ISSN 1821-0686 1/2016.

Peru

Часопис за језик, књижевност и културу

Факултет за стране језике Алфа БК универзитета

Peru ISSN 1821-0686 1/2016.

Алфа БК Универзитет

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

РЕЧИ

Часопис за језик, књижевност и културу
Година VIII, бр.1, 2016.

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, в. д. ректора 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, в.д. ректора Алфа БК универзитета у Београду, председник

Др Маја ЋУК, ванредна професорка, в. д. декана Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

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

Даница Б. КАРИЋ, чланица Савета Алфа БК универзитета у Београду

РЕДАКЦИОНИ ОДБОР
Др Ханифа КАПИЏИЋ-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 Марија КРИВОКАПИЋ, ванредна професорка Филозофског факултета у Никшићу (Црна Гора)

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

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

Др Слободанка ПЕКОВИЋ, научна саветница Института за књижевност и уметност у Београду

Др Дивна МРДЕЖА АНТОНИНА, редовна професорка Свеучилишта у Задру (Хрватска)

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

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

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

Др Марко ЛУКИЋ, доцент Свеучилишта у Задру (Хрватска)

Др Тања ЦВЕТКОВИЋ, доценткиња Филозофског факултета у Нишу

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

Др Сергеј МАЦУРА, виши лектор Филолошког факултета у Београду

Др Вања ВУКИЋЕВИЋ ГАРИЋ, сарадница Филолошког факултета у Никшићу (Црна Гора)

Милица ДЕНКОВСКА, докторанд Универзитета Свети Ћирило и Методије у Скопљу (Македонија)

ЈЕЗИЧКА РЕДАКЦИЈА
Лектура и коректура за српски језик
Светлана ТОМИЋ, Факултет за стране језике Алфа БК универзитета у Београду
Лектура, коректура и превод 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 VIII, No. 1, 2016

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, Full Professor, Acting 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, Full Professor, Acting Rector of Alfa BK University in Belgrade, Chair

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

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

Danica B. 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, Full Professor at Faculty of Philosophy in Sarajevo (Bosnia and Herzegovina)

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

Branko TOŠOVIĆ, PhD, Full 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)

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

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

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, Full Professor at Faculty of Philology, University of Belgrade

Slobodanka PEKOVIĆ, PhD, Research Fellow at Institute for Literature and Arts in Belgrade

Divna MRDEŽA ANTONINA, PhD, Full Professor at University of Zadar (Croatia)

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

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

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

Marko LUKIĆ, PhD, Assistant Professor at University of Zadar (Croatia)

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

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

Sergej MACURA, PhD, Senior Lecturer at Faculty of Philology, University of Belgrade

Vanja VUKIĆEVIĆ GARIĆ, PhD, Teaching Assistant at Faculty of Philosophy in Nikšić

Milica DENKOVSKA, PhD candidate at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

LANGUAGE EDITING
Copy editing and proofreading – Serbian
Svetlana TOMIĆ, 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

Маја Б. Николић
Развој појма *ограда*: теоријски преглед …… **15**

Бојана М. Будимир
Преводна књижевност у циљној култури: упоредна анализа два превода романа *Макс Хавелар* …… **27**

Стефан П. Пајовић
Техника трагедије: од *Едипа* до *Јеванђеља на Колону* …… **44**

Iva Beljan Kovačić
Starija hrvatska književnost u BiH u književnopovjesnim istraživanjima …… **58**

Неда М. Мандић
Херменеутички потенцијал романа *Објава броја 49* …… **73**

Slobodan D. Jovanović
Great Anniversary of a *Tall Tale* by the First Thoroughly American Writer …… **88**

Маја М. Ћук
Имигрантска књижевност као „национална алегорија“ и „друштвено-симболичан чин“ …… **103**

Јелена С. Новаков
Улога жена у Ратовима ружа: историјски приказ енглеске политике друге половине петнаестог века …… **113**

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Тијана В. Парезановић
Лезбија Харфорд: песма фабричких радница …… **127**

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ

Светлана Е. Томић
Неда Ковачевић *Београдски споменарник: путовање српском историјом путем споменика у Београду* (Београд: Неда Ковачевић, 2016) …… **135**

Даница Б. Карић
Theatre and Ritual: Griselda Gambaro's *Information for Foreigners* …… **140**

ИНТЕРВЈУ

Артеа Д. Панајотовић
Превођење као вештина скривања, интервју са Радошем Косовићем …… **145**

Упутство за припрему рукописа …… **150**

Instruction for paper submission …… **155**

CONTENTS

STUDIES AND ARTICLES

Maja B. Nikolić
The Evolution of the Concept of *Hedges*: Theoretical Overview …… **15**

Bojana M. Budimir
Translated Literature within the Target Culture: Comparative Analysis of Two Translations of the Novel *Max Havelaar* …… **27**

Stefan P. Pajović
The Technology Behind the Tragedy: From Oedipus to Gospel at Colonus …… **44**

Iva Beljan Kovačić
Older Croatian Literature in Bosnia ans Herzegovina in Literary-Historical Research …… **58**

Neda M. Mandić
The Hermeneutical Potential of *The Crying of Lot 49* …… **73**

Slobodan D. Jovanović
Great Anniversary of a *Tall Tale* by the First Thoroughly American Writer …… **88**

Maja M. Ćuk
Immigrant Literature as a "National Allegory" and a "Socially Symbolic Act" …… **103**

Jelena S. Novakov
The Role of Women in the Wars of the Roses: A Historical Overview of English Politics in the Second Half of the Fifteenth Century …… **113**

CONTRIBUTIONS

Tijana V. Parezanović
Lesbia Harford: the Song of Factory Women …… **127**

REVIEWS

Svetlana E. Tomić
Neda Kovačević *The Belgrade Remembrance Album: A Journey through Serbian History via Belgrade's Monuments* (Belgrade: Neda Kovačević, 2016) …… **135**

Danica B. Karić
Theatre and Ritual: Griselda Gambaro's *Information for Foreigners* …… **140**

INTERVIEW

Artea D. Panajotović
Translation as the Art of Concealment, an interview with Radoš Kosović **145**

Instruction for paper submission **155**

СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

ПРЕГЛЕДНИ РАД
УДК: 81'42

Маја Б. Николић*
В.Ш.С.С. „Академија фудбала“ у Београду

РАЗВОЈ ПОЈМА *ОГРАДА*: ТЕОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД

Апстракт: Овај рад има за циљ да прикаже хронолошки преглед развоја појма *ограда*. То подразумева представљање различитих приступа анализи овог лингвистичког феномена. Кроз временски период који обухвата последњих скоро пет деценија прати се напор различитих аутора да што ближе објасне и дефинишу ограђивање. Почевши од логике и семантике, ограде врло брзо постају предмет истраживања како прагматике тако и анализе дискурса.

Кључне речи: ограде, говорник, пропозиција, пропозиционо ограђивање, ограђивање говорног чина.

Увод

Интересовање лингвиста за подробнију анализу *ограда* [*hedges*] појавило се тек седамдесетих година прошлог века, а самим тим и жеља аутора да што прецизније дефинишу овај појам. Тако Лејкоф (Lakoff, 1973) ограде посматра као речи које чине да ствари буду нејасне.Такође, Пајл (Pyle, 1975: 2) сматра да ограде могу настати као производ унутрашњег конфликта између намере и жеље. Наиме, конфликт настаје у ситуацији када говорник хоће да изрази *X* из неког разлога, а истовремено не жели да изрази *X* из неких других разлога. Тиме што је

* majanikolic85@yahoo.com

индиректан, говорник изражава *X* у једном смислу, али не и у другом. Хајленд (Hyland, 1996: 15), пак, ову језичку структуру дефинише као средство којим се указује на то да не постоји потпуна посвећеност садржају пропозиције. Ово имплицира да говорник има потребу да створи одређену дистанцу према ономе што изговори. Све ове дефиниције једна другу допуњују и стварају основу за савремено гледиште према коме ограђивање представља модификовање како пропозиционог садржаја тако и читавог говорног чина, при чему долази дореализације различитих комуникативних стратегија као што су ублажавање, непрецизност, индиректност, дистанцирање, учтивост, скромност итд.

У одељку 2 биће приказан хронолошки преглед различитих приступа анализи ограда. Закључна запажања и импликације овог теоријског осврта биће представљена у одељку 3.

Развој појма ограда

Иако је појам ограда био предмет Урмсонове (Urmson, 1952)[1] и Вајнрајхове (Weinreich, 1966)[2] студије, сам термин *ограда* у лингвистици први пут употребљава Лејкоф (Lakoff, 1973) у свом чланку „Ограде: Студија у домену критеријума значења и логике нејасних појмова". Улазећи дубље у суштину овог језичког проблема, он се великим делом ослања на Задеиову (Zadeh, 1965) теорију скупа са нејасним границама [*fuzzy set theory*]. Према речима овог истакнутог логичара, сваки члан увек припада некој класи само до одређеног нивоа, што чини „континуум класификационих степена". Такође, Лејкоф инспирацију за своје истраживање проналази и код ауторке Хајдер (Heider, 1971). Она је у свом необјављеном чланку у домену психологије желела да открије на који начин људи перципирају припадност одређеној категорији, односно да ли та припадност има

[1]Овај филозоф се бави анализом *парентетичких глагола* [*parenthetical verbs*]. Он истиче да је главна карактеристика ових глагола да „модификују или ослабе" говорникову посвећеност истинитости пропозиције (Urmson, 1952: 484). Према Урмсоновим речима, ту спадају *know, believe, deduce, rejoice, regret, conclude, suppose, guess, expect, admit, predict* / с. *знати, веровати, извести закључак, радовати се, жалити, закључити, претпоставити, очекивати, признати, предвидети* итд.

[2]Вајнрајх, у домену лингвистике, феномен ограда именује и проучава као *металингвистичке операторе* [*metalinguistic operators*]. Он сматра да „у сваком језику 'металингвистички оператори' као што су у енглеском *true, real, so-called, strictly speaking*, у немачком *eigentlich*, као и најмоћнији екстраполатор од свих – *like* – имају функцију да упуте на слободно или прецизно тумачење означеног појма" (Weinreich, 1966: 163).

јасно дефинисане границе или је то питање степена (према Lakoff, 1973: 458-459). Кроз своје експерименте је доказала да људи разликују централне и периферне чланове категорије; сходно томе, црвендаћи представљају типичне, односно централне чланове категорије птица, док се слепи мишеви налазе на периферији исте. Надахнутидејама ових аутора, Лејкоф покушава да оспори став логичара који реченице (бар декларативне) у природним језицима деле на истините, неистините и бесмислене. Он чврсто верује да појмови у природним језицима имају нејасне и непрецизне границе, те да ће реченице врло често бити „истините до одређеног нивоа и неистините до одређеног нивоа, истините у једном смислу и неистините у другом смислу“[3] (ibid.: 458).

У складу са тим, Лејкоф истиче да ограде представљају лингвистичко средство којим се може изразити степен припадности одређеној категорији. Он објашњава да су то „речи чији је задатак да ствари учине мање или више нејасним”[4] (ibid.: 471). Семантичку анализу ограде *sort of* /с. *донекле* овај аутор приказује овако (ibid.):

1) (а) A robin is *sort of* a bird. (False – it is a bird, no question about it) / с. Црвендаћ је *донекле* птица. (Неистинито – то је птица, без поговора)
(б) A chicken is *sort of* a bird. (True, or very close to true) / с. Пиле је *донекле* птица. (Истинито, или скоро истинито)
(в) A penguin is *sort of* a bird. (True, or close to true) / с. Пингвин је *донекле* птица. (Истинито, или скоро истинито)
(г) A bat is *sort of* a bird. (Still pretty close to false) / с. Слепи миш је *донекле* птица. (Прилично близу неистинитог)
(д) A cow is *sort of* a bird. (False) / с. Крава је *донекле* птица. (Неистинито)

У горе наведеним исказима ‘модификатор предиката’ *sort of* / с.*донекле* има функцију да означи до ког нивоа црвендаћ, пиле, пингвин, слепимиш и краваприпадајукатегоријиптица, пасамимтим и даутиченаистинитостисказа. Функцију да означе степен припадности овој категорији могу имати, између осталих, и ограде *typical* / с. *типичан* и *in essence* / с. *у суштини.* На пример (ibid.: 473):

[3]“... true to a certain extent and false to a certain extent, true in certain respects and false in other respects“ (Lakoff, 1973: 458).

[4]“... words whose job is to make things fuzzier or less fuzzy“ (Lakoff, 1973: 471).

2) A chicken is a *typical* bird. (false) / с. Пиле је *типична* птица. (неистинито)
3) *In essence*, a chicken is a bird. (true) / с. *У суштини*, пиле јесте птица. (истинито)

У својој студији Лејкоф је, пре свега, заинтересован за анализу ограда које се појављују унутар пропозиционог садржајакао што су: *kind of* / с. *на неки начин; loosely speaking* / с. *оквирно говорећи; relatively* / с. *релативно; strictly speaking* / с. *строго говорећи; essentially* / с. *суштински; basically* / с. *у основи; par excellence* / с. *пар екселанс; very* / с. *веома; especially* / с. *нарочито; exceptionally* / с. *изузетно; literally* / с. *дословно; often* / с.*често; almost* / с. *скоро; in a sense* / с. *у извесном смислу; so to say* / с. *такорећи; actually* / с. *заправо; really* / с. *заиста* итд. Међутим, он помиње и запажање Робин Лејкоф (Robin Lakoff) да одређени глаголи и синтаксичке конструкције представљају ограђене перформативе, те модификују илокуциону снагу исказа (Lakoff, 1973: 490-491). На пример, исказом

4) *I suppose* (*guess/think*) that Harry is coming / с. *Претпостављам* (*мислим*) да Хари долази

говорник ограђује тврдњу, док исказом

5) Won't you open the door? / с. Зар нећете отворити врата?

'умекшава'свој захтев.

Нешто касније, Фрејзер (Fraser, 1975 према Fraser, 2010:18) уводи термин *ограђени перформатив* [*hedged performative*]. Он сматра да модални глаголи попут *can* / с. *моћи*, *must* / с. *морати* и *should* / с. *требати* могу умањити илокуциону снагу говорног чина када се нађу испред перформативних глагола као што су *apologize* / с. *извинити се*, *promise* / с. *обећати* и *request* / с. *захтевати*. У том случају, модални глаголи имају функцију ограда. На пример:

6) I *should* apologize for running over your cat. / с. *Требало би* да се извиним што сам прегазио/ла Вашу мачку.
7) I *can* promise that I will never again smoke grass. / с. *Могу* да обећам да више никада нећу пушити траву.
8) I *must* request that you sit down. / с. *Морам* затражити од Вас да седнете.

Даљем развоју појма ограда доприносе и аутори Принс, Фрејдер и Боск (Prince*et al.*,1982 према Fraser, 2010: 19-20). Они праве јасну разлику између два типа ограђивача: *апроксиматора* [*approximators*] и *штитова* [*shields*]. Први тип модификује сам пропозициони садржај, односно ниво припадности одређеног дела пропозиције некој семантичкој категорији. Апроксиматори се даље деле на *адапторе* [*adaptors*] и *заокруживаче* [*rounders*]. Адаптори имају функцију да

представе реалну ситуацију у односу на прототипичну као у следећим реченицама:

9) He also has a *somewhat* low interior larynx. / с. Он, такође, има *некако* низак унутрашњи део гркљана.

10) She noticed that he was *a little bit* blue. / с. Приметила је да је *мало* помодрео.

У ову групу спадајуследећи изрази: *somewhat, sort of, almost describable as, some, a little bit…*/ с. *некако, донекле, може се описати као, неки, мало* итд. Са друге стране, заокруживачи приказују ситуацију као приближну оној коју представља модификовани израз. На пример:

11) His weight was *approximately* 3.2 kilograms. / с. Био је тежак *око* 3,2 килограма.

12) The baby's blood pressure was *something* between forty and fifty. / с. Крвни притисак бебе је био *негде* између четрдесет и педесет.

Функцију заокруживача могу имати изрази као што су: *about, approximately, something around…/* с. *око, отприлике, нешто око* итд.

Штитови, као други тип ограђивача, имплицирају недостатак говорникове потпуне одређености према истинитости пропозиционог садржаја. Они се даље деле на *штитове веродостојности* [*plausibility shields*] и *штитове одговорности* [*attribution shields*]. У функцији штитова веродостојности се могу појавити следећи изрази: *I think, I take it, probably, as far as I can tell, right now, I have to believe, I don't see that …*/с. *мислим да, претпостављам да, вероватно, колико ја могу да тврдим, тренутно, верујем, не видим да* итд. Они изражавају говорникову сумњу у истинитост пропозиције. На пример:

13) *As far as I can tell*, you don't have anything to lose by taking that path. / с. *Колико ја могу да тврдим*, нећете ништа изгубити ако будете одабрали тај пут.

Штитови одговорности, пак, преносе одговорност са говорника на неку другу особу као у следећим исказима:

14) He was not very ill, *according to her estimates*. / с. *Према њеној процени*, он није био тешко болестан.

15) There was no reason to worry, *as far as anyone knew*. / с. *Као што су сви знали*, није било разлога за бригу.

Сличну поделу ограда врши и Хублер (Hübler, 1983 према Markkanen and Schröder, 1997), који прави разлику између *нејасних израза* [*understatements*] и *ограда* [*hedges*]. Наиме, Хублер сматра да постоје две врсте неодређености: *фрастичка* [*phrastic*] и *њустичка* [*neustic*]. Фрастичка неодређеност се може

појавити унутар пропозиционог садржајаи представља *нејасан израз* као у реченици:

16) It is *a bit* cold in here / с. Овде је *помало* хладно.

Са друге стране, њустичка неодређеност се односи на говорников став према валидности пропозиције и има функцију *ограде*. На пример:

17) It is cold in Alaska, *I suppose* / с. *Претпостављам* да је хладно на Аљасци.

Значајан допринос развоју ограда дају Браунова и Левинсон (Brown and Levinson, 1987) који ограђивање анализирају у оквиру своје теорије учтивости. Наиме, *индивидуалстички* и *интегративни образ* [*negative* and *positive face*] представљају централне појмове ове теорије. Индивидуалистички образ карактеришу потреба за очувањем територије, личне својине, као и право на слободу и неометано деловање, док интегративни образ подразумева жељу појединца да буде прихваћен, признат, цењен и вољен од стране других. Уважавање потреба оба образа слушаоца изискује одређене модификације комуникативног чина. Један од начина модификације је, према речима ова два аутора, ограђивање илокуционе снаге. На пример:

18) *I wonder if* father is coming. / с. *Питам се* да ли отац долази.

19) I'll take you all out to dinner *if you'll let me*. / с. *Ако ми дозволите*, одвео/ла бих вас све на вечеру.

20) It's really beautiful, *in a way*. / с. Заиста је прелепо, *на неки начин*.

Марканен и Шредер (Markkanen and Schröder, 1989; 1992 према Markkanen and Schröder, 1997), пак, иду корак даље и дефинишу ограђивање као реализацију интерактивне, односноко муникативне стратегије. Бавећи се анализом научних текстова, они ограде виде као модификаторе ауторове одговорности према истиносној вредности пропозиције, модификаторе тежине информације која се пружа или као став аутора према тој информацији. Такође, употребом ограда аутор може чак и сакрити свој став. Овакво функционално гледиште имплицира дабило који лингвистички израз може имати улогу ограде у зависности од „комуникативне ситуације или ко-текста". Ослањајући се на анализу научних текстова, ова два аутора истичу да се у функцији ограда, поред модалних глагола, прилога и партикула могу појавити употреба или изостављање одређених заменица, употреба безличних израза, пасивне и друге конструкције без субјекта, као и одређена реторичка и стилистичка средства. Оваква дефиниција ограда усмерава пажњу на битан аспект комуникативног понашања.

Фрејзер (Fraser, 2010: 22) разликује два типа ограђивања. Први тип, *пропозиционо ограђивање* [*propositional hedging*], овај аутор дефинишекао

реторичку стратегију којом говорник, користећи лингвистичко средство, може сигнализирати недостатак потпуне припадности одређеног израза некој семантичкој категорији. На пример, реченице

21) He'sreally *like* a geek. / с. Он је заиста *као* неки чудак
22) Peter's house is *almost* 100 feet wide. / с. Петрова кућа је широка *скоро* 30 метара.

садрже ограђивање унутар самог пропозиционог садржаја. Овде спадају, према Фрејзеровим речима, неке од Лејкофових (Lakoff,1973) ограда, *апроксиматори* (Princeet *al*, 1982) и *нејасни изрази* (Hübler,1983). Пропозиционе ограде укључују (Fraser, 2009: 204):

about / с. *око*, *actually* / с. *заправо*, *almost* / с. *скоро*, *approximately* / с. *приближно*, *as it were* / с. *као да је*, *basically* / с. *у основи*, *can be viewed as* / с. *може се посматрати као*, *crypto-* / с. *крипто-*, *especially* / с. *нарочито*, *essentially* / с. *у суштини*, *exceptionally* / с. *изузетно*, *for the most part* / с. *већим делом*, *generally* / с. *генерално*, *in a manner of speaking* / с. *како би се рекло*, *in a real sense* / с. *у правом смислу*, *in a sense* / с. *у извесном смислу*, *in a way* / с. *на неки начин*, *kind of* / с. *некако*, *largely* / с. *углавном*, *literally* / с. *дословно*, *loosely speaking* / с. *оквирно говорећи*, *more or less* / с. *мање или више*, *mostly* / с. *већином*, *often* / с. *често*, *occasionally* / с. *повремено*, *on the tall side* / с. *преко*, *par excellence* / с. *пар екселанс*, *particularly* / с. *нарочито*, *pretty much* / с. *прилично*, *principally* / с. *пре свега*, *pseudo-* / с. *надри-*, *quintessentially* / с. *суштински*, *rather* / с. *радије*, *real* / с. *прави*, *really* / с. *заиста*, *regular* / с. *стални*, *редован*, *relatively* / с. *релативно*, *roughly* / с. *отприлике*, *so to say* / с. *такорећи*, *some what* / с. *некако*, *sor tof* / с. *донекле*, *strictly speaking* / с. *строго говорећи*, *technically* / с. *технички гледано*, *typically* / с. *типично*, *very* / с. *веома*, *virtually* / с. *практично*.

Други тип ограђивања представља *ограђивање говорног чина* [*speech act hedging*]. Оваквом реторичком стратегијом, како Фрејзер наглашава, говорник може сигнализирати недостатак потпуне посвећености снази говорног чина. На пример:

23) Come over here, *can you*? / с. *Можете ли* доћи овамо?
24) *I guess I should* leave now. / с. *Претпостављам да би* сада *требало* да одем.
25) That type of comment isn't made around here. (Agentless passive) / с. Такав коментар није дат овде. (Пасив без субјекта).

Овај аутор примећује да *штитови* (Princeet *al*, 1982) и *ограде* (Hübler,1983) припадају овом типу ограђивања. У функцији ограђивача говорног чина се могу појавити (Fraser, 2009: 204-205):

а) безличне заменице

26) *One* just doesn't do that. / с. *То* се, напросто, не ради.

б) погодбени везници (*although*, *though*, *while*, *whereas*, *even though*, *evenif*, ...*/* с. *иако, док, чак иако*…)

27) *Even though* you dislike the beach, it's worth going for the view. / с. *Иако* не волите плажу, вреди отићи због погледа.

в) ограђени перформатив

28) I *must* ask you to sit down. / с. *Морам* Вас замолити да седнете.

г) индиректни говорни чинови

29) Could you speak a little louder? / с. Можете ли говорити мало гласније?

д) уводне фразе (*I believe*, *to our knowledge*, *it is our view that*, *we feel that*...*/* с. *верујем, према нашим сазнањима, наш став је да, осећамо да…)*

30) *I believe* that he is here. / с. *Верујем* да је он овде.

ђ) модални прилози (*perhaps*, *possibly*, *probably*, *practically*, *presumably*, *apparently*... / с.*можда, могуће, вероватно, практично, по свој прилици, очигледно*...)

31) I can *possibly*do that / с. *Вероватно* бих могао/ла то да учиним.

е) модални придеви (*possible*, *probable*, *un/likely*...*/* с. *могуће*, *вероватно, невероватно*...)

32) *It is possible* that there is no water in the well. / с. *Могуће је* да нема воде у бунару.

ж) модалне именице (*assumption*, *claim*, *possibility*, *estimate*, *suggestion*... / с. *претпоставка, тврдња, могућност, процена, предлог*...)

33) *The assumption* is that you are going to go. / с. *Претпоставка* је да ћете отићи.

з) модални глаголи (*might*, *can*, *would*, *could*...)

34) John *might* leave now. / с. Џон *би могао* отићи сада.

и) епистемички глаголи (*seem*, *appear*, *believe*, *assume*, *suggest*, *think*... / с. *изгледати, чинитисе, веровати, претпоставити, предложити, мислити*...)

35) *It seems* that no one wants to go. / с. *Изгледа* да нико не жели да иде.

ј) негација

36) *Didn't* Harry leave? (I think Harry left) / с. *Зар* Хари *није* отишао? (Мислим да је Хари отишао)

37) *I don't think* I'm going. vs. I'm not going. (Former hedges the meaning of latter) / с. *Мислим* да нећу ићи. насупрот Не идем. (Први исказ ограђује значење другог исказа)

к) упитне фразе

38) He's coming, *isn't he*? / с. Он долази, *зар не*?

л) парентетичка конструкција

39) The picnic is here, *I guess*. / с. Излетиште је овде, *претпостављам*.

љ) погодбена клауза

40) *If true*, we're in deep trouble. / с. *Ако је то истина*, у великој смо невољи.

м) пасивна конструкција без субјекта

41) Many of the troops were injured. / с. Многи војници су рањени.

н) погодбени субординатори (*unless, aslongas, solongas, assuming that, given that*... / с. *уколико не, све док, докле год, под претпоставком да, с обзиром да*...)

42) *Unless* the strike has been called off, there will be no trains tomorrow. / с. *Уколико* се штрајк *не* обустави, сутра неће бити возова.

њ) прогресивна форма

43) I *am hoping* you will come. / с. *Надам се* да ћете доћи.

о) тентативна инференција

44) The mountains *should be* visible from here. / с. Планине *би требало* да се виде одавде.

п) погодбена клауза која имплицира дозволу (*if you don't mind my saying so, if I may say so* / с. *ако смем да приметим, ако могу тако да се изразим*)

45) *If you don't mind me saying so*, your slip is showing. / с. *Ако смем да приметим*, види Вам се комбинезон.

р) погодбена клауза као металингвистички коментар (*if that's the right word* / с. *ако могу тако да се изразим*)

46) His style is florid, *if that's the right word*. / с. Његов стил је китњаст, *ако могу тако да се изразим*.

с) погодбена клауза која изражава несигурност везану за ванјезичко знање које је неопходно за правилну интерпретацију исказа (*if I'm correct, in case you don't remember* / с. *ако не грешим, у случају да се не сећате*).

47) Chomsky views cannot be reconciled with Piaget, *if I understand him correctly*. / с. Ставови Чомског се не могу поклопити са ставовима Пијажеа, *ако сам добро схватио/ла*.

т) металингвистички коментари (*strictly speaking, so to say, exactly, almost, just about, if you will... /* с. *строго узевши, такорећи, тачно, скоро, готово, ако тако желите...*)

48) He has an idea, a hypothesis, *if you will*, that you may find interesting. / с. Он има идеју, хипотезу, *ако тако желите*, која Вам се може учинити интересантном.

Закључак

Овај хронолошки преглед различитих приступа анализи појма ограда има за циљ да представикомплексност и слојевитост овог језичког проблема. Као што је приказано, почевши од логике и семантике, ограде врло брзо постају предмет истраживања како прагматике тако и анализе дискурса. Може се такође приметити да долази и до проширења самог значења појма. Наиме, на почетку ограде су подразумевале само модофикаторе који се појављују унутар пропозиционог садржаја (Lakoff, 1973). Нешто касније, под овим појмом се убрајају и језичка средства која модификују цео говорни чин (Fraser, 1975, 2009, 2010; Prince *et al*, 1982; Hübler, 1983; Brownand Levinson, 1987; Markkanen and Schröder, 1989; 1992).

Овакав теоријски приказ свакако није дефинитиван и коначан. Као такав може представљати основу за даља како теоријска тако и емпиријска истраживања.

Литература:

Brown, P. and S. Levinson (1987). *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fraser, B. (1975). Hedged performatives. У: *Syntax and Semantics. Vol. 3* (Cole, P. and Morgan, J. L.eds.), New York: Academic Press, 187–210.

Fraser, B. (2009). Hedging in Political Discourse: The 2007 Bush Press Conference. У: Papers from the 2nd International Conference on Political Discourse (Cap, P. ed.), Warsaw, Poland.

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

Heider, E. R. (1971). On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories, unpublished paper, Psychology Dept., U. of California, Berkeley.

Hübler, A. (1983). *Understatements and Hedges in English*. (Pragmatics and Beyond IV: 6) Amsterdam: John Benjamins.

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.

Markkanen, R. and H. Schröder (1989). Hedging as a Translation Problem in Scientific Texts.У: *Special Languages: From Humans Thinking to Thinking Machines* (Laurén, C. and Nordman, M., 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. У: *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.].

Prince, E. *et al.* (1982). On hedging in physician-physician discourse. У:*Linguistics and the professions. Proceedings of the second annual delaware symposium on language studies* (Di Pietro, R. J.ed.), Norwood, NJ: Ablex, 83–97.

Pyle, C. (1975). *The functions of indirectness*. Paper Read at N-WAVE IV Georgetown University.

Schröder, H. andD. Zimmer (1997). Hedging Research in Pragmatics; A Bibliographical Research Guide to Hedging. Доступно преко: http://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/sw/sw2/forschung/hedging/hedging_and_discourse/schroeder/index.html [9.12.2014.].

Urmson, J. O. (1952). Parenthetical Verbs. *Mind*, 61, 244, 480-496.

Weinreich, U. (1966). On the Semantic Structure of English. У: *Universals of Language* (Second Ed.) (Greenberg, J.H. ed.), Cambridge/Mass.: MIT Press, 142-217.

Zadeh, L. (1965). Fuzzy Sets. *Information and Control*, 8, 338-353.

Maja B. Nikolić

THE EVOLUTION OF THE CONCEPT OF HEDGES: THEORETICAL OVERVIEW

Summary: The paper presents a chronological overview of the evolution of *hedges.* It includes different approaches to the analysis of this linguistic phenomenon. Beginning with Lakoff's *hedges*, the paper focuses on Fraser's *hedged performatives*, Prince's *approximators* and *shields*, Hübler's *understatements* and *hedges* and Brown and Levinson's politeness theory. Furthermore, Markkanen and Schröder's analysis is presented. They define hedging as an interactional/communicative strategy. In the end, the paper illustrates Fraser's contemporary classification of hedges. This author distinguishes between *propositional hedging* and *speech act hedging*. Starting from logic and semantics, hedging becomes a subject of interest to pragmatics and discourse analysis. This theoretical overview is not definite and finite. As such, it may form the basis for further both theoretical and empirical research.

Key words: hedges, speaker, proposition, propositional hedging, speech act hedging.

Датум пријема: 9.9.2016.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 9.12.2016.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД
УДК: 821.112.5'25-31

Бојана М. Будимир*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Група за холандски језик, књижевност и културу

ПРЕВОДНА КЊИЖЕВНОСТ У ЦИЉНОЈ КУЛТУРИ: УПОРЕДНА АНАЛИЗА ДВА ПРЕВОДА РОМАНА *МАКС ХАВЕЛАР*[1]

Апстракт: Низоземска култура и књижевност у прошлости су недовољно биле заступљене и познате на овим просторима. Међутим, с оснивањем првих лектората и група (Београд, Загреб, Љубљана) промоција низоземског језика, књижевности и културе постаје систематична и институционализована. У овом раду изложени су резултати компаративне и дескриптивне анализе два превода романа *Макс Хавелар*, холандског писца Едуарда Даувса Декера, који је писао под псеудонимом Мултатули, на хрватски односно српски језик. Ова два превода настала су у различитим културним контекстима. Први превод појавио се 1946. године у тадашњој Југославији, док је други објављен 1996. године у Србији. Циљ овог рада је да се два поменута превода, применом модела Гидеона Таурија, сместе у друштвено-културни контекст циљне

* boj.budimir@gmail.com

[1] Рад је настао у оквиру међународног пројекта који се бави рецепцијом низоземске књижевности у преводу *CODL* и изложен је на научној конференцији *Cross-over* у Познању, Пољска (27-28. фебруара 2015.)

културе и да се на основу анализе текстуалних и вантекстуалних података донесу закључци о евентуалним разликама у нормама и конвенцијама које су биле карактеристичне за период у коме су преводи настали.

Кључне речи: Мултатули, низоземска књижевност, теорија полисистема, норме, дескриптивна проучавања превода

„Да, бит ћу читан!

Кад постигнем тај циљ бит ћу задовољан. Није ми било до тога да »добро« пишем, него да пробудим пажњу и да ме људи разумију.“[2]

Аутор ових редова је очигледно постигао свој циљ јер је његов роман *Макс Хавелар*, из кога је преузет овај цитат, успео да привуче пажњу преводилаца који су његову поруку пренели широм света. Од првог издања из 1860. године, роман је преведен на многе језике, а међу њима је и српски односно хрватски[3] језик. Читалачка публика у бившој Југославији имала је прилике да се упозна с овим делом по први пут путем превода приче о Саићи и Адинди који је објављен у Загребу 1924. године у колекцији 1000 најлепших новела (Хергешић, 1957: 161). Овај одломак је потом изнова превођен и објављиван чак осам пута у различитим едицијама у Хрватској, Македонији, Словенији и Србији (Николић, 2011: 116). Роман је први пут интегрално преведен у Словенији и то непосредно пред почетак Другог светског рата, 1939. године. Друго издање на словеначком појавило се већ 1946. године. Исте године у Загребу је изашао и први превод на хрватски језик, који је приредио Иво Хергешић. Тачно пола века касније, 1996. године, *Макс Хавелар* добија нови живот на овим просторима захваљујући преводиоцу Марији Рац.

Захваљујући поменутим преводиоцима поман *Макс Хавелар* постао је део српског и хрватског односно југословенског друштвеног, књижевног и историјског система односно полисистема. Као такав он испуњава одређену

[2] Multatuli. (1946). *Maks Havelar ili Nizozemska trgovačka kompanija prodaje na dražbi kavu*. Zagreb: Matica Hrvatska. стр. 306 (prevod: Ivo Hergešić).

[3] Иако је превод објављен у време када је на овом подручју званичан језик био српско-хрватски, сам аутор у свом поговору наводи да је овде у питању превод на хрватски језик.

функцију у том систему односно подложан је нормама које су својствене том друштву. Циљ овог рада је да пружи опис основних карактеристика два превода на српски односно хрватски језик, Хергешићев из 1946. и Марије Рац из 1996. године, применом модела за анализу преводне књижевности у културном контексту који је развио израелски теоретичар Гидеон Таури [Gideon Toury]. Упоредном анализом текстуалних и вантекстуалних елемената циљног текста овај рад покушава да утврди да ли постоје законитости у изборима преводилаца, да ли постоје значајне разлике у њиховим решењима и да ли нам те разлике нешто могу рећи о нормама које су биле својствене времену у коме су преводи настали. Међутим, да бисмо могли да доносимо закључке о нормама и законитостима, као и о положају преводне књижевности у једном систему, неопходно је спровести велики број сличних истраживања на много ширем корпусу. У том смислу овај рад представља скроман допринос даљим истраживањима низоземске књижевности[4] у преводу у српском, хрватском и југословенском полисистему, али и положаја Мултатулијевог дела *Макс Хавелар* у европском макрополисистему.

Улога књижевности у преводу у циљној култури

Превођење је кроз историју активно утицало на формирање и развој различитих језика и култура. Довољно је узети као пример Библију и значај који је имала за стандардизацију многих језика. Превођење је дакле дало свој допринос међукултуралном трансферу знања и идеја. Узмимо на пример преводе класика с латинског и грчког током ренесансе, или значајних мислилаца током просветитељства (Burke, 2007: 10). Међутим, све до појаве теорије полисистема Итамара Евен-Зохара није се придавало много важности функцији превода у циљној култури. Теорија полисистема довела је до преокрета у проучавању преводне књижевности, која се до тада сматрала „дериватом односно секундарном формом“ (Muday, 2012: 165). Преводи се овде посматрају као интегрални део књижевног система који равноправно утиче и доприноси стварању и развоју тог система или пак његовом очувању у зависности од позиције коју преводна књижевност у том систему заузима. Односно како Евен

[4] Како је термин холандски односно фламански у овом случају непрецизан и не обједињује говорно подручје које холандске односно фламанске званичне институције које се баве језиком (Низоземска језичка заједница/Nederlandse Taalunie) и књижевношћу (Низоземски фонд за књижевност/Nederlands Letterenfonds) сматрају јединственим, у раду је коришћен термин низоземски.

Зохар (1990) наводи „књижевност у преводу не само да је интегрални део једног књижевног полисистема, већ је и његов најактивнији део.”[5]

Према Евен-Зохару (1990) проучавањем превода с аспекта циљне културе може се утврдити да ли они заузимају централну позицију у том систему, односно да ли активно учествују у формирању књижевног система циљне културе уносећи нове трендове; или периферну позицију, при чему представљају конзервативну струју у оквиру система и чувају застареле и одбачене норме. С друге стране, смештањем резултата ових истраживања у историјски контекст може се утврдити динамика односа преводне књижевности и одређеног књижевног система.

Проучавање превода у контексту циљне културе даље је разрадио Зохаров некадашњи сарадник Гидеон Таури са својим дескриптивним моделом за проучавање превода. Таури сматра да је превод пре свега део циљне културе и њеног књижевног система и да би вршио своју функцију у одређеној култури неминовно мора да се подвргне нормама које у том друштву владају. Управо норме заузимају централно место у његовој теорији.

Како превођење неумитно укључује најмање два језика и две различите културе, неопходно је узети у обзир најмање два система норми (изворне и циљне културе). Да би описао на који се начин преводиоци односе према овим нормама Таури уводи иницијалну норму [initial norm], која подразумева следеће: преводилац ће се приликом превођења прилагодити нормама изворног језика и културе, тежећи такозваном адекватном преводу [adequate translation] или ће се прилагодити нормама циљног језика и културе и резултат ће бити прихватљиви превод [acceptable translation]. Међутим, како и сам аутор напомиње, у стварности најчешће наилазимо на комбинацију ова два екстрема, стога може бити само говора о преовладавању једног од два поменута избора (Toury, 1995: 201). Један од циљева овог истраживања је да се на основу упоредне анализе два превода романа *Макс Хавелар* утврди који од ова два избора је доминантан у поменутим преводима.

Поред иницијалне норме, као основне, постоје и друге норме које се манифестују у сваком стадијуму превођења: од селекције дела, преко политике издавача до самог процеса превођења. Овде правимо разлику између две врсте основних норми. Прелиминарне норме [preliminary norms] обухватају

[5] "In other words, I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.” (Even-Zohar 1990: 193)

преводилачку политику, односно факторе који утичу на избор и селекцију текстова који ће се преводити и однос према директности/индиректности превода. Код оперативних норми [operational norms] разликујемо матрицијалне норме [matricial norms] које се тичу текста као целине са свим својим деловима (предговор, поговор, поделу на поглавља, параграфе и сл.) и текстуално-лингвистичке норме [textual-linguistic norms] које се тичу избора језичких средстава у циљном језику (избор речи, фразе, стилске одлике). У овој студији случаја фокусираћу се пре свега на оперативне норме и начин на који се манифестују у два превода романа *Макс Хавелар* из 1946. и 1996. године, упоредо их анализирајући с циљем да се утврди да ли постоје значајне разлике у њиховим изборима као и да ли нам оне могу рећи нешто више о историјском контексту у коме су преводи настали.

Будући да је један од недостатака Тауријевог модела чињеница да није прецизирао како се његов модел може практично применити (Van Leuven-Zwart, 1992: 77), приликом анализе текстуално-лингвистичких елемената текста у раду је коришћена категоризација преводилачких трансформација Артура Лангевелда [Arthur Langeveld]. Лангевелд (2008: 68-104) разликује четири основне преводилачке трансформације и то: промена места реченичних делова [omzettingen], промена функције и значења реченичног дела [veranderingen], код које разликује граматичке промене (промена врсте речи, промена функције реченичног дела) и лексичке промене (конкретизација, генерализација, узрок-последица и антонимија); затим додавање [toevoegingen] и изостављање [weglatingen]. Како и сам Таури напомиње, чак и у преводима који у највећој мери теже адекватности, преводилачке трансформације су неминовне. Имајући то у виду у овој анализи нису бележене трансформације које су мотивисане разликама у језичким системима већ су у обзир узете само трансформације које су факултативне, односно резултат слободног избора преводилаца.

С обзиром на то да су преводиоци увек принуђени да интервенишу и доносе одлуку о томе да ли ће одступити од изворног текста или не када се сусретну са елементима у тексту који су културно условљени, као што су реалије, фразе, хумор и сл. посебна пажња је посвећена управо овим елементима. Код анализе културноспецифичних елемената Лангевелдова класификација допуњена је стратегијама Хавијера Аикселе [Javier Franco Aixelà]. Аиксела разликује две основне стратегије и то: задржавање и замену. Код задржавања Аиксела разликује пет преводилачких поступака: преводиоци могу да пренесу референцу у изворном облику, да је транскрибују, буквално преведу, затим да дају објашњење у самом тексту или ван њега. Код замене могућа је употреба синонима, делимична

генерализација, апсолутна генерализација, замена аналогним појмом у циљној култури односно натурализација или изостављање.

Условност норми

Приликом проучавања превода непоходно је узети у обзир многе факторе:

> [...] увек ће постојати више варијабли које утичу једна на другу, али и на изборе преводилаца. На крају крајева, преводилац може бити мушко или женско, старији или млађи, са мање или више искуства, уморан или одморан, под мањим или већим притиском, он може преводити на језик(е) који му мање или више леже, може бити добро или лоше плаћен, може бити члан друштва које одликује мања или већа толеранција итд. [....][6]

Два преводиоца романа *Макс Хавелар* разликују се по многим питањима. Иво Хергешић је био искусан преводилац који је владао многим језицима. Преводио је превасходно са француског, али и са енглеског и немачког и међу његовим преводима налазе се дела великих писаца и песника као што су Ги де Мопасан, Албер Ками и Гете. (види www1) Поред тога, Хергешић је био професор компаративне књижевности у Загребу и аутор бројних предговора и поговора као и есеја о писцима као што су Роберт Мусил, Шарл Бодлер и Данте Алигијери. Аутор је и белешке о писцу уз превод дела фламанског писца Стејна Стревелса [Stijn Streuvels] Надничар [De werkman], што говори о томе да му низоземска књижевност није била непознаница, иако није владао језиком.

Са друге стране, Марија Рац није искусан преводилац. Пратила је низоземски језик као изборни на Филолошком факултету и објављивала је преводе са низоземског у Годишњаку за холандску и фламанску књижевност у преводу „Еразмо“ и то преводе прича и фрагмената Астрид Румер (1997), Хермине де Храф (1995), Марие Дермо (1994), Мултатулија (1993) и Монике ван Памел (1992). Превод романа *Макс Хавелар* из 1996. године њен је једини интегрални превод. Није активна као књижевни преводилац од 1997. године. (види www2)

[6] [...] there will always be more than two variables influencing each other and translation behavior as a whole. After all, a translator is male or female, older or younger, more or less experienced, more or less tired, under greater or lesser time pressure, translating into strong(er) or weak(er) language of his or hers, well- or less-well paid, belonging to a more or less tolerant society and so forth [....] (Toury, 2004: 25)

Поред преводилаца постоји још фактора који се морају узети у обзир. Тако је нпр. у време када је објављен Хергешићев превод, контакт са изворним језиком био доста ограниченији, као и приступ речницима и осталој секундарној литератури који су нам данас, у време интернета, много приступачнији. Временска разлика између објављивања изворног дела и његових превода такође игра битну улогу. Хергешићев превод је објављен осамдесет и шест година након изласка оригинала, док се превод Марије Рац појавио сто двадесет година касније.

Имајући у виду горенаведено, закључци о нормама се увек морају посматрати као условни односно [probabilistic] (Toury, 2004: 15).

Тауријев модел за изучавање позиције превода у циљној култури

У наставку рада изложени су резултати упоредне анализе превода Иве Хергешића и Марије Рац применом модела који је развио Гидеон Таури. Овај модел подразумева три корака и то: смештање превода у контекст описом прелиминарних норми, затим текстуалну анализу превода односно упоређивање превода и изворног текста као целине (предговор, поговор, подела на параграфе и сл.) и самих језичких средстава и начина на који су пренети у преводу.

Прелиминарне норме

Позиционирање превода

Хергешићев превод објављен је 1946. године у некадашњој Југославији. У то време, књижевност на низоземском језику већ је била присутна на овом подручју с десетак превода дела Хендрика Консијанса, Луја Куперуса, Стејна Стревелса, Јохана Фабрицијуса, Феликса Тимерманса као и аутора *Макса Хавелара*, Мултатулија (Новаковић, 2010: 297-298). Године 1920. објављен је превод његове збирке Идеје [Ideeën] који је приредио непознат преводилац. Затим је уследило неколико превода приче о Саиђи и Адинди и наравно први интегрални превод *Макса Хавелара* на словеначки, који је објављен 1939. године. Будући да се низоземски у то време није изучавао нити на једном од универзитета у бившој Југославији, сасвим је разумљиво да су ови први преводи низоземске књижевности настали путем међујезика, најчешће немачког. У свом есеју о Мултатулију, Хергешић (1957: 161) примећује да је код нас тешко наћи „писца“ који познаје низоземски. Занимљиво је да Хергешић користи термин „писац“ уместо преводилац што нам много може рећи о профилу особа које су у то време преводиле.

За разлику од времена када је изашао Хергешићев превод, током деведесетих година, када је објављен превод Марије Рац, може бити речи о „систематском и институционализованом приступу у репрезентацији низоземске културе у Југославији“[7]. У прилог томе иде и чињеница да је превод Марије Рац финансијски подржала Холандска фондација за књижевност и преводилачку продукцију [Nederlandse Literair Productie- en Vertalingenfonds]. Захваљујући оснивању Лектората који је касније израстао у Групу за низоземске студије, низоземска књижевност се све чешће преводила директно са низоземског језика. Оснивањем Годишњака за холандску и фламанску књижевност у преводу „Еразмо“ 1992. године, низоземска књижевност постаје такође снажније заступљена у Србији.

Директност превода

Као што је већ напоменуто, Хергешићев превод је, у складу са временом у коме се појавио, настао посредством немачког језика. У самом издању, јасно је назначено да се ради о преводу будући да је име преводиоца наведено на прелиминарним страницама, као и оригинални назив књиге. Испод оригиналног наслова такође је наведено да је роман *Макс Хавелар* први пут објављен 1860. године. Међутим, на прелиминарним страницама није наведено да је роман преведен са немачког језика. Хергешић, тек у поговору, наводи да је користио немачки превод који је приредио Вилхелм Шпор [Spohr] и то издање из 1900. године, као и да је консултовао оригинал и то издање које је приредио издавач Дитсе Летерен [Dietse Letteren] из 1937. године. Занимљива је чињеница да су многи први преводи Мултатулијевог дела у Средњој Европи засновани управо на немачком преводу Вилхелма Шпора (Gera, 2013: 100-102).

Превод Марије Рац је, са друге стране, директни превод. На прелиминарним страницама поред имена преводиоца, наведено је и да је за препеве стихова из трећег, осмог, једанаестог и дванаестог поглавља заслужан Владимир Игњатовић. Преводилац наводи у белешкама уз дело да је користила издање из 1881. године што се налази и испод податка о оригиналном наслову дела на прелиминарним страницама.

[7] [...] is er sprake van een systematische, geïnstitutionaliseerde aanpak in de presentatie van Nederlandstalige literatuur en cultuur in Joegoslavië. (Новаковић, 2010: 297-298)

Оперативне норме

Матрицијалне норме

Превод Марије Рац је интегралан без већих додавања и изостављања у односу на оригиналан текст док у Хергешићевом преводу недостају поједини делови из оригинала као што су између осталог, посвета, цитат на француском Хенрија де Пена [Henry de Péne], драма, стихови из трећег поглавља и текст о европској заједници у Индонезији у седмом поглављу. До изостављања ових делова дошло је због немачког превода. Међутим, у Хергешићевом преводу изостављени су и делови који су резултат његове одлуке као што је нпр. последњи део писма у тринаестом поглављу на страници 131.

Оба преводиоца додала су уз превод и своје белешке и објашњења. Листа Марије Рац садржи сто двадесет и осам бележака, од којих је тридесет и пет преузето са листе коју је сам Мултатули саставио уз своје дело. Рац је такође преузела и посебну листу малајских речи које се јављају у причи о Саиђи и Адинди. Њена листа садржи двадесет и пет (док Мултатулијева листа садржи тридесет и седам речи). Белешке су дате у виду завршних напомена и означене су у самом тексту бројем услед чега су видљиве у самом тексту.

Хергешићева листа садржи нешто више напомена и то сто деведесет и четири. Поред тога, у многим белешкама се објашњава више од једног термина. За разлику од Марије Рац која после сваке напомене у загради наводи да ли је у питању њена белешка или белешка преузета од самог писца, код Хергешића није јасно да ли је користио Мултатулијеве напомене. Такође, у Хегешићевом преводу нема упућивања на објашњења у белешкама, чиме су оне невидљиве у самом тексту. Све напомене су подељење по поглављима, а поред сваке је наведен број стране на којој се јавља. Ову поделу, Хергешић је преузео од Шпора, међутим, саме белешке се не поклапају са Шпоровим.

Такође је битно навести да оба издања немају предговор као и да је аутор поговора издању из 1946. сам преводилац, док је поговор издању из 1996. године приредио Марсел Јансенс, професор књижевности на Католичком универзитету у Левену. Није изненађујуће да је Хергешић сам написао поговор будући да је био стручњак у области компаративне књижевности и аутор бројних предговора и поговора у то време. Са друге стране, чињеница да је аутор поговора уз превод Марије Рац, професор са низоземског говорног подручја, говори нам о постојању контаката између две културе, који су поред тога и институционизовани, будући да је превод подржала Холандска фондација за књижевност и преводилачку продукцију.

Текстуално-лингвистичке норме

Начин на који се преводиоци односе према оригиналном тексту као и њихове одлуке о примењеним стратегијама, могу нам рећи доста о положају изворне књижевности у циљној култури. Уколико преводиоци теже да прилагоде елементе који долазе из стране културе циљној култури, односно уколико их одомаћују, изворна књижевност има периферну улогу у циљној култури. Са друге стране, уколико преводилац покушава да задржи страно и приближи га циљној публици, тада књижевност у преводу има активну улогу у циљној култури.

На основу око три стотине утврђених преводилачких поступака, може се закључити да се Марија Рац у већој мери придржава оригинала, док Хергешић нешто слободније преводи. Хергешић чешће мења структуру реченице, користи конкретизације, додавања и изостављања у преводу у односу на Марију Рац. Многе трансформације су резултат измена у немачком преводу, међутим, ове промене из тог разлога нису узете у разматрање.

Табела 1

Оригинал	Превод: Хергешић	Превод: Шпор	Превод: Рац
De held van ‘t stuk wordt **uit het water gehaald** door **iemand** die op ‘t punt staat bankroet te maken. (стр. 5)	Glavni junak **pada u vodu, a spašava** ga **čovek** koji se upravo sprema da bankrotira. (стр. 7)	Der Held des Stückes wird **aus dem Wasser geholt** von **jemandem,** der im Begriff ist, Bankerott zu machen. (стр. 4)	**Neko** ko je na ivici bankrota **spasava iz vode** junaka komada. (стр. 9)
Wie geldt heeft, trowut geen meisjen **uit een gefailleerd huis**. (стр. 5)	Tko ima novca ne uzima djevojku iz **obitelji koja je najavila stečaj**. (стр. 8)	Wer Geld hat, heiratet kein Mädchen **aus einem falliten Hause**. (стр. 6)	Ko ima para, ne ženi se devojkom iz propale kuće. (стр. 10)
Want waar bleef de verdienste, als de deugd beloond werd? (стр. 5)	Kad bi krepkost bila rentabilna ne bi kreposnik bio zaslužan, a svi bi ljudi bili kreposni. (стр. 9)	Denn wo bliebe das Verdienst, wenn die Tugend belohnt würde? (стр. 6)	Jer šta bi onda bilo sa zaslugama ako bi se vrlina nagrađivala? (стр. 11)
... hy verweet zich zyn goedhartigheid **als zwakte, als ydelheid, als zucht** om voor een verkleeden prins doortegaan**...** hy beloofde zich beterschap, en toch **...** telkens als **deze of gene** zich aan hem wist voortedoen als 't slachtoffer van tegenspoed, vergat **hy** alles om te helpen. (стр. 72)	**...** Predbacivao si je svoje dobro srce, **kazujući sebi da je to slabost**, **taština, porok**, da se voli vladati kao preobučen princ, **da bi mu se ljudi divili...** Obećavao je sebi da će se popraviti, a ipak svaki put kad bi se **netko** prikazao ka žrtva nesklone sudbine, **apelirajući na njegovu pomoć**, **Havelaar** je zaboravio sve dobre odluke i stvano pritekao u pomoć. (стр. 91)	... er verwies sich seine Gutherzigkeit **als Schwäche, als Eitelkeit, als Sucht**, gern für einen verkleideten Prinzen sich halten zu lassen ... er gelobte sich Besserung, und doch ... jedesmal, wenn **dieser oder jener** sich als Opfer eines widrigen Schicksals vor ihm zu gebärden wusste, vergass **er** alles, um zu helfen. (стр. 96)	... prebacivao je sebi svoju dobrodušnost kao slabost, kao sujetu, kao težnju da se izdaje za prerušenog kraljevića... obećavao je sebi da će se popraviti, a **istovremeno** ipak... kad bi se **ovaj ili onaj** pred njim prikazao kao žrtva zlog usuda, **on** bi sve zaboravio, samo da mu bude s ruke. (стр. 86)

Из примера у табели 1 можемо да видимо да Хергешић често додаје елементе којих нема у оригиналу (пада у воду; која је најавила стечај; казујући себи да; да би му се људи дивили; апелирајући на његову помоћ). Такође у првом и четвртом примеру у истој табели јавља се и конкретизација на месту где је неодређену заменицу (неко) превео именицом *човек* односно заменицу (он) заменио конкретном особом на коју се односи (Хавелар). У трећем примеру видимо знатно слободнији превод у односу на изворни текст.

Табела 2

Оригинал	Превод: Хергешић	Превод: Шпор	Превод: Рац
...die zich bezighield met het sorteeren van een **partytje** *Java, ordinair, mooi geel, Cheribon-aard...* (стр.10)	...koji je baš bio zaposlen sortiranjem **kave. Pošiljka je bila mješovita**: »Java«, »Obično«, »Svijetlo-žuto«, »Cheribon«...(стр.15)	...der beschäftigt war mit dem Sortieren einer **Partie** »Java«, »ordinair«, »schön-gelb«, »Cheribon-Marke« (стр.12)	...koji je baš bio uposlen razvrstavanjem jedne **partijice** Jave, Čeribona, pa obične, fino žute... (стр.11)
De resident sprak wel iets sneller dan gewoonlyk, daar hy 't besluit en de eeden slechts behoefde vóórtelezen, 'tgeen hem de moeite bespaarde naar zyn slotwoorden te zoeken, **maar toch** geschiedde van zyn kant alles met een deftigheid en een ernst, **die** den oppervlakkigen beschouwer een zeer hoog denkbeeld moesten inboezemen van 't gewicht **dat** hy aan de zaak hechtte. (стр.70)	Rezident je, istina, govorio nešto brže nego obično, jer je trebalo samo da pročita dekret i tekstove zakletve, što mu je uštedilo trud da traga za riječima **kojima će rečenicu upotpuniti**. **Ipak** je postupao tako ozbiljno i dostojanstveno, **da bi** površni gledalac stekao dojam, **da** čitavoj stvari pridaje izvanrednu važnost. (стр.88)	Der Resident sprach wohl etwas schneller wie gewöhnlich, da er den Beschluss und die Eide nur abzulesen brauchte, was ihm die Mühe ersparte, nach seinen **Schlussworten** zu suchen, **aber** doch geschah von seiner Seite alles mit einer Würde und einem Ernst, **der** dem oberflächlichen Zuschauer einen sehr hohen Begriff von der Wichtigkeit einflössen musste, **die** er der Sache beimass. (стр.94)	Rezident je govorio nešto brže nego obično, jer je rešenje i zakletve imao samo da *pročita*, što ga je poštedelo muke traženja **završnih reči**, **ali s** njegove strane sve je ipak bilo izvedeno s nekom dostojanstvenošću i ozbiljnošću **koje** su površnom posmatraču morale dati veoma uzvišenu ideju o važnosti **koju** je on toj stvari pridavao. (стр.84)

Примери у табели 2, илуструју промене у структури реченице у Хергешићевом преводу. Тако у првом примеру од односне реченице у оригиналу прави две реченице док у другом примеру видимо више интервенција. Овде такође од једне реченице прави две при чему се губи супротни везник *али*. Затим уводи односну реченицу како би превео сложеницу *slotwoorden*, док односну реченицу (die den oppervlakkigen beschouwer...) претвара у намерну (да би површни гледалац...). У табели 3 наведени су и примери у којима се у Хергешићевом преводу јављају изостављања.

Табела 3

Оригинал	Превод: Хергешић	Превод: Шпор	Превод: Рац
‘t **verdrukte** vaderland te redeen	da bi spasio domovinu	**bedrängte** Vaterland	svojoj **potlačenoj** otadžbini u spas
stopt en maast**..**	umije krpati	**stopft** und thut	**štopa** i krpi
officieel **voorgeschreven** kostuum	službena odora	offiziell **vorgeschriebene** Kostüm	službeno **propisana** uniforma

Када су у питању речи из страних језика, и овде можемо да закључимо да се преводиоци другачије опходе према овим елементима у тексту. Хергешић ове речи чешће преводи или прилагођава у самом тексту као нпр. први аорист [aoristus primus]; велики господин [grand seigneur], кудински јарам [furca caudina]. Такође, код њега се чешће јавља и изостављање.

Што се тиче стилских одлика може се приметити значајна разлика у ова два превода и то у начину на који се писац обраћа својој публици. У Хергешићевом преводу, писац се публици обраћа у другом лицу једнине чиме остаје веран оригиналу, док им у преводу Марије Рац персира.

Разлика у преводима се такође може приметити и у начину на који се преводиоци опходе према личним именима. Док је Марија Рац консеквентна у примени транскрипције, која је својствена српском језику, код Хергешића се јављају различити преводилачки поступци. Хергешић превасходно користи поступак преузимања имена у оригиналном облику што је и норма у хрватском језику. Међутим, у појединим случајевима, он примењује и транскрипцију

(Трудица), а код имена која имају хрватски еквивалент користи натурализацију: Лука [Lukas], Марија [Marie], Павица [Pauweltje] или калк Чизмић [Slobkaus].

Код назива и топонима можемо најлакше да закључимо да је Хергешић приликом превођења користио и оригинални текст. Тако се упркос натурализацији или прилагођеном писању имена у немачком преводу [Gerhard, Prinzengracht], у Хергешићевом преводу јављају називи у оригиналној (низоземској) транскрипцији [Gerrit, Prinsengracht].

Када је реч о културноспецифичним елементима, оба преводиоца најчешће користе поступак објашњења ван текста. Ово је и разумљиво, будући да су оба преводиоца уз превод дала и листу са белешкама и објашњењима. Међутим, као што је већ наведено, и овде се могу утврдити разлике па је тако Хергешићева листа обимнија од листе Марије Рац, док су белешке Марије Рац видљиве у самом тексту будући да су дате у форми завршних напомена.

Поред тога, Марија Рац нешто чешће користи поступак објашњења у самом тексту. Међутим, овде је реч о мањим интервенцијама, најчешће уз називе места или институција као нпр. улица Батавирстрат [Batavierstraat]; улицом Калверстрат [Kalverstraat], на тргу Вестмаркт [Westmarkt]; у музеју Мауритсхајс [Mauritshuis]. У Хергешићевом преводу, овај поступак се такође често јавља, али углавом као последица Шпорових интервенција. Употреба овог поступка код Хергешића, за разлику од Рац, доводи до значајнијих интервенција, као што се може видети у следећем примеру: “рижиних поља која се према положају зову cawax, гагах, типар” [sawah, gagah, tipars].

Марија Рац такође чешће користи поступак делимичне генерализације док се код Хергешића чешће јавља натурализација и изостављање. Међутим, општи је закључак да оба преводиоца чешће примењују стратегију задржавања односно труде се да у што већој мери задрже референце из изворне културе у свом преводу. На основу тога, можемо да закључимо да је у оба случаја превод тежио ка томе да се публика боље упозна са низоземском, али и индонежанском културом и да су самим тим ови преводи имали активну улогу у књижевном систему циљне културе и трансферу знања.

Закључак

Упоредна анализа два превода романа *Макс Хавелар* показала је да свакако постоје разлике у нормама којима су се преводиоци приликом превођења руководили као и да оне могу бити резултат друштвених прилика. Најприметнија је разлика у директности превода из које су даље произашле битне разлике између

превода Иве Хергешића и Марије Рац. Ова разлика је у директној вези са временом настанка превода и друштвеним приликама карактеристичним за то доба. Друга битна разлика је у односу преводиоца према оригиналном тексту, односно мери у којој преводиоци од њега одступају. Иако се оба преводиоца труде да задрже културне референце из изворне културе, желећи на тај начин да прошире знања о изворној култури међу читалачком публиком, Хергешић преводи са много више слободе и чешће одступа од оригинала прилагођавајући се нормама циљног језика и трудећи се да створи текст који ће лепо звучати у преводу. Овакав приступ превођењу се можда може објаснити чињеницом да је сам Хергешић човек од речи и да су у то време преводиоци знатно чешће и сами били писци. Интересантна је и разлика у начину на који су презентована објашњења појмова која су непозната нашим читаоцима. За разлику од Хергешићевог превода, у преводу Марије Рац ове интервенције су видљиве у самом тексту, на основу чега можемо да закључимо да је у времену када је објављен овај превод постојала већа толеранција према видљивости преводиоца у преводу.

Међутим, да бисмо могли да извучемо значајније закључке о нормама које су карактеристичне за одређени културни и историјски контекст, неопходна су даља истраживања. Потребно је, наиме, истражити да ли се и у којој мери стратегије и поступци других преводиоца са низоземског језика из периода када су настали поменути преводи разликују од оних које су у својим преводима примењивали Хергешић и Рац, као и да ли се и у којој мери стратегије преводилаца ова два превода, али и других преводилаца са низоземског, разликују у односу на преводе са других језика?

Литература:

Примарна:

Multatuli. (1992). *Max Havelaar of de koffieveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy*. Assen/Maastricht: Van Goracum.

Мултатули. (1996). *Макс Хавелар или Лицитација кафе Холандског трговачког друштва.* Београд: LutErazmo & ReVision. (превод: Марија Рац).

Multatuli. (1946). *Maks Havelar ili Nizozemska trgovačka kompanija prodaje na dražbi kavu*. Zagreb: Matica Hrvatska. (prevod: Ivo Hergešić).

Multatuli. (1901). *Max Havelaar*. J. C. C. Bruns' Verlag.

Секундарна:

Aixelà, Javier Franco. (2004). Cultuurspecifieke elementen in vertalingen. *Denken over vertalen*. Vertaald naar het Nederlands door: Bruchem Annemijn & Hilda Kruithof. Nijmegen: Vantilt, 197-211.

Burke, Peter & R. Po Chia-Hsia. (2007). *Cultural Translation in Early Modern Europe*. New York: Cambrigde University Press.

Even-Zohar, Itamar. (1990). The Position of Translated. Literature within the Literary Polysystem. Venuti, Lawrence (red.) 2000. *The Translation Studies Reader*. New York: Routlegde, 192-197.

Gera, Judit. (2013). De intrede van Multatuli in Hongarije. *Werkwinkel*, 8: 97-112.

Hergešić, Ivo. (1957). *Književni portreti*. Zagreb: Novinsko izdavačko preduzeće.

Langeveld, Arthur. (2008). *Vertalen wat er staat*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

Leuven-Zwart, Kitty M. (1992). *Vertaalwetenschap: Ontwikkelingen en perspectieven*. Muiderberg: Dick Coutinho.

Munday, Jeremy. (2012). *Introducing Translation Studies*. London: Routlegde.

Новаковић-Лопушина, Јелица. Zuidslavische enthousiastelingen. Hüning, Matthias; Jan Konst & Tanja Holzhey (red.): *Neerlandistiek in Europa. Bijdragen tot de geschiedenis van de universitaire neerlandistiek buiten Nederland en Vlaanderen*. In samenwerking met Guy Janssens, Stefan Kiedron & Roel Vismans. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann (Niederlande-Studien, 49), 277-292.

Николић, Срђан. (2011). Три југословенска преводиоца Мултатулија. *Речи*, 4: 116-128.

Toury Gideon. (1995). The Nature and Role of Norms in Translation. Venuti, Lawrence (red.) 2000. *The Translation Studies Reader*. New York: Routlegde, 198-211.

Toury, Gideon. (2004). Probabilistic explanations in translation studies. Anna Mauranen & Pekka Kujamäki (red.) *Translation Universals. Do they exist?*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Publishing Company, 15-32.

Сајтографија:

http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?id=1247463736625444 [12. 2. 2015.]

http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?id=1247463736625444 [12. 2. 2015.]

Bojana M. Budimir

TRANSLATED LITERATURE WITHIN THE TARGET CULTURE: COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO TRANSLATIONS OF THE NOVEL *MAX HAVELAAR*

Summary: The aim of this paper is to carry out a comparative descriptive analysis of two translations of *Max Havelaar*, a novel by the famous Dutch author Eduard Douwes Dekker alias Multatuli into Croatian and Serbian. The two translations belong to different periods and cultural and social contexts which means that the translators and their behavior were influenced by different norms. The analysis showed that one of the most obvious differences was in the directness of translation which was directly caused by cultural and social circumstances. This difference further led to other important discrepancies between the two translations. The ways the translators render the original text differ as well. They are both trying to preserve the *couleur locale* of the source text as much as possible which means that the translations have an active role in the target culture as they are trying to introduce the foreign culture to the local readership. Yet we can find more omissions, additions, generalisations and other discrepancies with the source text in the translation by Hergešić. Hergešić keeps the beauty of the target text at the forefront which is not surprising considering his vocation. On the other hand, given the ways the translators deal with the culture-bound elements in the source text we can conclude that the translator is more visible in the translation by Marija Rac, since her comments and explanations are given in the form of endnotes and are therefore visible in the text.

Key words: Multatuli, Dutch literature, polysystem theory, norms, three-phase methodology, decriptive studies

Датум пријема: 7.6.2016.

Датум исправки: 16.10.2016.

Датум одобрења: 29.11.2016.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД
УДК: 821.14'02.09-21 Sofokle

Стефан П. Пајовић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет Нови Сад

ТЕХНИКА ТРАГЕДИЈЕ: ОД *ЕДИПА* ДО *ЈЕВАНЂЕЉА НА КОЛОНУ*[1]

Апстракт: У раду се пореди Софоклова тебанска трагедија *Едип на Колону* са својом савременом верзијом у продукцији америчког редитеља Лија Бруера насловљена *Госпел на Колону*. Овакво поређење има за циљ да промотри у ком степену је савремено извођење грчке трагедије сачувало не само изворни заплет већ и задржало поруку изворника. Осим сличности у заплету, поређење је пре свега засновано на проматрању техника које су употребљене како би публика стекла дојам катарзе. Стога су испрва изложени мотиви *Едипа на Колону* које књижевна критика сматра за најважније, пре свега мотив хришћанског искупљења оличен у Едиповој „срећној смрти“. Након тога се у раду посвећује пажња техници извођења *Госпела на Колону* и начина на који је овај мотив изражен. Форма мјузикла, религијске конотације и избор глумачке поставе су од велике важности у преношењу изворне поруке Софоклове трагедије. Као закључак се намеће висок степен сличности између два наведена комада и свеприсутност катарзе, додуше у измењеном облику.

---

* stefan@capsred.com

[1] Рад је настао у оквиру предмета „Књижевност и технологија“ на докторским студијама на Филозофском факултету у Новом Саду под менторством проф др. Владиславе Гордић Петковић.

Кључне речи: трагедија, *Едипа на Колону*, Софокле, госпел, техника

Увод

Филм *Троја* који је режирао Волфганг Питерсен је 2004. године за само пет месеци приказивања зарадио готово три пута више новца од продатих карата него што је износио буџет филма (Box Office Mojo). Поред врсних глумаца и специјалних ефеката својствених америчкој филмској индустрији, немали део заслуга за овај успех припада и матрици приче коју су сценаристи прерадили, Хомеровом епу *Илијади* из 8. века пре н. е. Сценариста Дејвид Бениоф је одлучио да уврсти и сцене пљачкања Троје у заплет иако се изворни текст завршава XXIV књигом у којој је описана Хекторова сахрана унутар зидина града након што Ахил преда леш његовом оцу. Оваква слобода при представљању античке приче није новина јер је и драматуршки геније Вилијама Шекспира почивао управо на умешности причања прича чији је заплет унапред био познат гледаоцу. Иако је на преласку са 16. у 17. век Шекспир имао боље услове за продукцију од оних које су имали антички писци драма, такав је комодитет ипак далеко од данашње дигиталне технологије која је на располагању режисерима. Компјутерски генерисани призори битака у којима учествују стотине хиљада војника делују до те мере импресивно да је савременом гледаоцу тешко појмити да је све почело од само једног глумца на сцени.

Број глумаца, што људских што анимираних, је само један аспект позоришне технологије која је далеко узнапредовала од првих гледалишта у камену. Позорница, орехестра (позоришна зграда), а касније и параскенија и проскенија су били поприште првих представа у Грчкој. Технички део представе је био крајње примитиван у поређењу с данашњом филмском уметношћу, али прилично сличан данашњим позориштима. Она се нису превише променила, осим увећања броја глумаца и начина дочаравања ефеката, попут грома (који у *Едипу на Колону* удара из ведра неба) или образина које носе глумци. Штавише, по питању бројности публике данашња позоришта тешко да могу парирати античким која су могла примити и до четрдесет хиљада душа, попут оног у Ефесу. Развојем атинске демократије позоришта су попримила пучки карактер те је убрзо свако месташце у Хелади имало или настојало да има сопствени театар. Како су услови за извођење у свима њима били поприлично уједначени, на драматургу је било да својом умешношћу оживи митске теме комада. Сличан механизам и данас покреће индустрију забаве: квалитет дела привлачи квантитет који се огледа у броју гледалаца. Зато и не чуди да један блокбастер какав је *Троја* за сценарио користити умешност једног Хомера. Чини се да се кључ за разумевање

популарности античких комада не налази у савременим поставкама колико год оне биле напредне и визуелно привлачне. Срж њихове дуговечности почива у мајсторски скројеном заплету.

***Едип на Колону*: „небески вали те тукли, сад те дижу...“**

Едип на Колону је трагедија коју је Софокле (495 г. пре н. е. – 406 г. пре н. е.) написао 406. године пре н. е. да би први пут била изведена 401. године пре н. е. у постхумној продукцији уметниковог истоименог унука, одневши прво место на Дионисовим светковинама те године (Гаталица, 2011: X). Ова драма је тек једна од седам сачуваних и спада у Софоклову тебанску трилогију уз драме *Господар Едип*[2] и *Антигона* које су настале пре ње, али јој претходе (*Господар Едип*) и следе је (*Антигона*) када је реч о заплету. Управо је заплет оно што ову драму издваја од осталих и чини је подложном за религијско читање крајем 20. века и обраду о којој ће бити речи у наредном поглављу. Већина критичара у свршетку драме види хришћански принцип који подразумева покајање праћено опростом богова, односно „пут од сагрешења, преко кајања до рехабилитације и канонизације међу свеце. Можда отуд толика популарност у каснијем једнобожачком свету“ (Гаталица, 2011: XXVII). Наведена популарност се дакако не може мерити са популарношћу *Господара Едипа* који је Сигмунду Фројду послужио као основа за Едипов комплекс јер је „књижевна драма Едипове судбине [...] постала оквирна приповест, прича-узорак психоанализе“ (Felman, 1983: 1022). Колонска трагедија такође не поседује култни статус *Антигоне* која је постала незаобилазно штиво школске лектире. Популарност на коју Гаталица упућује је готово опречна с кореном те речи[3] и представља основ за езотеријско читање у контексту хришћанске вере јер следбеници те религије поседују инхерентну кадрост да разумеју искушења ослепелог старца који ходи у смрт. И Фридрих Ниче је оваквог мишљења када вели да „у *Едипу на Колону* [...] налазимо ведрину уздигнуту у бескрајном преображењу: насупрот старцу погођеном неизмерном бедом [...] стоји надземаљска ведрина што се спушта из божанске сфере [...] и нас обузима најдубља људска радост због тог супротстављања божанске дијалектике“ (2012: 51).

---

[2] Ова трагедија је код нас превођена као *Краљ Едип* и *Цар Едип*, али ћемо у нашем раду прихватити скорији превод Александра Гаталице.

[3] Латинска реч *populus* означава „становништво, народ“.

Иако спасење долази с небеса, критичари у први план стављају Едипову непоколебљивост и стоицизам с којим подноси све хирове судбине. Прихватање судбине, усресређеност на њено испуњење као и завет који након њега остаје наликују особинама Гетеових јунака (Ђурић, 1996: 296; Гаталица, 2011: XXVI). Едипова истрајност бива награђена у загробном животу, што би одговарало хришћанском механизму греха и опроста опречном паганском злочину и испаштању лишеном покајања. Стога не чуди да Ниче у *Рођењу трагедије* приписује свршетку *Едипа на Колону* „недионизијски дух“ који је по његовом мишљењу довео до суноврата трагедије (2012: 91). Свршетак трагедије је „трансмутација Едипове смрти (у сваком значењу те речи, дословном и метафоричном) у језик симбола мита“ (Felman, 1983: 1031),[4] односно почетак вечног живота који ступа након овоземаљског бивствовања, што и сам Едип слути у разговору с Исменом: „Тек кад постанем ништа, човеком се могу звати“. Лишен путености у загробном животу, Едип постаје лишен тежине својих греха и клетве, те проналази своју срећу коју препознаје као наново стечену човечност.

Хришћански мотив опроста у *Едипу на Колону* је најзначајнији, али свакако не и једини. „Позоришна ситуација“[5] ове драме се може описати као пут ослепелог страдалника Едипа ка свом последњем коначишту које се парадоксално налази у родном месту његовог књижевног демијурга Софокла. Едип је био презрен до те мере да се изненадио да се њему и Антигони један Колоњанин уопште и обратио. Убрзо на позорницу ступа атински краљ Тезеј који овде по Лескију представља „отелотворење свих племенитих својства атинског бића“ (1995: 169). Он овакав епитет потврђује не само својом гостољубивошћу, већ и домаћинским односом не допуштајући Креонту да одведе Едипа у Тебу, јер је он заједно са своје две кћери његов гост. Ово су његове људске врлине, док се краљевске огледају у томе да помаже Едипу да дође до места „где је суђено да га земља покрива“ и „остатак живота проведе склоњен мраком Хадовим“. Тезејева

[4] Уколико није другачије наведено, аутор рада је преводилац свих цитата и наслова из изворника на енглеском језику.

[5] Јан Кот наводи да се све велике велике трагедије могу испричати у две или три реченице јер су пре свега ситуације, као оне које срећемо у позоришту и представљају „однос јунака и света, јунака и других лица“ (1974: 249). Оваква тврдња је важна јер је по Коту ситуација, а не личност јунака, та која одређује трагедију. Пољски критичар заправо само потврђује Аристотелов став да „трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа. По свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни“ (Aristotel, 2002: 67).

часност, непоколебљивост и побожност су најочигледнији на крају драме када Антигона и Исмена траже од њега да им преда очево тело:

Моје девојке, он ми је наложио

најстрожије да се нико жив не примиче

месту том ...

Ако му ја то испуним, земља ће ми

цветати без иједне тешке године.

И њега и мене чуо је сам Бог и

Зевсова Заклетва што је свему сведок (Софокле, 2011: 215).

Због наведених врлина, али и чињенице да Едип Тезеју поверава старање о своје две кћери, Падуано запажа да је њихов однос заправо однос оца и сина, тачније да Едип у свом добротвору проналази „сина по усвојењу“ (2011: 71). Не улазећи у веродостојност ове тврдње, свакако је јасно да Едип *бира* атинског краља као свог заштитника, упркос превирањима из Тебе која задиру у спокој Колона[6] ступањем Креонта на сцену почетком трећег чина. Он је весник братоубилачког обрачуна око престола који воде Едипови синови Етеокле и Полиник, а чији је трагични исход Софокле описао још у *Антигони.* Креонт је заправо Етеоклов поклисар који настоји да приволи Едипа да крене пут Тебе с њим, исправа улагивањем, а касније применом голе силе када заробљава Исмену и Антигону. Након њега, на Колон стиже и главешина друге војске, Полиник, који настоји да се поистовети са изгнанством свога оца како би га приволео да се управо с њим врати у Тебу. Овакав мотив поделе владарске моћи наслеђивањем, односно периода када је она „укљештена између два тела“, срећемо и код Шекспира, тачније у *Краљу Лиру* (Rosslyn, 2000: 132). Едипов одговор на молбе његових синова је бритак и немилосрдан: он на њих баца клетву која ће напослетку узроковати њихову погибију у двобоју. Рослинова истиче да су „клетве Едипово једино оружје“ које је крајње учинковито јер је његова срџба непатворена и искрена. Наспрам силе коју користи Креонт реч се чини слабашном, нарочито јер је изговара нејаки старац. Ипак, не смемо се заварати јер

[6] Данас је Колон само још једна четврт милионске Атине, док је у античка времена био сушта супротност вреви полиса. У овој деми се налазио велики број храмова и споменика тако да је сматрана светим местом. Тим је озбиљније Креонтово сагрешење што баш на таквом месту примењује силу над Едиповом породицом.

„ова наводна Едипова слабост само прикрива титанску моћ“ (Ibid.: 49), моћ речи која је окосница хришћанског учења.

Едип на послетку бира да својим беживотним телом посвети колонску, односно атинску земљу краља Тезеја који га жели из истих разлога као и синови, али се према њему односи човечно, остављајући по страни клетву коју Едип носи попут белега кудагод да крене. Падуано подробније описује ову дилему:

> „Преко гласова Креонта и Полиника, који представљају две супротстављене струје, чини се као да Теба дозива Едипа, док га у стварности искључује: не само зато што му допушта да једино остане на капијама града, и што близина одстрањивања додељује суптилну суровост, него и зато што обе стране траже у Едипу, као што је Одисеј тражио у Филоктету, не особу, него извор користи“ (2011: 70).

Иако се кроз читаву драму брани да је своје грехове починио у незнању, последња одлука Едипова је више него самосвесна. Он између својих синова заслепљених влашћу и Колона, бира атинску дему којом влада Тезеј. Овај избор је налик избору између добра и зла с каквим се сваки хришћанин суочава: материјално богатство и моћ су стављени насупрот часности готово идеализованог суверена Атине чија је земља приде свéта. Чињеница да је Тезеј тај који прати Едипа до места вечног почивања и једини зна његову тајну нас наводи да би по хришћанској номенклатури он лако могао бити окарактерисан као анђео чувар посрнулог старца.

***Госпел на Колону*: „Ко се искрено покаје биће му опроштено“**

Фелманова запажа да се Едип кроз своју смрт заправо *рађа у своју повест,* односно да од његове *сторије* настаје *и-сторија* (Felman, 1983: 1029 – 1039). Поред тога што је представљала службу богу о празницима и светковинама, трагедија је имала митски карактер у смислу да је за садржај преузимала митолошке приповести (Ђурић, 1996: 244). У светлу такве наративне стратегије запажамо да се читава радња *Едипа на Колону* збива након *Господара Едипа* и догађаја који су се у њему одиграли. Стога не чуди да позоришна верзија драме насловљена *Госпел на Колону* почиње читањем из књиге налик Светом писму (које је написано *након* распећа Исуса Христа) насловљене *Књига Едипова*. Стихови које проповедник (кога тумачи Морган Фриман) чита су заправо завршне Креонтове речи у *Господару Едипу*: „Теби се још чини да си владар, / а добро знаш да си био господар кратког века“ (Софокле, 2011: 96). Поново је посреди хришћански принцип једнакости свих људи пред богом оличен у латинској

крилатици *memento mori*. Да су и краљеви само људи, потврђује Шекспир две хиљаде година касније:

> Ако упоредимо Лира[7] са Едипом у старости: ослепљеног, у ритама и једино у пратњи Антигоне, увиђамо колико брже Софокле долази до питања које га се тиче: *вредности Едипа у смрти* ... чињеница да су и краљеви само људи је била тек почетак, и то такав да читава трагедија на њему почива (Rosslyn, 2000: 133).

Дакле, Софокле је још у 5. веку пре н. е. успео да на мотив краљевске моћи[8] надогради још један: природу загробног живота владара.

Оваква вишеслојност *Едипа на Колону* се у савременој изведби пренела и на саму структуру сценских извођача, па је тако Фриманова улога вишеструка: он је евангелистички проповедник, један од Едипових гласова и гласник богова из античког позоришта. Редитељ Ли Бруер се одлучио да и друге главне улоге подели на више глумаца, па тако поред Фримана Едипов лик тумачи госпел певач Клеренс Фаунтен и још пет певача[9] који су сви слепи, што је по Бруеровим речима први пут да улогу ослепелог краља тумачи слепи глумац (Rabkin, 1984: 48). Тезеја тумачи поп из баптистичке цркве, док су многи глумци заправо певачи, попут госпел певачице Џевете Стил која тумачи лик Едипове кћерке Исмене. Заправо, уколико промотримо ликове Антигоне и Исмене схватамо да су оне оседелом старцу не само старатељке, већ и очи, ноге, руке и глас (Rosslyn, 2000: 50). Зато и не чуди што Бруер раздељује Едипов лик на неколико глумаца-певача.

Читава изведба је урођена у религију и музику, што одговара раним фазама грчког театра који је неоспорно религијског порекла (Paduano, 2011: 11; Ђурић, 1996: 241). Уз то, први глумац на позорници[10] је настао као глас који се

---

[7] Протагониста истоимене трагедије *Краљ Лир*.

[8] Уколико упоредимо Софокловог Тезеја за кога хор тврди да „Све што каже, краљ и сврши“ (Софокле, 2011: 216) и Шекспировог Краља из *Како вам драго* који каже да „Моја част је на проби [...] *морам* да прикажем моћ“ (II.iii.1150–1051), добијамо једну генезу опадања не само краљевске моћи кроз векове, већ и суноврат снаге речи. Обојица споменутих краљева су дали реч: Тезеј ју је вољно одржао, док се краљ Француске код Шекспира осећа примораним да је испуни, јасно стављајући до знања да је грчки принцип калокагатије давно напустио дворове европских владара.

[9] „Пет слепих момака из Алабаме“ су вокални састав који је на окупу још од 1944. године и до сада су освојили пет Греми музичких награда.

[10] Потоње увођење другог глумца се приписује Есхилу, а трећег Софоклу. Када је *Едип на Колону* посреди, Ђурић допушта могућност постојања четвртог глумца, јер уколико би је

одваја их хора што античко позориште чини инхерентно музикалним. Таквом тврђењу у прилог иде мелопеја, састављање песама уз музичку пратњу, која је била саставни део трагедије по Аристотелу (Ђурић, 1996: 263). Музика је за Фридриха Ничеа била до те мере нераскидиви део трагедије да је одлучио да предговор Рихарду Вагнеру своје чувене књиге наслови: *Рођење трагедије из духа музике*. Четрнаест музичких нумера које *Госпел на Колону* садржи нису толико произвољност аутора, колико неопходност која проистиче из Софоклове драме. Да је имао на располагању све техничке новине савременог доба, све су прилике да би их рођени Колоњанин унео у дидаскалије своје последње драме.

Посматрајући јапанско кабуки позориште[11] које је „једна непрекидна песма“, Бруер увођењем елемената црначке цркве верује да се приближава исконском жару античког позорја. За њега је трагедија попут концерта рок музике: „где је заплет свакоме познат, где постоји кутија која служи као појачало, попут микрофона у цркви“ (Rabkin, 1984: 49). Настојећи да његова режија не буде пука имитација европског модела трагедије, Бруер је искористио пасију хришћанског проповедништа афро-америчке заједнице како би пренео изворни занос и побожност који су красили Дионисове светковине на којима је између осталих и *Едип на Колону* премијерно изведен. Уосталом, сам госпел је још у свом зачетку представљао „амалгам европских и афричких обреда“ (Moore, 2002: 5).

Госпел на Колону је први пут игран 1983. године у Бруклину, да би након десетина извођења широм света пет година касније стигао на Бродвеј где је био на репертоару пуна три месеца (D'Aponte, 1991: 105). Глумачки ансамбл који је бројао шестдесет и четири глумца[12] је током тог периода остао готово неизмењен и на свакој изведби успевао да ускомеша публику, о чему сведочи и приказ у *Њујорк тајмсу* о телевизијској верзији представе: „Попут публике у Филаделфији, гледаоцима ће бити тешко да не пљескају уз музику“ (O'Connor, 1995). У античком позоришту управо је аплауз био начин да публика изрази задовољство комадом који посматра, насупрот звиждању које је означавало неодобравање (Ђурић, 1996: 259). Бруер је наглашавањем религијског заноса само амплифицирао овај примарни вид интеркације извођача с публиком.

играла три глумца онда би улога Тезеја морала бити подељена између њих тројице (1996: 251).

[11] Традиционално позориште у Јапану у форми игране драме.

[12] Као и код Софокла, највећи број присутних на сцени чине чланови хора који је у грчком позоришту испрва бројао дванаест, а касније петнаест хориста (Ђурић, 1996: 257).

Д'Апонтова пише да је за овакву врсту заразне привлачности заслужно и доба пред настанак представе: друга половина двадесетог века у којој је све присутнија била госпел музика и потреба да се антички комади редигују у духу постмодернизма (1991: 102). Другим речима, Софоклова трагедија је осавремењена на такав начин да се гледаоцу поред изворне поучности и катарзе, могла понудити проповед, али и забава без које је тешко приволети савременог гледаоца да походи позориште.

Саставни део сваке привлачности, па и оне верске, односно хришћанске природе, је постојање тајни: нечега што се скрива, оличеног у грчком позоришту у проскенији која је скривала праву позадину позорнице. У самом тексту *Едипа на Колону* највећу непознаницу представља Едипова смрт која мора остати тајна и од смртника је позната само Тезеју који је не сме одати како би његово краљевство остало благословено. На његовом колонском поседу се налази гај Еуменида за који је Аполон прорекао да ће Едипу бити вечно почивалиште. У *Госпелу на Колону* Едипова смрт, односно смрт пет глумаца који га тумаче, је приказана као сновиђење кроз мелодију „Вечни сан“. Део сцене с клавиром за којим су они уснули се спушта опонашајући мистериозну смрт Едипову. Едипова полифонија замире, а са њом и сва његова трагичност јер када „геније музике побегне из трагедије онда је она строго узевши мртва“ (Niče, 2012: 91). Вили Роџерс из групе „Соул Стирерс“ пита и одговара кроз песму: „Where he goes / No one knows“.[13] „Дар енигме“ о коме пише Фелманова (1983: 1036) је заправо парадокс који је Бруер одлучио да задржи: човек који је решио Сфингину загонетку умире загонетном смрћу. Ипак, у савременој изведби акценат је стављен на дешавања након Едипове смрти, јер утихнућем музике, „метафизичка утеха“ о којој збори Ниче се остварује у загробном животу, односно „Царству божјем“.

Хришћанско обличје катарзе за које смо утврдили да је у изворнику наговештено, тек у *Госпелу на Колону* доживљава свој врхунац кроз верске химне које славе крај живота, попут споменутог „Вечног сна“, и „Узнеси га, Узнеси га“ или „Нек плач престане сад“ који окончавају представу. Госпел музика јесте пре свега духовна, за разлику од претежно секуларног блуза (Moore, 2002: 1), што читавом сценарију прерађене трагедије даје могућност да буде читан по религијском кључу. Необичност свршетка *Едипа на Колону* где напаћени стари краљ бива за разлику од других трагичких протагониста награђен спокојном смрћу, Бруер је изједначио са хришћанским искупљењем, односно опростом и

[13] „Где он иде / нико не зна“.

спокојем оних који ступају у рај. Редитељ следећим речима сумира изворну трагедију: „То је у бити проповед о срећној смрти, проповед о благосиљању након проклетства у животу, о благослову пре смрти“ (Rabkin, 1984: 48). Његово мишљење се не разликује од онога које су изнели књижевни критичари, али он то радосно вазнесење наглашава и доводи до врхунца стварајући одвар катарзе и спокоја. Ни српском песништву овакви погледи на смрт нису страни, па тако Ђурић наводи песме Јована Јовановића Змаја и Петра Прерадовића у којима је смрт приказана као блаженство (1997: 246–247). Гледалац који је жалио Едипа током читавог комада, позориште напушта задовољан јер је старчева смрт била умирујућа. Изазивајући ову самилост оличену у понекој сузи у гледалишту, Едип доказује сопствену невиност потврђујући мизерност свог хтења пред боговима јер „сажаљење изазива само онај ко *незаслужено пати*“ (Aristotel, 2002: 76). Кот узроке Едипове патње види у трагичном свету препуном окрутности у коме је „најтрагичнији од свих Едип – напаћени старац, кога терају из насеља као бесног пса, који се полако ближи гробу, који треба да буде благослов за Атину“ (Kot, 1986: 35). Пошто је Едип ништа друго до „жртвени јарац богова“, тим је његово упокојење заслуженије, што се најбоље дá видети у слободном препеву гласникових стихова ирског песника Шејмуса Хинија: „Куд год је тај човек крочио, крочио је спокојно“ (RTÉ). Напуштајући свет материјалног, некадашњи владар Тебе престаје да буде играчка богова и најзад може да буде човек, макар и покојни, што му је за живота било ускраћено како је био табернакл сила већих од њега вољом тих истих богова (Рослин, 2000: 52).

Осим гиздавих одора и електричних гитара, упада у очи и да су сви глумци на сцени црне пути. Овакав одабир глумаца је посве намеран јер је њихова заједница у Сједињеним Америчким Државама вазда била угњетавана, па чак и остракизована, слично као што је Едип био одбачен од друштва. Фолијева подвлачи важност боје коже глумаца и продуцената у преношењу поруке изворне трагедије:

> „Аутори белци награђиваног *Госпела на Колону* су оживели Софокловог *Едипа на Колону* у виду проповеди афро-америчких певача и глумаца пред афро-америчким госпел хором“ (1999: 3).

За Д'Апонтову спој изворног текста и савременог избора извођача је „дивна метафора за попуштање тензија у односима белаца и црнаца широм света“ (1991: 106). Едип није једни који на Колону проналази залечење, ту је и публика која поистовећујући музички занос афро-америчких глумаца са Софокловим јунацима у туникама, заправо исцељује све ране које су људи нанели једни другима у име расе.

Оваквом стратегијом редитељ је задржао изворни механизам поистовећивања који примењује Полиник који се додворава оцу тако што га подсећа да су обојица изгнаници. За разлику од Едипа који одбацује и проклиње Полиника прозревши његове себичне намере, публика *Госпела на Колону* осећа виши степен привржености глумачкој постави коју чини мањинска група. На позорници, они у лику који тумачи Морган Фриман препознају сами себе, односно *Jedermann-a,*[14] затирући сваки облик расних подела, што и јесте закључак који Д'Апонтова доноси: „У многострукој личности евангелистичог проповедника/античког гласника/Едипа који види, лик афро-америчког проповедника постаје разазнатљив симбол тог суштинског поглавља људске историје када раса неће бити основ за поделе“ (Ibid.: 110). Таква будућност јесте заправо један вид катарзе, условно речено „расне катарзе“, која није могла постојати у изворнику,[15] али је пронашла одушак у савременом постављању драме. Оваква интерпретација иде у прилог свевремености комада, баш као што смо сведоци нових изведби Шекспирових комада широм света.

Закључак

Насложенији реквизит античког позоришта је био дрвени кран (Гаталица 2011: XV), што само по себи говори о ограничености представљања комада на позорници када је по среди сама изведба. Уколико пак оставимо такве техничке детаље по страни, схватићемо да се формула успешног позорја није превише изменила јер и даље постоји потреба за врсним глумцима, добрим комадима и још бољим драматурзима како би публика задовољна напустила гледалиште. У том погледу савремена позоришна и филмска уметност каскају за античком, јер уколико узмемо тврђење да „на енглеском језику није написана ниједна трагедија још од ренесансе“ (Rosslyn, 2000: 17), онда постаје јасно да савремене изведбе мањкају у поруци, која је изгубила на учинковитости, а добила на снази. Технички ефекти, анимације и живописне ливреје су ништа друго до покушај да

[14] Аристотел спомиње управо Едипову судбу када пише о „једном човеку по средини [...] који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљалства него због неке *погрешке (кривице)*“ (2002: 77).

[15] Иако раса није била од кључне важности у античком свету, уколико изузмемо расну структуру робова, и стари Грци су имали заједнице које су биле обесправљене и на рубу друштва, попут странаца. Реч ксенофобија је управо грчка кованица: *хено* (странац) и *phobe* (фобија).

се надомести изостанак драматуршког генија какав је Софокле био. Његов *Едип на Колону* не само да је био круна каријере и логичан свршетак тебанске трилогије о Едиповој судбини, већ и увод у хришћански светоназор, у оном облику у коме је он данас наша свакодневица.

Спокој остарелог краља је прерастао у зелотизам једне нове религије која је четврт миленијума након изворне трагедије послужила њујоршком редитељу да наново исприча повест о страдању Едиповом. *Госпел на Колону* је ни мање ни више него покушај да се „преобликује искуство катарзе у америчком позоришту“ (Rabkin, 1984: 48) тако што би се направио отклон од савременог поимања трагичности као осећања праћеног јадом и чемером. Овакви осети уступају место усхићењу у извођењу које је пре мјузикл него представа, што је само по себи порука: оно што је антички гледалац могао тек да наслути се претворило у госпел хор, проповедника у шареној одори и неколико слепих глумаца који тумаче Едипов лик. Бруерова техника није превише сложена, ни налик ономе чиме се музичка и филмска индустрија служила осамдесетих година двадесетог века, али она свеједно приморава гледаоца да бризне у плач. Саосећајност посматрача је међаш антике и хришћанства оличен у Едипу који на Колону заправо прима награду коју су му богови наменили за патње и потоњу смрт (Rosslyn, 2000: 52). Он утире пут низу хришћанских светаца који ће управо својим мученичким животом и смрћу завредети место на небу. Амерички и грчки хор испевају истоветни закључак: смрт, иако мистериозна, може и те како бити срећна. Неспорно временско-просторно различитих техника, Софоклова и Бруерова публика подједанко прочишћена напушта театар освеженог памћења да „нико без муке није живео“ (Софокле, 2011: 211).

Литература:

Aristotel. (2002). *O pesničkoj umetnosti*. Prevod, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta.

Box Office Mojo (IMDb.com): Troy. (n.d.). Retrieved from http://boxofficemojo.com/movies/?id=troy.htm

Гаталица, А. (2011). Предговор. У Софокле, *Господар Едип; Едип на Колону* (VII–XXVII. Београд: Српска књижевна задруга.

D’Aponte, M. G. (1991). The Gospel at Colonus (and Other Black Morality Plays). *Black American Literature Forum*, 25(1), 101-111.

Ђурић, М. (1996). *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Ђурић, М. (1997). Тајна смрти и гроба у Софоклову Едипу Колонском. *Хеленска књижевност и компаристика* (241–247). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Kot, J. (1974). *Jedenje bogova*. Preveo sa poljskog Petar Vujičić. Beograd: Nolit.

Kot, J. (1986). *Pozorišne esencije i drugi eseji*. Izbor i prevod sa poljskog Biserka Rajčić. Beograd: Prosveta

Лески, А. (1995). *Грчка трагедија*. Превео са немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.

Lošonc, A. (1997). *Moderna na Kolonu*. Beograd: Stubovi kulture.

Moore, A. (2002). Surveying the field: our knowledge of blues and gospel music. Ed. A. Moore, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music* (1–12). Cambridge: Cambridge University Press.

Niče, F. (2002). *Rođenje tragedije*. Prevela sa nemačkog Vera Stojić. Beograd: Dereta.

O'Connor, J. (1985, November 8). The Gospel at Colonus on Great Performances. *The New York Times*. Retrieved from http://www.nytimes.com/1985/11/08/arts/the-gospel-at-colonus-on-great-performances.html.

Paduano, G. (2011). *Antičko pozorište: Vodič kroz dela*. Preveo sa italijanskog Dušan Popović. Beograd: Clio.

Rabkin, G. (1984). Lee Breuer: On the Gospel of Colonus. *Performing Arts Journal*, 8(1), 48–51.

Rosslyn, F. (2000). *Tragic plots: A New Reading from Aeschylus to Lorca*. Aldershot; Burlington: Ashgate.

RTÉ: Ireland's National Television and Radio Broadcaster. (2013, August 31). *Seamus Heaney: Would any of his poems make a suitable epitaph*? [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=fTOZ2GBWovs.

Софокле. (2011). *Господар Едип; Едип на Колону*. Препевао са старогрчког, увод и напомене написао Александар Гаталица. Београд: Српска књижевна задруга.

Felman, S. (1983). Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis. *MLN*, 98(5), 1021–1053.

Foley, H. (1999). Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, 129, 1–12.

Stefan P. Pajović

THE TECHNOLOGY BEHIND THE TRAGEDY: FROM *OEDIPUS* TO *GOSPEL AT COLONUS*

Summary: The paper compares Sophocle's Theban tragedy *Oedipus at Colonus* with its modern version from the 1980s entitled *Gospel at* Colonus, which was directed by a New York playwright Lee Breuer. Beside the similarity of the storyline, the juxtaposition is primarily based on the technique that is employed to convey the feeling of catharsis. The goal of such a comparison is to examine the degree to which the modern version had kept not only the plot of the Greek tragedy, but the message as well. For this reason, the paper begins with an overview of the motifs present in *Oedipus at Colonus*. The most prominent of these motifs, as deemed by the critics, is the motif of Christian redemption, embodied in Oedipus's "happy death." The focus then shifts to the modern version of the play and the technology behind its expression of the motif in question. The form of the musical, the religious connotations, and the choice of the cast are all of significant importance in terms of conveying the original message as envisoned by Sophocles. The paper concludes that the two plays have many common points, most notably the omnipresent catharsis which had taken on a religious note. Breuer had enriched the original piece by imbibing it with a dose of the zeal of the Afro-American evangelist church.

Key words: tragedy, *Oedipus at Colonus*, Sophocles, gospel, technology

Датум пријема: 28.2.2016.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 2.11.2016.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД
УДК: 821.163.42.09

Iva Beljan Kovačić*
Sveučilište u Mostaru
Filozofski fakultet
Odjel za hrvatski jezik i književnost

STARIJA HRVATSKA KNJIŽEVNOST U BIH U KNJIŽEVNOPOVIJESNIM ISTRAŽIVANJIMA

Apstrakt: Starija hrvatska književna tradicija u Bosni i Hercegovini bila je predmet istraživanja znanosti o književnostiu različitim tipovima radova: u sintetskim pregledima povijesti književnosti, u književnopovijesnim studijama, te u stručnim radovima poput hrestomatija i drugih izbora tekstova popraćenih predgovorima. Ovaj se rad bavi načinom na koji je starija hrvatska književnost u BiH predstavljena i vrednovana u dosadašnjim književnopovijesnim istraživanjima. Polazi se od razine dostupnosti tekstova i (ne)postojanja njihovih suvremenih izdanja, a potom se promatraju problemi u književnopovijesnoj interpretaciji i vrednovanju ove građe, uzrokovani kako njezinim posebnostima (moralno-didaktična književnost s praktičnom funkcijom), tako i metodološkim pristupima samih istraživača. Rad time nastoji sagledati mjesto i ulogu koja se u povijesti književnosti i kulture pridaje ovoj književnoj tradiciji, ali naznačiti i smjernice za njezinu adekvatniju interpretaciju i valorizaciju.

Ključne riječi: hrvatska književnost u BiH, povijest književnosti, periodizacija, franjevačka književnost.

---

*iva.beljan12@gmail.com

I.

Hrvatska književna tradicija u Bosni i Hercegovini ostala je do danas poprilično neistraženo područje. To se osobito može reći za njezin stariji segment, koji je doduše proučavan kao važan dio bosanskohercegovačke i hrvatske kulture, ali je u tradicionalnoj perspektivii u okvirima povijesti književnosti obrađivan i vrednovan uglavnom kao kulturno-povijesna ili jezična pojava. Interes suvremene znanosti o književnosti za pitanja i probleme koji su ostajali postrani tradicionalnih književnopovijesnih proučavanja otvara mogućnosti za pokušaj ponovne interpretacije i valorizacije ove građena način primjeren današnjim shvaćanjima.

U tom se okviru ovaj rad usmjerava na proučavanje stručne recepcije starije hrvatske književnosti BiH, odnosno na njezin status u znanosti o književnosti u Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj.[1] Pozornost je pritom usmjerena na obradu književne građe od početka 17. do početka 20. stoljeća, odnosno na književnost koju su uslijed specifičnih društveno-političkih okolnosti mahom stvarali bosanski i hercegovački franjevci. Položaj književnosti bosansko-humskog srednjovjekovlja u književnopovijesnim istraživanjima iz više razloga predstavlja specifičan problem koji zahtijeva posebnu studiju pa ovdje o njemu neće biti riječi. Gornja je granica pomaknuta na početak 20. stoljeća zbog toga što 19. stoljeće u starijoj hrvatskoj književnosti Bosne i Hercegovine čini prijelazni period između starijeg – tradicionalnog franjevačkog utilitarnog modela književnosti, i novog modela, koji se pojavljuje pod utjecajem književnosti hrvatskoga narodnog preporoda i europskoga romantizma.

Ovdje me u prvom redu zanima način na koji je ova književnost predstavljena i vrednovana u dosadašnjim književnopovijesnim istraživanjima, a posredno i predodžba koju nam o njoj posreduje znanstveni diskurs. Analiza je usmjerena najprije na razinu objavljivanja građe, potom na vrstu samih istraživanja, njihovu metodologiju i rezultate. Prepoznavanje osnovnih problema s kojima se povijest književnosti dosad susretala u prezentiranju ove književne građe može pomoći oblikovanju smjernica za njezino primjerenije književnopovijesno pozicioniranje i interpretaciju.

[1] Isti je korpus bio predmet istraživanja i povjesničara srpske književnosti, gdje su značajne priloge krajem 19. stoljeća dali Aleksandar Stojačković, Stojan Novaković i osobito Đorđe S. Đorđević kao autor prve monografske studije o Matiji Divkoviću. Usp. o tomu rad Vojislava Maksimovića u: Kuna, 1982: 244–247.

II.

Moglo bi se reći da znanstveni interes za hrvatsku književnu tradiciju Bosne i Hercegovine postoji još od Filipa Lastrića u 18. st. U petom poglavlju svoga historiografskog djela *Epitome vetustatum Bosnensis provinciae (Pregled starina Bosanske provincije*, 1776)[2] Lastrić donosi „popis pisaca Bosanske provincije koji su tiskali djela“ (Lastrić, 2003: 136-138), što predstavlja prvi pokušaj bibliografskoga rada na ovoj građi. Taj posao nastavljaju u 19. stoljeću Grga Martić i osobitoIvan Frano Jukićsvojim radovima u *Bosanskom prijatelju* 1850. i 1851. godine.

Rad na biobibliografiji nastavlja se i u prvoj polovici 20. stoljeća (usp. Jelenić, 1925), a ovo je i vrijeme stvaranja određene slike o ovoj književnosti u književnopovijesnim radovima, koja se jednim svojim dijelom nije promijenila do danas. U tom pogledu treba izdvojiti stranice o hrvatskoj književnosti BiH u povijestima hrvatske književnosti Branka Vodnika (1913), Slavka Ježića (1944) i Mihovila Kombola (1945), od opsežnijih radova osobito djelo Dragutina Prohaske *Das kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und der Herzegowina* (1911), a koncem 60-ih godina i djelo Krešimira Georgijevića *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni* (1969).

Ovo je i vrijeme rada na prvoj (pozitivističkoj) fazi posla oko ove građe, koja je uključivala opise djela, istraživanje njihovih izvora, broja izdanja itd. i na tom planu ostavila neke do danas nezaobilazne rezultate.[3]

Obuhvatniji i metodološki inovativniji pristup ovoj književnosti započinje 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća. Ovaj je zamah bio potaknut interesom kulturnih i znanstvenih institucija te je rezultirao nizom važnih publikacija od kojih ću ovdje, zbog ograničenosti prostora,spomenuti tek neke od najvažnijih za povijest književnosti. Na planu kritičkih izdanja starih tekstova značajno je izdavanje franjevačkih ljetopisa iz 18. stoljeća, zatim sabranih Jukićevih i izabranih Martićevih djela, kao i izbora tekstova u dvjema vrijednim hrestomatijama bosanskohercegovačkih književnosti (Kuna i dr., 1974. i Kuna, 1974). Rad na biobibliografiji nastavljaju Ivan Alilović (1986) i Anto Slavko Kovačić(1991). Kao primjer metodološki osuvremenjenog književnopovijesnog

[2]Prvo je izdanje Lastrićeve povjestice izišlo u Veneciji 1765. godine pod naslovom *Epitome vetustatum Provinciae Bosniensis*, a u Anconi je 1776. tiskano drugo, prošireno izdanje, naslovljeno *Epitome vetustatum Bosnensis provinciae*.

[3]Kao jedan od dobrih primjera spomenut ću rad Šime Urlića na izvorima Divkovićevih djela (v. Urlić, 1911. i 1921).

pristupa starijoj hrvatskoj književnosti BiH treba izdvojiti *Zbornik radova o Matiji Divkoviću* iz 1982. godine.

U 90-im je godinama rat na prostoru SFR Jugoslavije prekinuo ovaj zamah, a poslije rata on nije obnovljen u istom opsegu. Postoje pojedinačni projekti, ali organiziran rad priječi nepostojanje konkretne kulturne i znanstvene politike koja bi ga pokretala. Od institucionalno uokvirenih pothvata treba spomenuti projekt *Tihi pregaoci* Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, pokrenut 2000. godine, u okviru kojeg je dosad realizirano šesnaest znanstvenih skupova s objavljenim zbornicima radova o slabo obrađenim starim piscima.[4] Među njima je obrađen i dobar broj pisaca starije hrvatske književne tradicije Bosne i Hercegovine.[5]

Kad pogledamo poslove koji su dovršeni na ovoj građi, dolazimo do nekoliko problema, od kojih prvu predstavlja još uvijek slaba dostupnost tekstova. Malobrojni primjerci izdanja knjiga iz 17, 18. i 19. stoljeća teško su dostupni, često nepotpuni i oštećeni, široj publici k tome nepristupačni i zbog pisma i jezika. Velik broj tekstova starijih pisaca još nemamo u suvremenim cjelovitim transkribiranim izdanjima, priređenim za širu publiku. Ilustracije radi, prošle su 402 godine od tiskanja Divkovićeva *Nauka krstjanskoga* 1611. do konca 2013. kad smo dobili njegovu cjelovitu transkripciju (usp. Divković, 2013).

Posljedice nedostupnosti građe ogledaju se i u tome što se njome povijest književnosti, moglo bi se reći, bavila na svojim marginama. Nerijetko se događalo i to da se sudovi o ovoj književnosti donose na osnovi odlomaka u hrestomatijama, a kako one, zbog same naravi žanra, favoriziraju narativne primjere iz franjevačkih knjiga, široko se uvriježila slika o franjevačkim piscima kao pripovjedačima pričica za puk. Cjeline pak ovih djela pokazuju da u njima prevladava nenarativna – najčešće propovjednička i katekizamska proza. Riječ je dakle (i) o literaturi koju su stvarali pripadnici franjevačke elite koja se obrazovala u inozemstvu i u sastavljanju se svojih knjiga ugledala na europsku teološku i književnu produkciju.

---

[4] Od radova pojedinaca zaslužnih za ovaj projekt ovdje posebno izdvajam urednički i autorski rad prof. dr. Pavla Knezovića, kojem pripadaju i velike zasluge za istraživanje starije hrvatske književnosti u Bosni i Hercegovini.

[5] Treba napomenuti da su neki od obrađenih pisaca iz dalmatinske franjevačke provincije svojim književnim utjecajem i/ili podrijetlom također vezani (i) za stariju hrvatsku književnost u BiH. Tako su u okviru projekta *Tihi pregaoci* do sada obrađeni sljedeći pisci važni za povijest hrvatske književnosti BiH: Pavao Posilović, Tomo Babić, Jeronim Filipović, Lovro Šitović, Ivan Ančić, Petar Bakula i Stjepan Margitić.

Osim toga može se primijetiti da je starija književna historiografija, zbog svojih pozitivističkih metodoloških polazišta, bila mahom koncentrirana na probleme kao što su utvrđivanje broja i godina izdanja pojedinih djela, zatim osobito na problem izvora jer se radi o kompilatorskoj i prevoditeljskoj literaturi. Uz nemjerljive zasluge u radu na ovoj mukotrpnoj fazi posla, ostavila je i manjkavosti jer se ovom književnošću uglavnom bavila kao kulturnom i društvenom pojavom ili kao jezičnom pojavom važnom za proces jezične standardizacije, a vrlo malo ili nikako kao književnošću. U skladu s tim pristupom bilo je i vrednovanje: ova je produkcija ocjenjivana češće kao doprinos kulturi, jezičnoj standardizaciji i očuvanju nacionalnog identiteta nego kao doprinos samoj književnosti.[6]

Kao primjer metodološke promjene u pristupu ovoj građi treba istaknuti već spomenuti *Zbornik radova o Matiji Divkoviću* iz 1982. godine. Zbornik je u znaku strukturalizma, koji ovoj književnosti pristupa kao književnoumjetničkoj pojavi, a ne u prvom redu kao jezičnoj ili kulturnopovijesnoj, što je rezultiralo i novim spoznajama o njoj.[7]

III.

Sljedeći problem koji se nameće prilikom pokušaja književnopovijesne prezentacije ove građe problem je pripadnosti, odnosno konteksta proučavanja, na koji umnogome utječu izvanknjiževni parametri, konkretno zemljopisne i političke granice. Taj se problem u tretmanu ove književnosti pojavljuje i u povijesti hrvatske književnosti i u okviru povijesti bosanskohercegovačkih književnosti.

Povijest hrvatske književnosti obrađuje ovu književnu tradiciju kao sastavni dio hrvatske kulture, ali je, pogotovo u starijoj književnoj historiografiji, vrlo očito da je ona najčešće obrađena izdvojeno, kao književnost bosanskih franjevaca, i vrlo šturo, kao produkcija važna za kulturne i jezično-standardizacijske procese, a manje za književnoumjetničke. Ovi se pisci dakle najčešće percipiraju i obrađuju kao posebna cjelina, „književnost bosanskih franjevaca“ (ili kao „književni rad u Bosni“, usp. Vodnik, 1913: 216–224; 339–342), što uskraćuje mogućnost povezivanja njihova književnog rada s kontekstom u kojem je nastajao.

---

[6] V. primjer vrednovanja Divkovićeva djela u: Beljan, 2014: 63–89.

[7] Za književnopovijesna istraživanja starije hrvatske književnosti u BiH osobito su vrijedni radovi Ivanke Petrović (Kuna, 1982: 175–206), Eduarda Hercigonje (Kuna, 1982: 55–82), Rafe Bogišića (Kuna, 1982: 223–232), Franje Švelca (Kuna, 1982: 233–238) i dr.

Prezentiranje ove književnosti u okviru studija o književnostima u Bosni i Hercegovini bilo je obuhvatnije i iscrpnije. Međutim i u ovim je studijama uglavnom prisutan sličan problem, nastao zbog toga što se starija hrvatska književnost Bosne i Hercegovine prezentirala izolirano od širega konteksta, najčešće opet kao književnost bosanskih franjevaca, što je ponekad dovodilo do toga da se zanemare neke osobitosti kulturnoga kruga u kojem je nastajala.

Ime franjevačke provincije Bosne Srebrene već se duže vrijeme veže za politički i kulturni kontekst Bosne i Hercegovine, zapravo često samo Bosne. Zbog toga se (a u vrijeme SFR Jugoslavije i uslijed pokušaja potiskivanja nacionalnih odrednica) njezino književno stvaralaštvo uobičajilo označavati sintagmom „književnost bosanskih franjevaca“.

Međutim nekadašnja Bosna Srebrena, za vrijeme ekspanzije Osmanskoga Carstva, obuhvaća mnogo širi prostor, tako da se još početkom 17. stoljeća, u vrijeme Matije Divkovića, „proširila od Jadrana do Budima, na sjeveru, te do obala Crnoga mora, na istoku“ (Karamatić, 2006: 6). Sredinom 18. st. Bosna se Srebrena dijeli na bosansko-hercegovački (koji je zadržao status matice s povijesnim imenom), dalmatinski i tzv. prekosavski dio (Slavonija i Ugarska), a u 19. se stoljeću u posebnu provinciju odijelila i Hercegovina.

Bosna Srebrena prije dioba čini jedinstven kulturni prostor na kojem se razvila vrlo živa književna i kulturna djelatnost. To konkretno znači da su iste književne konvencije vrijedile i u bosansko-hercegovačkom i u slavonsko-srijemsko-ugarskom i u dalmatinskom dijelu provincije. Nakon njezinih dioba u 18. i 19. st. književna produkcija u svim dijelovima nastavlja zajedničku književnu tradiciju, što je očito iz žanrovskoga sustava, poimanja funkcije književnosti, tematskih, oblikovnih i stilskih značajki.

Franjevački pisci koje danas obično vežemo za bosanski zemljopisni i kulturni kontekst bili su, dakle, dio mnogo šire cjeline pa su imali i složeniju recepciju nego se u prvi mah čini. Djela tadašnjih istaknutih pisaca bila su utjecajna u svim dijelovima Bosne Srebrene. Spomenut ću nekoliko primjera. Djelo Matije Divkovića bilo je u dalmatinskom dijelu provincije toliko popularno da je anegdota o njegovoj recepciji ušla i u čuveno *Putovanje po Dalmaciji* Alberta Fortisa iz 1774. godine (usp. Georgijević, 1969: 152). Filip Lastrić proveo je dio života u slavonskom dijelu Bosne Srebrene, a bio je i njezin provincijal prije podjela (Kovačić, 1991: 207), pa su mu djela bila poznata daleko izvan granica današnje Bosne.

Utjecaji su, dakako, išli i u obrnutom smjeru: kronika *Tabula od ministara i kapitula* slavonskoga franjevca Andrije Šipračića poslužila je kao predložak za ljetopis bosanskoga franjevca Nikole Lašvanina, a Jeronim Filipović i Lovro Šitović, koji su

nakon podjela djelovali u dalmatinskoj franjevačkoj provinciji, bili su veoma utjecajni autori na bosansko-hercegovačkom području te su tako danas neodvojiv dio te književne tradicije.

Zanemarivanje ovoga konteksta može u književnopovijesnim radovima dovesti do neodgovarajućih načina proučavanja ove građe i njezine recepcije.[8]

IV.

Sljedeći problem u književnopovijesnoj obradi ove književnosti umnogome je povezan s kontekstom proučavanja, ali i s metodološkim izborima istraživača, i tiče se rasporeda građe u periodizacijske cjeline, što je izravno povezano i s načinima interpretacije i vrednovanja. U tom smislu možemo u literaturi prepoznati dva pristupa.

Prvi je karakterističan za (stariju) hrvatsku književnu historiografiju, a podrazumijeva nastojanje uklapanja starije hrvatske književnosti BiH u periodizacijski koncept karakterističan za zapadnoeuropsku književnost, a ovjeren i u hrvatskoj književnosti dubrovačko-dalmatinske provenijencije. Budući da se franjevačka literatura teško uklapa u taj okvir, ona je završila „na rubu“ književnopovijesnih pregleda. Problem na prvi pogled proizlazi iz specifičnosti ove književne produkcije, označene najčešće odrednicama poput „nabožno-poučna“ (Ježić, 1944: 121), „nabožno-praktična“ (Gabrić-Bagarić, 2004: 6) s „prosvjetno-didaktičnim namjerama“ (Rizvić, 1985: 83–84), „vjerska i odgojna“ (Bogišić, 1994: 88), „u religioznom duhu, pisana s određenim tendencijama, utilitarna“ (Kuna i dr., 1974: 7), „nadahnuta duhom katoličke obnove“

[8] U povijesti hrvatske književnosti postoji primjer obrade ove književne tradicije kao cjeline, u već spominjanom djelu Krešimira Georgijevića *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni* (1969). Georgijević ovdje ne povezuje samo franjevačku književnu tradiciju u Bosni, Hercegovini, Slavoniji i zagorskoj Dalmaciji, nego je obrađuje zajedno s poetički srodnom književnošću kajkavske Hrvatske, čime hrvatskoj književnoj historiografiji daje dobar primjer za obradu tradicije tzv. nabožne i didaktične literature. Između ostalog Georgijević naglašava da „književnost franjevaca u Bosni ne čini posebno, izdvojeno poglavlje od ostalog toka književnosti u našim krajevima: ona po svojim osnovnim crtama i tendencijama ulazi u okvir protureformatorske književnosti, kakva se razvijala u Dalmaciji, Hrvatskoj i Slavoniji“ (Georgijević, 1969: 149). Međutim zbog Georgijevićeva pozitivističkoga metodološkoga pristupa ove su književne veze – mislim na unutarknjiževne, poetičke – ostale nerazrađene.

(Jelčić, 2004[2:] 61). Međutim problem proizlazi i iz pristupa pojedinih povjesničara ovoj građi.[9]

Većina povjesničara hrvatske književnosti predstavlja hrvatsku književnost kao cjelinu u kojoj se nastoji ovjeriti slijed književnih pojava karakterističan za zapadnoeuropsku književnost. Budući da se u franjevačkoj predmodernoj književnosti taj očekivani slijed – renesansa, barok, prosvjetiteljstvo – ne može posve jasno utvrditi, ona se uglavnom obrađuje kao svojevrstan dodatak dominantnoj književnoj produkciji, važan u kulturno-povijesnom i jezičnom pogledu.

U starijoj književnoj historiografiji za franjevačku je književnost 17. st. najčešće oblikovana odrednica „književnost protureformacije“ ili „književnost katoličke obnove“ (Vodnik, 1913: 216; Ježić, 1944: 120–121; Kombol, 1945: 214–215; Georgijević, 1969: 49; Ravlić, 1972: 159). Slična je situacija i u povijestima književnosti i hrestomatijama koje se bave (i) hrvatskom književnošću u Bosni i Hercegovini (Prohaska, 1911: 64; Rizvić, 1985: 84; Kuna i dr., 1974: 7–8; Kuna, 1974: 113–114). Književnost 18. st. uglavnom je označena samo odrednicom stoljeća i okarakterizirana kao nastavak književnoga rada započetog u 17. st., s tim da je, kako konstatira već Vodnik, „taj rad sada mnogo neznatniji, a još jednoličniji sadržajem“ (1913: 339).

Teškoće s periodizacijom ove književnosti mogle bi se objasniti pomoću rezultata do kojih je došao Zoran Kravar u analizi teškoća s proučavanjem književnosti 17. stoljeća, nastalih zbog velike razlike u zapadnoeuropskoj književnoj kulturi toga vremena s jedne strane, te u srednjoeuropskoj i istočnoeuropskoj s druge.

Kad promotrimo narav starije hrvatske književnosti u BiH i uopće nabožne literature u Hrvatskoj, mogli bismo reći da na prostoru današnje hrvatske kulture u predmodernom razdoblju možemo prepoznati dva tipa književne prakse, koja Zoran Kravar naziva predrenesansnim i postrenesansnim. Odlučujuća je razlika među njima izostanak odnosno pojava književne renesanse i s njom emancipacije književnosti od njezinih srednjovjekovnih uloga (usp. Kravar, 1988: 7-48).

Književnost na područjima koje je nekad obuhvaćala franjevačka provincija Bosna Srebrena (kao i, primjerice, nabožno-didaktična književnost u sjevernoj Hrvatskoj) nastaje na predrenesansnoj osnovi. To se očituje u nizu elemenata kao što su

[9] Razlog je djelomično u nedovoljno jasnom stavu koji su povjesničari hrvatske književnosti ponekad imali prema hrvatskoj književnosti u BiH. Produktivno je zato ovaj odnos čitati i u ključu odnosa kulturnoga centra i periferije (v. Grmača, 2012).

žanrovski sustav, oblikovni postupci, funkcija književnosti, odnos prema autorstvu, odnos prema izvorima, stilske osobine, tematski sloj, svjetonazor itd. Tako se ova tradicija umnogome razlikuje od dubrovačko-dalmatinske, koju je u nabrojenim elementima obilježila pojava renesanse. Ove su dvije književne tradicije često obrađivane na način da su se periodizacijski i opisni modeli prikladni za jednu primjenjivali i na drugu, što je jednako često dovodilo do neadekvatnih načina prezentiranja i vrednovanja.

Drugi pristup ovom problemu podrazumijeva bavljenje hrvatskom književnošću BiH bez nastojanja njezina povezivanja s općim stilsko-periodizacijskim pojavama. Ovaj se pristup pokazuje neadekvatnim kada promotrimo interakciju spomenutih dviju književnih paradigmi u predmodernome razdoblju,koja postupno unosi promjene u franjevački književni model nastao na srednjovjekovnoj poetici.

Promjene se mogu pratiti i u osobinama ustaljenih franjevačkih žanrova, podrijetlom iz srednjovjekovnoga žanrovskog sustava. Već je uočeno, primjerice, da se u žanru propovijedi mogu primijetiti određene tematske i stilske mijene pa se tako propovijed 17. st. razlikuje od one u 18. po elementima koji se mogu dovesti u vezu s književnim barokom, odnosno prosvjetiteljstvom (usp. Bratulić, 1991; Zečević, 1993; Demo, 2005). Isto se može primijetiti i u drugim praktičnim žanrovima ove književnosti kao što su priručnici za primanje sakramenta ispovijedi (Beljan, 2014: 57–59) pa čak i u samostanskim ljetopisima. Tako ljetopis Nikole Lašvanina iz 18. stoljeća nastaje na osobinama srednjovjekovnoga kroničarstva, dok nešto mlađe ljetopise Bone Benića i Marijana Bogdanovića odlikuje prosvjetiteljski pogled na povijest, što se očituje i na tematskoj i na oblikovnoj razini.

Upravo zbog toga, dakle, nisu adekvatni pristupi ovoj književnosti u kojima se ona proučava odvojeno od nadnacionalnih književnih pojava, kao književna produkcija u kojoj se ne očituju stilske i poetičke mijene.

Praćenje ovih polaganih promjena u starijoj hrvatskoj književnosti BiH vodi i tome da se uobičajeno predstavljanje književnosti 17. i 18. stoljeća kao jedinstvene cjeline, kao i koncept mehaničke periodizacije po stoljećima, prisutan u literaturi, dovede u pitanje. Sredinom 18. stoljeća u ovoj književnosti dolazi do promjena koje su ovdje ukratko skicirane na primjeru žanrova, a one polako mijenjaju književni model koji je u 17. stoljeću utemeljio Matija Divković. Promjene su potaknute racionalizmom epohe i najbolje ih predstavlja znanstveni i književni rad Filipa Lastrića.[10]

[10] Naznake ove mogućnosti u periodizaciji, koja se kasnije ne ponavlja u književnoj historiografiji, postoje u knjizi *Das kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und der*

Očitije promjene u ovu književnost unose pisci 19. stoljeća pod izravnim utjecajem poetike preporodne književnosti u Hrvatskoj. Počevši od 40-ih godina 19. stoljeća – a to je vrijeme kad se Ivan Frano Jukić vraća iz inozemstva u Bosnu i započinje svoj kulturni i književni rad – hrvatska književnost Bosne i Hercegovine doživljava znatne modifikacije na tematskom, oblikovnom i žanrovskom planu, kao i na planu poimanja funkcije književnosti: književnost se i dalje, kao i u prethodnim stoljećima, poima kao djelatnost koja ima vanjsku svrhu, ali se dotadašnjoj moralno-didaktičnoj i religioznoj pridružuju i socijalna i nacionalna funkcija.

Kad se nabrojeni elementi uzmu u obzir, model periodizacije franjevačke književnosti kao polazište za njezinu književnopovijesnu interpretaciju mogao bi izgledati ovako:

- Književnost 17. i prve polovice 18. stoljeća: nabožna, moralno-didaktična literatura s praktičnom primjenom; u stilsko-formalnom smislu utemeljena na srednjovjekovnoj književnoj paradigmi, uz idejni poticaj katoličke obnove i u zanimljivu odnosu s dubrovačko-dalmatinskom književnošću renesanse i baroka; književnost čiji je model zacrtao Matija Divković i u pogledu izvora, žanrova, oblikovnih postupaka i drugih osobina.
- Književnost druge polovice 18. i prvih triju desetljeća 19. stoljeća: u osnovnim crtama nastavlja tradiciju prethodnoga stoljeća, ali pod utjecajem racionalizma 18. stoljeća unosi poneke promjene u franjevački književni model; promjene se tiču tematskih, formalnih i idejnih aspekata, a djelomično i žanrovskoga sustava.
- Književnost od 40-ih godina 19. do drugoga desetljeća 20. stoljeća: nastaje na temelju tradicionalnoga franjevačkog modela nabožne i moralno-didaktične

Herzegowina (1911) Dragutina Prohaske. On, naime, franjevačke pisce prve polovice 18. stoljeća (S. Margitića, T. Babića, L. Šitovića, M. Lekušića) određuje kao nastavak ranijih franjevačkih književnih preokupacija (povezanih s katoličkom obnovom), dok Filipa Lastrića obrađuje u dijelu koji naziva prosvjetiteljstvom („Aufklärung und historischer Patriotismus"; Prohaska, 1911: 138–146). Razlog je tomu u prvom redu Lastrićev historiografski rad, jer druge njegove knjige Prohaska dotiče tek usputno, pa mu je koncepcija prosvjetiteljstva ipak utemeljena samo na proučavanju znanstvene Lastrićeve djelatnosti. U istom segmentu Prohaska obrađuje i pisce druge polovice 18. i početka 19. stoljeća: J. Filipovića, M. Dobretića, L. Vladimirovića, V. Vicića te pisce čiji se rad vremenski proteže u 19. stoljeće, ali po svojim preokupacijama pripadaju 18, a to su G. Ilijić Varešanin, A. Miletić i A. Matić. Prohaskini su kriteriji, primjetno je, izvanknjiževne naravi, međutim indikativno je da je književnost od Lastrića nadalje razdvojio od književnosti 17. i prve polovice 18. stoljeća te joj pripisao značajke prosvjetiteljstva.

> književnosti, a s druge strane u nj unosi promjene potaknute recepcijom hrvatskog narodnog preporoda. Promjene zahvaćaju i tematski plan, ali i oblikovne postupke, funkciju književnosti (religioznoj i didaktičkoj pridružuju se socijalna i nacionalna funkcija) te žanrovski sustav, koji uz srednjovjekovne žanrove, karakteristične za franjevačku tradiciju, sadrži i novovjekovne, kao što su spjevovi, lirske i epske pjesme, putopisi i pripovijetke.

Ovakav periodizacijski model pruža više mogućnosti za uočavanje razlika koje se u starijoj hrvatskoj književnosti BiH pojavljuju u pojedinim razdobljima i među pojedinim autorima, što pokazuje da ona nije tek nabožno-praktična produkcija odvojena od stilskih mijena. Kad imamo na umu da periodizacija nije tek mehanička raspodjela građe nego umnogome utječe na njezinu interpretaciju i vrednovanje, važnost uočavanja „sitnih“ razlika pokazuje se još većom.

V.

I na koncu dolazimo do predodžbe koju je znanstvena recepcija posredovala o ovoj književnosti, o čemu je dijelom već bilo riječi. Predodžbe se stvaraju i na osnovi određenog metodološkog izbora istraživača, kao i zbog učitavanja suvremenih kategorija (političkih, nacionalnih i drugih) u građu.

Povijest književnosti ovom se književnošću do novijega vremena, koje je donijelo i interes za rubne književne pojave, uglavnom bavila kao kulturnom ili jezičnom pojavom, a vrlo malo kao književnom. Iz ovdje predstavljenih problema oko periodizacije dobrim dijelom proizlazi i problem vrednovanja ove književne produkcije, označene kao utilitarna, estetski nerelevantna, kompilatorska/neoriginalna, važna u kulturno-povijesnom, jezično-standardizacijskom ili nacionalno-konfesionalnom pogledu.[11]

Slika koja se o ovoj književnoj tradiciji stvorila vrlo je ambivalentna. S jedne strane imamo zanemarivanje, koje se ogleda između ostalog i u slaboj istraženosti predmeta, a s druge strane apologijski odnos prema njoj. Pritom se apologije ne tiču

[11] Pitanje vrednovanja prvi su problematizirali pojedini autori iz spominjanog *Zbornika radova o Matiji Divkoviću*, ističući da ova književnost nastaje na srednjovjekovnoj poetici, čije vrijednosti i poimanje funkcije književnosti nisu sukladne novovjekovnima. Upravo se među ovim radovima nalaze i sjajni primjeri izučavanja i vrednovanja tekstova ove književnosti kao književnoumjetničkih, a ne (samo) kao kulturno-povijesnih činjenica (primjerice radovi Ivanke Petrović, Eduarda Hercigonje, Rafe Bogišića i dr.).

toliko ove književnosti kao književnosti, nego se tiču njezina ispunjavanja nekog vanjskog cilja. Književna tradicija postaje ulog u apologiji nacionalnog ili multinacionalnog identiteta,kao i religioznog – u apologiji katoličanstva ili franjevaštva. Raspon od ignoriranja ove književnosti do njezine nekritičke apologije pokazuje da se vrednuje kao djelatnost podređena vanjskoj svrsi.

Suprotno uvriježenim predodžbama, starija hrvatska književnost Bosne i Hercegovine nije (samo) književnost koja obiluje zanimljivim pričicama i koja je važan čimbenik u procesu jezične standardizacije. To je ujedno književnost koja obiluje normativnim katekizamskim diskursom te je svojim temama, žanrovskim sustavom, oblikovnim postupcima, pa i poimanjem samog smisla književnoga stvaranja, utjecala na oblikovanje niza ustaljenih predodžaba o ulozi Crkve, o pitanjima morala, povijesti, pripadnosti zajednici itd.

Kada se ova književna tradicijasagleda kao živ proces a ne kao (jezični, kulturni ili nacionalni) spomenik, otvara se niz mogućnosti za njezina istraživanja unutar različitih znanstvenih disciplina. U okviru znanosti o književnosti potreban je pristup ovoj građi koji podrazumijeva uvažavanje njezinih specifičnosti te oblikovanje adekvatnih modela opisa, periodizacije, interpretacije i vrednovanja, izbjegavajući nametanje estetskih mjerila nepoznatih dobu u kojem je nastajala. S druge strane, unatoč specifičnostima koje karakteriziraju ovu nabožnu i praktičnu književnu produkciju, potrebno se njome baviti kao književnošću, a ne (samo) kao jezičnom ili kulturno-povijesnom građom.

Literatura:

Alilović, I. (1986). *Biobibliografija hrvatskih pisaca Bosne i Hercegovine do godine 1918*. Zagreb: I. Alilović i Kršćanska sadašnjost.

Beljan, I. (2014). *Na rubu književnosti: rasprave o hrvatskim piscima u BiH*. Zagreb – Sarajevo: Synopsis.

Bogišić, R. (1994). Književnost bosansko-hercegovačkih franjevaca u hrvatskoj književnoj matici. U:Marko Karamatić (ur.), *Sedam stoljeća bosanskih franjevaca 1291–1991* (183–196). Samobor: Franjevačka teologija Sarajevo.

Bratulić, J. (1991). Hrvatska barokna propovijed. U: Dunja Fališevac(ur.), *Hrvatski književni barok* (279–295). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Demo, Š. (2005). Homiletska metoda Jeronima Filipovića. U: Alojz Jembrih (ur.),

Zbornik o Jeronimu Filipoviću (63–79). Zagreb: Hrvatski studiji.

Divković, M. (2013). *Nauk krstjanski za narod slovinski * Sto čudesa aliti zlamen'ja blažene i slavne Bogorodice, Divice Marije*. Sarajevo: Kulturno-povijesni institut Bosne Srebrene.

Gabrić-Bagarić, D. (2004). *Primjeri bosanskohercegovačke pismenosti i književnosti od 11. do 19. stoljeća*. Zagreb – Sarajevo: HKD Napredak.

Georgijević, K. (1969). *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*. Zagreb: Matica hrvatska.

Grmača, D. (2012). Spisateljstvo franjevaca Bosne Srebrene u književnoj historiografiji. *Bosna franciscana*, 36, 35–50.

Jelčić, D. (1971). *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.

Jelenić, J. (1925). *Bio-bibliografija franjevaca Bosne SrebreničkeI*. Zagreb.

Ježić, S. (1944). *Hrvatska književnost: od početka do danas 1100-1941*. Zagreb: Nakl. A. Velzek.

Karamatić, M. (2006). *Hrvatska književnost Bosne i Hercegovine od sredine XIII. do konca XIX. stoljeća*. Sarajevo: Matica hrvatska i HKD Napredak.

Kombol, M. (1945). *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.

Kovačić, A. S. (1991). *Biobibliografija franjevaca Bosne Srebrene. Prilog povijesti hrvatske književnosti i kulture*. Sarajevo: Svjetlost – Narodna i univerzitetska bibilioteka BiH – Franjevački provincijalat Bosne Srebrene.

Kravar, Z. (1988). Književnost 17. stoljeća i pojam „barok". U: Živa Benčić i Dunja Fališevac(ur.), *Književni barok (proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu)* (7–48). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Kuna, H. i dr. (1974). *Bosanskohercegovačka književna hrestomatija*. I: *Starija književnost*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Kuna, H. (1974). *Hrestomatija starije bosanske književnosti*. I: *Srednjovjekovna književnost i hrvatska književna tradicija*. Sarajevo: Svjetlost.

Kuna, H. (1982). *Zbornik radova o Matiji Divkoviću*. Sarajevo: Institut za jezik i književnost.

Lastrić, F. (2003). *Pregled starina Bosanske provincije*. Zagreb – Sarajevo: Synopsis.

Prohaska, D. (1911). *Das kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und der Herzegowina*. Zagreb.

Ravlić, J. (1972). *Zbornik proze XVI. i XVII. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.

Rizvić, M. (1985). *Pregled književnosti naroda Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Urlić, Š. (1911). Izvori Divkovićevih priča, legenda i Gospinih „zlamenja". *Nastavni vjesnik*, 19,241–264.

Urlić, Š. (1921). Nešto o izvorima Divkovićevih „Besjeda". *Rad JAZU*, 224, 313–347.

Vodnik, B. (1913). *Povijest hrvatske književnosti: Od humanizma do potkraj 18. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.

Zečević, D. (1993). *Strah Božji. Hrvatske pučke propovijedi 18. stoljeća*. Osijek – Zagreb: Izdavački centar Otvorenog sveučilišta – Institut za etnologiju i folkloristiku.

Iva Beljan Kovačić

OLDER CROATIAN LITERATURE IN BOSNIA AND HERZEGOVINA IN LITERARY-HISTORICAL RESEARCH

Summary: Older Croatian literature tradition in Bosnia and Herzegovina has been the subject of investigation in the study of literature in various types of papers: in comprehensive surveys of the history of literature, in literary-historical studies, as well as in professional papers like chrestomathies and other text selections with preface. This paper focuses upon the way older Croatian literature in Bosnia and Herzegovina is presented and valued in the former literary-historical research. The starting point is the level of availability of the texts and the (non)existence of their contemporary issues. Subsequently we elaborate the problems in literary-historical interpretation and validation of this material, which were caused by its particularities (moral and didactic literature with practical function) as well as by the methodological approaches of the researchers. Therefore the paper aims at giving a place, a role and value that in the history of literature belongs to this literary tradition.

Key words: Croatian literature in Bosnia and Herzegovina, history of literature, periodization, Franciscan literature.

Датум пријема: 15.3.2016.

Датум исправки: 28.11.2016.

Датум одобрења: 2.12.2016.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД
УДК: 821.111(73).09-31

Неда М. Мандић*

ХЕРМЕНЕУТИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ РОМАНА *ОБЈАВА БРОЈА 49*

Апстракт: Рад се бави херменеутичком реконструкцијом романа Томаса Пинчона *Објава броја 49,* која има за циљ да дешифрује сложену енкрипцију постмодернистичких пејсажа, њихових симбола и структура значења. Као теоријски основ преузимају се херменеутички модел Емилија Бетија и Берталанфијева теорија система. Тумаче се егзистенцијални модуси, дилеме и страхови протагонисткиње романа, њихова суштина и образац деловања кроз интеракцију са моћним затвореним системима у оквиру постмодернистичког жанра метафизичке детективске прозе. Акценат се ставља на интеракцију са симболичким системом пројектоване стварности. У том смислу се анализира однос који протагонисткиња Пинчоновог романа успоставља са три различите врсте пројектоване стварности односно три врсте уметности: сликарства, филма и позоришта, чија појединачна дела постају метафоре њеног егзистенцијалног ангажмана и статуса у роману. Херменеутичком анализом урбаних капиталистичких концепата као видова хетеротопија открива се њихов симболички значај.

Кључне речи: херменеутички, постмодернистички, егзистенцијални, системи, интеракција.

*e-mail:sever07@mts.rs

Увод

Приликом ове херменеутичке реконструкције романа Томаса Пинчона *Објава броја 49* водећи смер ће представљати његово сагледавање у оквиру културног система којем припада са акцентом на односу овог прозног дела и уметничког модела постмодернистичке епохе у којем је настало. Кроз призму овакве херменеутике опредељујемо се за универзални метод, који је као захтев поставио један од теоретичара херменеутике Емилио Бети [Emilio Betti]. Бети сматра да уметничко дело „као производ посебне законитости духовних сила“ треба тумачити „у његовој унутрашњој кохерентности и сажетости, у смисаоној повезаности са сродним облицима и типовима“ (1988: 32).

Постмодернистички свет и наши ставови према њему играју важну улогу у разумевању и херменеутичком сагледавању Пинчонових мотива, тема и порука. Кроз егзистенцијално трагање, мистериозне системе, преплитање теорије информација и литературе, као и препознавање посебних стања психе и сагледавање параноје, Пинчонови ликови постају јунаци метафизичке детективске прозе. Значај структуре детективског мистериозног романа у постмодернистичкој прози лежи у његовој инверзији филозофских импликација ове популарне форме. Његова нарација фокусира се на кодирану природу света, а роман се организује око знакова, који функционишу као индиције, али само неодређене индиције, које напослетку постају суштина, а не доводе до ње. Пинчонова јунакиња Едипа Мас очекује током читавог романа да ће доћи до релевантних закључака, али сам исход романа не испуњава њена очекивања. У класичној детективској прози прича почиње као мистерија у којој не постоји поредак, али се завршава објашњењем – поновним успостављањем поретка. Објашњавајући ову функционалну разлику између класичне детективске прозе и постмодернистичког облика њене форме, Џефри Лорд [Geoffrey Lord] наводи тумачење енглеског писца мистерија П.Д. Џејмса [P. D. James], који сматра да детективски жанр „реафирмише наду читаоца да живи у рационалном и добронамерном универзуму, да постоји закон, божански и земаљски, да постоје објашњења“ (1996: 65).[1] Са друге стране, постмодернистички период ствара жанр 'метафизичке детективске приче', која садржи претпоставке и методе детективске прозе, али не и коначну логику њеног закључка: на крају се мистерија не решава, а ред се не успоставља. Патриша Во [Patricia Waugh] наглашава да се у постмодернистичком периоду детективски

[1] “reaffirms the reader’s hope that one lives in a rational and generally benevolent universe, that there is a law both divine and public, that there are explanations” *in* Lord, G.*Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America*.

заплет не користи да изрази поредак већ ирационалност површинске структуре света, као и његове дубинске структуре (1984: 83). Ово своје становиште Патриша Во илуструје на примеру романа Алана Роба Гријеа *Љубомора* [*La Jalousie*, 1957]. Његов приповедни поступак огледа се у сталном враћању нарације уназад и понављању истих слика, које се на тај начин нуде као решења. Међутим, ово опсесивно враћање на исте слике никако не открива њихово право значење, нити разрешава мистерију. Оне постоје да читаоцу открију на који начин се ствара енигма у приповедању. То је, највероватније, њихово једино значење (*Ibid*). Начин на који Пинчон у својем роману ствара детективски и мистични заплет сасвим легитимно репрезентује ово постмодернистичко становиште.

Протагонисткиња романа *Објава броја 49*, Едипа Мас, трага за значењем у оквиру постмодернистичког америчког пејсажа. Експресивност постмодернистичког пејсажа исцрпљује се у оквиру пост-индустријског, конзументског, медијског и информатичког друштва у коме су, како Фредрик Џејмсон [Fredric Jameson] примећује, неокапитализам и мегалополис уништили Хајдегерову „пољску стазу“ док су аутопутеви преко старих поља и неискоришћених парцела претворили Хајдегерово „станиште бића“ у „кондоминијум“ (2003: 35). Егзистенцијално трагање Едипе Мас кроз густе мреже симбола и информација лишено је стварног у култури, која је према Бодријаровом тумачењу, прожета симулакрумимаи коју карактерише ликвидација свих референцијала (1991: 5-6). Аутор Брајан Д. Инграфија [Brian D. Ingraffia] пореди Едипу Мас са Џеком Гледнијем из Делиловог романа *Бели шум*, означавајући оба лика као непотпуне нихилисте (1999: 46). Један од таквих ликова је и Џојсов Стивен Дедалус, који кроз свој животни императив *non serviam*са самог краја романа *Портрет уметника у младости* стреми Ничеовом натчовеку или филозофу будућности и на тај начин покушава да избегне нихилизам стварањем сопственог идентитета и значења кроз уметност. Овај концепт се у потпуности губи у следећем Џојсовом роману *Уликс*, који је Карл Г. Јунг описао као посебну врсту духовног нихилизма и без икакве задршке се осврнуо на његов дубок песимистички тон (2014: 109-120). У прози Пола Остера такође наилазимо на ликове који не одбацују у потпуности нихилизам, али отеловљују један позитиван став, попут Ане из дистопијског романа *У земљи последњих ствари*, која кроз креативни чин писања као средства за преживљавање и самопотврђивање симболизује активни вид нихилизма.

Суштина егзистенцијалних дилема Едипе Мас најпотпуније се може сагледати кроз призму њене интеракције са затвореним системима, у првом реду симболичким системом *Тристеро*. Стога ће друга херменеутичка смерница која ће бити коришћена приликом анализе комплексности интеракције поменутих

система и главне јунакиње романа бити когнитивна теорија коју је поставио Лудвиг фон Берталанфи [Bertalanffy, Ludwig V] у оквиру свог дела *Општа теорија система* [*General System Theory*, 1968]. Суштина концепције *Опште теорије система* огледа се у чињеници да различити физички, биолошки, друштвени и други системи на вишим нивоима апстракције показују одређене сличности у понашању и имају одређене заједничке особине, попут целовитости и збира, механизације, централизације, хијерархијског поретка, еквифиналитета и слично (Bertalanffy, 1968: 86). Наука о системима има своју специфичну тачку гледишта: да схвати човека и његово окружење као део интерактивних система. Приликом ове херменеутичке реконструкције, посебну важност ћемо дати Берталанфијевој тези да поред великих природних система постоје и такозвани „концептуални системи“ који су симболичког карактера, те да симболички свет који је створио човек добија своју сопствену егзистенцију, јер постаје интелигентнији од свог творца (1968: 252).

У прилог херменеутичком поступку анализе Пинчоновог романа у интеракцији са постмодернистичким пејсажом великих система глобалног позног капитализма иду и разматрања Тома Леклера [Tom LeClair] изнета у књизи под називом *The Art of Excess*. У овом раду он тумачи романе Делила, Пинчона и још неколико аутора кроз њихове системе, њихову „оријентацију ка целинама, структуралним односима и реципроцитетима, пропорцијама и скалама информација“ (LeClair, 1989: viii)[2] наводећи Берталанфијеву *Општу теорију система* као основно полазиште за жанр који је установио под називом „роман о системима“ (*the systems novel*). Ако применимо ову Леклерову номенклатуру на шири контекст савременог романа, онда би Пинчонове романе *Дуга гравитације* и *Објава броја 49* могли тумачити као одраз милитантно-индустријског система, Делилов *Бели шум, Вагу* и *Подземље*као империјалистичке системе Хладног рата, Хелерову *Кваку 22* као херметички затворен милитантни систем апсурда, док би романи Замјатина и Орвела или роман *Слушкињина прича* Маргарет Атвуд, осликавали систем политичко-религиозног тоталитаризма.

[2] “oriented to wholes, structural relations and reciprocities, the proportions and scales of information”

Херменеутички потенцијал Пинчоновог романа о системима

Кроз неколико детаља из једноставног свакодневног живота градића Кинерета међу боровима, Тапервер забава, рутине свакодневнице између одласка у супермаркет, припремања ручка и спремања вечерњих коктела, која је идентична из дана у дан, читалац се упознаје са главном јунакињом Пинчоновог романа Едипом Мас, којој ће писац већ у првој реченици доделити улогу извршитељке тестамента извесног калифорнијског могула, Пирса Инвереритија. Живот Едипе Мас се изненада преображава у динамичну детективску причу о енигматичним системима урбаног лавиринта од симболичних назива места попут *Ехиних двора* до најкомплекснијег конструкта Сан Нарциса. Читав овај урбани лавиринт који садржи моћне капиталистичке системе јужне Калифорније, попут ваздушно-космичког индустријског гиганта *Јојодина*, стамбеног насеља *Фангосо Лагуне*, индустрије цигарета *Биконсфилд* и многих других комерцијалних система, у којима је Пирс Инверерити имао акцијски капитал, постаће за Едипу огроман енергетски систем у оквиру кога ће она трагати за митским и спиритуалним. Енергетски систем почеће да се открива још на почетку романа у свом прикривеном значењу: „Иако је о радиоапаратима знала још мање него о јужној Калифорнији, и једни и други показивали су споља образац хијероглифског осећаја прикривеног значења, намере да комуницирају“ (Pynchon, 2000: 14-15).[3] Као контраст и нека врста антипода моћног капиталистичког система појавиће се и енигматика тајне организације *Тристеро*, чија историја, о којој Едипа сазнаје у различитим етапама романа, наговештава реакционарни покрет против монопола поштанског система. *Тристеро* ће постати загонетка од егзистенцијалног значаја за Едипу Мас, баш као што је Сфингина загонетка била прекретница за грчког хероја Едипа.

Без обзира што хаос лавиринта у коме се Едипа затекла прети да дезинтегрише њену личност у сваком смислу, она ће се одлучити за индивидуално, егзистенцијално трагање за значењем, смислом и поретком унутар једног затвореног система, који је због његових географских, симболичких и историјских димензија тешко досегнути. Ако је оставштина Пирса Инвереритија заиста Америка, како Едипа схвата у једном тренутку, онда она никад неће успети објективно да сагледа коначну сврху система *Тристеро*. Попут Алисе, она је изгубљена у земљи чуда, чији смисао измиче њеним очекивањима и

[3] “Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate”.

претпоставкама, опире се њеним начинима закључивања и ставља на пробу истиност њене перцепције. Своју улогу Едипа види на следећи начин:

> Ако је Пирсов покушај доиста био да иза себе остави нешто организовано после свог нестајања, онда је део њене дужности, је л' тако, био да подари живот ономе што је остало, да покуша да буде оно што је Дриблетбио, мрачна машина у средишту планетаријума, да унесе цео иметак у пулсирајући стеларни Смисао, у куполу која се уздизала око ње? (*Ibid*, 56)[4]

Њеној жудњи за успостављањем поретка и значења и њеним дилемама како да разликује стварне увиде од заблуда можемо приписати димензију уметничког и стваралачког, јер она покушава, попут уметника, да створи сопствено дело и сопствени систем. Део Едипиног трагања је и њена трансформација од оног ко сортира информације до оног ко их обликује (а као „сензитиван"[5] чак их и ствара). У својим насумичним ноћним лутањима кроз Сан Франциско, Едипа не само да примећује понашање, већ и креира значења, при чему је тешко разликовати пројектовану стварност од сна. Едипа постаје један од главних стваралаца у књизи, а појава неких других уметничких дела у Пинчоновом роману као концептуалних система ствара централну аналогију и лајтмотив како за јунакињину активност тако и за значење књиге.

Слика Ремедиос Варо, тачније централни део триптиха под називом *Ткање земљиног покривача* [*Bordando el Manto Terrestre*] је прво уметничко дело које добија значајан простор у Едипином егзистенцијалном трагању, поред филма *Ражаловани* и драмског комада *Курирова трагедија*. Ремедиос Варо је била повезана са покретом надреализма у Француској и учествовала је на неколико њихових изложби и манифестација (Colvile, 1988: 47-48). Фантастични свет ликовног надреализма има првенствено когнитивну функцију, те на њега пре можемо гледати као на врсту истраживачког акта, него као на пуку демонстрацију (Matthews, 1991: 113-114). Надреализам у сликарству приступа реалности у

[4]"If it wasreally Pierce's attempt to leave an organized something behind after his own annihilation, then it was part of her duty, wasn't it, to bestow life on what had persisted, to try to be what Driblette was, the dark machine in the centre of the planetarium, to bring the estate into pulsing stelliferous Meaning, all in a soaring dome around her?"

[5]Reč „senzitivan" upotrebljena je ovde u značenju u kojem ga koristi Džon Nefastis u romanu kada Edipi objašnjava kako funkcioniše Maksvelov Demon: „Demon predaje svoje podatke senzitivcu, a senzitivac mora da odgovori na isti način... Senzitivac mora da primi taj skup energija i da uzvrati nekom sličnom količinom informacija" (Pynchon, 2000: 72).

процесу експанзије, обухватајући све шири круг могућности, ограничених једино нашом способношћу да реагујемо, истражујемо и прихватамо (*Ibid*: 114). Надреалистички сликар цени унутрашње око, јер доноси откровење без преседана или паралеле у свету емпиријског искуства. Стога је главна преокупација његовог ума да постави темељ уметности која у већој мери просветљује, него што оплемењује (*Ibid*: 116).

Кроз округлу кулу са слике *Bordando el Manto Terrestre* Едипа сагледава сопствену ситуацију. Пошто је читаоцу већ наговестила да себе посматра као Златокосу, а Пирса Инвереритија као „витеза спаса", онда „крхке девојке са срцоликим лицима, огромним очима и златастом косом" представљене на централној слици триптиха у потпуности подсећају на њу (*Ibid:*13).[6] Ово је тренутак Едипиног првог откровења у роману. За читаоца надреалистичка слика постаје откровење ако се загледа у оне елементе композиције централне слике триптиха које Пинчон изоставља у свом опису. Поред шест девојака, које аутор романа помиње, на слици се налазе још две фигуре. Једна од њих стоји у центру и у левој руци држи књигу, а десном меша неку супстанцу која испушта пару из посуде која подсећа на пешчани сат, док је друга мање видљива у позадини и свира фрулу. Овој првој ауторка Џорџијана М.М. Колвајл [Georgiana M.M. Colvile] приписује улогу алхемичара (1988: 49). Ако се подсетимо описа Сан Нарциса већ у следећем поглављу романа, као и чињенице да његови урбани концепти представљају Пирсово власништво, онда се могући алхемијски процес, који сугерише симболика централне фигуре триптиха, може довести у везу са настајањем таписеријена којој се налази површински слој земље: све грађевине, створења, таласи, бродови и шуме. Ово ткање може у херменеутичкој равни представљати и симбол Пирсовог протока капитала, на којем је, како Пинчон објашњава, „касније све, ма како климаво и гротескно, подигнуто пут неба" (*Ibid:* 14).[7] Херменеутичко упориште овог тумачења можемо наћи на почетку петог поглавља романа, када Пинчон по други пут помиње Ремедиос Варо приликом Едипиног доласка у хотел у Берклију: „Рецепционер је одвео у собу у којој се налазила репродукција Ремедиос Варо, кроз ходнике који су благо кривудали попут улица Сан Нарциса [...] (*Ibid*:69).[8] Вилијам Деј [William Day], који се

[6] "frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair"

[7]"everything afterwards had been built, however rickety or grotesque, towards the sky"

[8]"The clerk took her to a room with a reproduction of a Remedios Varo in it, through corridors gently curving as streets of San Narciso […]".

детаљно бавио не само симболиком триптиха Ремедиос Варо у односу на ток и заплет романа, већ је налазио кореспонденције и са неким другим делима из сликарског опуса Ремедиос Варо, указује на значај другог помињања ове сликарке у роману, када се Едипа већ креће путем избављења из куле и достиже одређени степен духовне самосвести кроз своје трагање, те се изједначује са фигуром са трећег дела триптиха под називом *Избављење* [*La huida*] (2009: 41).

Оно што слика представља је заправо метафора како за природу уметности, тако и за природу система. Било да је у питању Сан Нарцисо или округла кула, постоји потреба да се значењем попуни празнина око нас. Који год свет да насељавамо, он је исткан од обиља материјала које можемо користити. Ткање је, како нас наратор упућује, врста корисног хобија, којим се безоблична магија, која нас окружује може обликовати (Pynchon, 2000:13). С друге стране, аутор сугерише да такво деловање може бити узалудно, јер је празнина бесконачна и никада се не може попунити системима које креирају људи. За херменеутичку анализу триптиха и његову ширу симболику у роману од важности је и чињеница да већина дела Ремедиос Варо носи у себи идеју и потребу ослобађања жене од стега патријархалног друштва (Serrano, 2012). У том смислу централни положај мушке фигуре (алхемичара или иницијатора процеса ткања) са слике указује и на његову надређену улогу у односу на женске фигуре – ткаље са слике и исцртавање граница патријархалног света. Пратећи симболику ове фигуре Пинчон користи технику *miseenabîme* и у другом поглављу Пирсу Инвереритију додељује улогу „оца утемељитеља“[9] *Галактроника* – огранка ваздушно-космичке индустрије, који постаје „велики извор радних места“[10] у Сан Нарцису (2000: 16).

Као метафора, слика нам говори да које год јединство или поредак да постигнемо, оно је случајно или је балансиран распоред објеката и догађаја. Слика Ремедиос Варо ствара аналогију са ситуацијом Едипиног сопственог сусрета са празнином или у категоријама егзистенцијалистичке филозофије, са ништавилом. Као таква, она антиципира Едипину каснију замену округле куле са „тамном машином у центру планетаријума“ (*Ibid:* 56)[11] – антиципира прилику у којој ће она свесно прихватити улогу „пројекционисте“ (*Ibid:* 12), коју на овом месту приписује неком другом.

---

[9]“a founding father“

[10] “big source of employment“

[11] “the dark machine in the centre of the planetarium”

Када у роману стигнемо до филма *Ражаловани*, видимо колико пројекциониста може трансформисати свет мењањем распореда и секвенци његових делова. Уколико ниједна перцепција не постоји независно од оног који перципира, наш доживљај света се заиста састоји од временског следа таквих перцепција и било која њихова варијација ствара другачије доживљен свет, онај који се може померати бескрајно у различитим уређењима и значењима (Gibb, 1990: 102). Оно што је још важније, филм не само да представља већ и отеловљује процес. Филм је у овом случају још један затворен систем – тек када се заврши, Едипа може да открије његов облик и значење и да их схвати. Док филм траје, она не може бити сигурна да је његово трајање нешто више од распршивача који пресеца њено видно поље у купатилу.

Томас Х. Шауб [Thomas H. Schaubb] објашњава да филм и наш однос према њему за Пинчона представљају алегорију слободне воље и детерминизма и учествују у парадоксима релативности (1981: 45). Слично мишљење износи и Сајмон де Бурсје [Simon de Bourcier] наводећи да филм у овој епизоди функционише као метафора за спацијализацију времена (2012: 191). За Мецгера је филм већ завршено дело, артикулисан облик, међутим, за Едипу, филм нема такву завршеност. Напротив, пошто постоји у садашњости, филм је чист процес, чији калемови се могу одмотавати насумично. Попут обрасца догађаја који Едипа сагледава као *Тристеро*, овај систем се може сортирати изнова и изнова, може се преобликовати и поново тумачити и може бити средство за безброј закључака. И филм *Ражаловани* и систем *Тристеро* представљају светове са бесконачно много знакова, па стога и бесконачно много конфигурација, образаца, облика и процеса расветљавања. Уметничко дело је и овај пут симболично. Порука коју Едипа овог пута прима јесте да је природа реалности проток и пермутација, а не нешто извесно и коначно. Филм дозвољава Пинчону да уведе у роман значајне аспекте света популарне културе, ноћних филмских пројекција и цртаних филмова. Филм нам овде служи да уочимо корелацију између Едипине ситуације у тренуцима када она нема више контролу над светом и ситуације у којој је глумац, који је дете, потпуно беспомоћан током радње филма.

Иако следи након филма у хронологији романа, *Курирова трагедија* је заправо један од његових претходника. Историјски речено, не само да унапред одређује страшна, насилна и невероватна дешавања на филму, већ се експлицитно изједначује са таквим под-жанровима. Мецгер примећује да *Курирова трагедија* подсећа на цртани филм о Птици тркачици у бланкверсу (*Ibid:* 51). Дриблет такође види комад као врсту ескапистичке забаве, као уметност која попут хорор филмова има намену само да забави људе, те стога нема дубље значење (*Ibid:* 52).

Док филм *Ражаловани* исмева уграђену мелодраму и гротеску пројекције у којој је дете звезда, *Курирова трагедија* исмева карактеристике крвавих представа у духу позоришта *Grand-Guignol* чија се обележја могу наћи у јакобинској драми освете. Мотив за пародију је веома озбиљан. И у филму и у драми функционише као врста моралне критике, критике самих дела, као и култура из којих су поникле. Пинчонов наратор критикује сам драмски комад рекавши да је написан за публику која је „преапокалиптична, жељна смрти и лишена чулног“ (*Ibid:* 43).[12] Јакобинска драма освете са свим оним гротескним елементима насиља, лудила и злослутних натприродних сила била је енглеској публици XVII века на неки мрачан начин забавна (Tidmarsh, 2014: 33). Управо ту видимо аналогију са Мецгеровим и Дриблетовим тумачењем Ворфингерове *Курирове трагедије* у Пинчоновом роману. Разлоге за то треба тражити у чињеници да су у протестантској Енглеској у XVII веку драмски комади у великом броју случајева постављани у католичку средину Италије и Шпаније. То је значило да се насилно понашање актера драме не односи на *енглеску* аристократију, већ на владајућу класу континенталне Европе (*Ibid*). Постојала је мала вероватноћа да ће публика преиспитивати понашање италијанског двора, јер су само малобројни имали искуство из прве руке о томе. С друге стране, егзотична локација била је двоструко корисна: у време тензија између протестаната и католика сами драмски комади су носили у себи вид пропаганде која је подстицала екстремно понашање, а истовремено није била никаква претња управи позоришта, јер је из протестантске перспективе подстицани вид понашања био индикативан за католике.

У трагању за значењем, за централном истином и за директном речи, Едипа парадоксално одбацује многа потенцијална значења која се могу наћи у уметничком делу. Са друге стране, пошто читалац то дело види као пародију, отворен је за разне врсте значења које се могу пронаћи у алузијама и метафорама. Читалац, баш као и Едипа, присуствује позоришном комаду *Курирова трагедија* који му је приказан кроз парафразу, синопсис заплета и делове комада у бланкверсу. Дејвид Кауарт [David Cowart] у свом осврту на улогу *Курирове трагедије* у Пинчоновом роману каже:

> Пародија трагедије освете протеже се и на њене технолошке аспекте, тако да и структура и језик *Курирове трагедије* добијају аутентичност. Пинчон пажљиво скицира свих пет чинова и

[12] “sopreapocalyptic, death-wishful, sensually fatigued” in Pynchon, T. *The Crying of Lot 49*.

> приближно четрнаест појединачних сцена; он такође „цитира“ укупно тридесет и шест стихова, веродостојно преносећи не само метар и каденцу, већ и архаизме (“vizard”, “hight”), перифразу (“pitchy brew” уместо “ink”), елизију (“ris’n), латинизме (“tegument”) и двојезичне игре речима (encre-encore-anchor) (1980: 104).[13]

У својој потрази Едипа наилази на одређене групације који су такође затворени системи, попут музичког бенда *Параноици*, јојодинског система дистрибуције поште, *Друштва Питера Пингвида* или Анонимног друштва *Inamorati*. Те групације пропагирају солипсизам, отуђење и тежњу ка смрти, што Пинчон види као облик ентропије којој су затворени системи склони. Контакте са оваквим алтернативним световима као врстама фантастичне стварности нужно прате лудило, наркотици и алкохол. Као што је императив Едипиног избављења било бекство из куле, исто тако јој се намеће и потреба да спречи да обиље оваквих могућности падне у застрашујуће „симетричне четири“[14] алтернативе (Pynchon, 2000: 118), са којима верује да се суочава на својим животним стазама.

Посебан вид система представљају капиталистички конструкти Сан Нарциса, попут гротескног комплекса *Јојодина*, окруженог миљама ограде са бодљикавом жицом, јефтини екстеријер мотела *Ехини двори*, као и сабласно Инвереритијево вештачко језеро, чије је дно „украшено“ људским костима, у сврхе забаве настраних ронилаца. По свим својим одликама они представљају вид Фукоових *хетеротопија*. Једно од начела којим се Фуко руководио дефинишући хетеротопију указује да оваква места имају задатак стварања „простора илузије“, која открива како је стварни простор још много већа илузија (Foucault, 1967). Имајући у виду да су сви ови простори настали обртом Пирсовог капитала и да су подређени потребама и захтевима корпоративног капитализма, Пинчон преноси Фукоову идеју, по којој хетеротопије представљају простор у „којем се догађа ерозија наших живота, нашег времена и наше историје“[15] (*Ibid*).

---

[13]“The parody of revenge tragedy extends also to its technological aspects, for both the structure and the language of *The Courier’s Tragedy* have the air of authenticity. Pynchon carefully sketches in all five acts and approximately fourteen individual scenes; he also “quotes” a total of thirty-six lines, faithfully rendering not only meter and cadence, but also archaisms (“vizard”, “hight”), periphrasis (“pitchy brew” for “ink”), elision (“ris’n), Latinisms (“tegument”) and bilingual puns (encre-encore-anchor)“

[14] “Those symmetrical four”

[15]“in which the erosion of our lives, our time and our history occurs“

Закључак

Интеракција Пинчонове јунакиње са затвореним системима, које смо размотрили овде, у првом реду симболичким, послужила је писцу да постави и истражи нека од важних онтолошких питања, која упућују на откривање властите субјективности, потраге за видом аутентичне егзистенције и потребе да се унесе смисао у спољашњи свет. У том смислу се и трагање Едипе Мас кроз комплексне системе симбола и знакова претвара у духовно путовање, чији је најважнији циљ постизање самосвести и потреба ослобађања од стега, које намеће патријархално друштво, грађански морал и условљени модели понашања, који из њега произилазе, представљени кроз различите аспекте слике, филма и драме, који су били предмет херменеутичке анализе.

С друге стране, херменеутичка анализа урбаних система Сан Нарциса, као и отуђених групација са којима се Едипа сусреће током свог трагања, указује на оне аспекте романа који га сврставају, по Леклеровој дефиницији, у „романе о системима“. Да бисмо схватили природу оваквих романа, послужиће нам размишљање Фредрика Џејмсона:

> Сматрам да се дубља потврда за коришћење лингвистичког модела или метафоре мора потражити на неком другом месту, изван захтева и противзахтева за научном логиком и технолошким прогресом. Она лежи у стварној природи друштвеног живота такозваних развијених држава данашњице, које представљају спектакл света у којем је *природа као таква укинута*, свет презасићен порукама и информацијама чија се замршена мрежа производа може посматрати као прототип система знакова. Стога постоји дубоки склад између лингвистике као метода и те систематизоване и неотелотворене ноћне море која представља нашу културу данас (1972: ix).[16]

[16] “The deeper justification for the use of the linguistic model or metaphor must, I think, be sought elsewhere, outside the claims and counterclaims for scientific validity and technological progress. It lies in the concrete character of the social life of the so-called advanced countries today, which offer the spectacle of a world from which *nature as such has been eliminated*, a world saturated with messages and information, whose intricate commodity network may be seen as the very prototype of a system of signs. There is therefore a profound consonance between linguistics as a method and that systematized and disembodied nightmare which is our culture today.” *In* Jameson, F. *The Prison-House of language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism.*

Романи о системима баве се том „систематизованом и неотелотвореном ноћном мором“ савременог живота, сликајући свет у којем различити системи, међусобно повезани у корист идеолошког система формирају, информишу и деформишу људска бића. Доминантан идеолошки систем времена у којем је настао Пинчонов роман могао би се назвати корпоративизмом или корпоративним капитализмом. Он ствара матрицу коју је кроз системе Јојодина и осталих „задужбина“ Пирса Инвереритија насликао Пинчон у роману *Објава броја 49*, али и Америку разбаштињених на коју Едипа наилази покушавајући да протумачи систем *Тристеро*.

Литература:

Beti, E. (1988). *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Bertalanffy, Ludwig V. (1968). *General System Theory*. New York: George Braziller, Inc.

Bourcier, S. (2012). *Pynchon and Relativity: Narrative Time in Thomas Pynchon's Later Novels*. London: Continuum International Publishing Group.

Bodrijar, Ž. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Prevod sa francuskog: Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.

Colvile, G.M.M. (1988). *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*. Amsterdam: Rodopi B.V.

Cowart, D. (1980). *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*. Illinois: Southern Illinois University Press.

Gibb, R. (1990). “Ideas of Order: The Shapes of Art in *The Crying of Lot 49*”. *Journal of Modern Literature.* XVII:1. pp. 97-116.

Ingraffia, B. D. (1999). Is the Postmodern Post-Secular? The Parody of Religious Quests in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Don DeLillo's *White Noise*. In: Westphal, Merold (ed.) *Postmodern Philosophy and Christian Thought*. Bloomington: Indiana University Press.

Lord, G. (1996). *Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

Jameson, F. (2003). *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

_____ (1972). *The Prison-House of language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.

Jung, C. G. (2014). "Ulysses": A Monologue" *in* C.G.Jung. *The Collected Works, Volume Fifteen. The Spirit in Man, Art, and Literature*. Translated by R.F.C. Hull. London and New York: Routledge.

LeClair, T. (1989). *The Art of Excess*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.

Matthews, J. H. (1991). *The Surrealist Mind*. London and Toronto. Selingsgrove: Susquehanna University Press.

Pynchon, T. (2000). *The Crying of Lot 49*. London: Vintage.

Schaubb, T. H. (1981). *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Urbana: University of Illinois Press

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen and Co. Ltd.

Сајтографија:

Day, W. (2009). "Countering Entropy in The Crying of Lot 49 with Reader Involvement: Remedios Varo as a Role Model for Oedipa Maas". *Pynchon Notes 56-57*, accessed Oct 25, 2016, from: https://pynchonnotes.openlibhums.org/articles/10.16995/pn.3/galley/3/download/

Serrano, N.L. "LACMA's Gambit: In Wonderland's Surrealist Women", accessed Oct 25, 2016, from: http://x-traonline.org/article/lacmas-gambit-in-wonderlands-surrealist-women/

Foucault, M. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", accessed Oct 26, 2016, from: http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf

Neda M. Mandić

THE HERMENEUTICAL POTENTIAL OF *THE CRYING OF LOT 49*

Summary: The paper examines the hermeneutical potential of the postmodern structures within Thomas Pynchon's novel *The Crying of Lot 49*. The theoretical approach follows two patterns: the hermeneutics established by Emilio Betti and Ludwig von Bertalanffy's *General Systems Theory*. These two interpretation lines give insights into Pynchon's metaphysical detective fiction which creates an authentic picture of postmodern American society and the existential status of its postmodern subject. The interaction of the main heroine with various closed systems such as *Tristero*, *The Peter Pinguid Society* or the band *The Paranoids* leads her to the paths of alienation and solipsism. The paper thoroughly examines her contact with different forms of symbolic systems such as the postmodern picture *Bordando el MantoTerrestre*, the movie *Cashiered* and the parody of the old Jacobean play *The Courier's Tragedy* in order to explain her individual position, her Rapunzel-like role and limitations of her actions. The specific revelations arising from her connection with the mentioned artworks mirror or echo Oedipa's own inner world and anxieties, her existential dilemmas and choices. The paper also analyses the structures of corporate capitalism within Pynchon's novel, which give it the essential attributes of LeClair's concept of *the systems novel*.

Key words: hermeneutical, postmodern, existential, systems, interaction

Датум пријема: 14.6.2016.

Датум исправки: 26.10.2016.

Датум одобрења: 29.11.2016.

ПРЕГЛЕДНИ РАД
УДК: 821.111(73).09

Slobodan D. Jovanović*
Union University, Belgrade
"Dr Lazar Vrkatić" Faculty of Law and Business studies, Novi Sad

GREAT ANNIVERSARY OF A *TALL TALE* BY THE FIRST THOROUGHLY AMERICAN WRITER

Abstract: The purpose of this article is to remind the readership that these days mark the 150th anniversary of publication of "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County", Mark Twain's short story that in 1867 gave its title to his own first book. To be remembered is also the fact that Mark Twain was the first thoroughly American writer, who, unlike his literary predecessors and contemporaries, by conscious choice turned his back upon Europe. He held no reverence for ancient institutions and customs of the Old World and refused to celebrate its art, history, and cultural tradition. Accordingly, he also rejected the established patterns and conventions of English literature that shaped American writing up to the Civil War. He turned to his native land seeking to explore its resources in the realm of subject matter and language, as American reality of his days offered him rich material for story telling. His American types, localities, problems and situations are presented with vividness and familiarity of the first-hand experience, joined by his resolute experiment in language – he was the first to investigate the possibilities that American idiom offered for serious writing. He found the colloquial speech of common Americans a flexible, colourful, although sometimes

* jovanovic072@sbb.rs

vulgar, medium of expression, more stimulating than the intricate examples of educated and polite British English.

Key words: humour, *tall tales*, story telling, plain American vernacular, autobiographical elements.

Introduction

Any discussion of Mark Twain's fiction should begin with an assertion that he is more than a humorist or an author for children. Although true, neither term defines his title to greatness; the fact that he is both adds largely to the esteem and popularity he enjoys, especially as a severe critic of the Gilded Age[1] in which he lived. However, the social criticism in his widely read works did not detract from the human interest, and this is perhaps what really makes him great and unique. And as for the vein of humour, it is true that '... there was something in his disposition which prevented him from putting his life on paper until it had been transmitted by humor, imagination, or (as it developed later) indignation' (Bode *et al*., 1971: 454).

Twain's fiction derives from several sources of which the South-Western humour (Lynn, 1959) was, perhaps, the most fruitful. These camp or bar-room stories constituted the most striking and colourful element of the frontier folklore. The contrast between the custom of the frontier and that of the settled areas offered numerous possibilities of fun-making with a naive newcomer as the favorite butt of practical jokes and tricks. The most popular *tall tales*, i.e. stories of boasting, bragging and exaggeration, were elaborate exercises in wit and imagination in which the ability to outdo the opponent and maintain listeners' attention counted as high as the skill of

[1] According to the entry offered by Hurwitz (1974: 291): The period of American life that extended roughly from the end of the Civil War in 1865 to the 1880's gained its name from the novel, *The Gilded Age: A Tale of Today* (1873), by Mark Twain and Charles Dudley Warner. As in the book, which satirizes corruption in politics and the coarse manners of the *nouveau riche*, the age was characterized by an emphasis on get-rich-quick methods of doing business. Despite its unflattering cognomen, the period was marked by great national growth and impressive cultural achievements.

Charles Dudley Warner (1829–1900) was an American essayist, novelist, and friend of Mark Twain's. Born of Puritan descent in Plainfield, Massachusetts, graduated from Hamilton College, Clinton, NY. Warner travelled widely, lectured frequently, and was actively interested in prison reform, city park supervision, and other movements for the public good. He was the first president of the National Institute of Arts and Letters, and, at the time of his death, was president of the American Social Science Association.

ending them with a completely unexpected twist or punch line. Unembarrassed by their vulgarity, violence, or brutality, these narratives mixed comically with nonsense, zest for life with bustling energy, physical as well as verbal. This odd combination of their characteristics gained them first attention, then popularity among the reading public until they came to be recognized by general and literary magazines of national importance as a separate subclass of short stories.

The jumping frog that made all the difference

The post-Civil War literary scene was dominated by magazines which offered beginners a chance of reaching the reading public, establishing reputation, and gaining a regular, although perhaps modest, income. These practical reasons were of prime importance, first of all because few American publishers were willing to take the risk of publishing a novel by an unknown writer when reprinting a famous English novelist meant an assured financial success. In addition, there was also the financial logic of selling the same piece twice – first to a magazine, and later to a publishing house. Like most of his contemporaries, Mark Twain wrote largely for the magazines, for all these reasons.

"The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County" is Twain's famous first *tall tale*, his first great success as a writer, the short story that brought him national attention. It was originally published under the title "Jim Smiley and His Jumping Frog", appearing also as "The Notorious Jumping Frog of Calaveras County". In it, the narrator retells a story he heard from a bartender, Simon Wheeler, at the Angels Hotel in Angels Camp, California, about the gambler Jim Smiley, described as "the curiousest man about always betting on anything that turned up you ever see", with many other words and depictions by the narrator (Twain, 1865; Bode *et al*. 1971: 460):

> … If there was a horse-race, you'd find him flush, or you'd find him busted at the end of it; if there was a dog-fight, he'd bet on it; if there was a cat-fight, he'd bet on it; if there was a chicken-fight, he'd bet on it; why, if there was two birds sitting on a fence, he would bet you which one would fly first; or if there was a camp-meeting, he would be there reg'lar, to bet on Parson Walker, which he judged to be the best exorter about here, and so he was, too, and a good man.

In the story, the narrator is asked by a friend to interview the old man, Simon Wheeler, who might know the whereabouts of an old acquaintance named Leonidas W. Smiley. The narrator manages to find Simon at the "decayed mining camp of Angel's", and now asks the fat, bald-headed man about Leonidas. Simon's answer is that he doesn't know a Leonidas Smiley, but he knows a Jim Smiley, and his story about Jim

starts immediately – Jim Smiley loves to bet, he bets on anything, from the death of Parson Walker's wife to fights between his bulldog pup (named Andrew Jackson[2] [!]) and other dogs…

Once, Jim caught a frog and named it Dan'l Webster[3] [!]. For three months, he trained the frog to jump, and at the end of those three months the frog could jump over more ground than any other. Jim carried the frog around in a box all the time. Inevitably, one day a stranger to the town asks Jim what is in his box, and Jim, of course, says that it is a frog that can outjump any other frog in Calaveras County. The stranger responds that the frog doesn't look any different from the other frogs of Calaveras, so he cannot be the best. If he had a frog, the stranger tells Jim, he would bet 40 dollars that his frog could beat Jim's. Jim impatiently naively agrees to the bet and gives the box to the stranger to hold, while he hunts for another frog for the stranger. While he is catching the new frog, the stranger pours lead shot into the mouth of Jim's frog [!].

When Jim returns, he and the stranger arrange the frogs for the contest; they align the frogs evenly, and on the count of three they let them loose. The freshly-caught frog jumps away, but Dan'l Webster doesn't move [!]. Quite naturally, Jim is surprised and disgusted. He gives the money to the stranger, who happily leaves. Of course, Jim wonders why Dan'l looks so heavy. He takes the frog and tips him upside down; the frog coughs up handfuls of shot [!]. Jim sets the frog down and chases after the stranger. The stranger is long gone, however, and Jim never catches him…

The point in his story comes now when Simon is called away by someone on the front porch, and he tells the narrator to remain seated. The narrator realizes Jim Smiley is not at all related to Leonidas W. Smiley, and prepares to leave. However, Simon catches the narrator at the door and starts telling him another story – this time about Jim's one-eyed cow. The narrator excuses himself and leaves, flees.

This story is also the title story of the 1867 collection *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County, and Other Sketches*, Twain's first book, that collected 27

[2] Andrew Jackson (1767-1845) was the seventh President of the United States (1829–1837).

[3] Daniel Webster (1782–1852) was a leading senator and statesman, the outstanding spokesman for American nationalism with powerful oratory. He spoke for conservatives, and led the opposition to Andrew Jackson and his Democratic Party. He was a spokesman for modernization, banking, and industry, but not for the common people who composed the base of his opponents in Jacksonian Democracy.

short stories previously published in magazines and newspapers. Twain first wrote the title short story at the request of his friend Artemus Ward[4], for inclusion in an upcoming book. He worked on two versions, but he was simply not satisfied – neither got around to describing the jumping frog contest. Twain was pressed by the friend again, but by the time he invented a version he was ready to submit, that book was already nearing publication, so Ward sent it instead to *The Saturday Press*, where it appeared as "Jim Smiley and His Jumping Frog". Twain's colourful story was unexpectedly enormously popular, and was soon printed in many different magazines and newspapers. Twain developed the idea further, and published this new version (with Smiley's name changed to Greeley) in *The Californian* only a month later, this time titled "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County".

The new and strengthened popularity of the tale initiated Twain to use the story to anchor his own first book, which appeared in 1867 with a first issue run of one thousand copies. The first edition was issued in seven colours (blue, brown, green, lavender, plum, red, and terra-cotta), and has been sought by book collectors ever since, as it brings to its holders thousands of dollars at auctions. In the book version, Twain changed Greeley back to Smiley.

When Twain discovered a French translation of this story, he back-translated it into English, word for word, retaining the French grammatical structure and syntax. He then published all three versions under the title "The Jumping Frog: in English, then in French, and then Clawed Back into a Civilized Language Once More by Patient, Unremunerated Toil". The title itself, as well as the very idea behind it, serve to prove the author's extraordinary talent for the use of language, for the play of words, and for further exploiting such throughout his career as "the tongue of the American writer", as put by Ziff (2004: 4):

> In the latter half of the [nineteenth] century Twain, who entered enthusiastically into the values of a culture marked by aggressive commercial practice and hungering social aspiration, wrote,

[4] Artemus Ward is the *nom de plume* (pen name, literary double) of Charles Farrar Browne (1834-1867), a United States humor writer, born in Waterford, Maine. He began life as a compositor and occasional contributor to the daily and weekly journals. In 1858, he published his first story of the "Artemus Ward" series, which, in a collected form, achieved great popularity in both America and England. Artemus Ward was the favorite author of U.S. President Abraham Lincoln, and is also known to have inspired Mark Twain. In 1866, Ward visited England, where he became popular both as a lecturer and as a contributor to *Punch*. In the spring of 1867, his health gave way and he died at Southampton.

correspondingly, in the vernacular of those immersed in the hurly-burly; that is, in the speech of Americans. His success in making that speech achieve subtle moral effects through humor revolutionized American literary expression, and in the wake of his achievement colloquial language shed the quotation marks it had previously worn to quarantine it from contaminating the literary language of the text and became the tongue of the American writer.

Excitements offered by travel accounts

Twain's narrative method developed out of, or was marked by, his early exercise in travel sketches. Immensely popular, these personal accounts combined thorough descriptions of foreign places, scenery, monuments, and curiosities with detailed practical advice about how to profit by and enjoy travelling while avoiding its hazards. The sketches served the increasing numbers of American travellers as first guidebooks to Europe. To those who could not afford a European tour, they offered excitements of donated experience. Their informative character made them acceptable to the strict moralists and pragmatists who held fiction in contempt. Travel books contained facts, while the personal touch of sentiment or humor rendered them entertaining at the same time. In many ways *Innocents Abroad* (1869) is a typical travel book of the day, although with humorous incidents and observations not found in the usual guidebook, as put by Hurwitz (1974: 117). It grew out of Twain's letters for the San Francisco *Alta California* and the New York *Tribune*, written during his cruise to Europe, Egypt, and the Holy Land in 1867. In them Twain assumes a mask of total ignorance to ridicule his fellow travellers as much as their European guides. He stubbornly refuses to worship the Old World just because it is ancient. His mocking irony blends with genuine horror at poverty and abuses he perceives there. Yet his continuous praise of everything American sounds almost defensive. Twain must have found the narrative structure of a travel book congenial, for he used the same temporal and spatial arrangement of episodes in his later fiction. In a way, *The Adventures of Huckleberry Finn* is but a record of another innocent's travel abroad, some fifteen years later, when the author's personal experience from his trips '... permitted him to recapture the peculiar flavor of a boy's attitude toward life ...' (Bode *et al*., 1971: 454).

Nostalgic about the past, local in colour

The novels and stories authored by Mark Twain[5] retell much of his personal experience as if his own memory was the richest and most reliable store of lifelike situations, characters, and incidents, which is what makes his writing largely autobiographical (Kaplan, 1966). The proportions between factual and fictional parts vary considerably from a condensed but fairly straightforward account of his apprenticeship as a cub-pilot in *Life on the Mississippi* (1883), to a consciously composed and elaborate tale of his ideal boyhood in *The Advetures of Tom Sawyer* (1876). Somehow he can be faithful to minute details of setting, behaviour, or speech and idealistic or nostalgic about the past. This peculiar combination of realism and idealization brings him close to what is referred to as "local color" fiction which, for all the differences of mood and purpose, was a spontaneous response to the main current of events that carried the post-Civil War America away from rural, provincial sectionalism toward national politics and economy.

Like Twain, colorists described places and people they knew at first hand and loved, the world which was rapidly disappearing under the pressures of expanding industry and urbanization. Whether written for pure entertainment or criticism, they record the fondly remembered peculiarities before these fade away. This desire to preserve gave incentive to minutely accurate descriptions of the life of the region and an earnest effort to note down oddities of local speech. These two elements bring the entire movement, and Mark Twain, within the mainstream of American realism.

Twain's personal dream about good old days in Hannibal, Missouri, or on the Mississippi did not blind him to the cruelties, violence, and injustice of the ante-bellum South. *Pudd'nhead Wilson* (1894) is perhaps the most perceptive accusation of the inequities of slavery. In the story of Tom Driscoll and Chambers, Twain does more than depict a slave's ordinary trials and miseries. He tries to assess psychological damage done permanently to both the Black and his white master. The novel is also memorable for the excellent portrait of Roxana, a slave, because she is one-sixteenth black. Roxana

[5] As explained by Hurwitz (1974: 426–427), the very name of MARK TWAIN is in fact an important element of such store: The chant, by the men on Mississippi River steamboats who called the soundings, indicated the sounding at two fathoms, or twelve feet. The term was made famous by the novelist, Samuel Clemens, who took it as his pen name.

is fully alive in all shades of human emotions: cunning and passionate, she is as convincing in her tenderness, blind devotion, and self-sacrifice as she is in fear, anger, or mischief.

A comparable exploration of the essential humanity of a slave lies at the core of *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884). After many days spent on the raft, and many a misadventure, Huck becomes convinced that "Jim is white inside". This concise phrase sums up his recognition of Jim's humanity which leads him to risk his own salvation in helping Jim escape. Writing *The Adventures of Huckleberry Finn* Twain was keenly aware of the prevailing convention which presented the old South as a pastoral country of beautiful women, well-mannered gentlemen, eternal yet benign sunshine amidst rose and magnolia blossoms. In short it was the land of high breeding, tender sentiment, and chivalry – all of which Twain exposed as superficial if not directly false. In sleepy Dawson's Landing (*Pudd'nhead Wilson*) fear and greed errupt in crime, while St. Petersburg (*The Adventures of Tom Sawyer*) seems almost edenic, except for violence, murder, and robbery lurking on its verge.

Wit – weapon against abuse

The Adventures of Huckleberry Finn contains a terrifying picture of the South made up of rogues and their victims, of the kind but stupid, and smart but unscrupulously wicked. Huck relates his story of cruelty, violence, greed, duplicity, and vice with a calm detachment of a child so used to wickedness that it fails to shock or frighten him. His experience of the South contradicts the sentimental approach of popular fiction. Hence, by the end of his journey down the river, Huck identifies the "civilized" society with falsehood and corruption which leave no room for the values of the raft – friendship, freedom, honesty, peace. His final decision "to light out for the Territory" is an act of affirmation as much as of renunciation. The idyll of the raft could not continue forever – the further South they drifted the fewer their chances for a positive solution to their adventure. Twain was also too well aware that the American society he knew and described could not accommodate the ideal relation such as the one between Huck and Jim, nor could it accept Huck's new self-consciousness. The only way out was to send Huck to the wilderness "ahead of the rest". Thus Huck joins the long line of American *innocents* who, having suffered trials and tribulations in established society, leave it for a more primitive but sane and moral world of nature.

Huck, who is twelve or thirteen, is big enough to survive more or less on his own but he is still a child, still in need to be protected and guided. Confronted with evil or malice he is as helpless as Jim, wit being his only weapon against abuse. It is significant that in every new confrontation Huck invents a new name for himself and a

new, larger family story in which he is the only survivor. His quick imagination and inventiveness in piling up family disasters supply plenty of humor, yet it would be a mistake to overlook their seriousness. One is tempted to argue that Huck's adventures which begin ritual-like with an elaborate staging of his own death are, in fact, a subconscious quest for a father, for a family, i.e. for a network of human relationships binding one to society.

What contains the possibility of communicating the hero's immediate impressions is the first person narrative. Huck sees the world as if for the first time – with fresh, innocent eyes uninfluenced by social conventions or preconceived ideas. He seems to see everything, notes facts as well as impressions with utmost accuracy. He may comment on the events he witnesses or participates in, but seldom speaks out in judgement. Noting down his thoughts and emotions he always stresses that his point of view is strictly personal: "I thought…", "I says…", etc. He seems to believe he is too young or too ignorant to condemn his elders and presumably his betters. His humility keeps him entrapped in false notions of morality. Huck accepts the prevailing social standards as valid and true, therefore condemning his own wickedness of helping a runaway slave. He fails to realize that his heart is sounder than his head or that his intuitive sense of what is right and moral is truer than man-made laws. The conflict between his heart and his head, i.e. between what is inborn or spontaneous and what is taught by or absorbed from his social milieu, adds vivacity and color to his account. It becomes a source of additional suspense as important, in fact, as the reader's concern about the outcome of his adventures, and that adds to the fact that this novel '… manages better than any other American novel up to the time to provoke that "willing suspension of disbelief" that Coleridge considered the essential effect of imaginative literature.' (Bode *et al*., 1971: 455).

Playing with the language

Master of both situational and character humor, Twain is at his best when playing with language. A good, although somewhat "neutral", example of his mastery at play of words and using the language to shape his style and initially attract his reader is offered by his Preface to *The Prince and the Pauper* (1882):

> I will set down a tale as it was told to me by one who had it of his father, which latter had it of *his* father, this last having in like manner had it of *his* father, and so on, back and still back, three hundred years and more, the fathers transmitting it to the sons and so preserving it. It may be history, it may be only a legend, a tradition. It may have happened, it may not have happened; but it *could* have happened. It may be that the wise

> and the learned believed it in the old days; it may be that only the unlearned and the simple loved it and credited it.

As for the use of language in *The Adventures of Huckleberry Finn*, Huck's mispronunciations and misuse of more sophisticated words are hilarious, yet they constitute but a small part of Twain's linguistic ingenuity. The novel is the first great one written not in standard, educated English but in plain American vernacular: given his choice of the narrator he could not do otherwise if he wanted his tale to sound "realistic". Twain uses colloquial speech consistently, yet Huck's peculiar variety of English is further enriched by dialectal forms used by other characters in the novel.

The novel begins with a Notice from someone named G. G., who is identified as the Chief of Ordnance. The Notice demands that no one try to find a motive, moral, or plot in the novel, on pain of various and sundry punishments. The Notice is followed by an Explanatory note from the Author, which states that the attention to dialects in the book has been painstaking and is extremely true-to-life in mimicking the peculiar verbal tendencies of individuals along the Mississippi. It assures the reader that if he or she feels that the characters in the book are "trying to talk alike but failing", then the reader is mistaken. The Notice and Explanatory set the tone for *The Adventures of Huckleberry Finn* through their mixing of humor and seriousness. In its declaration that anyone looking for motive, plot, or moral will be prosecuted, banished, or shot, the Notice establishes a sense of blustery comedy that pervades the rest of the novel. The Explanatory takes on a slightly different tone, still full of a general good-naturedness but also brimming with authority. In the final paragraph, Twain essentially dares the reader to believe that he might know or understand more about the dialects of the South, and, by extension, the South itself. Twain's good nature stems in part from his sense of assurance that, should anyone dare to challenge him, he would certainly prove victorious.

As a true master of the language, Twain distinguishes and transcribes minor differences between Negro speech and white colloquialisms as well as between Missouri and Arkansas dialects. His greatest achievement, however, lies in flexibility and power of expression. Although "uncivilized", Huck never becomes vulgar, his profanities are mild indeed. Attuned to nature, Huck responds wholeheartedly to every natural phenomenon before his eyes. He is sensitive to changing scenery as much as to light and shadows playing on water. Using his personal idiom he, or rather the author, is able to describe accurately and poetically what he sees. Furthermore, he can articulate his personal response to it in full richness of his emotions, moods, and ideas, in doing so remaining simple but never simplistic. Praising Twain's linguistic virtuosity Ernest Hemingway (1935: 22) wrote:

> All Modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. ... it's the best book we've had. All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.

However, all this does not mean that the book's greatness was immediately recognized. Of the three novels that constitute a kind of trilogy, *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), *Life on the Mississippi* (1883), and *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885), the last was least enthusiastically received. While the book is not without flaws (its end being the most conspicuous of them), the real reason was probably the undercurrent of gloom that began to be so visible in Twain's writings (Burt, 2004).

His later years strengthened this tendency even further, which relates to the piece of short fiction "The Man That Corrupted Hadleyburg", written in Europe in 1898 while the author was on a lecture tour, but in the first place to the novel *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), concentrating on the dark side of human personality (Bode *et al*., 1971). The novel's hero is named Hank Morgan, and it is not just a coincidence that, just like Huck Finn, he comes into a desperate conflict with reality, but while Huck can at least try to go West, Hank has no such recourse and has to die.

Instead of a conclusion: the only century worth living in

Twain's last work, *A Mysterious Stranger* (1897–1900), started several times, but never finished, testified to both his vanishing writing power and increasing pessimism: the author was already too bitter about mankind to be able to describe its problems. In 1909, he said (electronic source):

> I came in with Halley's Comet in 1835. It is coming again next year, and I expect to go out with it. It will be the greatest disappointment of my life if I don't go out with Halley's Comet. The Almighty has said, no doubt: 'Now here are these two unaccountable freaks; they came in together, they must go out together.'

Mark Twain did die in 1910, on April 21, just a single day after the passing of Comet Halley! He was famous, but full of hatred towards others. He was a real genius, but his gravest paradox, which ultimately destroyed him as a writer, was that the people he portrayed so well were also the same people he came to despise. To be remembered, however, is the fact that he used to be a true lover of the century he lived in (Ziff, 2004: 3-4):

> Intoxicated with what he called "the drive and push and rush and struggle of the living, tearing, looming nineteenth, the mightiest of all the centuries!", it was, he said "the only century worth living in since time itself was invented." He recklessly participated in its excesses even as he exposed them to ridicule in his writings.

A good example remains of his excessive and somewhat bitter humour from the time when Mark Twain still stood new for Samuel Langhorne Clemens, who commented on the big success of his *Celebrated Jumping Frog of Calaveras County* by maintaining that it was the frog that was celebrated, not its author. And there is a good example of a brief suggestion of how to define and remember him, found in Bode *et al*. (1971: 451):

> Born in the tradition of American humor, sustained by the contemporary interest in local color, and invigorated during his maturity by the rebellious spirit of the times, Samuel Langhorne Clemens was in many respects the climactic figure of American literature during the latter part of the nineteenth century.

These days mark the 150th anniversary of the publication of a *tall tale* that subsequently proved to be practically the starting point of the rise of this genius of both American language and literature.

Sources:

Twain, M. (1865). "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County". In: C. Bode, Leon Howard and Louis B. Wright (eds.) (1971). *American Literature* – An Anthology with Critical Introductions, Volume 3 *The Last Part of the 19th Century* (pp. 459-464). New York: Washington Square Press.

Twain, M. (1867). *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County, and Other Sketches*. New York: C. H. Webb. Republished by Oxford University Press (1997).

Twain, M. (1899). *The Man That Corrupted Hadleyburg*. In: C. Bode, Leon Howard and Louis B. Wright (eds.) (1971). *American Literature* – An Anthology with Critical Introductions, Volume 3 *The Last Part of the 19th Century* (pp. 517-562). New York: Washington Square Press.

Twain, M. (1903; Digitized: 14 Sep 2005). *The Jumping Frog: In English, Then in French, Then Clawed Back Into a Civilized Language Once More by Patient, Unremunerated Toil.* New York: Harper & Brothers.

Твен, М. (1960). *Доживљаји Хаклбери Фина* (*другара Тома Сојера*). (Превела са америчког Јелисавета Марковић). Београд: Спортска књига.

Twain, M. (1964). *The Prince and the Pauper* – a tale for young people of all ages. New York: The New Americal Library.

References:

Bode, C. *et al*. (1971). (eds.) *American Literature* – An Anthology with Critical Introductions, Volume 3 *The Last Part of the 19th Century*. New York: Washington Square Press.

Burt, D. S. (2004). *The Chronology of American Literature*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company.

Delaney, D. *et al*. (2005). *Fields of Vision* – Literature in the English Language – Volumes 1-2. Harlow (England): Pearson Education Limited.

Hemingway, E. (1935). *Green Hills of Africa*. New York: Scribner,. p. 22.

Hurwitz, H. L. (1974). *An Encyclopedic Dictionary of American History* (revised and updated). New York: Pocket Books.

Kaplan, J. (1966). *Mr. Clemens and Mark Twain.* New York: Simon and Schuster.

Lynn, K. S. (1959). *Mark Twain and Southwest Humor.* Boston: Little Brown.

Ziff, L. (2004). *Mark Twain.* Oxford and New York: Oxford University Press.

---

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Celebrated_Jumping_Frog_of_Calaveras_County (August 7, 2015)

http://www.twainquotes.com/Halley%27s_Comet.html (August 7, 2015)

www.twainquotes.com (August 10, 2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dudley_Warner (August 10, 2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Farrar_Browne (August 11, 2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Andrew_Jackson (August 9, 2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Webster (August 9, 2015)

Слободан Д. Јовановић

ВЕЛИКА ГОДИШЊИЦА ЈЕДНЕ *ВИСОКЕ ПРИЧЕ* ПРВОГ ПОТПУНО АМЕРИЧКОГ ПИСЦА

Резиме: Овај рад је намерен да подсети читалаштво да се навршио век и по од настанка и објављивања кратке приче Марка Твена под насловом „Славна Жаба Скочица из Калавераса“ – “The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County“, која је 1867. године дала и наслов његовој првој књизи – збирци од 27 прича претходно објављиваних у магазинима и новинама, под насловом *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County, and Other Sketches.* Непрестано, међутим, треба имати на уму и чињеницу да је Марк Твен први у потпуности амерички писац, стваралац који је, за разлику од својих књижевних претходника али и савременика, свесно и одлучно начинио корак удаљавања од Европе, окрећући леђа европској традицији. Он није слепо уважавао и следио давно укорењене институције и обичаје Старог света, и одбијао је да слави европску уметност, историју и културну традицију. У складу с тим, одбацивао је и успостављене обрасце и конвенције енглеске књижевности који су обликовали књижевно стваралаштво америчких писаца све до времена Грађанског рата. Он се обраћао својој родној земљи настојећи да истражи и изнесе све што она нуди и по питању тема за обраду и на терену језика, при чему му је америчка стварност његовог времена нудила обиље материјала за приповедање. Његови амерички карактери и ликови, одређена места и амбијенти, проблеми и ситуације изводе се из свакодневице и доброг увида на основу непосредног личног искуства, којима је прикључено и његово одважно експериментисање и поигравање језиком – био је први који је истраживао могућности типично америчког израза примењеног у озбиљном списатељству. Сматрао је да је колоквијални говор обичних Американаца елестичан, живописан, мада понекад и вулгаран медијум изражавања, у сваком случају живљи и стимулативнији од сложених калупа образованог и префињеног британског енглеског језика. Када се о његовом стваралаштву говори данас, више од века после смрти, сваку дискусију би требало почети инсистирањем на чињеници да је био нешто далеко више од хумористе и писца за децу и омладину. Истина је да је био и једно и друго, али мора да се зна да је био и много преко тога, онако потпуно обузет заносом и погоном узаврелог и незаустављивог деветнаестог века, у чијим је необузданостима и сам нехајно учествовао чак и онда када их је исмевао и изврвгавао руглу у свом писању. У последњим деценијама живота огорчен догађајима и људима и у својим кратким

причама и у политичким и филозофским есејима нудио је мисао испуњену песимизмом и заједљивом сатиром, али је и то умногоме допринело да само десет година после смрти буде укључен у Кућу славних коју је Њујоршки универзитет покренуо 1900. године.

Кључне речи: хумор, *високе приче*, приповедање, обичан амерички говор, аутобиографски елементи.

Датум пријема: 7.9.2016.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 15.11.2016.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 821.163.41(71).09

Маја М. Ћук*

Алфа БК универзитет у Београду

Факултет за стране језике

ИМИГРАНТСКА КЊИЖЕВНОСТ КАО „НАЦИОНАЛНА АЛЕГОРИЈА" И „ДРУШТВЕНО-СИМБОЛИЧАН ЧИН"

Апстракт: Имигрантска књижевност представља важан део савременог постколонијалног књижевног канона. Писци у дијаспори углавном описују потешкоће имиграната да се уклопе у другачији културолошки образац, као и разлике између старе културе њихове матице и околности у новој домовини и култури. Ослањајући се на тврђења Фредрика Џејмсона да је свака књижевност „национална алегорија" и „друштвено симболичан чин", у овом раду се анализира стваралаштво два српска писца у Канади – драма Ненада Јовановића и две кратке приче Небојше Милосављевића. Заједничка карактеристика два поменута уметника и текстова тумачених у овом раду је да протагонисти у њиховим делима не сведоче о проблемима имиграната у вези са новим, страним културним идентитетом. Кроз искуства својих јунака, Јовановић и Милосављевић показују емотивну драму људи у расејању када поново посете своју отаџбину након много година.

Кључне речи: имигрантска књижевност, српска дијаспора, Канада, Ненад Јовановић, Небојша Милосављевић

* maja.cuk@alfa.edu.rs

„Мислио сам на то како ми све недостаје. Ама баш све под небеском капом. А нарочито мој кревет“, речи су главног јунака драме *Округлост* Ненада Јовановића (Јовановић, 2006: 172). Такво размишљање својствено је многим припадницима различитих националности који живе изван својих матица. Како се износи у раду „Идентитет имигранта у Канади у прози Давида Албахарија и Драгомира Ивковића“:

> Ивковићеви јунаци се суочавају са различитим искушењима које прате живот у дијаспори. Готово свакога од њих, у потрази за новим идентитетом у непознатој средини, заокупљују размишљања као што су, између осталог, колику бригу би требало посветити матерњем језику и култури или како се уклопити у ново и другачије окружење (Ћук, 2009: 204).

Док приче Давида Албахарија и Драгомира Ивковића, анализиране у поменутом раду, говоре о томе како стари идентитет имигранта, односно српско културно наслеђе, утиче на уклапање у нови колективни идентитет и формирање новог личног идентитета, драма *Округлост* Ненада Јовановића и приче „Први пут с оцем у Србију“ и „Странац“ се баве нешто другачијом тематиком и перспективом имиграната. Сва поменута дела, у овом случају имигранских писаца српског порекла, представљају „националне алегорије“ где, како Хоми Баба наводи виђење Фредрика Џејмсона „приповедање индивидуалне приче и индивидуалног искуства мора на крају укључити и комплетну обухватну причу о самом колективитету“ (Баба: 2004, 262).

У делу *Политичко несвесно: приповедање као друштвено симболичан чин*, Фредрик Џејмсон заснива своје теоријске поставке на премиси да свака књижевност „садржи у себи оно што смо назвали „политичко несвесно“, да се свака књижевност мора читати као симболична медитација о судбини заједнице“ (Џејмсон, 1984: 82). Ослањајући се на теоријска виђења Нортропа Фраја, поред извесних концепата Жака Лакана, Луиса Алтисера, Кенета Берка и Пол де Мана, Џејмсон наводи неколико различитих етапа у тумачењу текста. Свако књижевно дело је првенствено „симболичан чин“ (Jameson, 2010: 1942). Извесни детаљи заплета, личности и идеје у књижевним текстовима често представљају алегоричне алузије на извесне историјске личности, друштвене промене или доктрине у извесном раздобљу. Џејмсон тврди да сваки облик писања има идеолошку позадину и циљ да осмисли „измишљена и формална "решења" за нерешиве друштвене противречности“ (Jameson, 2010: 1944). Књижевни стваралоци су се кроз своје креативне импулсе и симболичне обрисе у литерарним

формама ослобађали негативних емоција услед личних или колективних драматичних околности. Друга етапа тумачења текста се ослања на концепт „идеологема" односно разумевање текста као попришта „супротстављених колективних дискурса друштвених класа" (Jameson, 2010: 1942). На пример, драматична борба између главних ликова у Шекспировим драмама одражава идеолошки конфликт између феудализма и модерних облика управљања. Трећа фаза тумачења књижевног дела се односи на „идеологију форме", односно „симболичне поруке преношене на нас истовременим постојањем различитих знаковних система који су сами остаци или најаве за начин производње" (Jameson, 2010: 1942). Кроз поменуте етапе у тумачењу текста Џејмсон истиче колико књижевни јунаци и догађаји у делима обилују згуснутим симболичним значењем и колико одражавају друштвено-политичке и историјске околности на алегоричан начин.

Ако бисмо покушали да објаснимо позицију имигрантске књижевности у односу на Џејмсонова тумачења, могли бисмо да је дефинишемо као симболичан производ и одраз тренутних културолошких дешавања у оквиру којих су се маргинализовани појединци и групе изборили за равноправну улогу у односу на дискурс традиционалних књижевних канона. Различите друштвено-историјске околности су допринеле постојећем културолошком заокрету од двадесетих година прошлог века. Све у свему, захваљујући промени фокуса и приступа у књижевности, данас имамо прилику да се, кроз одређене књижевне текстове, детаљније упознамо са некад запостављеним и нерасветљеним животним аспектима.

У драми *Округлост*, конкретно, протагониста Ненада Јовановића пролази кроз посебну психичку припрему пре него се сретне са својим рођацима и пријатељима у Србији, јер није сигуран да може једноставно поднети промену која им се догодила у току његовог одсуства. Из тог разлога се обраћа агенцији, коју води необичан човек по имену Омни и која се бави психичком припремом имиграната за сусрет са старом културом. Небојша Милосављевић, изводећи сличне закључке као Јовановић, пише о човеку из дијаспоре који долази у Србију, где су се догодиле многобројне промене, у причама *Први пут с оцем у Србију* и *Странац*.

Док Милосављевић на реалан начин извештава о (не)згодама својих протагониста, у поменутој Јовановићевој драми се преплићу стварност и машта. Омни припрема Ваву за сусрете у Србији тако што се трансформише у сваког комшију и рођака којег би овај српски имигрант могао да сусретне и објашњава му унапред проблеме који га муче да Вава не би био шокиран приликом њиховог стварног сусрета. Јовановић кроз ово дело критикује друштвене прилике у Србији

деведесетих година двадесетог века: општу несташицу свих потрепштина, поремећен систем вредности у оквиру кога успевају неписмени криминалци и ратну ситуацију.

Први Вавин сусрет је са остарелом баком, која му саопштава: „Ни брашна немам. Ни киселе воде. Ни уља“ (Јовановић, 2006: 178). Један од следећих сусрета је са комшијом наркоманом Зигијем, за чијег оца се преудала његова мајка. Поменути избачени ђак дрвно-прерађивачке школе има планове да дође у Америку и прослави се сценаријем за филм са Фионом Микс. Његов енглески врви од неправилно употребљених израза: „Don't you go to the bitch?“, „...things going improve when I joint you“, „You know what I meaned“, „What did I said?“, I exactly knows“. Зигијев главни савет Вави јесте: „...да би укапирао ствари, да би укапирао механизам овог друштва, мораш нечим да се урадиш“ (Јовановић, 2006: 183).

Могуће да би Вава био у великом искушењу да примени овај принцип након потресног сусрета са комшиницом Јоком чији је син погинуо на ратишту. Она га оптужује да он сноси одговорност за ту чињеницу, јер је побегао у иностранство: „Много ми имамо од твога 'жао'. Како и да не погине, када је фактички сам на бојишту?“ (Јовановић, 2006: 169).

Разговор са рођеном мајком није мање потресан. Опадање моралних вредности се одразило и на њену судбину такође. Некадашња интелектуалка почела је да се облачи као тинејџерка и да негује укус према кичу и шунду што Ваву наводи на закључак: „Јеб'о ти земљу у којој просветни радници и наркомани имају исти укус“ (Јовановић, 2006: 197). Мајчино оправдање за ситуацију у коју је доспела је следеће: „Да би човек задржао инстинкте, то јест – да би задржао на памети своју сродност са зверима, услови живота не смеју бити зверски. Кад јесу такви, човек настоји да угуши све зверско у њему. Па и оно што је добро. Немам ја више мајчинске инстинкте“ (Јовановић, 2006: 200).

Поменуте околности у Јовановићевој књизи подсећају на описе тадашњег стања у Србији у делу Драгана Тодоровића *Књига освете*. Чак и Тодоровићеви одласци код психијатра у Торонту у последњем поглављу, где се као имигрант тешко уклапа у нову средину, подсећају на Вавин одлазак код Омнија. Тодоровић, попут Јовановићевог протагонисте, у једном тренутку почиње да меша јаву и сан. Посматрајући представу у једном циркусу њему почне да се привиђа:

> И погледам наоколо и видим све пријатеље и љубави и другове како седе са мном. И тако лебдимо ћутљиви и смешни као метафора. И ветар нас носи, и ту и тамо понеко испадне, неко на Нови Зеланд, неко у Америку, неко у Холандију, неко у Канаду. И онда бели

> кловн учини да пада снег, још нежнији од првог. И онда је мртва тишина или није, и чујем само ветар и како неко каже на вавилонском: 'Ми смо ликови чији је аутор умро' (Тодоровић, 2007: 282).

Већина наратора и протагониста у делима српских имигрантских писаца дели сличне тескобе и потресе. Како Владислава Гордић Петковић описује психолошки портрет наратора романа *Мамац* Давида Албахарија:

> Ожалошћен над губитком мајке и отаџбине, он брине да ће изгубити и језик, и очајнички се труди да поврати своје губитке у животу и историји кроз књижевност; ипак, иронија је у томе што је он неспособан да створи уметност која би могла да послужи као утеха за историјске и егзистенцијалне губитке (Gordić Petković, 2012: 19).

Милосављевићев протагониста, тј. он сам, пролази кроз слично искуство као Вава и други имигранти у текстовима писаца изван матице. У готово свим делима српских имигрантских писаца се испољава окренутост ка прошлости и традицији, као и специфичностима српског менталитета, што је потпуно различито у односу на канадски културни идентитете. Како се наводи у студији Весне Лопичић: „Срби више воле да живе у прошлости, док Канађани гледају ка будућности, Срби су поносни на своју традицију, Канађани на своја постигнућа, Срби куну и псују, Канађани се извињавају и смеше“ (Лопичић, 2007б: 118).

„Сваки акт имиграције је као претрпљење можданог удара,“ како износи Весна Лопичић (Лопичић, 2007: 7). Имигрант би требало да се асимилује са културом нове домовине и да поново изгради себе у новом друштвеном окружењу, а тај процес није нимало лак. У одређеном тренутку, он(а) се налази у процепу између две различите културе ("Culture’s in between" Хоми Бабе), те самим тим уследе и потешкоће при поновном контакту са матичном културом.

Стога, није необично што се у Милосављевићевој причи *Први пут с оцем у Србију* из збирке *Чиоде*, наратор прибојава „додира“ са српским тлом: „Мали инфаркт у грудима и зебња. Колико смо се променили и хоћемо ли се препознати? Моја земља и ја“ (Милосављевић, 2002: 97).

Испоставило се да је његова забринутост била оправдана, јер он једва да може препознати стари крај: „Земунска Горња Варош сада личи на све, само не на ону варош коју сам оставио. Киосци, киосци, па опет киосци, где год се окренеш. Завршени, недовршени, у изградњи, празни, пуни и свакакви, прекрили су сваки слободан кутак (Милосављевић, 2002: 98).

Долазак у центар града га је више онерасположио. Иако је у иностранству доста слушао о бомбардовању и мислио да ће бити припремљен на сусрет са рушевинама, преварио се:

> Прво зујање по граду и прво суочавање са оним што је свима још увек у глави. Џаба то што сам снимке разрушених зграда видео стотину пута од прошле године. Сусрет „уживо“ са „Југом“, зградом ЦК, Генералштабом и рушевином у Абердаревој, погађа право у плексус. Слушам приче о томе како је било и како су се држали док је највише грувало. Ћутим, јер немам права на коментар. Само слушам Србију како ћути и лиже ране (Милосављевић, 2002: 98).

Лоша материјална ситуација наводи људе да сатима чекају у реду за јефтиније намирнице. Људи који су некада живели безбрижно готово да су „спали на просјачки штап“.

> Испред продавнице се отегао ред. Људи чекају млеко. Унутра, додуше, лежи стотине литара оног 'дуготрајног', али на њега нико не обраћа пажњу. Чека се оно јефтиније. Умор и досада на лицима. Безнађе и меланхолија. Још један дан у реду. Одједном, поглед ми се сусреће са младом женом којој се за сукњу држи тек проходала девојчица. У делићу секунде враћа ми се филм од пре много година и њене речи док ми прилази након безобразног кашњења: 'Ај, знаш шта сам данас радила? Купала се у млеку, јеботе, баш сам хтела да видим како изгледа. Ма, без вееезе' – каже и смеје се онако како може да се смеје само неко са непуних деветнаест у јулско предвечерје. (Милосављевић, 2002: 99)

Наратор је такође изненађен новим изгледом здања „Политике“. Не може се више слободно ући у хол у коме је некада врвело од људи. „Удишем дубоко добро познати мирис папира и штампарске боје. Добро је. Бар је то остало“ (Милосављевић, 2002: 98).

Некадашње кафане које је посећивао са пријатељима више не одишу веселошћу и опуштеношћу. „Знаш, ми више не седимо као некада. Нема се – каже ми пријатељ“ (Милосављевић, 2002: 100).

Образовани и вредни људи раде за бедне плате. Његов друг као психијатар и његова жена професор раде за 250 некадашњих марака месечно. Са друге стране, други другар, који се повезао са извесним друштвеним и политичким круговима, ужива у кући на Дедињу, два Чирокија и фонтани и даје му савет како се у Србији добро зарађује: „Могао сам да глумим аполитичног типа и да животарим, али се не исплати“ (Милосављевић, 2002: 100).

Поновна посета Београду и Србији, након неколико година од малопређашње, описује се у причи *Странац*, у збирци прича *Ух, Канада.* Наратор износи коментар на први сусрет са родним градом Крушевцом после неколико година:

> Пажљиво се припремам за прву шетњу, јер не знам тачно шта ме чека, али већ после неколико корака прелазим на онај клај-клај ритам са старог корзоа утапајући се лако и природно у окружење заузимајући став доконог и опуштеног шетача коме је све већ одавно познато на уобичајеној рути. Ипак, пажљиво гледам сваки детаљ покушавајући да пронађем шта је то толико другачије што ми боде очи и на крају схватам да сам сведок јединственог урбанистичкг и архитектонског феномена. Наиме, свака соба у граду, сваки пролаз, сваки прозор који гледа на улицу претворени су у локал за продају нечега.
>
> Сигуран сам да је овде отприлике два локала по глави становника и никако не могу да се начудим како сви опстају. (Милосављевић, 2005: 115)

Готово сваки пријатељ са којим је разговарао се бави трговином јер се она, тј. продавање пића и цигарета, највише исплати у Србији.

Услужне делатности, односно нове продавнице и елитни ресторани, цветају и у Београду, који је више прожет оптимизмом у односу на претходну посету, па наратор закључује:

> [...] живот, темпо који говори да се град није предао и да жури да што пре заузме место које му је некада припадало, враћају ми осмех на лице јер сам сада потпуно сигуран да је оно најгоре прошло. Људи су енергичнији, види се неки нови елан, а то што кукају како су плате мале, како влада ништа не ваља и како ће ускоро да раде кука и мотика, схватам као део српског фолклора без кога се не може (Милосављевић, 2005: 117).

Поново су, на готово исти начин, оживеле кафане које је наратор у младости посећивао. Кнез Михајлова је као увек украшена шетњом српских лепотица која подсећа на избор за Мис света.

Опуштена атмосфера влада на улицама где један човек без устручавања обавља нужду поред тролејбуса, а на сред раскрснице двоје људи се расправљају и млатарају рукама. Наратор се, услед дужег боравка у Канади, одвикао од српске непосредности и темпераментности, али и даље осећа жељу за припадањем овој

средини. Међутим, у разговору са полицајцем бива бачен у дилему да ли је његово размишљање и патриотизам у реду, с обзиром да више не живи у Србији:

> - Гледајте да не направите никакав прекршај, јер као страни држављанин идете код судије за прекршаје по хитном поступку.
> - Ја сам и српски држављанин – кажем.
> - Господине, ви сте за нас странац.
> Па, јест и то што каже. Зна ваљда власт шта сам ја. (Милосављевић, 2005: 119)

Овај пример показује двоструки удес емиграната, који постају странци и у старој домовини.

Поменути српски писци у Канади покушавају кроз своја књижевна дела да оживе и проживе многобројне дилеме и проблеме у животу у расејању и односу матице и дијаспоре. Стога, како у делима Албахарија, Ивковића и Тодоровића, тако и у текстовима Јовановића и Милосављевића, извесне околности представљају „симболичан чин“ кроз који се имигрантски стваралоци ослобађају зебње и нелагодности услед специфичне ситуације у којој се налазе. У процепу између две културе, са једне стране они жале за елементима старог културног идентитета, а са друге стране, не могу у потпуности да се уклопе у нови, другачији културни образац. Сусрет са некадашњом културом и околностима које су, након неколико година и извесних друштвених промена, другачије, посебно је тежак и емотиван, као што се може закључити на основу анализираних дела.

Међутим, овакви „идеолошки конфликти“ и „симболичне поруке“ кроз књижевне текстове не провејавају само кроз стваралаштво српске дијаспоре. Слични мотиви, „алегорије“ и одрази глобализације, акултурације и сличних феномена у англоамеричкој књижевности, појављују се и у делима других имигрантских писаца из Азије, Африке и вропских земаља који представљају важан део савременог постколонијалног књижевносг канона.

Литература:

Баба, Хоми К. (2004). *Смештање културе*. Београд: Београдски круг.

Bhabha, Homi K. (2008). Culture’s In-Between. In Stuart Hall and Paul du Gay (edts.) *Questions of Cultural Identity*, London: SAGE Publications.

Gordić Petković Vladislava (2012). Stories and Restoring: Narrative, Technology and Rituals of Womanhood. *Филолог: часопис за језик, књижевност и културу*, бр. 6, Бања Лука: Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци.

Јовановић, Н. (2006). *Оглед о зиду: драме*. Београд: Фабрика књига.

Лопичић, В. *Superimposition of Cultural Structures: Mara Between Canada and Serbia*, ELLSSAC, International Conference, English Department, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia, 7-9 December 2007.

Lopičić, V. (2007). *Developing Identities: Essays on Canadian Literature*, Niš: Filozofski fakultet.

Милосављевић, Н. (2002). *Чиоде.* Торонто: Кишобран.

Милосављевић, Н. (2005). *Ух, Канада. Приче из обећане земље*. Торонто: PrintMan Inc Toronto.

Todorović, Dragan. (2007). *The Book of Revenge*. Canada: Vintage Canada.

Ћук, Маја. (2009). Идентитет имигранта у Канади у прози Давида Албахарија и Драгомира Ивковића*, Речи: часопис за језик, књижевност и културолошке студије*, година 1, бр. 2, Београд: Факултет за стране језике Универзитета „Браћа Карић".

Džejmson, Fredrik. (1984). *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simboličan čin*, Beograd: Rad.

Jameson Fredric. (2010). The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. In Leitch Vincent B, Cain William E. (edts.) The Northon Anthology of Theory and Criticism.

Maja M. Ćuk

IMMIGRANT LITERATURE AS A "NATIONAL ALLEGORY" AND A "SOCIALLY SYMBOLIC ACT"

Summary: Immigrant literature presents an important element of contemporary postcolonial literary canon. Writers in diaspora mostly depict immigrants' difficulties in adjusting to a different cultural pattern, as well as dissimilarities between the old culture

of their home country and the circumstances in the new land and culture. By relying on theoretical views of Fredrik Jameson, who claims that every literature is a "national allegory" and a "socially symbolic act", this paper analyses creative works of two Serbian writers in Canada – a play by Nenad Jovanović and two short stories by Nebojša Milosavljević. The similarity between the two artists and their texts interpreted in this paper is the fact that protagonists in their works do not show the problems of immigrants related to a new, unalike cultural identity. Through the experience of their characters, Jovanović and Milosavljević illustrate emotional dramas of people in diaspora when they get back to visit their home country after many years.

Key words: immigrant literature, Serbian diaspora, Canada, Nenad Jovanović, Nebojša Milosavljević

Датум пријема: 18.11.2016.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 29.11.2016.

ПРЕГЛЕДНИ РАД
УДК: 355.48(410)“1455-1485“-055.2

Јелена С. Новаков*
Алфа БК универзитет у Београду
Факултет за стране језике

УЛОГА ЖЕНА У РАТОВИМА РУЖА: ИСТОРИЈСКИ ПРИКАЗ ЕНГЛЕСКЕ ПОЛИТИКЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ПЕТНАЕСТОГ ВЕКА

Апстракт: Ратови ружа су кроз историју били предмет интересовања бројних водећих писаца и историчара. Тема је углавном била обрађивана из мушке перспективе, осврћући се искључиво на дела мушараца и потпуно занемарујући женски допринос енглеској политици петнаестог века. Жене овог периода се помињу као секундарни ликови у својству мајки, супруга и сестара истакнутих мушких фигура. Ослањајући се на гледишта Филипе Грегори, циљ овог рада је приказивање жена као активних учесница у Ратовима ружа. Посебна пажња је посвећена животима Елизабете Вудвил, Маргарете Анжујске, Ане Невил и Маргарете Бофорт и њиховој улози у ратним дешавањима, као и односу ових жена са другим виђенијим личностима. Анализа се проширује на њихова деловања као војних заповедница и међусобна ривалства као припадница завађених кућа Ланкастера и Јорка. У раду се такође обрађују опште одлике Ратова ружа и њихов значај за енглеску историју. Приложена је историјска позадина сукоба, почевши од сагледања економских, територијалних и друштвених последица Стогодишњег рата као узрока Ратова ружа, војних аспеката и

* e.novakov12@gmail.com

стратешких савеза у току конфликта, до краја рата и успона куће Тјудор. Размотрена је могућност припадница краљевске куће да пренесу право наслеђивања престола на своје потомке као један од посредних узрока почетка и краја Ратова ружа.

Кључне речи: Ратови ружа, улога жена, Јорк, Ланкастер, Енглеска, Тјудор, Стогодишњи рат

Жене из периода Ратова ружа умногоме су запостављени и недовољно истражени ликови. У историјским књигама се појављују искључиво као супруге и кћери краљева или заповедника, док су њихова дела остала непризната и неспоменута. Неретко су се истицале као војне заповеднице, што се најбоље огледа у примеру Маргарете Анжујске, али и њене снахе, Ане Невил, коју је Шекспир неправедно окарактерисао као наивну жртву грбавца Ричарда III. Вероватно најутицајнија жена овога доба била је Елизабета Вудвил, која је удајом за краља постала прва пучанка на престолу и тиме омогућила наставак сукоба унутар куће Јорка. Након тридесет година борбе за своју династију, Маргарета Бофорт је на престо довела свог сина и у историји остала упамћена као матријарх куће Тјудор. Иако једина никада није била крунисана, она је из рата изашла као несумњива победница.

Водећи се гледиштима енглеске историчарке и ауторке Филипе Грегори, једне од зачетница феминистичког приступа периоду Ратова ружа и династије Тјудор, фокус овог рада је на истраживању живота и улога жена у овим ратовима, као и њиховог значаја за Енглеску. Грегори је своје истраживање засновала на „позадинској причи", односно причи о женама које се „међу собом боре“ за енглески престо. Посебно је истакла ривалство Маргерете Бофорт и Елизабете Вудвил, као и утицај Елизабетине мајке Жакете Риверс, чији живот детаљно описује у својој књизи *The Women of Cousins' War: The Duchess, The Queen and the King's Mother* (with David Baldwin and Michael Jones, 2011).

Ратови ружа подразумевају низ сукоба између кућа Јорк и Ланкастер у раздобљу 1455-1485. Иако се ове године најчешће узимају као почетна и завршна година ратова, јављају се и другачија гледишта те се „у историографији могу наћи различита датирања: 1455-1485, 1455-1487, 1452-1497“ (Рос, 2005: 10). Назив потиче од династичких симбола: црвене руже Ланкастера и беле руже Јорка. Ово име је усвојено тек у 19. веку, након објављивања књиге *Anne of Geierstein* Валтера Скота, иако га је „први пут, бар у штампи, употребио Дејвид Хјум у својој *Историји Енглеске*, објављеној 1762. године“ (Рос, 2005: 10). Раније су сукоби били познати као Ратови рођака, будући да су зараћене куће биле бочне

гране династије Планагенет и самим тим у сродству.

Јорк и Ланкастер воде порекло од краља Едварда III Плантагенета и његових синова. Едвардов најстарији син Црни принц умро је млад и круну је наследио његов син Ричард II. Трећи син Едварда III, Џон од Гонта, женидбом је постао војвода од Ланкастера и родоначелник краљевске куће истог имена. Његов син Хенри Болинбрук је 1399. године свргнуо свог рођака Ричарда II и постао први краљ ланкастерске лозе. Кућа Јорк „преко мушке линије потиче од најмлађег сина Едварда III, али по женској води порекло од другог сина“, те су њени припадници према праву апсолутне примогенитуре касније положили право на престо (Рос, 2005: 19/20).

Од владавине Едварда III до 1453. године Енглеска је водила рат против Француске. У Стогодишњем рату највише се истакао ланкастерски краљ Хенри V, чувен по својој победи у бици код Аженкура. Хенри V, свакако више ратник него политичар и државник, умро је 1422. године, препуштајући свог деветомесечног сина корумпираним и амбициозним дворанима. Један од њих, племић по имену Вилијам де ла Пол, у покушају склапања мира с Француском 1445. године, уговара брак младог краља Хенрија VI и Маргарете Анжујске, рођаке француског краља.

Маргаретин отац Рене био је титуларни краљ Напуља, Сицилије и Јерусалима, али *de facto* није полагао права на територије, осим оних у власништву његове супруге Изабеле, војвоткиње од Лорене. На Маргарету је, осим њене мајке, у великој мери утицала Ренеова мајка Јоланда, номинална владарка четири краљевства. Абот наводи да се Јоланда надала браку између своје унуке и Фредерика III, светог римског цара (наведено према: Abbott, Margaret of Anjou). То се, међутим, није догодило и 1445. године Маргарета се запутила у Енглеску. Де ла Пол, који је уговорио брак, крио је од јавности не само да Маргарета не доноси традиционални мираз, већ и да Енглеска треба да препусти Француској покрајине Мен и Анжуј. У покушају да сакрије последице лошег преговора и сачува углед међу енглеским племством, де ла Пол постаје најближи саветник нове краљице. Осим њега, у краљичиној милости нашли су се и „осиромашени племић Едмунд Бофорт“, војвода од Самерсета и Жакета Вудвил, удовица краљевог стрица (Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 76).

Након смрти првог мужа Бедфорда, Жакета се поново удала за ситног племића Ричарда Вудвила и упркос необичности њеног избора, наставила је да се креће у дворским круговима. Постала је „једна од омиљених повереница“ краљице Маргарете и њена кћер Елизабета била је краљичина пратиља на венчању (Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 76). Сматра се да је млада краљица волела

ласкање, те да је себи блиским племићима додељивала повластице које су често по праву припадале људима ближим престолу. Ричард, војвода од Јорка, био је први у линији наслеђивања и лидер опозиције Маргаретиној профранцуској влади. Од њега је краљица посебно страховала, како због подршке коју је уживао у народу, тако и због чињенице да још увек није подарила Енглеској наследника престола. Могуће је да је краљ Хенри имао другачију представу о својој дужности у браку и да се придржавао целибата. Наиме, краљ је био повучен у себе, „учењак, склон молитви“ до те мере да су га поједини називали свецем (Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 76). Рос наводи да су га савременици, укључујући опата Витемстеда из Сент Олбаса (Whetehamstede of St. Albans), описивали као „простодушног и поштеног човека, који није могао да се одупре онима који су га наводили на непромишљене одлуке и расипништво“ (Рос, 2005: 17). Међу модерним историчарима распрострањено је веровање да је „краљ наследио склоност ка лудилу од свог деде, Шарла VI Француског“ (Оман, 2008: 49).

У жељи да се реши супарника, Маргарета је одузела Јорку истакнуту титулу заповедника војних операција у Француској и доделила је ланкастеровцу Самерсету. Упркос кратковечној победи над војводом од Јорка, краљица и њена фракција суочили су се са атентатом на свог предводника Вилијама де ла Пола и „народним устанком под вођством Џека Кејда“, подигнутим у покушају да се смене краљеви саветници (Рос, 2005: 19). 1452. године војвода од Јорка скупља војску у намери да силом сврге Самерсета кога је сматрао кривим за велике територијалне губитке у Француској, и освети насилно гушење Кејдовог устанка од стране Маргаретиних трупа, али је због мањка подршке међу племством код Дартфорда у Кенту био приморан да се повуче и затражи краљевски опрост. Наредне године је завршен Стогодишњи рат „енглеским поразом и губитком свих територија у Француској осим Калеа“ (Оман, 2008: 48). Чувши вести, краљ Хенри је доживео први од многих менталних сломова и наредних осамнаест месеци повео у сну. Услед болести је пропустио рођење наследника престола. Краљица Маргарета је родила своје једино дете, принца Едварда од Вестминистера, октобра те године. На двору се говорило о „нелегитимности“ детета и афери краљице и „њеног миљеника Самерсета“ (Gregory, Edward of Lancaster, Margaret of Anjou). Вест о краљевој болести није дуго остала тајна. Јорк се из свог замка Ладлоу вратио у Лондон где 1454. године бива проглашен протектором и затвара Самерсета у Тауер. Недуго по Јорковом доласку у Лондон, краљ се изненада опоравља и према Маргаретиним инструкцијама враћа одузете титуле војводи од Самерсета, чиме се Јорк још једном нашао у незавидном положају.

До 1455. године на северу Енглеске су „ескалирале“ тензије између породица Невил и Перси (Рос, 2005: 22). Будући да је краљица подржавала

територијалне претензије Персијевих, глава породице Невил, ерл од Ворика, одлучује да се окрене Јорку. На склапање овог савеза утицала је Сесили Невил уз помоћ породичних веза које је имала са обе куће и тиме индиректно довела до почетка војног сукоба Јорка и Ланкастера. Уједињене војске Јорка и Ворика сукобиле су се с краљевим трупама 22. маја 1455. године код Сент Олбанса, северно од Лондона (Рос, 2005: 24). Иако је битка била мањих размера, њоме се означава почетак Ратова ружа. Такође је битно истаћи да Јорк у том тренутку није полагао право на престо, већ му је намера била да окружи краља бољим саветницима и умањи утицај краљице, у чему је и успео, како је Самерсет „убијен у току битке“ (Gregory, Richard Duke of York). Самерсетова смрт и краљево нестабилно душевно стање отворили су прилику за још једно Јорково намесништво, што је ограничило политички утицај краљице Маргарете и представљало неизвесну будућност за све припаднике куће Ланкастер.

Лета господњег 1455. започет је дуг и крвав рат између супарничких кућа Ланкастера и Јорка. То је, такође, година која је обележила склапање брака важног не само за црвену ружу, већ, како ће се испоставити, за целу Енглеску. Како наводи Џоунс, до склапања брака између Маргарете Бофорт и Едмунда Тјудора дошло је првог новембра 1455. године, иако је њихова веридба објављена неколико година раније (Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 264). Едмунд и Џаспер Тјудор били су синови краљице удове Катарине и Овена Тјудора, полубраћа Хенрија VI. Након првог мандата војводе од Јорка као намесника, 1453. године, краљ, тада још увек без наследника, позива своју полубрећу на двор где их званично проглашава законитим и додељује им адекватне титуле ерла од Ричмонда старијем Едмунду, односно ерла од Пембрука другом Тјудору (према: Gregory, Edmund Tudor, Jasper Tudor). Исте године Ричмонду припада старатељство над десетогодишњом Маргаретом, наследницом куће Бофорт као обећање будућег брака. У време када је јоршка претња кући Ланкастера била највећа, краљ је одлучио да обезбеди своју лозу стварањем алтернативне линије наслеђивања. Наиме, Маргарета је имала дискутабилно право на престо као потомак и законита наследница куће Бофорт. Рос наводи да су „Бофорти били ванбрачна деца Џона од Гонта и његове љубавнице (касније супруге) Катарине Свинфорд. Права су им призната Актом парламента за време Ричарда II, али је ланкастерски краљ Хенри IV (Хенри Болинбрук) додао допунску клаузулу обновљеном Акту легитимизације, искључујући их из линије наслеђивања“ (Рос, 2005: 67). Склапање оваквог брака указује на жељу краља Хенрија да спречи ступање јоршке линије на престо и осигура власт Ланкастера кроз потомке свог полубрата и Маргарете Бофорт. Годину дана након венчања, Маргарета остала је у другом стању.

Иако након Сент Олбанса није било нових битака, Енглеска је била подељена и долазило је до мањих сукоба између два табора. У једном таквом сукобу, Едмунда Тјудора је ухватио Вилијам Херберт, одани јоркиста, и затворио у дворац Кармарден у Велсу, где је неколико месеци касније умро од куге (Gregory, Edmund Tudor). Недуго након што је родила сина, Хенрија Тјудора, Маргарета је приморана да се по други пут уда, овога пута за сина ланкастеровца Бакингема, Хенрија Стафорда. Циљ њене брзе поновне удаје био је рађање још потенцијалних наследника престола, али због несавесне експоатације тринаестогодишње девојчице, никада више није затруднела.

Крхки мир између Ланкастера и Јорка није био дугог века. Након што је краљица издала наређење Французу Пјеру де Брезеу да нападне луку Сенвич и опустоши јужну обалу, краљ Хенри је по сваку цену тежио да очува мир те је наредио заједничку процесију до Вестминистерске опатије (према: Abbott, Margaret of Anjou). Док су народу показивали јединство, краљица и Јорк једно поред другог у пратњи својих присталица Персијевих и Невилових, две фракције биле су удаљеније но икад. Овај догађај назван је Даном љубави (према: Rickard J. , Loveday of 24 March 1458). Решена да преузме власт, краљица је „одлучила да своје противнике уклони силом“ те је покушала да изврши антентат на ерла од Ворика (Рос, 2005: 26). Напад на виђенијег јоркисту значио је крај примирја и обе стране су биле спремне за рат. Јоршка страна односи победу у бици код Блор Хита, али њихова војска бива уништена код Ладфорд Брица, након чега „Јорк бежи у Ирску, док су Ворик и ерл од Марча, Јорков син, отпловили у Кале“ (Рос, 2005: 27). Наредне године се Јорк са обновљеном, али малобројном војском враћа у Енглеску и успева да надјача кућу Ланкастер у бици код Нортхемптона и зароби краља (Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 269). Победоносно улази у Лондон, где му народ приређује дочек достојан краља. Недуго потом, затражио је круну од Парламента и договорено је да ће постати краљ након смрти Хенрија VI, чиме је „лишио наследства принца Едварда“, као и Хенрија Тјудора, сина Маргарете Бофорт (Рос, 2005: 37). У свом настојању да преузме круну, Јорк је заборавио на „ланкастерске симпатизере који су окупљали војску у име краљице Маргарете и њеног сина“ (Gregory, Richard Duke of York). Када је Јорк схватио да мора доћи до још једне битке, било је сувише касно. Настрадао је у бици код Вејкфилда, заједно са својим другим сином Рутландом и ерлом од Солзберија. Краљица је наредила да се њихове главе „набију на колац изнад капије града Јорка“, као упозорење сваком преосталом побуњенику (Рос, 2005: 38). Управо је због окрутности према погинулима у бици код Вејкфилда Шекспир назвао Маргарету „француском вучицом“.

Након смрти војводе од Јорка сматрало се да је рат завршен и

ланкастерска лоза осигурана. Јорково право на престо прешло је на његовог најстаријег сина, осамнаестогодишњег Едварда. Под вођством свог рођака ерла од Ворика, „Едвард побеђује ланкастерску страну у бици код Мортимерс Кроса“ (Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 269). На дан битке се на небу појавила визија три сунца, за коју је народ сматрао да означава почетак владавине три Јоркова сина (three suns/sons of York), Едварда, Џорџа и Ричарда. Модерна наука ову појаву назива пархелиј, и објашњава је рефлексијом светлосних зрака на кристалима леда (наведено према: Zimmermann, Sundogs). Иако је краљица освојила наредну битку код Сент Олбанса, њена војска је потучена од стране јоршких снага код Таутона. Оман наводи да је битка код Таутона била „највећа и најжешћа“ битка у Ратовима ружа у којој је учествовало око шездесет хиљада људи (Оман, 2008: 50). У изворима из петнаестог века (William Gregory, Chronicle of London) се може наћи податак да је на бојном пољу било присутно приближно сто хиљада војника, што модерни историчари одбацују. Након Таутона Едвард бива крунисан у Вестминистерској опатији, а Ворик стиче епитет „Краљотворац“, који набоље описује његову улогу у ратовима.

Наредних година, уз Краљотворчеву помоћ, Едвард враћа земљи мир и стабилност, развија трговину и успева да доведе некадашње ланкастеровце под окриље беле руже. 1464. године, међутим, на северу Енглеске избијају побуне у име куће Ланкастер. Приликом регрутације за нове битке, Едвард упознаје Елизабету Вудвил, која је, како наводи Оман у то време била „удовица ланкастерског племића“ са два сина (Оман, 2008: 50). Према легенди, Елизабета је чекала краља испод храстовог дрвета у близини куће својих родитеља у Графтону, желећи да добије земље које је дала у мираз назад, а које је свекрва незаконито „одбила да исплати“ након погибије Џона Греја (Gregory, Elizabeth Woodville). Краљ прихвата Елизабетин захтев и одлази у посету њеним родитељима, новопеченом јоркисти Ричарду Вудвилу и Жакети Риверс. Филипа Грегори наводи да је Жакета сама могла постати енглеска краљица кроз свој први брак са војводом од Бедфорда, али да је након победе Јорка одлучила да постави своју кћерку на трон Енглеске (према Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 76).

„Тајни брак“ између четири године старије ланкастерске удовице и јоршког краља није био добро прихваћен од стране племства, а највише је увредио Ворика, који је у договору са француским краљем за Едварда изабрао принцезу Бону од Савоја (Оман, 2008: 50). Спомињала се и нелегитимност овог брака због Едвардових наводних зарука са племкињом по имену Еленор Батлер. Овакве гласине нису бринуле младог краља који је, попут краљице Маргарете неколико година раније, „све високе положаје доделио сродницима своје жене“ (Оман, 2008: 50). Елизабета је уредила неколико бракова како би побољшала

положај своје породице и удала своју осмогодишњу сестру за две године старијег војводу од Бакингема. Брак који је највише осуђиван склопљен је између краљичиног брата Џона Вудвила, младића од деветнаест и Катарине Невил, „богате удовице старе више од шездесет“ (Рос, 2005: 50).

Бојећи се да у потпуности не изгуби моћ у корист Вудвилових, Ворик тражи дозволу да „уда своје кћери Изабелу и Ану Невил за краљеву браћу Џорџа, војводу од Кларенса и Ричарда, војводу од Глостера“ (Рос, 2005: 50). Филипа Грегори сматра да је Едвард одбио Ворикову понуду под утицајем краљице Елизабете, која се бојала да би потомци тих бракова представљали претњу због краљевске крви са обе стране. Ворик одбија послушност краљу и удаје Изабелу за Кларенса, са којим „прави заверу“ против Едвардове власти и у некада уједињеној кући Јорка настају поделе (Gregory, Baldwin, Jones, 2011: 285). У бици код Еџкот Мура побуњеничке снаге Ворика и Кларенса побеђују јоршке лојалисте и краљ Едвард бива одведен у заробљеништво. Након битке, Ворик је „погубио Елизабетинг оца и брата Џона“ који, иронијом судбине, никада није наследио жељено богатство своје супруге (Gregory, Elizabeth Woodville). У жељи да замени Едварда Кларенсом и крунише своју кћер, Краљотворац сазива Парламент. Како није наишао на очекивану подршку, био је приморан да пусти краља из заробљеништва. Чарлс Оман наводи да је Едвард „одмах скупио војску којом би напао Ворика и Кларенса“ (2008: 50), док Рос (2005) и Грегори (Gregory et al., 2011) сматрају да је краљ желео да обнови мир у својој земљи и врати слогу у кућу Јорка, али да краљица Елизабета није била спремна да опрости убиства чланова своје породице. Ворик и Кларенс подигли су још једну побуну 1470. године, али је њихова војска потучена у бици код Епингема, што их је приморало да потаже уточиште у Француској. Француски краљ, коме су преврати на енглеском двору осигуравали да неће бити напада на његову земљу, организује помирење између Ворика и некадашње краљице Маргарете и њеног избегличког двора на континенту. Договорено је да ће Ворик ослободити краља Хенрија из Тауера и да ће се његова млађа кћерка Ана удати за Маргаретиног сина, принца Едварда, и постати следећа краљица Енглеске (наведено према: Gregory, Margaret of Anjou).

Ворик успева у својој намери и враћа на престо оболелог краља Хенрија. Овог пута, Едвард напушта земљу, а краљица Елизабета са кћеркама тражи уточиште у Вестиминистерској опатији. У подруму опатије краљица рађа првог принца и наследника јоршког престола коме даје име по његовом оцу.

Како је Француска дуго претендовала на бургундску територију, војвода Карло од Бургундије одлучује да се успротиви Француској и „помогне Едварду да поврати престо“ (Оман, 2008: 50). Едвард се са војском враћа у Енглеску, где се

„удружује“ са братом Кларенсом, који је још једном променио страну и издао Ворика (Рос, 2005: 65). У бици код Барнета, поново уједињена три сина Јорка односе победну над ланкастерском војском. Ворик Краљотворац, након двадесет година службе кући Јорка, умире борећи се за Ланкастера. Краљица Маргарета се са Аном Невил повлачи према Велсу у намери да се уједини са војском Џаспера Тјудора. Уследила је „ураганска кампања“ Едвардове војске док су немилосрдно прогонили краљичине трупе и коначно их пресрели код Тјуксберија (Рос, 2005: 66). У бици је погинуо принц Едвард, а краљ Хенри је убијен у својим одајама у лондонском Тауеру. Шекспир и Томас Мор су смрт краља приписали Ричарду од Глостера, али је вероватније да су у убиству учествовала сва три сина Јорка. Маргарета, ратничка краљица, умрла је у изгнанству 1482. године, а вест о њеној смрти прошла је без жаљења на европским дворовима. Рат је наиглед био завршен „потпуном победом Јорка“ (Оман, 2008: 51).

После Тјуксберија, земља се вратила у пређашње стање. Вориково некадашње место, на Елизабетин наговор, заузео је њен брат, Ентони Вудвил, коме је принц Едвард поверен на чување. У власти је велики удео имао и Ричард од Глостера, упркос спору са братом Кларенсом око Вориковог имања на северу и старатељства над Аном Невил. Грегори наводи да је Кларенсов циљ био „преузимање целокупног Вориковог иметка“ кроз спречавање поновне удаје Ане Невил, која би у том случају своју половину предала свом супругу (Gregory, George Duke of Clarence). Финансијски спор међу браћом решен је у Глостерову корист након што се, упркос Кларенсовом неодобравању, оженио Аном Невил. Овиме је Кларенсов утицај знатно смањен, а рођењем још једног краљевског сина Елизабете и Едварда додатно су умањене његове шансе да једнога дана постане краљ. Његово незадовољство је расло те је 1478. године „оптужио краљицу Елизабету за вештичарење“ и краља Едварда за убиство недужних поданика (Gregory, Duke of Clarence). Кларенсови потези приморали су краља да га погуби, наводно тако што је „утопљен у бурету вина малвазије“ (Рос, 2005: 69).

Пад куће Ланкастера после Барнета начинио је Маргарету Бофорт удовицом по други пут, а њен син Хенри се са Џаспером Тјудором запутио у Бретању. Желећи да осигура Хенријев повратак у земљу, Маргарета склапа трећи брак, са уваженим чланом јоршког дома, Томасом Стенлијем. Лорд Томас и његов брат Вилијам би се пре сваке битке поделили, и један Стенли би се прикључио Јорку, а други кући Ланкастера, те би профитирали ко год да изађе као победник. Томас је својој жени нашао место у служби краљице Елизабете, још једном се залажући за обе стране из жеље да задржи високу позицију на двору, као очух новог краља, уколико Хенри Тјудор положи право на престо. Маргарета Бофорт се врло добро снашла у супарничкој кући, учврстила свој положај и чак „постала

кума једној од краљичиних кћери“, принцези Сесили (Gregory, Margeret Beaufort). У договору са Стенлијем, верно је служила Јорку, чекајући тренутак да заузме престо за свог сина.

Рос наводи да је до 1483. године Едвард IV владао Енглеском у „потпуној династичкој сигурности“, све док се напрасно није разболео и умро у четрдесетој години живота као „моћан, богат и поштован краљ“ (Рос, 2005: 68). Пре смрти, именовао је Глостера „заштитником краљевства“ и регентом свог сина, принца Едварда (Рос, 2005:69). Краљева смрт и протекторат војводе Ричарда затекли су краљицу неспремну, те је, не обавестивши Глостера, наредила свом брату Вудвилу и сину из првог брака, Ричарду Грају, да доведу принца Едварда из замка Ладлоу у Лондон на крунисање. Глостер је пресрео принчеву пратњу, ставио Едварда под своју заштиту и ухапсио Вудвила и Греја. Чувши вести о наводној отимици наследника престола, Елизабета са другим сином и кчерима поново тражи уточиште у Вестиминистерској опатији и са собом односи благо из краљевске ризнице (Gregory, Elizabeth Woodville). Оно што се даље догађало је предмет дискусије и постоје различита гледишта на поступке краљице и војводе. Рос (2005), Филипа Грегори и Филипа Ленгли (Philippa Landgley, Richard III Society) сматрају да је Глостер краљичин одлазак у Вестминистер видео као објаву рата и неприхватање његовог протектората, те да је зато прогласио брак краља Едварда и Елизабете неважећим, а њихову децу „копиладима“, служећи се старом гласином да је Едвард био верен пре брака са краљицом (Рос, 2005: 80). Шекспир, као и поједини историчари попут Омана, мислили су да су Ричардови поступци пажљиво планирани и проузроковани похлепом и амбицијом. Наиме, Ричард од Глостера је „преузео престо“ и Ана Невил је крунисана уз свог супруга, а њигов син проглашен је наследником престола (Рос, 2005: 69). Елизабетини синови су одведени у Тауер и „нису виђени у јавности након августа 1483. године“, после чега им се губи сваки траг и њихове судбине нису познате до данас (Gregory, Richard III).

Многи савременици су сумњали да је дечаке убио нови краљ Ричард III, видећи у својим братанцима претњу по своју круну. Модерни историчари, међу којима је и Ленгли, тврде да су други имали подједнако, ако не и више мотива да погубе принчеве и на тај начин дискредитују Ричарда. Могуће је да је Маргарета Бофорт у томе видела прилику да се удружи са Елизабетом Вудвил, сврге Ричарда и постави свог сина на престо. Војвода од Бакингема је такође имао приступ Тауеру у време када су принчеви нестали, а како је сам био потомак Плантагенета, постоји вероватноћа да је желео да се крунише. Ана Невил је у детињству гледала свог оца Ворика како поступа према својим непријатељима, те је можда одлучила да, попут њега, уклони претњу и осигура своју владавину.

Питање да ли је Ричард убио принчеве остаје без одговора, али је познато да је погубио Вудвила и Греја, као и високо поштованог јоркисту Вилијама Хејстингса, а његове методе нису прошле без реакције. Неколико месеци након крунисања, војвода од Бакингема је покренуо побуну против Ричарда, након што га је Маргарета Бофорт „намамила“ да склопи савез са Елизабетом Вудвил (Gregory, Margeret Beaufort). Краљица-удова Елизабета и леди Стенли сматрале су да ће Бакингем довољно ослабити Ричардове снаге да, када се Хенри Тјудор врати у Енглеску, може да свргне кућу Јорк, прогласи се за краља и ожени Елизабетином кћери. Ипак, Бакингем се нашао „напуштен од својих трупа“, побуна је била угушена, а Маргаретина завера пропала (Рос, 2005: 71). Елизабета убрзо мења страну и шаље своје кћери на Ричардов двор, што је према Грегоријевој знак да је у том периоду схватила да њене синове није убио Ричард.

Иако је једна побуна угушена, изазови Ричардовој владавини нису престали. Његов једини син, болешљиви дечак од девет година, преминуо је на пролеће 1484. године. Смрт принца представљала је „ударац за династију“, као и „личну трагедију“ Ане и Ричарда (Barnfield, Lady Anne Neville). Краљица Ана се убрзо разболела, чиме су нестале наде за новим јоршким принцом. У међувремену, Хенри Тјудор је стекао подршку „јаког контигента јоршких дисидената“, те се у Бретањи прогласио краљем Енглеске, и Ричард је знао да се спрема инвазија и да мора привући велики број приватних војски у јоршки табор (Рос, 2005: 72). Двором су кружиле гласине о инцестуозној вези краља Ричарда са принцезом Елизабетом, кћерком краља Едварда и Елизабете Вудвил, и „његовој одлучности да се њом ожени“ (Barnfield, Lady Anne Neville). Ана Невил је преминула годину дана након свог сина, „на дан помрачења сунца“ (Barnfield, Lady Anne Neville). Народ је ову појаву схватио као знамење којим се најављује крај владавине Јорка, баш као што су три сунца изнад Мортимерс Кроса означила њен почетак.

Хенри Тјудор се искрцао у Велсу августа 1485. године у пратњи Џаспера Тјудора и две хиљаде француских и бретањских плаћеника. Одзив Велшана свом традиционалном вођи Тјудору није испунио очекивања и свега неколико племића се придружило његовој војсци. Лорд Стенли се, по обичају, није сврстао ни на чију страну пре битке, иако је под његовом командом био највећи број људи чије је присуство могло одредити исход. Грегори наводи да се, „под утицајем супруге", Стенли у одлучујућем тренутку прикључио војсци Хенрија Тјудора и решио Босфортску битку у његову корист (Gregory, Henry Tudor). Ричард III био је последњи јоршки владар и последњи краљ Енглеске који је погинуо на бојном пољу.

Маргарета Бофорт је организовала венчање Хенрија VII и принцезе

Елизабете, чиме је окончала Ратове ружа и ујединила куће Ланкастера и Јорка. Преузела је потпис Маргарета Р. (Margaret Regina) и присвојила титулу краљеве мајке. Елизабети Вудвил враћена је титула краљице удове, али је према Маргаретином наређењу послата у опатију Бермондси, где је и умрла 1492. године. Маргарета Бофорт је надживела свог сина и уредила крунисање свог унука Хенрија VIII, осигуравши своју позицију као матријарха династије Тјудор.

Иако је у историји прича о овим женама недовољно заступљена, оне су одиграле упечатљиве улоге у Ратовима ружа и обликовале енглеску политичку сцену овог доба. Другачији поглед на положај жена није покушај поновног исписивања историје у складу са савременим политичким тенденцијама, већ је кључан за боље разумевање књижевних и правних списа из петнаестог и шеснаестог века. Тиме се, такође, оставља могућност савременим ауторима да аутентичније прикажу историјске личности, чије су заслуге и достигнућа занемарена, што се огледа у примеру ових жена.

Литература:

Рос, Ч. (2005). *Ратови ружа*. Београд: Утопија.

Оман, Ч. (2008). *Кратка историја Енглеске*. Београд: Стена прес.

Gregory, P., Baldwin D. & Jones Michael. (2011). *The Women of Cousins' War: The Duchess, The Queen and the King's Mother*. London: Simon and Schuster.

Сајтографија:

Abbott James-Margaret of Anjou https://www.youtube.com/watch?v=IrBajVp9754
Barnfield Marie, Lady Anne Neville
http://www.richardiii.net/2_2_0_riii_family.php (18.8.2016)

J. Rickard. (19 February 2014) , Loveday of 24 March 1458
http://www.historyofwar.org/articles/treaty_loveday_1458.html (18.8.2016)

Zimmermann Kim Ann (18 January 2013) Live science, Sundogs: Spots od Color Beside the Sun
http://www.livescience.com/26402-sundogs.html
Gregory Philippa: Edward of Lancaster
http://www.philippagregory.com/family-tree/edward-of-lancaster (25.8.2016)
http://www.philippagregory.com/family-tree/margaret-d-anjou (25.8.2016)
http://www.philippagregory.com/family-tree/richard-duke-of-york (11.10.2016)

http://www.philippagregory.com/family-tree/edmund-tudor (11.10.2016)
http://www.philippagregory.com/family-tree/jasper-tudor (25.8.2016)
http://www.philippagregory.com/family-tree/elizabeth-woodville (11.10.2016)
http://www.philippagregory.com/family-tree/henry-vi (25.8.2016)
http://www.philippagregory.com/family-tree/george-duke-of-clarence (21.12.2015)
http://www.philippagregory.com/family-tree/anne-neville (11.10.2016)
http://www.philippagregory.com/family-tree/margaret-beaufort (21.12.2015)
http://www.philippagregory.com/family-tree/henry-tudor (21.12.2015)
http://www.philippagregory.com/family-tree/richard-iii (25.8.2016)

Jelena S. Novakov

THE ROLE OF WOMEN IN THE WARS OF THE ROSES: A HISTORICAL OVERVIEW OF ENGLISH POLITICS IN THE SECOND HALF OF THE FIFTEENTH CENTURY

Summary: Throughout history, the Wars of the Roses were a matter of interest of numerous leading writers and historians. The subject was usually approached from a male perspective, considering only the deeds of men and completely disregarding female contribution to the fifteenth century English politics. Women of this period are mentioned as secondary characters in the capacity of mothers, wives and sisters of prominent male figures. By relying on Philippa Gregory's views, the aim of this paper is to present women as active participants in the wars. Special attention is paid to the lives of Elizabeth Woodville, Margaret of Anjou, Anne Neville and Margaret Beaufort and their respective roles in the events of the war, as well as their relations with other people of note. Analysis expands to their actions as military commanders and their mutual rivalries as members of quarreling houses of Lancaster and York. The general characteristics of the war and its significance for English history are also covered in this paper. It includes the historical background of the war, starting with a consideration of the economic, territorial and social consequences of the Hundred Years' War as the cause of the Wars of the Roses, military aspects and strategic alliances during the conflict, until the rise of the House of Tudor. The paper also discusses the ability of female members of the royal family to convey the right to inherit the throne onto their descendants as one of the indirect causes for both the beginning and ending of the war.

Key words: Wars of the Roses, role of women, York, Lancaster, throne, England, Tudor, Hundred Years' War

Датум пријема: 7.9.2016.

Датум исправки: 15.11.2016.

Датум одобрења: 18.11.2016.

УДК: 821.111(94)-1

Тијана В. Парезановић*
Алфа БК универзитету Београду
Факултет за стране језике

ЛЕЗБИЈА ХАРФОРД: ПЕСМА ФАБРИЧКИХ РАДНИЦА

Лезбија Венер Кијоу Харфорд (Lesbia Venner Keogh Harford) рођена је 1891. године у предграђу Мелбурна. Урођена срчана мана ће у великој мери отежавати њено свакодневно функционисање, па напослетку посредно узроковати и преурањену смрт песникиње, већ у 36. години. Лезбија Харфорд је била једна од ретких жена које су 1916. године стекле диплому Универзитета у Мелбурну. Током студија права, проводила је сваки слободан дан обављајући различите послове како би успела да финансира школовање. Иако је потекла из богате средње класе, породица је, док је Лезбија још била дете, остала без новца: отац се одселио у Западну Аустралију, а мајка остала сама са четворо деце и великом способношћу помоћу које је успевала да издржава породицу.

Током студија, Лезбија Харфорд је развила друштвено-политичка уверења и ставове који су у тадашњој Аустралији одударали од већински прихваћене и друштвено стандардизоване норме, а од којих неће одустати ни у наредним годинама. У периоду опште мобилизације аустралијског становништва за учешће у Првом светском рату и великог добровољачког заноса, Лезбија Харфорд је била једна од ретких који су јавно водили антиратну и анти-мобилизацијску кампању. Након завршених студија, одабрала је посао у фабрици текстила, верујући да на тај начин посвећује живот и рад питањима од великог друштвеног значаја, као што су успостављање једнакости и солидарности, борба

* tijana.parezanovic@alfa.edu.rs

против социјалне потлачености и класних разлика. Учествује активно у раду синдиката и постаје члан новоосноване организације Индустријских радника света.Удаје се 1920. године за познаника из ове организације, сликара Патрика Џона Харфорда (Patrick John Harford). Брак, међутим, неће бити претерано срећан, нити ће потрајати. Као заговорница слободне љубави, Лезбија Харфорд није превише ни веровала у институцију брака, а познато је да је, међу бројним емотивним везама које је имала током живота, барем једна била хомосексуалне природе. Са почетком брачног живота такође постепено опада и Лезбијин друштвени активизам, али и песничка продукција. Двадесетих година пише једини роман, *Непроцењива мистерија* (*The Invaluable Mystery*), који ће бити објављен тек 1987. године. Као и велики број песама, роман такође испитује различите аспекте живота жена из радничке класе. Лезбија Харфорд ће, све до своје смрти 1927. године, живети и радити у Мелбурну.

Прве песме Лезбија је објавила 1921. године у часопису *Рођење* (*Birth*), издању Клуба књижевника из Мелбурна. Привукле су пажњу литерарног света и тада признатих аустралијских уредника и критичара. Песникиња, међутим, за живота није објавила ниједну самосталну збирку – делом и због тога што сама није жудела за јавним признањем, иако је песме непрестано записивала у својим бележницама (а повремено их и певушила наглас). Скоро две деценије након њене смрти, а уз велико залагање њене мајке, објављена је књижица *Песама Лезбије Харфорд* (*The Poems of Lesbia Harford*, 1941.) која је садржала 54 песме. Интересовање за њено стваралаштво јавља се поново осамдесетих година прошлог века, када Марџори Пајзер (Marjorie Pizer) и Друзила Модјеска (Drusilla Modjeska), и саме књижевнице, објављују обимније издање са опширним предговором (1985.) у којем се нагласак ставља на еротизам који прожима Лезбијине песме, као и на њено слободно схватање и артикулацију љубави уопште, а посебно романтичне хомосексуалне љубави. Након 2000. године, излази још једна, до сада највећа, збирка песама Лезбије Харфорд, под називом *Сабране песме* (*Collected Poems*, 2014), а такође се њене песме појављују у неколико антологија, првенствено захваљујући напорима Леса Мареја (Les Murray), данас можда најпознатијег аустралијског песника.

Од овде преведених песама, у прву збирку (из 1941. године) биле су уврштене само „Невидљиви људи“ (“The Invisible People”) и „Радница на машини за израду блуза“ (“A Blouse Machinist”). Као и њен роман, многе песме Лезбије Харфорд дуго су сматране политички неподобним (или превише сексуално експлицитним) те стога неприхватљивим за главне токове аустралијске издавачке продукције. Неке од њих, попут песама „Приградске даме“ (“All Day Long”) и „Радница на машини за израду сукања“ (“Skirt Machinist”), представљају

горчином обојену друштвену критику из перспективе вишеструко маргинализованих жена аустралијске радничке класе. Неке од ових жена су, као у песмама „Досељеница“ (“The Immigrant”) или “Радница на машини за израду блуза“, додатно маргинализоване страним пореклом – и управо је та маргинализација оно против чега се Лезбија Харфорд бори, поетизујући искуство ових жена. Већина песама себави њиховим интимним судбинама, детаљима из свакодневног живота и емотивним причама.Ова тематика јесте оно што Лезбију Харфорд издваја од осталих аустралијских песника двадесетог века. Језик њене поезије је једноставан а стил колоквијалан, неоптерећен дугачким сложеницама и китњастим фразама. Песме попут „Радница прича за машином“ (“Machinist Talking”) преносе тон безбрижног чаврљања, које ипак има призвук сањарског и романтичног – па и еротичног, којег у песмама сасвим извесно не недостаје. Сањарски занос видљив је понекад и у идентификацији расположења са променама у природном свету, као у песми „Кад пођем на посао плаво море и младо“ (“When I Go Up To Work The Young Blue Sea”). Лезбија Харфорд проналази лепоту у обичним стварима, формулишући тако идеју, знатно пре него што ће то учинити филозофи свакодневице попут Анрија Лефевра, да свакодневни живот није нимало досадан и незанимљив, већ напротив, пун естетског и имагинативног потенцијала.

Извори:

Dennis, O. (2014). *Collected Poems: Lesbia Harford*. Crawley: UWA Publishing.

Harford, L. (1999).*The Poems of Lesbia Harford*. Sydney: University of Sydney Library. [према: Harford, L. (1941). The Poems of Lesbia Harford. Melbourne: Melbourne University Press.]

Невидљиви људи

Кад јутром сиђем до града у пола осам

Улицама се стуште људи као бујице,

Сви у журби, иако тек је пола осам.

Све су то невидљиви људи данашњице.

Кад касније сиђеш до града, ту после десет,

Ужурбани јутарњи жамор је скривен.

У замуклим зградама заточени, ту после десет,
Они напорно раде да би твој живот био бесмислен.

Кад пођем на посао плаво море и младо

Кад пођем на посао плаво море и младо
Још није се пробудило из сна –
Кроз плаву се маглу утапа у небу бледом –
И блиста.
Кажем ја,
„Целог дана
Неће се пробудити из сна.“
А ипак, кад с посла се враћам, море се
Зелени, лика тмурног.
Тиште га минули сати тог дана
Врло бурног.
Слутим
Да жуди
За мало заборава мутног.

Радница прича за машином

За машином сам крај Вере,
Њој је деветнаест и по читав сатпричице трепере
Док чаврља слатко и невино о сексу.

Њен момак, нада се, биће другачије нарави
Од свог оца када је реч о чину љубави.
Јер дванаесторо је превише деце за њен укус.

Онда, плавоока, поглед искоси,
Па почне детињу причу о некој невести,

А говори љупко исочно као да је краљица Арабије.

Њено је дете угледало светлост у минут,
Каже, тачно девет месеци од ноћи кад првипут
Је мајка легла у наручје вољеног.

Каже, једна њена пријатељица
Добија бунде и драгуље од мушкарца коме је љубавница,
Али не да на нежно тело стезнике и корсете.

Досељеница

Када је Герти данас
На посао стигла
Била је мање уморна
И веселија но икад.
Питали смо разлог
Шта је овој срећи.
Сањала је, каже, свој дом
Целе ноћи.

Радница на машини за израду блуза

Гђица Марфи има плаве очи и косу плавоцрне боје.
Машина јој је преко пута моје
Па гледам нетремице
У њено бледо лице и сјајну косу плавоцрне боје.

Сигурна сам, други људи мисле да је неугледна,
Али ја бих могла без престанка
Само да је гледам
Мада видим зашто сматрају да је неугледна.

Лепо ју је гледати кад пукне каиш на машини.
Прсти су јој тако фини,
И руке, и вечност
Јој је потребна да замени тај каиш на машини.

О, лепота измиче очима, а она је тако мила.
Иако облик њеног лица,
Иако линија
Носа, усана, вилице је монголска, ипак је мила.

Све би наравно било сасвим другачије у Јапану.
Видели би лепоту њену.
Лепезу би свилену
Узели и на њој насликали је као принцезу у Јапану.

Али ипак њена љупкост измиче слепим људима,
Јер увек се користе главом,
А никад очима.
Па неизбежно силна љупкост промакне слепим људима.

Уживам да гледам Мојру за стројем

Уживам да гледам Мојру за стројем.
Њен кројачки метар црвене је боје.
Хаљина јој је црна и радионица тмурна,
А ја сам уморна.
Али он је као крв – као танан млаз клиже,
Као пламен лиже.
Револуција права. Него шта, чим видим Мојру за стројем,
Обрадујем се што има метар црвене боје.

Радница на машини за израду сукања

Правим велике широке сукње
Женама великим и широким –
Амазонкама, наспаваним и наједеним
Изван граница људских.

Толико дуге сукње, од целог
Метра су дуже.
И седамдесет пет у струку
Да појас их случајно не стеже.

Мора да су страшно дебеле,
Великих, округлих трбуха.
Извесно, к'о фини вински желе
Дрхтури им под сукњом бутка.

Огромне су и тешке
Те сукње које шијем.
Видим већ како их носе
Код градоначелника на пријем.

Мени, што сам једва израсла,
Тако слабој и малој,
Жеља је да су те сукње бар мало
Сличније мојој.

Приградске даме (Дан за даном)

Дан за даном
Кројимо за хаљине ваше муслине фине.
Негде су друге жене за вас саткале те муслине –

Жена мали милион.

Као пламен
Незасите, гутате сваки наш сат
И сунце и приче и цвеће и љубав.

Приградске даме.

ПРИКАЗ
УДК: 930.85(497.11)“18/19“

Светлана Е. Томић*
Алфа БК универзитет
Факултет за стране језике

НЕДА КОВАЧЕВИЋ *БЕОГРАДСКИ СПОМЕНАРНИК: ПУТОВАЊЕ СРПСКОМ ИСТОРИЈОМ ПУТЕМ СПОМЕНИКА У БЕОГРАДУ* (БЕОГРАД: НЕДА КОВАЧЕВИЋ, 2016)

Књига Неде Ковачевић *Београдски споменарник: путовање српском историјом путем споменика у Београду* доноси списак и фотографије споменика личности у Београду које је ауторка на почетку 21. века хтела да сачува за будућа покољења. Осим листе и фотографија, у књизи се, уколико су били доступни, налазе и подаци о месту споменика, дате су сажете биографске информације о личностима, неретко је записана нека изрека или мисао тих важних особа или људи који су их познавали.

Жанровски ова књига може да се одреди као албум, она чува сећање на значајне историјске личности једног града. Ово дело истовремено представља и несвакидашњи историјски приручник. Ауторка је прикупила и приказала квантитиван обим једне посебне врсте споменичке културе Београда. Неда Ковачевић је систематски, азбучним редом, регистровала меморијално наслеђе Београда. У три дела књиге она приказује споменике личности на отвореном и затвореном јавном простору. Зато, осим споменика које срећемо на градским

* svetlana.tomic@alfa.edu.rs

трговима, улицама, парковима, двориштима школа итд, у овој књизи налазимо и споменике који се чувају у ходницима и просторијама важних државних институција (407). У другом делу књиге представљени су споменици значајних личности који се налазе на гробљима (30), а у трећем, завршном поглављу, пописани су нестали споменици (41). Након тих делова следи списак (индекс) вајара, који помаже да се прати заступљеност одређених уметника и уметница, и присутност различитих уметничких стилова. Бројчани преглед је импресиван, али треба поставити питање шта нам и колико више ти бројеви говоре када се сагледају значења самих споменика. Другим речима, одговор на то питање помоћи ће да разумемо зашто је ова књига важна.

Споменици су део јавног памћења а у историји српске културе споменици значајним личностима датирају из 19. века. Овакве скулптуре нераздвојан су део политичке еманципације и развоја тржишта, у кључним моментима историје они мобилишу културну јавност. Проучаваоци јавног памћења истичу да су „споменици попут дубоког гласа политичког хора“, „активан су извор текућих дискусија и деловања“. И тек када имамо овакав збир споменика личности можемо да тумачимо мапу централних и периферних споменичких симбола, да одмеравамо политичке струје, и разумемо поруке које нам преносе. Тек оваква сума омогућава да схватимо улогу неких споменика у интерактивном односу простора и окружења и осетимо њихове мене кроз историју. Такав је, рецимо, споменик кнезу Михаилу на Тргу републике.

Ова студија представља важан извор информација о историји и култури Београда. У неким случајевима, на пример поводом неодобравања постављања споменика деспота Стефана Лазаревића на Калемегдан, Неда Ковачевић помаже да се реконструише сукоб конзервативних и модерних уметника. Осим тога, она открива мање познате детаље о историји отпора грађана према затирању свог наслеђа. Може се издвојити и други пример таквог деловања појединаца. То је споменик „Помирење“, који се односи на покушај превазилажења династичких сукоба између породице Карађорђевић и Обреновић. Тај споменик је данас још увек изолован у специфичном простору, налази се ван шире јавности. Несумњиво је да ће информације које је Неда Ковачевић изнела чинити важну спону у расветљавању мање познате идеје о свечаном обележавању стогодишњице српског устанка, 1904. године. Сасвим је могуће да је споменик „Помирење“ имао дужу историју због чега би ваљало даље истражити ово питање. На пример, о тој иницијативи као властитом пројекту из јесени 1901. године писао је Чедомиљ Мијатовић у *Успоменама балканског дипломате*, где је напоменуо, као један од главних циљева прославе стогодишњице српског устанка планираног за 1904.

годину, преображај негативног имиџа краља Александра Обреновића у јавности (Мијатовић 2008: 144).

У неким случајевима може се пратити историјат проблематичних локација. У том контексту, пример постављања споменика Вуку Караџићу веома је илустративан. Књига Неде Ковачевић такође показује да је значај неких личности остао ограничен и сведен на периферију градске историје. Споменици на гробљима нам сугеришу да културна политика није спремна да коригује или ревидира неке оцене из прошлости. Од бројних, навешћу споменике веома значајним личностима – Велимиру Теодоровићу и Драгутину Ј. Или(ј)ћу.

Читаоце може да изненади концентрација скулптура посвећених народним херојима и херојкама из Другог светског рата, у времену које је уследило после социјалистичке оријентације. То је заправо важно сведочанство о томе колико је међу нама живо и присутно антифашистичко политичко наслеђе. Такође, незанемарљив број споменика посвећених иностраним писцима, музичарима, и политичарима преноси поруке о усвајању значаја и поштовања културних утицаја других земаља.

Треба приметити да неке личности из домаће историје имају више споменика. У бројчаној доминацији предњачи Бранислав Нушић. У граду има укуно шест његових споменика, док по пет таквих обележја припадају краљу Александру Карађорђевићу, Доситеју, Његошу, Николи Тесли и Јосифу Панчићу.

Наравно, треба уочити и издвојити потребу за кориговањем насиља политике представљања према женама. Иако многи историјски извори документују постојање значајног броја жена у српском друштву, њихових споменика има веома мало. У односу на 437 споменика, само 39 је посвећено женама. То значи да се ни десет посто жена не налази у јавном памћењу града. Највише има споменика палим боркињама у Другом светском рату, потом следе лекарке и глумице, чији су споменици недавно постављени. Премда смо и у 19. веку имали не баш тако мали број жена које су биле одликоване високим државним признањима, и премда међу њима није неважан број иностраних жена које су и те како помогле српско друштво, споменичка укупност показује да смо избрисали сећање на њих и да ће засигурно проћи још доста времена док се не избалансира однос између културног капитала и културног канона. У том смислу, књига Неде Ковачевић може да послужи као поуздано полазиште за ревизију и надоградњу јавног сећања.

Цитати личности су додатна драж ове књиге, они откривају неке мање познате детаље о личностима, што је случај, на пример, са Исидором Секулић. Они својим обимом не заузимају велик део овог албума, а свакако могу да буду

користан материјал за проучавање биографије славних личности из прошлости али и интермедијалне концепције књиге. Цитати значајних људи бирани су пажљиво, они имају вишу улогу осим подсећања на карактер личности из прошлости. Те речи одражавају етос ауторке, оне омогућавају да се реконструише идејна нит ове књиге.

Које то поруке, данас, у време веома дугачке и тешке транзиције, када су урушене основне вредности друштва, преноси Неда Ковачевић, награђивана књижевница, блогерка, ауторка документарних филмова која воли да истражује прошлост и да је приближи на популаран начин? Да ли постоје неке мисли које су жижа овог албума? У којој мери су одабрана размишљања успела да пренесу аутентичност личности са споменика? Погледајмо којим темама избор цитата ствара везу између личности споменика и ауторке са једне стране, и прошлих људи и садашњих читалаца, са друге стране. Потреба за самопоуздањем и самокритиком, тежња ка савршенству, марљивост и истрајност, снага идеала, светлост изнутра и духовни иметак суочавају се са српским „карциномом политике“, борбом за слободом и борбом за демократијом. Ови цитати такође показују да су појединац и његово друштво, попут сећања, неодвојиви, да је сваки чин памћења прожет неким друштвеним чиниоцима.

Неда Ковачевић обликовала је један пионирски подухват. С обзиром да је ова књига тек први том од укуно предвиђена три наставка, тек нас чека потпуније сагледавање њеног истраживачког захвата. Несумњиво је да ће *Београдски споменарник: путовање српском историјом путем споменика у Београду* постати незаобилазан приручник разумевања прошлости престонице. Било би добро ако би у ново издање књиге ауторка укључила две ствари. Листа споменика олакшала би коришћење књиге, а мапа споменика визуелно би помогла уочавање геотранспарентне фузије града и његових културних симбола из прошлости.

Реч која је одабрана за наслов књиге, „споменарник“, домишљата је кованица којом се спајају и обједињују суштинска значења жанра албума: то је истовремено „споменар“ и „спремник“. Студија Неде Ковачевић помаже да се оствари примарни циљ албума, а то је чување успомена на значајне личности из прошлости Београда. Самом материјом она чини још више: подстиче на размишљања о односу културног капитала и идеолошких избора, цензуре, насиља, отпора грађанства и указује на потребе испитивања, у неким случајевима и ревизије јавног памћења. Завршна листа о порушеним и украденим споменицима, или оним уклоњеним, провоцира и нека друга питања: које све споменике нисмо поставили и изградили; и зашто, шта нас у томе, данас, истински спречава.

Датум пријема: 4.10.2016.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 21.10.2016.

ПРИКАЗ
УДК: 821.134.2(82)-2

Danica B. Karić*
Alfa BK University, Belgrade

THEATRE AND RITUAL: GRISELDA GAMBARO'S *INFORMATION FOR FOREIGNERS*

Researching Griselda Gambaro's play *Information for Foreigners* proved to be an arduous task. As most of the literature available on the subject is in Spanish, researching it without the ability to understand the language is quite demanding. However, encountering difficulties along the way is a vital part of the research process; once I had made a firm decision that I was going to look at the ritual aspects of the play specifically, the need to research ritual in itself before linking it to *Information for Foreigners* became clear.

The available literature is varied. However, a great deal of it is devoted to the ritual in theatre or Gambaro's work but nothing on the ritual in Gambaro's work could be found; this immediately opened up a space to fill in the field. There are many pieces of literature available on Gambaro but as previously mentioned none that deal with the ritual in her theatre, therefore I concentrated on the following anthropologists and theatre theorists in order to give weight to my research: Victor Turner, Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner and Diana Taylor among others.

For the purposes of this literature review I will be concentrating on Turner, Fischer-Lichte and Taylor (but it is important to mention the rest of the used literature, which will be done briefly throughout the review). Firstly, I find it imperative to give a brief overview of the play itself. According to Taylor, *Information for Foreigners* is "one of her [Gambaro's] most complex pieces, [it] is a chronicle in twenty scenes set in a house that presents various forms of violence – from theatrical representations […] to

* danicakaric@alfa.edu.rs

scientific experiments carried out on human bodies; from scenes of torture and abductions to seemingly 'spontaneous' terrorist attacks." (Taylor, 1997: 126) The audience is led through the various rooms by a Guide and they are warned before they enter: "no one under eighteen will be admitted. Or under thirty-five or over thirty-six. Everyone else can attend with no problem […] I ask that you stay together and remain silent. Careful on the stairs" (Gambaro, 1992: 71).

In order to put the term 'ritual' in context I researched Victor Turner who talks of 'liminality' and 'communitas', terms which explain the 'ritual' of performance. *Liminality* is a state in which we leave our current rank or status, the moment when we are about to become something else, changing our status in society, a moment in and out of time as he explains it. One could argue that only once we enter this state of 'liminality' are we able to experience 'communitas': a state where we are all brought together by our mutual feelings and surroundings.

Turner says that "in liminality, profane social relations may be discontinued, former rights and obligations are suspended, the social order may seem to have been turned upside down" (Turner, 1982: 27). Perhaps this is why the audience is able to experience 'communitas' in *Information for Foreigners,* because Gambaro intentionally puts the audience into groups and puts them in a situation where they do not know what to expect, they are in a 'liminal' space where "no one is safe" (Taylor, 1990: 170) and where "this […] is an unnatural universe; the lights go on and off throughout the play. Light becomes dark, the visible becomes invisible" (Taylor, 1990: 175); this is something which I hope to explore in my research.

Turner himself says that "Liminality may be the scene of disease, despair, death, suicide, the breakdown without compensatory replacement of normative, well-defined social ties and bonds" (Turner, 1982: 46). This idea that the space Gambaro creates is a liminal space in which anything is possible awakens one's interest to explore how she uses this space to create a sense of 'communitas' in the audience.

Turner's work is vastly interesting and it is the main body of work to which I will refer most of my hypotheses about Gambaro's work. I have also been looking at his book *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* in order to learn more about his theories on 'status reversal' in ritual. In order not to have a one-sided view it would be necessary to look at other anthropologists. It can be found that Turner is a very predominant figure in the field and his theories are highly regarded; therefore I rest my theories on his work.

In her article "Theatre and Terrorism: Griselda Gambaro's *Information for Foreigners*" Diana Taylor states that "theatre is an unstable vehicle for expression, as capable of obscuring problems as it is of clarifying them, as instrumental in mythifying

victimization as in working to end it" (Taylor, 1990: 168). She goes on to say that Gambaro plays with this idea and demonstrates how the theatre can be manipulated to "control not only *what* people see and *how* they see it, but how they can deny the reality of what they see and know to be true" (Taylor, 1990: 168).

Taylor talks about the theatre as a podium for control of an audience and discusses Gambaro's play in detail, citing the violence in it as something worth looking into. In her opinion the question one should ask oneself is whether we, the audience, can "stop just watching and end it?" (Taylor, 1990: 182). The audience is involved in this play whether they like it or not, they have paid for their tickets and are in the middle of the violence and torture and I find the play begs the question that Taylor asks. Taylor writes that by "juxtaposing the catacombs with traditionally theatrical scenes, with torture […] Gambaro forces us to relinquish our comforting assumptions about violence […] and instead urges us to understand what prompts it and how we participate, either as voyeurs, as investors, as bystanders, or as victims" (Taylor, 1990: 181). Again, this is something that can interestingly correlate to Turner's ideas about 'communitas' and the relationship between the two can be developed.

Taylor's writings help us put Gambaro's work in a wider context of Latin American women playwrights: in her article "Transculturating Transculturation" she writes that as early as Gambaro's first play "it is clear she [Gambaro] sees art as inexorably linked to the criminalized society she lived in" (Taylor, 1991: 99). Putting Gambaro's work in the social, political and cultural context she was writing in can be helpful in foregrounding this research. Another book that can contribute to becoming familiar with Gambaro's background is Myriam Yvonne Jehenson's *Latin-American Women Writers: Class, Race and Gender,* which I unfortunately have little space in which to elaborate on.

The acclaimed theatre historian Erika Fischer-Lichte explores theatre and ritual in her work. I agree with her statement that "the performance calls for a social community, since it is rooted in one and […] since in its course it brings forth a social community that unites actors and spectators. Theatre, thus, appears to be an important community-building experience" (Fischer-Lichte, 2005: 23). Fischer-Lichte talks about the role of the actor and the spectator saying that when boundaries are moved in theatre the actors and spectators change their state of being: "this new state means living in-between different worlds – in a state of liminality […] which allows for many other kinds of transgression and, accordingly, for new, sometimes shocking, confusing, horrible, in short, unbearable experiences" (Fischer-Lichte, 2005: 38). This idea of pushing boundaries is something I wish to explore in Gambaro's play, focusing on how the changing of boundaries affects the 'state' of the spectators, as Fischer-Lichte discusses.

What I found promising about Fischer-Lichte's work is that she often gives varying ideas and possibilities from contrasting sources. However, the work also applies to my research in that it uses Turner as a main figure in explaining the ideas she is grappling with, which is something that could be interesting for further research; Turner's ideas have reached many a theorist and therefore deserve immense respect.

Fischer-Lichte says that "by transferring the spectator to an in-between situation, to a state of liminality, the performance destabilizes his perception of himself, the others and reality. In this sense, the crisis induced by the performance can be understood as a crisis of identity as it is experienced in rites of passage" (Fischer-Lichte, 2005: 219). I believe that this is precisely what Gambaro's play achieves and Fischer-Lichte's work can be used as a starting point for further studies.

My research so far has helped bring weighty evidence about ritual in theatre, some of the literature provides background about the playwright and the socio-political problems and regime under which she wrote the play. There is much literature available about ritual in theatre itself and I am hoping to use this to back up my own theories and ideas about ritual in Gambaro's play *Information for Foreigners.* As previously stated, I found that the only problem I faced was the lack of variety of material on Gambaro herself and the play in the English language; however, this is a problem that could easily be overcome with a Spanish speaking correspondent. In conclusion, the literature I have come into contact with is very promising for future research into the ritual of Gambaro's play.

References:

Fischer-Lichte, Erika. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge.

Gambaro, Griselda. (1992). *Information for Foreigners: Three Plays by Griselda Gambaro*. Evanston: Northwestern University Press.

Gennep, Arnold van. (1960). *The rites of passage*. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.

Jehenson, Myriam Yvonne. (1995). *Latin-American Women Writers: Class, Race and Gender*. New York: State University of New York Press.

Taylor, Diana. (1997). *Disappearing Acts: spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham, NC: Duke University Press.

Taylor, Diana. (1990). *Theatre and Terrorism: Griselda Gambaro's "Information for Foreigners"*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Taylor, Diana. (1991). *Transculturating Transculturation*. The MIT Press on behalf of the Performing Arts Journal, Inc.

Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ publications.

Turner, Victor. (1995). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyer Inc.

Датум пријема: 7.10.2016.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 18.11.2016.

ИНТЕРВЈУ

ПРЕВОЂЕЊЕ КАО ВЕШТИНА СКРИВАЊА

интервју са Радошем Косовићем

разговарала: Артеа Панајотовић

За овај број часописа *Речи* водили смо разговор са Радошем Косовићем, преводиоцем с норвешког и данског језика[1] и добитником награда „Милош Н. Ђурић“ за превод романа *Дани у повести тишине* Мерете Линстрем и „Александар И. Спасић“ за превод *Филозофије слободе* Лаша Свенсена. Радош Косовић је дипломирао скандинавске језике и књижевности на Филолошком факултету, а магистрирао из исте области на Универзитету у Агдеру у Норвешкој. Поред превођења, бави се педагошким радом у оквиру кога је као сарадник-докторанд предавао скандинавску књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду, пише прозу и есејистику. Члан је жирија за доделу награда „Милош Н. Ђурић“ и „Љубиша Рајић“. Са нашим саговорником

[1] Објављени преводи: Еспен Хамер, *Унутарњи мрак: есеј о меланхолији* (Геопоетика, 2009); Марија Пар, *Срце од вафла: Лена и ја у Лом Матилди* (Креативни центар, 2011); Ерленд Лу, *Прохујало са женом* (Геопоетика, 2011), *Фвонк* (Геопоетика, 2012), *Попис* (Геопоетика, 2013), *Крај нама познатог света* (Геопоетика, 2016); Јун Фосе, *Ја сам ветар* (смедеревски фестивал „Тврђава театар”, 2011); Хенрик Ибзен, *Цар и Галилејац* (Српско народно позориште, 2011); Туне Хеднебе, изабране песме (књижевни часопис Дисово пролеће, број 43, 2012); Лаш Фр. Х. Свенсен, *Филозофија рада* (Геопоетика, 2012), *Филозофија слободе* (Геопоетика, 2013); Карен Бликсен, *Бабетина гозба* (Геопоетика, 2013), *Моја Африка* (Геопоетика, 2014); Ју Несбе, *Доктор Прокторов прдипрах* (Одисеја, 2014), *Доктор Прокторова времепловна када* (Одисеја, 2016); Мерете Линстрем, *Дани у повести тишине* (Геопоетика, 2015), Карл Уве Кнаусгор, *Моја борба*, прва и друга књига (Боока, 2015-2016), Одабране песме Ћишти Блом (часопис за преводну књижевност Мостови, број 167-168, 2016); Јустејн Гордер, *Луткар* (Геопоетика, 2016).

разговарамо о теорији и пракси превођења, али и о темама и питањима које отварају нека од дела која читамо у Косовићевом преводу.

За почетак, да ли бисте могли рећи шта за вас чини добар превод и којим се критеријумима руководите приликом оцењивања превода?

Превођење је пре свега вештина скривања, и то двоструког. Преводилац мора да сакрије себе, свој глас, јер што се он буде више чуо, мање ће се чути аутор, а ту пре свега мислим на ауторов стил. Затим, преводилац мора да сакрије сам чин превођења, дакле сопствени чин, јер се најбољи превод чита као да није превод. Што је ово скривање успешније и хармоничније, превод је бољи. То је, дакле, по мени срж доброг превода. Добар превод не одликује само то, али ће све остало бити у функцији тог основног начела. То је врло суптилна ствар, али и те како може да се осети. Читалац нема пред собом оригинал, често и не говори језик оригинала, али ако је иоле опрезан у свом читању, осетиће квалитет превода, без обзира на то да ли од раније познаје ауторов стил или не. Као у случају сваке уметности, није тешко разлучити између лошег и доброг, али оценити шта је боље између два добра – то је мука!

Књижевности приступате на више начина: као преводилац, научник и љубитељ писане речи. Која је разлика између улоге тумача књижевности, улоге необавезног читаоца и улоге преводиоца приликом сусрета с текстом?

Да, те улоге су веома сличне јер све подразумевају одређено тумачење текста. Али превођење се ту издваја као најчистији приступ тексту. Не знам да ли је „најчистији“ добра реч, али ево шта тиме хоћу да кажем: Преводилац, у самом тренутку превођења, тексту прилази без икаквих предубеђења, очекивања или намера, не жели да анализира, пореди, извлачи паралеле, дубља значења, не жели да пронађе себе и своје мисли у тексту, нити жели да се забави. Једина намера му је да текст разуме у једном основном смислу и пренесе га, таквог какав је. Сва његова вештина служи томе. Наравно да је преводилац уједно и читалац и тумач, разумевање текста је посебно важно приликом превођења неких тежих или опскурнијих пасажа, али највећи део превођења подразумева такав „чист“ приступ. Због тога је превођење можда најинтимнији сусрет с текстом. И због тога преводиоцу не мора ни да се допада дело које преводи да би превод био добар. Професионалност је важна. Важна је и због онога о чему смо малочас говорили – пошто читалац пред собом нема оригинал, преводилац мора бити изузетно одговоран. Али није то хладна професионалност, она је врло топла јер

садржи љубав према самом превођењу. Осим те љубави, не видим шта би још био повод за бављење књижевним превођењем.

Шта је то што превођење чини уметношћу и какав је однос између стваралаштва и заната у њему?

Свака уметност садржи вештину и у извесном смислу је занат, па тако и превођење. Не смемо заборавити да се, историјски гледано, није увек ни правила разлика између уметности и заната. Такође, „превођење“ није једнозначан појам, иако се обично тако поима. Није исто преводити конзекутивно и симултано. Није исто преводити усмено и писано, Норвежани чак користе различите речи за то. Техничко-стручно превођење није исто што и књижевно превођење. А у оквиру књижевног превођења, није исто преводити поезију и прозу, стару књижевност и савремену. Све су то врло различите ствари које покривамо истим термином. Оне јесу сличне али захтевају различите вештине и приступе, понекад ми се чини да чак захтевају и различиту личност. Сматрам да књижевно превођење јесте облик уметности. Ако узмемо у обзир све што смо досад рекли о превођењу, мислим да је очигледно зашто тако мислим. Преводилац мора бити добар стилиста, и мора имати „књижевног слуха“, да се тако изразим. Креативност је неопходна, иако је искључиво у служби чина превођења. Најзад, како пренети уметничко дело без уметничке вештине? Наравно да преводилац није једнако заслужан за једно књижевно дело колико и аутор дела, али такво поређење је сасвим погрешно. Неко ко тврди да књижевни преводилац није уметник, морао би то исто тврдити и за глумце и музичаре. Сад звучим као апологета, мада није ни то на одмет у овом тренутку, али немојмо сада о томе. Најзад, ако је преводилачка уметност вештина скривања, можда и није лоше ако је неко не види. Свашта можемо рећи о превођењу, али оно је у суштини једноставно. То је нешто донекле неизрециво што се дешава у једном чистом сусрету с уметничким делом, а из чега произлази један облик стварања.

У образложењу жирија за доделу награде „Милош Н. Ђурић“ ваш превод је описан као „брижљив и брижан у тражењу речи којима ваља представити нечије непронађене речи“. Како сте доживели књигу *Дани у повести тишине* Мерете Линстрем приликом превођења и шта бисте издвојили у њој?

То је књига велике емотивне снаге, али рекао бих да је то снага једног вакуума. Повремено сам је снажно доживљавао и дешавало се да ме исцрпи, та њена тишина је густа попут смоле. И проживљена је! Када успете да пронађете

нешто о повученој Мерете Линстрем, видите колико аутобиографског има у том роману. Понекад и њене реченице делују као да се боре с тишином. То је у преводу требало пренети, и томе се при превођењу макар донекле изложити. Отуђеност није ретка тема у норвешкој, па и свакој другој књижевности, али у је овом роману добила јединствен израз. Тишина се ту увелико поклапа с усамљеношћу, болна је. Али то није само прича о отуђењу једног брачног пара, Еве и Симона, које се одражава и на њихову децу и спремачицу која је постала важан део њиховог живота. Тишина се врло конкретно манифестује као Симонова ментална болест која га неумитно одводи све даље од Еве, приповедача овог романа. Тишина као носилац усамљености и отуђености тиме постаје природна чињеница, пре него пуки прекид комуникације. То показује колико је дубоко и страшно Ева проживљава, а кроз њу и сама списатељица. Спрега тишине и усамљености читаоца може навести на помисао да су нам потребне две речи за тишину, баш као што разликујемо самоћу и усамљеност. Једно би била тишина као просто одсуство звука, простор који се нечим може испунити, а идеално дубоким спокојем, а друго би била мучна ћутња, пуна тескобних емоција, зид пре него отворен простор. Но и у овом роману тишина је тишина, таква, двозначна, па у њему поред бола има и спокоја и лепоте.

Имали сте прилику да упознате Лаша Свенсена. Како је изгледао тај сусрет аутора и преводиоца и шта бисте истакли као посебно важно у његовој *Филозофији слободе*?

Да, Свенсен је у Београду одржао веома лепо и посећено предавање као гост Српског ПЕН центра. Био је то врло пријатан сусрет. То је непосредан и једноставан човек, јасне и бритке мисли, а при том право оличење тешко преводиве норвешке речи *formidler*, која означава неког ко нешто преноси или представља, као посредник, тумач, предавач, учитељ, па и преводилац. У својим делима нам јасно и прегледно представља расправе о низу суштинских појмова као што су зло, досада, рад, или усамљеност, не без свог оригиналног доприноса. Та вештина му је посебно користила приликом писања *Филозофије слободе*, у чијем уводу и каже да нема теме којој је посвећено више филозофске литературе него слободи. Тешко је издвојити једну ствар у тако обимној и разноврсној књизи која се, при том, бави тако неухватљивим појмом. Па ето, можда бих прво то издвојио, то истицање потешкоће при одређењу појма слободе, чије се значење чини очигледним. Читалац ће се сусрести са још неколико таквих „очигледности“ које се доводе у питање, или о којима се у овој књизи једноставно расправља нешто другачије него иначе, посебно у делу који се бави политичком слободом, а чија је релевантност у садашњем тренутку и више него јасна. Ипак мени је код

Свенсена најдраже то што већину појмова о којима расправља доводи у везу с доживљајем смислености односно бесмислености живота, и што увек истиче унутарње поводе и узроке који нису увек очигледни (никада при том, не превиђајући спољашње). То је важно у случају слободе, јер је доживљавамо искључиво као нешто спољашње, дакле простор у којем смо ослобођени утицаја и сметњи. То мишљење није погрешно, али је непотпуно и донекле варљиво. Али наместо да ја сада „филозофирам“, препричаћу једну ствар с тог Свенсеновог предавања. Док је писао *Филозофију слободе*, његов отац, којег је веома волео, разболео се од рака и после борбе с болешћу преминуо. Свенсен је морао да напусти рад на књизи да би се старао о оцу, и та пауза се развукла на више месеци. Када је то публици поверио, рекао је (наводим по сећању): „Према увреженом схватању слободе, ја сам током тих месеци изгубио своју слободу. Али обрнуто је, ја сам је тада стекао“. Уследио је аплауз.

Да ли бисте нам за крај могли рећи нешто о пројектима на којима тренутно радите?

Недавно сам завршио превод управо Свенсенове *Филозофије усамљености*, крајње занимљиве, чак и изненађујуће књиге, јер нам и сам аутор напомиње како се досад није бавио темом у којој су се готово све претпоставке с којима је приступио раду у толикој мери показале нетачним. Изненађује, на пример, емпирија која показује да југ Европе одликује већи степен усамљености него север, али само док нам аутор не истакне да је степен усамљености обрнуто сразмеран степену општег поверења у једној земљи. Требало би да се књига појави ускоро. У јануару би требало да изађе трећи део Кнаусгорове *Моје борбе*, а ја се хватам у коштац с четвртом. Тренутно, међутим, не могу у потпуности да се посветим превођењу због обавеза око награде „Милош Н. Ђурић“. Ове године је стигао велики број врло квалитетних превода и свакако неће бити лако доћи до ужег избора и добитника. Али морам признати да ми је задовољство и част што имам прилику да сарађујем са тако врсним преводиоцима као што су остали чланови жирија.

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА

Часопис *Речи* налази се у категорији М 53 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 ауторуили 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 by the Serbian Ministry of Education, Science and Technological Development (M53). 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