

I began to think about William Shakespeare, the great literary figure. I would reckon he thought of himself as a dramatist. The thought that he was writing literature couldn't have entered his head. His words were written for the stage.

Meant to be spoken not read. When he was writing *Hamlet*, I'm sure he was thinking about a lot of different things: "Who're the right actors for these roles?"

"How should this be staged?" "Do I really want to set this in Denmark?" His creative vision and ambitions were no doubt at the forefront of his mind, but there were also more mundane matters to consider and deal with. "Is the financing in place?" "Are there enough good seats for my patrons?" "Where am I going to get a human skull?" I would bet that the farthest thing from Shakespeare's mind was the question "Is this *literature*?"

Bob Dylan, the Nobel Banquet Speech, 10 December 2016

ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА

Зборник радова са Пете међународне конференције Факултета за стране језике: *Језик, књижевност и популарна култура*, 30. септембар и 1. октобар 2016.

LANGUAGE, LITERATURE, AND POPULAR CULTURE

Proceedings from the Fifth International Conference at the Faculty of Foreign Languages: *Language, Literature, and Popular Culture*, 30 September – 1 October 2016

Уреднице

Др Тијана Парезановић
Др Валентина Будинчић
Мс Даница Б. Карић

Editors

Tijana Parezanović, PhD
Valentina Budinčić, PhD
Danica B. Karić, MA

Издавач / Publisher

Алфа БК универзитет / Alfa BK University

За издавача / For the publisher

Проф. др Славко Вукша, ректор Алфа БК универзитета
Prof. Slavko Vukša, Alfa BK University Rector

Место и година / Place and year

Београд, 2017. / Belgrade, 2017

Тираж / Print run

100

Штампа / Print

Apollo Graphic Production Београд

ISBN 978-86-6461-017-9

Рецензенти радова / Reviewers of articles

Др Андријана Ђордан
Алфа БК универзитет, Београд
Др Иван Ђорђевић
Институту за етнологију и
антропологију, САНУ
Др Ана Јовановић
Универзитет у Београду
Др Сања Јосифовић Елезовић
Универзитет у Бањој Луци
Др Марија Мијушковић
Универзитет Црне Горе
Др Снежана Моретић-Мићић
Факултет за пословну економију и
предузетништво у Београду
Мс Артеа Панајотовић
Алфа БК универзитет, Београд
Др Диана Продановић Станкић
Универзитет у Новом Саду
Др Јелена Пршић
Спортска академија у Београду
Др Саша Шмуља
Универзитет у Бањој Луци
Др Светлана Томин
Универзитет у Новом Саду
Др Адријана Видић
Универзитет у Задру
Др Александра Вукотић
Универзитет у Београду

Andrijana Đordan, PhD
Alfa BK University, Belgrade
Ivan Đorđević, PhD
Research associate, Institute of
Ethnology and Anthropology SASE
Ana Jovanović, PhD
University of Belgrade
Sanja Josifović Elezović, PhD
University of Banja Luka
Marija Mijušković, PhD
University of Montenegro
Snežana Moretić-Mičić, PhD
Faculty of Business Economics and
Entrepreneurship, Belgrade
Artea Panajotović, MA
Alfa BK University, Belgrade
Diana Prodanović Stankić, PhD
University of Novi Sad
Jelena Pršić, PhD
Sports Academy, Belgrade
Saša Šmulja, PhD
University of Banja Luka
Svetlana Tomin, PhD
University of Novi Sad
Adrijana Vidić, PhD
University of Zadar
Aleksandra Vukotić, PhD
University of Belgrade

Лектура / Proofreading

Ирина Којчић, Алфа БК
универзитет, Београд
Бранка Ковачевић, Алфа БК
универзитет, Београд
Андријана Павловић, Алфа БК
универзитет, Београд

Irina Kojčić, Alfa BK University,
Belgrade
Branka Kovačević, Alfa BK
University, Belgrade
Andrijana Pavlović, Alfa BK
University, Belgrade

Priprema za štampu / Copy-editing: Tijana Parezanović

Садржај / Contents

УВОДНА РЕЧ / INTRODUCTION	7
<i>Márta Törteli Telek, Zoltán Szűts.</i> ПРИМЕНА ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У ОБРАЗОВАЊУ И НАСТАВИ ЛИТЕРАТУРЕ	9
<i>Tatjana Marjanović.</i> ENGLISH LESSONS FROM <i>THE BIG BANG THEORY</i>	25
<i>Соња Хорњак Пајућ.</i> ФИЛМ У НАСТАВИ ХИСПАНСКИХ КУЛТУРА.....	49
<i>Лидија В. Бекo.</i> АУТОБИОГРАФИЈА ПРЕДАВАЧА КАО ПОСТСТРУКТУРАЛИСТИЧКИ НАРАТИВ ИДЕНТИТЕТА, ИСКУСТВА И ИНСПИРАЦИЈЕ	62
<i>Ненад М. Кнежевић.</i> <i>LINGUA IGNOTA</i> : ПРЕВРЕДНОВАЊЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЖЕНСКЕ МИСТИКЕ У САВРЕМЕНОЈ ЗАПАДНОЈ КУЛТУРИ	76
<i>Branka Kovačević, Andriana Aničić.</i> PRIPOVEDAČKI POSTUPCI U GRAĐENJU MUŠKIH I ŽENSKIH LIKOVA U PROZI ERNESTA HEMINGVEJA.....	89
<i>Danica B. Karić.</i> WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?	104
<i>Кристина К. Варцаковић.</i> ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ И ПОРОДИЧНИ ОДНОСИ У РОМАНУ <i>ПРЕКО РИЈЕКЕ МЕРСИ</i> СПИСАТЕЉИЦЕ ЕНИ ГРОУВС.....	119
<i>George Shaduri.</i> AFRICAN-AMERICAN BLUES: THE STAGES OF ITS EVOLUTION FROM FOLK TO POPULAR CULTURE.....	135
<i>Tin Lemac.</i> TRIVIЈALNO U SATIRIČKOM PЈESNIŠTVU VESNE PARUN	152
<i>Tanja S. Cvetković.</i> THE CARNIVAL WORLD OF ROBERT KROETSCH'S <i>OUT WEST</i> TRILOGY	160
<i>Ewa Koziol-Chrzanowska.</i> THE IMPORTANCE OF CARNIVALESQUE AND PLAY IN CONTEMPORARY LANGUAGE BEHAVIORS. THE CASE STUDY OF MODERN COLLOQUIAL POLISH SAYINGS	169
<i>Дујана Доци.</i> СИМБОЛИЧКА УПОТРЕБА ЈЕЗИКА У НОМЕНКЛАТУРИ ГРАДСКИХ ОБЛАСТИ	181

<i>Zlatko Bukáč.</i> BUOYANT HYBRIDITY IN WAKANDA: ANALYSIS OF BLACK PANTHER GRAPHIC NOVELS	193
<i>Tijana Parezanović, Marko Lukić.</i> THE FANTASY OF OUTER SUBURBIA AND NEW REPRESENTATIONS OF AUSTRALIANNESSE	205
БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON CONTRIBUTORS	224

УВОДНА РЕЧ / INTRODUCTION

Поштовани читаоци,

Пред Вама се налази Зборник са научног скупа *Језик, књижевност и популарна култура*, одржаног 30. септембра и 01. октобра 2016. године на Факултету за стране језике Алфа БК универзитета. Тема научног скупа окупила је велики број како искуслих, тако и нових младих научника и истраживача, који су својим учешћем допринели да и овај, пети у низу, годишњи научни скуп Факултета за стране језике буде један изузетно успешан научни догађај, на коме су могле да се размене идеје, да се дискутује о новим научним сазнањима, стекну нова познанства, започну нови научни пројекти.

Након проведеног рецензентског поступка, у Зборник је уврштено 15 радова, који су категорисани као оригинални научни радови, прегледни радови и претходна саопштења. Сви текстови пружају теоријски утемељене свеже погледе на различите сегменте широке продукције популарне културе. Овде окупиљени радови анализирају филмове, серије, музику и поезију, часописе, романе, стрипове и графичке романе, али и феномене попут

Dear readers,

We are proud to present the Book of Proceedings from the conference on *Language, Literature, and Popular Culture*, which was held on 30 September and 1 October 2016 at the Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade. The topic of the conference attracted a number of academics and young researchers, who have all contributed to making this fifth annual conference of our Faculty a very successful academic event, which provided a platform where thoughts and ideas were freely exchanged, new approaches productively discussed, new projects initiated, and new and hopefully lasting friendships made.

After the completed peer review process, 15 texts found their place in this collection. They are categorized as original research papers, review articles, or preliminary communications. All these texts provide theoretically and methodologically well grounded fresh perspectives on different segments of the broad field of popular culture. The here collected papers analyze films, TV shows, music and poetry, magazines, novels, comic books and graphic novels, as well as phenomena

језика свакодневице или комплексне културно-политичке процесе који стоје иза креативних индустрија. Полазећи од тога, аутори радова елаборирају о примени различитих облика популарне културе у образовању и настави, испитују промене и превредновања кроз која пролазе производи популарне културе, тумаче субверзивну улогу популарне културе као наизглед лаке забаве, те посматрају популарну културу као неизоставни, ако не и кључни, део простора и окружења у коме свакодневно обитавамо.

Захваљујемо свим колегама, сарадницима и пријатељима који су дали допринос, како самој организацији и реализацији научног скупа, тако и припреми и уређивању овога Зборника. У нади да ће Зборник наћи пут до оних који ће га са уживањем читати и у њему пронаћи нова сазнања, као и инспирацију и мотивацију за нова истраживања, исти са задовољством предајемо јавности.

Уреднице

such as the language of everyday life or the complex cultural and political trends and processes that underlie creative industries. The authors use these as starting points to elaborate on the implementation of various forms of popular culture in education and teaching, to question the changes and reassessments that popular culture products have been going through, to interpret the subversive potential of popular culture, which can only at surface level be regarded as light entertainment, and to observe popular culture as an indispensable, if not crucial, part of the spaces we inhabit daily.

We would like to express our gratitude to all our colleagues and friends who helped with the organization of the Conference and contributed to the preparation of this Book of Proceedings. Hoping that this Book will easily find its way to those who will take pleasure in reading it, discovering among its pages some useful knowledge, as well as the inspiration and motivation for future research, we are happy to present it to the audience.

Editors

Márta Törteli Telek

Основна школа “Јован Јовановић Змај”, Кањижа
ttmarta76@gmail.com

Zoltán Szűts

Zsigmond Király Универзитет, Будимпешта
szutszoltan@gmail.com

ПРИМЕНА ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У ОБРАЗОВАЊУ И НАСТАВИ ЛИТЕРАТУРЕ

Прегледни рад

Сажетак: Шире се неформални и информални облици образовања, знање постаје доступно све већем броју људи, постају све гласнији досад нечујни гласови, а продукти популарне културе служе као основа заједничке референције људима различитог васпитања, образовања, интересовања и порекла. Глобализацијом елементи популарне културе постају универзални, независни од културе примаоца и тумачени готово свуда на исти начин. У нашем тексту, на основу искуства у јавном образовању и на факултетима у Србији, Мађарској и Кореји, желимо приказати да аспекти популарне културе – уколико се користе на одговарајући начин – могу учинити наставу књижевности ефикасном. Намера аутора је да се фокусирају на две области популарне културе које ефикасно могу да се користе у едукацији. То су: стрипови (Марвел и ДЦ универзум), а посебно на популарну културу интернета чији су главни представници меме. Током тумачења стрипа – као мултимедијалног текста – ученици, у поређењу са филмом, морају да користе машту, треба да размишљају у симболима те треба да схвате у детаљима сиромашну сликовну информацију, наиме, прича се не ствара на папиру него у свести, одиграва се у машти. Задачи у облику стрипа, из овог угла, показали су се као веома корисни, потпомажу развој компетенције разумевања прочитаног. Истовремено адаптације књижевних дела (у стрипове) и задаци везани за њих, могу мотивисати прихватање оригиналног дела, могу постати средство за стварање читалаца. Специјални типови слика, видео записа и текстова са интернета јесу меме, које се брзо и хаотично шире. Појављују се из ничега, пројуре кроз светску мрежу глобално културног система. Меме сви препознају. Њихове основне компоненте су хумор и асоцијације, личе помало на народне умотворине. Ако их правилно користимо могу бити ефикасне у настави књижевности.

Кључне речи: популарна култура, глобализација, меме, стрипови, едукација, литература.

Масовном појавом популарне културе на телевизији а касније и на интернету, размена информација, читање и механизам учења у случају ученика радикално су се променили. Као последица јавља се потреба ученика за брзим стицањем знања. У даље разлоге убрајамо трансформацију читалачких навика, потребу и принуду, да дође до знања што брже и прагматично гледиште по коме велики број читалаца више не чита књиге у класичном смислу, већ у великој мери користи производе савремене популарне културе. У онлајн свету визуелност долази у први план, слика добија на вредности. На овај начин стрип и поједини специфични садржаји као мимови добијају све већу улогу у животу ученика, зато се чини очигледним да треба испитати како се могу користити у настави књижевности. У исто време, захваљујући информационом добу, ученик жели добити сазнања у све ширем хоризонту, због чега расте значај неформалног учења.

У средњем (и вишем) образовању, на часовима комбинујемо традиционалне наставне методе са ризницом метода новијих генерација и методом доживљаја. У том смислу, приликом обраде градива, убацујемо методичке ситуације које градим на сликовне и медијске елементе у циљу што дужег задржавања пажње и мотивације ученика. Људски мозак ефикасније зна складиштити графике, слике и фигуре него (карактерне) текстове или аудио информације. Неки од средстава из ризнице наставе нове генерације који буде пажњу јесу стрип и мим. Обе појаве имају везе са секундарном писменошћу.

По Гези Балажу (2007), карактеристике секундарне писмености су краткоћа, једноставност ознака или ширење особеног сликовног решења. На сличан начин, савремена писменост одређује завршетак класичне слике и света текста и на крају крајева рађа се нов, универзалан језик. Долазак ове врсте писмености припремили су дигитални канали, интернет, светска мрежа и друштвени медији, јер интернет комуникација, слободни Ворлд вајд веб (www) и друштвени медији које контролишу корисници, осигуравају најотвореније површине за публикавање и комуникацију, а онлајн публика најчешће и користи ову могућност. Дискурс о коришћењу популарних садржаја у настави почнемо са стрипом.

Стрип

Стрип – као форма мултимедијалног текста – по најширој дефиницији јесте прича испричана у сликама, која пролази најмање три фазе и може да је прати текст (Kiss, 2005). Атила Варо путем филма и стрипа покушава скицирати (односно појаснити) особености стрипа, било да је реч о визуелном обликовању, о вођењу нарације или о присуству ауторства: његове аналогије често излазе из света филма, иако бар са толико особина располажу и паралеле са ликовном и књижевном уметношћу (Varró, 2007). Читалац масом квадратична слика (панела) постепено, помоћу делића говора, призора и активности упознаје ликове, импулсе људског живота.

За читаоце стрипа илузија кретања дешава се путем урамљивања. На почетку су цртали путању предмета у покрету, касније, кретање постаје живописније јер су у цртању линија стигли до тачке када оне просто оживљавају. Док филм и телевизија приказ стварају помоћу визуелних и аудитивних компоненти, стрип се ослања само на једно чуло помоћу кога треба да изазове исти доживљај. Реч игра значајну улогу у преошћивању овог недостатка. Реч даје глас ликовима и путем ње можемо говорити о осећајима свих наших чула, а звучни ефекти графичким средствима оживљавају испричано, да би читалац, изузетно, могао „чути“ очима (McCloud, 2008).

Снага речи је свакако допринела атрактивности стрипа. Реч буди таква осећања и апстрактне појмове које сама слика не би могла ухватити. Традиционално само реч преноси у стрипу нијансе и топлину људског гласа: даје могућност ствараоцу стрипа да сужава или шири време, а игра између речи и слике зна исказати такве мисли и осећања које засебно они не би могли. Текст је играо велику улогу и у развоју модерног графичког стрипа, његове гране су облаци у стрипу, натписи и звучни ефекти. То је довело до настанка мноштва графичких средстава, чврсто везаних за стрип, али које користе и други жанрови. За најбоље текстове у стрипу карактеристичан је јак визуелно-мисаони доживљај и хармонично спајање слике и речи. У већини добрих стрипова слика и реч су у динамичној равнотежи, час је нагласак на једном, час на другом (McCloud, 2008).

Читалачка стратегија и језичка конструкција стрипа може бити занимљива за ученике. Ова врста текста не захтева линеарно читање

и због могућности избора онога шта се чита захтева такву прималачку активност корисника која личи на коришћење интернета. У исто време због кратког, сажетог текста у облацима личи на језик смс-а и чета.

Укључивање стрипа, као врсте текста у наставу, значајно је са аспекта креативног читања различитих врста текстова. Анализа овог жанра са аспекта разумевања текста је разлог зашто је постало фокус овог истраживања.

У новије време посредна средства визуелне и популарне културе нису само делови шире узетих поља културе, него ни канонична књижевна дела и теорија не могу да остану независна од њиховог утицаја. У исто време многи се буне против адаптација књижевних дела јер сматрају да су само варијанте које заглупљују. Они доводе у питање и то да ће ученици, читајући дело у стрипу, добити вољу да га прочитају у оригиналу. Упркос томе, рађа се све више нових обрада.

Могу ли се адаптације користити у настави? Књижевне адаптације не могу замењивати оригинално дело, али помоћу њих моћемо вршити компарацију или задавати креативне задатке све у циљу мотивације за прихватање и обраду оригиналног дела. Ана Јасо Адамик одобрава коришћење стрипова у настави, али наглашава, не уместо књижевног дела, већ поред њега треба ученици да читају ова дела (Adamikné Jászó, 1999). Ми се с њом можемо само сложити, јер упознавање оригиналног књижевног дела ништа не може да замени.

Читање стрипа је естетски опажај и интелектуална активност. Као што Ана Адамик Јасо објашњава, стрип не може да замени роман или било коју збирку, међутим, као визуелни доживљај, као медијум заслужује пажњу у школи, а може да послужи и за компарацију. Креативним питањима и задацима, наставник може да отвори нове видике у односима речи и слике, стрип даје могућност за ново доживљавање (тумачење) дела или усвајање својственог начина виђења истог. Ова тема позива и на сарадњу са другим ликовним уметностима, јер из угла друге врсте уметности мења се и виђење (Hózsá, 2013). Треба скицирати сам свет стрипа, али треба вршити и поређења да би видели (нашли) место стрипа међу другим гранама уметности. У извесној мери овде смо мислили на књижевност, ликовну уметност и филмску уметност.

Криза у настави књижевности је очигледна, потребно је направити велике промене (реформе), а то наравно није једноставан задатак. „У настави мађарског језика воде се расправе нпр. о потреби осавремењивања наставних планова, о довођењу у питање наставе историје књижевности, о проблемима лектире, о дилеми увођења популарног регистра, [...] о метаморфози уџбеника итд.“ (Hózsá, 2013: 7). Многи педагози и данас признају само класичне вредности и не прихватају нову читалачку потребу коју генерише нов начин живота. Доводе у питање ефикасност и резултате савремених наставних метода.

Укључивање стрипа у наставу оправдава и то да савремена комуникациона средства све више раде на интеграцији слике и текста, а за разумевање истих и њихово коришћење треба располагати одређеним нивоом визуелног образовања а стрип може у великој мери допринети развоју и формирању просперитета визуелног образовања појединца (Dunai, 2007). Стрип заиста може бити значајан, јер је за читање потребна вештина слична читању са интернета, а језик изражавања је сличан смс-у и чету.

Вираг Пустаи истовремено закључује да пораст значаја визуелних доживљаја делује дефицитно на машту, те све мање можемо размишљати у симболима или просто схватити и разумети сликовну информацију која није детаљно приказана. Приликом гледања филма, за разлику од читања стрипа, све мање треба да користимо машту, способност повезивања, синтезе или апстракције. Наиме, приликом читања стрипа читалац треба стално да повезује померања на сликама, од више заустављених догађаја треба да креира низ догађаја, дакле треба да користи машту или претходно набројане способности, јер се прича саставља у глави читаоца а не на папиру, одиграва се у машти. Задаци са стриповима из овог угла показали су се веома корисним јер потпомажу развој компетенције читања с разумевањем (Pusztai, 2012).

Вершаци сматра да је важно за развој критичког размишљања увести стрип у наставу књижевности. Пошто је његово место спорно и у књижевности и у ликовној уметности, показало се као корисно средство за упоређивање са књижевним делима били они класици или не. Главна мотивација тада јесте навођење ученика да се дубље

запитају како се уметничке вредности појављују код различитих жанрова и медија (Versaci, 2001).

Стрипови су идеални и као извори и као субјекти јер пружају могућност да књижевне вредности и канон разматрамо у ширем кругу. Тако ученици схватају да и њихово мишљење значи када се испитује квалитет књижевног дела. Како Паул Лојтер каже, књижевни канон је једна друштвена конструкција, која се стално мења и људи улажу напор да га обликују и имају утицај на њега. Коришћењем стрипа постављамо есенцијална питања везана за природу књижевности и тиме могу да настану значајне промене у књижевности.

Анализа стрипова може изазвати значајну расправу унутар одељења јер их већина ученика не сматра књижевним делима. У односу на неко класично дело, овде слободније могу да изнесу своје мишљење и идеје. Код класика често осећају савршеност, немогућност критиковања и не доводе у питање његову вредност. Да би на часу стрип могли да обрађујемо довољно озбиљно, ученици би требало да науче како да поставе претпоставку на основу форме или популарног гледишта.

Приликом анализе стрипа, као уводну вежбу можемо са децом направити натписе, уводећи их тако у свет медијализма. Циљ нам је откривање везе између слике и текста, испитивање њихове повезаности.

При изради задатака за разумевање текста прво, као мање целине, постављамо питања у вези неколико слика, састављамо задатке, док – као први корак – ученици не буду упознати са овом врстом текста, да би касније постављали питања све већег обима, штавише, за скривене садржаје, за односе узрока и последице, да би на крају сликовни свет стрипа послужио као могућност за допуњавање наративног текста описивањем.

Истовремено стрип може да се користи и код учења писања састава, у циљу развоја креативног писања. Могу да се користе различите вежбе везане за стрипове у којима се истовремено развија и разумевање прочитаног и креативно писање.

Ученици могу текст или део текста који су обрађивали на претходном часу преобразити у смс поруку или могу направити слику са облаком за текст. Даље варијације могу бити: написати причу на основу смс-а те направити и стрип варијанту. За ово можемо саставити наставне листове у облику стрипа, које можемо направити од готових стрип шаблона, где ученици уписују само текст или направити стрип на интернету јер и за то постоји могућност.

Ева Хожа у својој студији *Разумевање књижевности стрипом* приказује могуће креативне задатке који се могу створити помоћу стрипа: „Исецање слика, промена редоследа, остављање празних облака за текст, издвајање гледишта једног изабраног лика, промена рама, убацивање савремених сленгова, убацивање пословица и идиома у празне облачиће, вертикално померање облачића или њихово пребацивање, увођење новог лика, истицање појединих ствари из другог плана, коришћење савремених рекламних текстова итд.“ (Hózsá, 2013: 26). Сви ови задаци доприносе занимљивијој обради наставне јединице. Са ученицима можемо вршити компаративну анализу, тј. можемо задати да ученици, поред романа, прочитају и део или целу причу у стрипу и да напишу која је разлика у доживљају читања два дела.

Задатак за буђење креативних енергија може бити да после датих неколико почетних квадратића стрипа ученици треба на наставе и према својим идејама заврше причу. У групама могу да се договоре како би стрип могао да се настави. Ученици предлажу идеје о новим ликовима, местима радње, времену, даљим ликовима, обртима и сл. После тога рад се наставља у паровима, следи израда детаља. Сваки пар израђује белешке, скице. Након тога следи поновно групно договарање те индивидуални рад у коме додају још својих идеја састављајући тако наставак стрипа.

Варијанта овог задатка је и дати деци крај стрипа у неколико слика, а деца треба да створе причу која претходи таквом исходу радом у групи, у пару и појединачно. Исто тако, можемо деци дати и по фрагменат стрипа, једну слику у низу, негде на средини, где треба створити претходне и следеће слике. Задатак је погодан за тумачење појединих стрипова, за подучавање појединих техника тумачења дела тако што ћемо дозволити различито тумачење појединих фрагмената

стрипа. Не знамо ни шта је претходило догађају ни шта је последица, ипак, у својој машти као делове слагалице покушавамо да допунимо и тако саставимо своју причу од слика.

Наравно, напредни ниво задатака овог типа био би креирање стрипа на основу наслова, али то се може само онда, када су ученици добро упознати са овим жанром.

Ако осећамо да стрип није потпун, да треба да се прошири, штавише фали један унутрашњи монолог, који дати лик у одређеној ситуацији мисли, у облику облачића текста тај монолог може да се уметне у мултимедијални текст (у цртано-литерарно дело).

Добро познати стрипови непресушни су извор нових идеја за инспиративне обраде. У исто време пружају радост препознавања познатог и чари стварања новог, узбуђење необичне визуализације. На пример, сетимо се, прелистајмо стрипове *Алиса у земљи чуда* или *Чаробњак из Оза*. Има ли таквих мотива у овим стриповима који су у стварном свету чак и данас могући? Колико варијација могу смислити наши ученици за одигравање ових радњи „овде и сада“ тј. за модернизацију ових стрипова? Тражимо идеје на који начин можемо ставити нпр. поменуте стрипове у данашњицу. Одговоре сажимамо у виду скица. Следи рад у мањим групама, где ученици пишу своју верзију одабраног стрипа. На пример, убацивањем модернијих превозних средстава, зграда, занимања и сл., могу ове стрипове ставити у садашњицу.

Супротно од устаљених вежби разумевања прочитаног јесте задатак, када ученицима на основу постојећег (или непостојећег) стрипа поставимо десет питања за разумевање прочитаног те почевши од тих питања ученици треба да реконструишу стрип. Могући процес (начин) је и ако почетну тачку будућег стрипа представља карактерна слика главног лика која ће о њему открити много тога (типична одећа, употребни предмети и сл.).

Приликом вежбања – у сагласности са принципима дидактике – у зависности од степена лакоће задатка тражимо све више креативности. Способност разумевања прочитаног и креативног писања развијају се одједном.

При учењу писања састава важно је изаћи из „школског“ дељења састава на три целине. Ева Хожа је у својој студији *Занат ми је наставник књижевности* с правом установила да треба да се одрекнемо ограничавајућег нацрта три целине. После нижих разреда ученике не можете ни одвићи од једностраности коришћења ове три целине. Ученици искључиво користе три пасуса. Оправдано постојање отворене структуре такође треба на време усадити јер неуспели закључци могу срушити цео текст (Hózsá, 2013). У основној школи, чак и у нижим разредима, ученици лако могу да разумеју суштину поделе на три целине ако анализирамо једну јако једноставну причу и на основу ње приказујемо како функционише. За ово је изузетно погодан стрип од три-четири слике и лако можемо приказати причу растављену на три целине. У уводном делу налазе се све информације које одређују контекст приче. У разради главни лик покушава постићи свој циљ али му нека препрека стоји на путу. У закључку се препрека отклања, у овом случају сазнајемо битне информације о личности главног лика.

При обради писања састава треба да имамо у виду да је добра прича као хипноза, већ првом реченицом очарамо читаоце, још их дубље уводимо другом реченицом, а код треће већ упадају у својствени транс. Тада их пажљиво, да се не пробуде, водимо у алеју наративе, а када су се већ безнадежно изгубили у причи, када су се у потпуности предали, после једног добро одмереног ударца, пуштамо их да изађу на последњој страни (Moore, 2003). Ученике треба да охрабрујемо да бирају структуре у којима ће прича достићи очекивани ефекат, а поред тога треба да схвате да није заиста важно коју структуру ће да одаберу. Најважније је да, као ствараоци, знају како изграђују причу коју год структуру да користе. Ако се удаљавају од првобитне структуре, то је у реду, али само ако знају шта раде, зашто то раде и знају какав ће то утицај имати на причу у целини.

На пример, основна елиптичка структура, у којој се поједини елементи радње који се на почетку понављају, огледају (појављују поново) на завршетку приче или једну фразу, слику користимо и на почетку и на крају чиме можемо постићи извесну јасноћу. Једна друга структура, када почињемо са средином приче па паралелно са догађајима приказујемо и оно што је претходило догађају, тако истовремено напредујемо и ка прошлости и ка будућности. Могућа је

и, једна сложенија структура, коју сусрећемо приликом читања Габриел Гарсиа Маркеза, када ликовне користи за буђење приче, у зависности од тога који лик колико зна о главном (централном) догађају. Дакле, ни један лик не прича цели догађај, већ сваки карактер прича причу из свог угла, додајућу све више појединости док не крају не добијемо целу слику (Moore, 2003).

Ана Адамик Јасо приказује две технике приповедања: временски симултано приповедање и ретроспективно приповедање. О техници „ин медиас рес“ не говори, јер за то нема примера у уџбеницима, али са таквом врстом почетка се често срећемо код стрипова. Средњошколцима или талентованијим ученицима виших одељења основне школе можемо приказати ову технику, штавише, можемо их охрабривати у њеном коришћењу (Adamikné Jászó, 2008).

Горе поменути разматрања можемо уградити у методе подучавања писања састава кроз већи број креативних задатака. Међутим, код израде стрипова на часу треба да узмемо у обзир, поред вештине писања и то, колико су и какви визуелни типови ученици са којима радимо.

Андреа Карпати нам може помоћи у томе да упознамо визуелне вештине, ставове и ликовне навике наших ученика. Табела Виктора Левенфелда разликује фазу шкрабања, фазу прешематике, шематике, буђења реализма, фазу тумачења и фазу одлучивања током развоја ликовних способности ученика (Kárpáti, 1985).

Приликом оцењивања стрипова које су ученици направили треба обратити пажњу, поред текста, и на визуелне аспекте. Треба узети у обзир естетске и ликовне критеријуме, као и основне критеријуме стварања стрипа. По америчком наставнику и цртачу стрипова, Џину Јангу, гледишта за процењивање би требала бити следећа:

1. У интересу истицања информација и осећања колико је доследно коришћење планова у стварању панела стрипа?
2. Да ли је добро осмишљен прелаз између панела стрипа, да ли се истичу информације и осећања? Да ли је разумљив редослед панела и облака текста?

3. Колико је илустрација јасна, разумљива? Можемо ли увек разликовати ликове? Да ли се стил слаже са причом?

4. Има ли правописних и граматичких грешака?

5. Да ли је текст јасан и читак? Да ли слова имају довољно места, може ли текст да стане у облак? (Yang)

Систем за вредновање визуелно наративног теста Андреа Карпати може нам бити исто тако помоћ у оцењивању стрипа. Узима у обзир следеће релевантне критеријуме:

- Структура фигуре (цртеж животиње или човека), тј. степен израђености главног лика.
- Композиција панела. Доминантни тип композиције, познат у фазама развоја дечијих цртежа. Од фигура у ваздуху до симетричног распореда и коришћења перспективе.
- Естетски квалитет: а) одговара теми, б) разноликост коришћених мотива, ц) експресивност, д) квалитет линија, е) текстура, ф) контрасти.
- Структура нарације. Врста испричаног догађаја или недостатак приче.
- Врсте (тип) садржаја. Оцењивање главне теме.
- Коришћење боја. Квалитет и метод композиције боја (Kárpáti, 2005).

Мимови (меме)

Један мим може рећи више од милион речи. Мимови су специфичан тип слика, видео записа и текстова који се шире преко интернета брзо и хаотично. Појаве се ни из чега, прохује кроз локалну светску мрежу, често и глобални систем културе. Мимове сви препознају, али дефинисати их већ није тако лако. Основни елемент им је хумор и асоцијација, подсећају на народне умотворине, јер поједини ствараоци мимова „уписују“ сопствене доживљаје у мим. По математичару Ласлоу Меру мимови су, уопштено узето, они најмањи делови мисли, који су сами по себи смисаоне целине а које се поуздано и продуктивно копирају из мозга једног човека у другог (Mégő, 2004).

Петнаест године пре појаве светске мреже, Ричард Давкинс (1976) објавио је књигу под насловом „The Selfish Gene“ у којој је вршио оглед на савременом приступу Дарвиновој теорији еволуције. У свом делу Давкинс је поставио могућност, да се производи људског ума, слично закону еволуције, одговарајући законима генетике, копирају у облику мимова, наслеђују се с ума на ум.

У данашње време „дигитална култура и интернет комуникација су укинули класичну супротност усменог и писменог када се створило писање по правилима говора. Ова секундарна писменост живи у клопци брзине, њихову патњу ублажавају емоји и мимови али уједно помажу њиховом крајњем облику“ (Szűts, 2016: 60).

Корисници који су постали аутори, просумери, углавном своја дела стварају користећи нове комбинације већ готових дела, дакле заснивају се на мешању и ремиксу, а не на стварању новог. Мимови су кључни елементи секундарне писмености, друштвених медија и новог језика дигиталног окружења. Кратке слике, чије је значење често независно од културе, које са текстом заједно стварају јединство а производи су лаког садржаја карактеристичног за Веб 2.0. Важно је споменути да ово значење и краткорочно може донети велике промене у неформалној настави инфотехнологије и дигиталног садржаја (Molnár, 2013; Molnár, 2014).

Мимови у настави књижевности

Мимове у наставу књижевности можемо увести најефикасније у обради песама, јер по својој природи, садрже симболичне или метафоричне елементе. Мимови су занимљиви првенствено за примаоце-ученике. Тако једно одгонетање мима може бити занимљиво, схватање његовог значења може бити узбудљив задатак за ученике. Тиме се може увести и тумачење понеке песничке слике, без тога да ова активност буде страна за ученике.

Коришћење мимова у настави књижевности може бити важно и зато што већина ученика користи секундарну писменост у свакодневној комуникацији. Треба да скренемо, дакле, у канон секундарне писмености и у школи. Често је искуство да у образовним установама наставници посетиоци и дигитални урођеници не говоре истим

језиком. Упознавање дигиталног света догађа се без помоћи, надзора и концепције, дакле можемо рећи да ни родитељи, ни наставници ни институције нису могли да држе корак са променама и дају кључ и компас у руке младих. 3 генерација и оне које је следе већ на нивоу матерњег језика комуницирају са рачунаром, видео играма, друштвеним медијима и е-књигама (Törteli Telek, 2015; Tófalvy, 2014; Kerekes, 2011). Пажња им се кратко може задржати, навикли су да изузетно брзо долазе до информација, у преношењу сопствених ставова и начина изражавања помажу им емоји и мимови. Навикли су на одмах. У том светлу и навике комуникације им се радикално разликују већ и од секундарне усмености. Тешкоћу представља то што су се ученици социјализовали уз богат стимуланс мултимедија, насупрот њиховим наставницима, који су се са рачунаром и светском мрежом упознали у одраслој доби, или се још упознају.

Пошто се у светској мрежи информације и мимови муњевито брзо шире, дигитално окружење при том уопште није сигурно да ће их сачувати, штавише, могуће је да је опасност од уништења једног текста, слике или аудио записа (фајла) већа него у случају књиге у времену чувања рукописа. У пракси то значи да је „опстанак“ књига обезбеђен на дужи време, дакле позивање на њих и учење из њих остаје стабилније. Штампани стрипови, због њиховог изгледа сколнији су оштећењима, њихов опстанак је мање сигуран. На крају, дигитални, у дигиталној мрежи доступни стрипови лако нестају, слично њима и мимови, који се, као комете, појаве и нестану. Током наставе треба да будемо спремни и на то да дигитално фиксирани производи популарне културе имају кратак „рок трајања“, тако да наставници стално треба да траже нове примере, јер су старији већ недоступни на мрежи или се не слажу са актуелним трендовима.

Закључак

Из горе поменутог можемо закључити да продукти популарне културе обогаћују наставу једном новим димензијама као што је развијање читања с разумевањем помоћу стрипа, може дати нови залет педагошком раду помажући код учења писања састава или откривању метафора у поезији. Овим путем дајемо нову шансу настави књижевности, јер ко не чита белетристику губи нешто јако

важно: непресушни извор упознавања себе и других, могућност да кроз очи писца другачије гледамо на свет.

Библиографија

Adamikné Jászó, A. (1999). Olvasásra nevelés az Integrált magyar nyelvi és irodalmi programban. *Könyv és nevelés*, 1. 7–12.

Adamikné Jászó, A. (2008). *Anyanyelvi nevelés az ábécétől az érettségig*. Budapest: Trezor Kiadó.

Balázs, G. (2007). Az informatika hatása a nyelvre. In Bárdosi, V. (Ed.), *Quo vadis philologia temporum nostrorum?* (23–42.) Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.

Dunai, T. 2007. Képregény Magyarországon. *Médiakutató*, 1. 17–30. [online]. Retrieved 2014. 11. 30.

URL: <http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavasz/02_kepregeny_magyarorszagon>

Hózsa, É. (2013). Pókdömping? (A tanár mint a dialógushálók mediátora). In Hózsa É., *Mesterségem: magyartanár*. (7–12.). Szabadka: Életjel.

Kárpáti, A. (1985). *Képolvasás*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Kárpáti A. (2005). *A kamaszok vizuális nyelve*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kerekes, P. (2011). *E-book kalauz: az elektronikus könyv kisenciklopédiája*. Budapest: Kossuth Kiadó.

Kiss F. (2005). A képregény születése és halála Magyarországon. *Beszélő online*, 1. Retrieved: 2014. 12. 02.

URL: <<http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-kepregeny-szueletese-es-halala-magyarorszagon>>

McCloud, S. (2007). *A képregény felfedezése*. Budapest: Nyitott Könyvműhely.

McCloud, S. (2008). *A képregény mestersége*. Budapest: Nyitott Könyvműhely.

Mérő L. (2004). *Az élő pénz: A gazdasági vállalkozások eredete és az evolúció logikája*. Budapest: Tericum.

Molnár, Gy. (2013). A tanítási és tanulási technikák és módszerek formálódása a 21. századi változó világban. In Dr. Németh, J. (Ed.), *Mesterek és tanítványok*. (9–24.). Budapest: Budapesti Műszaki Egyetem.

Molnár, Gy. (2014). Új kihívások a pedagógus életpálya modellben különös tekintettel a digitális írástudásra. In Torgyik Judit (Ed.): *Sokszínű pedagógiai kultúra*. (365–373.). Révkomárom: International Research Institute.

Moore, A. (2003). *Alan Moore's Writing for Comics*. Urbaba (IL): Avatar Press.

Pusztai V. (2012). Új kihívások a vizuális nevelés terén. *Fordulópont*, 2. 91–102.

Szűts Z. (2016). Az internet nyelve. Másodlagos írásbeliség, emojik és mémek. *Korunk*, 4. 55–60.

Tófalvy T. (2014). A technopesszimizmustól a digitális utópiáig: A kommunikációs és médiatechnológiák kulturális megalkotása. *Információs Társadalom*, 4. 113–138.

Törteli Telek M. (2015). A digitális szövegek értő olvasása. *Létünk*, virtuális szám. Retrieved: 2016. 02. 11.

URL: <<http://www.letunk.rs/a-digitalis-szovegek-erto-olvasasa>>

Varró, A. (2007). *Mozinet Könyvek: Kult-comics. Válogatott képregény írások*. Budapest: Mozzinet-könyvek.

Versaci, R. (2001). How Comic Books Can Change the Way Our Students See Literature: One Teacher's Perspective. *The English Journal*, 2. 61–67. Retrieved: 2015. 09. 25.

URL:<<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/maus/Versaci2001ComicBooksChangeStudentsViews.pdf>>

Yang, G. *Comics-based instructional unit – rubric for form*. Retrieved: 2016. 08. 25.

URL: <<http://www.humblecomics.com/comicsedu/web.html>>

Summary: USE OF POPULAR CULTURE IN EDUCATION AND LITERATURE TEACHING

As access to information and internet is provided for wider audience, the products of popular culture can form a common referential base for people with various cultural background and different age and origin. Due to globalization, the elements of popular culture are universal, independent of national cultures and carry almost the same meaning for everyone. Based on their Hungarian, Serbian and Korean experience gained in higher and public education, the authors suggest that – if used properly – the aspects of popular culture can make literature teaching more effective. The focus of the paper is on two fields of popular culture that can be used effectively in education: graphic novels (comic books – Marvel and DC universe) and a special segment of internet culture, memes. While trying

to understand comics as a multimedia texts – opposite to watching a movie – the students have to use their imagination, think in symbols, and understand the rough visual information that is presented on paper. This way the meaning of the work occurs in their head and not on pages. The use of graphic novels helps in developing the reading comprehension skills while at the same time the graphic novels based on literary works motivate students to read the originals. Pictures, videos and text that spread chaotically by users' interaction and behave as viruses are called memes. They appear from nowhere, sweep through social networking sites and become popular fast. They are based on humor, associations, and form a common knowledge shared by students. If used properly, they can also be a great tool in literature teaching.

Keywords: popular culture, globalization, memes, comics, education, literature.

Tatjana Marjanović
 University of Banja Luka
tatjana.marjanovic@flf.unibl.org

ENGLISH LESSONS FROM *THE BIG BANG THEORY*

Original research paper

Abstract: American sitcoms are globally popular television shows with large audiences in virtually every corner of the world. Universally appealing topics, irresistible characters and comic delivery are some of the reasons behind their high-profile status in today's pop culture. Fans find it easy to relate to their favourite sitcoms in part because their dramatic dialogue is carefully crafted by writers and television experts to resemble real life. Both their conversational nature and flexible media settings, i.e. subtitles off or on in a desired language, make them a highly convenient and accessible learning tool for those students of English who do not mind improving their skills while enjoying some entertainment in the form of a television show. Rather than representing a random choice, the sitcom *The Big Bang Theory* becomes a specific target for this paper owing to a high degree of diversity identified in its linguistic, i.e. grammatical, lexical and discourse features. A qualitative analysis performed on a small sample of the show suggests that the lines written for Leonard, Sheldon, Penny, Raj, Howard, Amy, Bernadette, and other characters are emblematic of both spoken and written English. This in itself is a remarkable quality as it provides access to variations across speech and writing through a single medium. Moreover, the dialogues could be utilized to sensitize the learner not only to the main differences between these two broadly defined registers but also to the possibility of having some of the features normally associated with writing make their way into speech.

Keywords: sitcoms, speech, register, grammar, learners of English.

Introduction

This paper has been inspired by the idea of using *The Big Bang Theory*, a popular American television show, not only to add an element of entertainment to a learning situation, but also to profit from a variety of lexical, grammatical, and discursive features the sitcom is imbued with.

Representative of spoken language, the show brings to life many of the communicatively rich and complex features of speech building a grammar of its own, which is still largely ignored in most teaching contexts even at university level. An additional advantage of the show is that its language

offers the best of both worlds: if spoken grammar is at last given the attention it deserves, it does not have to mean that the grammar of written English as a long-time favourite will suddenly be pushed to the sidelines. On the contrary, in this case the two share the same context, albeit one where words and clauses are meant to be heard rather than read. *The Big Bang Theory* is fit for an audience with a (meta)linguistic interest in both spoken and written English and their respective grammars, and is especially informative and helpful to those who cannot always count on this kind of awareness to come either easily or naturally, i.e. the majority of non-native speakers.

The approach taken here is simply to identify where the mixing and matching of context and register takes place, understand what makes a feature more likely to populate either speech or writing, and comment on any outstanding communicative and pragmatic issues that may come up in the process. The analysis is far from exhaustive, yet one of its results is quite a long list of features associated with the structure of spoken English coming complete with authentic examples from the show.

The corpus

The Big Bang Theory, more usually abbreviated to *BBT* than *TBBT*, is an American television sitcom premiered on CBS on 24 September 2007 (*The Big Bang Theory*, n.d.). At the time of writing this paper the show has already reached a tenth season, clearly a testament to its unwavering popularity.

The lives of the main characters, which are anything but ordinary, unfold in Pasadena, California. Leonard Hofstadter and Sheldon Cooper are two young physicists, in their late twenties, working at Caltech, the California Institute of Technology. The flat they share is a place where they hang out with their friends and colleagues, aerospace engineer Howard Wolowitz and astrophysicist Raj Koothrappali. Howard, the only one of the male quartet without a PhD, becomes a NASA astronaut later in the show. They are all ferociously smart, they all have staggeringly high IQs, and they are all extremely nerdy. Their nerdiness equals having trouble handling the most basic of social situations and encounters, and is contrasted with the pronounced social skills of the main female character, Penny. Nebraska-

born and smoking hot, Penny moves in next door and causes a stir amongst her ingenious neighbours, with her common sense juxtaposed to the daunting intellect of the four men for comic effect. Penny becomes Leonard's girlfriend while she is still an aspiring actress working as a waitress, and the couple eventually get married. The show would not be the same without the other female characters, especially microbiologist Bernadette Rostenkowski, Howard's girlfriend-turned-wife, and neuroscientist Amy Farrah Fowler, Sheldon's significant other.

The age of the characters and the relationships they enter with each other seem perfectly in tune with their propensity for informal speech, yet the professional and academic achievements of their brainy selves push them towards a mixture of styles that far outstrip the confines of informal spoken English. The result is that some of the lines written for the characters evoke passages of academic prose at its best. Not every sitcom makes as good a case for this kind of hybridity, where the blurring of boundaries between informal speech and formal writing shows enough consistency to merit scholarly interest. With its unique characters and humorous stories told in playful and stylistically varied language, *The Big Bang Theory* is a show to watch and learn from.

Both speech and writing

The Big Bang Theory is unlike most other television shows in that it allows the features associated with both spoken and written (rather than merely formal and informal) English to overlap in the dialogues of the show. The language of an average sitcom is described as having a clear bias towards a vocabulary that is informal as opposed to formal, vague as opposed to informative, general as opposed to specialized – all designed to mimic everyday face-to-face conversation (Cornbleet & Carter, 2001: 31). Syntactically speaking, it is supposed to favour the additive format (Carter & McCarthy, 2006: 170), where clauses are merely strings held together by simple coordinators such as *and* (e.g. We said hello *and* invited them over for coffee *and* they seemed really pleased.). All density of structure is eschewed, especially that of the noun phrase, which is mainly reduced to a determiner-noun sequence and possibly an adjective between the two (e.g. *a clean bed*). In everyday face-to-face conversation, phrases only allow for small amounts of embedding, most of which should be right-branching, i.e.

proceeding from left to right (e.g. men *you haven't met*). Embedded structures give way to phrasal chaining (Carter & McCarthy, 2006: 169) in casual conversation, which means that hierarchical relationships between constituents are more loosely constructed. For example, instead of a complex noun phrase in written English such as *a tall, handsome, black-eyed man*, informal speech is more likely to yield a chain-like structure or a string of words hanging together without any strict hierarchy imposed on them, as in *a handsome man, tall, black eyes*. It goes without saying that not all speech is conversational, but this description possibly matches what first comes to mind upon evoking the concept of speech in general. Formal scripted speech may thus be closer to writing than to its conversational counterpart depicted here.

There is also the likelihood of divergence among individual speakers, some of whom will be extremely fluent, some of whom will not resort to informal, vague, and simple English even in the most informal of contexts, and some of whom would not be able to use any other register except, say, academic English even if they wanted to. Because conversation does not always involve the same type or profile of co-speakers, one can only speak of preferences and tendencies, at the same time leaving room for differences based on varying personal affinities and speaking skills. This is an important note to make concerning non-native speakers aspiring to achieve the same level of fluency observed in television dramatic dialogue, which becomes a goal to work towards and a source of disappointment if considered unattainable. However, it is reasonable to assume that television speech is not mimetic but rather selectively natural (Richardson, 2010: 69), which is a welcome reminder to all non-native speakers who may be at the risk of taking the alleged flawlessness of dramatic dialogue for granted. We are reminded – and deeply relieved to know! – that speech is much more often messy and imperfect than it is neat and tidy, which are some of the qualities it owes to its online and spontaneous production. For reasons that are easy to understand, the viewer of a sitcom is not likely to be exposed to the same degree of vagueness and ellipsis found in real-life informal speech, which in a way makes dramatic dialogue an improved version of conversation. That is why “any transcript of a real conversation is much less tidy than the layout of a dialogue in a drama script or in a course book for learning a language” (Carter & McCarthy, 2006: 166).

Of course, not every sitcom dialogue is designed to mimic casual exchanges between close friends in their twenties or thirties; instead, some of the settings and types of interactions (Quaglio, 2009: 44) are likely to be work-related and taking place in a business facility rather than, for instance, the kitchen of two flatmates. Although dialogue in sitcoms is likely to be wittier and smarter than its real-life counterpart, although it is probably smoother and faster, although it is more polished than the original, it can still serve as a point of reference provided the viewer understands that the entire production team, and writers in particular, intuitively know what they want from their dialogues and how they want them: resembling real-life speech to a reasonable extent (Richardson, 2010: 62-65). Television dialogues pass quite a few hands in the production process, but there is usually little metalinguistic knowledge required to make them work, hence the emphasis on intuition. Studying these intuitive choices from a linguistic point of view is the job of a language researcher.

The corpus of *The Big Bang Theory* may just be the perfect fit for all the points raised above: it is sufficiently representative of both speech and writing, at the same time allowing for idiosyncrasies. In other words, the corpus merits attention not only for what it contains, but also for what it does not: what conversational English is mostly about is in some ways even downplayed in the corpus due to medium-imposed restrictions (for instance, the viewer is physically and temporally removed from the face-to-face conversation in which the protagonists are engaged). On the other hand, it is easy to identify features in the show that stand in stark contrast with spoken language. In order to do that, the *BBT* language is checked against a list of features commonly associated with spoken and written English in corpus-based reference books, most notably Cambridge Grammar of English (Carter & McCarthy, 2006).

Implications for teaching

All this suggests a rich platform for EFL teaching, especially at tertiary level. The main idea is to demonstrate the potential of the language of sitcoms in general, and especially *The Big Bang Theory*, and its applicability in foreign language teaching. Teaching the grammar of speech as opposed to that of writing is still in its infancy, and sitcoms

provide an invaluable source of spoken data – plus they are easy to access and fun to watch. The subtitles can be switched off or on in a desired language (English, too) to adapt to the needs of a less proficient student.

The Big Bang Theory has another advantage: the transcripts of all episodes are available at <https://bigbangtrans.wordpress.com/> – which may also prove convenient for teaching and learning purposes. Teaching spoken language as separate from written and focusing on generic differences between the two can be made more accessible through the use of a specialized corpus such as this one.

The greatest bonus comes from the fact that this particular sitcom represents a place where speech and writing meet and overlap. It is less important at this point which one of the two prevails: what matters is that they co-exist and occupy the same space. Likewise, informed judgments can also be made about the likelihood of a word or a structure appearing in a spoken context in real-life communication. Last but not least, there are pragmatic implications to consider regarding one of the character's inability to understand non-literal expressions (those familiar with the show know him by the name of Dr Sheldon Cooper).

Writing disguised as speech

The Big Bang Theory transcripts can be used to demonstrate that the language of this sitcom is not always representative of informal speech, unlike many other television shows of its kind. For example, in his analysis of the sitcom *Friends*, Quaglio (2009) has focused on similarities between the dialogue in the show and natural conversation, arriving at the conclusion that “*Friends* shares the core linguistic features that characterize involved registers, such as face-to-face conversation” (148). By contrast, Howard's utterance in (1) is meant to show that television dialogue is equally capable of representing writing disguised as speech, without measuring the extent to which the features typically associated with either register occur in the show.

Howard: *Gentlemen, I am now about to send a signal from this laptop through our local ISP, racing down fibre-optic cable at the speed of light to San Francisco, bouncing off a satellite in geosynchronous orbit to Lisbon, Portugal, where the*

data packets will be handed off to submerged transatlantic cables terminating in Halifax, Nova-Scotia, and transferred across the continent via microwave relays back to our ISP and the X10 receiver attached to this lamp.

Apart from the deictics *I, now, this, and our*, there is little to suggest that this utterance attributed to Howard Wolowitz has anything to do with spoken English, and there is certainly nothing informal about it either. The opening vocative, *gentlemen*, adds a formal touch and sets the tone for what follows. The rest of it, primarily the technical and informative vocabulary and a total of seven subordinate and embedded clauses (some of which have undergone coordination, too, and not all of which are the easier-to-process right-branching ones), is what one would expect to find in written English. It would be almost impossible to describe the sentence as simple in terms of either its lexis or grammar, and “simple” is among the first words used in reference books to characterize informal spoken English. The grammar of conversation is consistently described as containing simple clauses, contractions, and ellipsis. Likewise, the lexis of informal speech is usually labelled as simple, general, and vague, and some of the discourse features are said to include back-channelling, discourse markers, and question tags (Cornbleet & Carter, 2001: 71).

It becomes instantaneously obvious that the utterance in (1) does not match this description: subordination and embedding abound, and the vocabulary is extremely accurate and filled with nouns and adjectives which are not of Anglo-Saxon origin and which call for specialist knowledge. The only discourse features that readily associate this utterance with the spoken register of English are the aforementioned deictics and the vocative *gentlemen*.

In (2) below, the general sparsity of complex noun phrases in informal conversation is overridden by the presence of heavy postmodification, which is very common in academic English “because of the frequent need for definition and specification” (Carter & McCarthy, 2006: 269). Yet, the structural complexity in (2) is not borne out of the formality of context: the scene unfolds in the living room of the flat that Leonard and Sheldon share, the participants are engaged in close relationships with each other, and they all belong in the same (young) age group.

Sheldon: *Because I have **no interest in standing in the Rose Room of the Pasadena Marriott in front of a group of judgemental strangers, who wouldn't recognise true genius if it were standing in front of them giving a speech.** Which, if I were there, it would be.*

The whole turn opens with a simple subordinator such as *because* and involves the ellipsis of *I threw it out* in response to the preceding question *Why did you throw it out?* Yet, most of this utterance is a single noun phrase revolving around the noun *interest*, which is followed by a prepositional phrase that begins with the preposition *in* and continues with a non-finite clause opening with the verb *standing* and ending at the full stop. The information here is densely packed and made to fit a nominal structure, which is hardly surprising given that Sheldon feels most at home when he speaks academic English (i.e. incomprehensible to the mere mortal).

On the other hand, the complex noun phrase is part of a subordinate clause that is not “obviously connected to any particular main clause” (Carter & McCarthy, 2006: 166), which is another common feature of everyday informal conversation. In addition, the last clause in (2) (i.e. the sentential relative *Which, if I were there, it would be.*) is also subordinate and uttered separately from the preceding clause. It is fairly common in speech for a sentential relative such as the one in (2) to change hands and occupy a complete speaker turn (i.e. to be uttered by a co-speaker and stand on its own). However, Sheldon seems to have a hard time letting his co-speakers take over, so he holds the floor in order to evaluate what he himself has already said instead of allowing the others to do it.

It is interesting to note that speech and writing, or rather features typically associated with each, exist side by side also in (3), which is uttered by the same speaker.

Sheldon: *Leonard, please don't take this the wrong way, but the day you win a Nobel Prize is the day I begin **my research on the drag co-efficient of tassels on flying carpets.***

The noun phrase in bold is representative of both recursive modification and bracketing (Downing & Locke, 2002: 480). The recursive element comes alive in the repetitive pattern of a noun phrase containing a prepositional phrase except that the last prepositional phrase, *on flying carpets*, does not qualify the noun *tassels* but the one preceding it, *co-efficient*. This analysis suggests a rather complex structure involving bracketing despite the seemingly linear format of a relatively short phrase containing a total of 11 words. There is no preference in this case for phrasal chaining as is regularly found in informal speech. Yet, the utterance in (3) is also made conversational by its two relatively short and simple main clauses connected by the coordinator *but*.

Simple, vague, and general lexis?

This section addresses some of the lexical choices in the show that, at least on the face of it, seem better suited to the register of written English. Here I have resorted to the Corpus of Contemporary American English (Davies, 2008-), commonly shortened to COCA, and its frequency-related searches. COCA is the largest freely-available corpus of English with more than 520 million words of text equally divided among spoken language, fiction, popular magazines, newspapers, and academic texts.

The searches returned results that not only confirmed the intuitions formed about the words in question, but also offered an insight into contextual information. The probes involved three random words that were intuitively felt to be the opposite of simple, vague, and general: *synthesize*, *inarguable*, and *reversible*. As none of the words is of Anglo-Saxon origin, and as none of them is morphologically simple, it is not unreasonable to assume that they will not readily top the frequency charts of spoken English. The first of the three words, *synthesize*, is generally very infrequently used, as suggested in Table 1, which, like the other two tables, is made to look exactly as it appears in COCA.






SECTION	FREQ	SIZE (M)	PER MIL	CLICK FOR CONTEXT
<u>SPOKEN</u>	0	109.4	0.00	
<u>FICTION</u>	0	104.9	0.00	
<u>MAGAZINE</u>	1	110.1	0.01	
<u>NEWSPAPER</u>	0	106.0	0.00	
<u>ACADEMIC</u>	10	103.4	0.10	

Table 1: COCA results for SYNTHESIZE

Tabela 1: Riječ SYNTHESIZE u Korpusu savremenog američkog jezika

An additional advantage of the corpus is that it allows the user to see the distribution of words across the five sections: spoken, fiction, magazine, newspaper, and academic. The extremely sparse distribution of the verb across the board is in itself a telling comment on its general usage. Moreover, the results show that the word disappears completely from the spoken section, with only one context displayed for it in the magazine section and ten in the academic one. Therefore, it is predominantly an academic word, and one that is rarely used even in academic English, the most formal of the five registers in COCA.

While the second word, *inarguable*, is shown in Table 2 to have a more widespread distribution across the five COCA sections, it is nevertheless reported to have the lowest frequency in the spoken section. It is also worth noting that the contexts displayed for the entry reveal that spoken is television discourse altogether, and that the magazine and newspaper sections mostly feature serious analytical content. Fiction is in part science fiction, which is what the characters in the show are obsessed with, since nerdiness is stereotypically associated with a propensity for, among other things, video games and phantasy, such as the science fiction series *Star Trek* (Bednarek, 2012). The adjective *inarguable* is twice as frequent in the academic section compared to the spoken one. For a more detailed overview, see Table 2.






SECTION	FREQ	SIZE (M)	PER MIL	CLICK FOR CONTEXT
<u>SPOKEN</u>	7	109.4	0.06	
<u>FICTION</u>	26	104.9	0.25	
<u>MAGAZINE</u>	17	110.1	0.15	
<u>NEWSPAPER</u>	12	106.0	0.11	
<u>ACADEMIC</u>	14	103.4	0.14	

Table 2: COCA corpus results for INARGUABLE

Tabela 2: Riječ INARGUABLE u Korpusu savremenog američkog jezika

Lastly, the adjective *reversible* is overall the most frequent of the three randomly selected words from *The Big Bang Theory* transcripts. It, too, prevails in the academic section for reasons that at this point seem self-explanatory. The spoken English section, as the contexts displayed for the entry demonstrate, is once again almost exclusively television discourse. Also, the word is frequently used in magazines with a technological bias, as well as those dealing with health issues. The specialized use of the word may account for its low-profile status in fiction and, to an extent, newspapers.






SECTION	FREQ	SIZE (M)	PER MIL	CLICK FOR CONTEXT
<u>SPOKEN</u>	108	109.4	0.99	
<u>FICTION</u>	43	104.9	0.41	
<u>MAGAZINE</u>	197	110.1	1.79	
<u>NEWSPAPER</u>	72	106.0	0.68	
<u>ACADEMIC</u>	324	103.4	3.13	

Table 3: COCA corpus results for REVERSIBLE

Tabela 3: Riječ REVERSIBLE u Korpusu savremenog američkog jezika

Working with corpora can also be useful for foreign language students, as there are a number of things they can learn about language merely by looking at concordance lines. There are other language apps and corpora aside from COCA, such as Google Books corpora (and within it Ngram Viewer), which could be put to use together with the transcripts available in doing some simple research work.

When speech loses its speech-like properties and appropriateness becomes an issue

Excerpt # 1 is mostly about a dry cleaner's baffled responses to Sheldon's extraordinary way with words, but the source of humour in this case has important pragmatic implications. What prompts laughter in this scene is basically Sheldon's self-absorbed imperviousness to a changing social context in which interlocutors do not have the same level of expertise, nor do they share the same concerns. In fact, everyone acquainted with the show and the character of Dr Sheldon Cooper knows all too well how the socially awkward physicist with a firm belief in his own intellectual superiority struggles to understand sarcasm and irony, as well as metaphorical meanings in general (which he readily translates to a non-metaphorical, literal mode of expression). It does not seem that Sheldon can adapt to a changing context or understand the different social roles his co-speakers are expected to fulfil, possibly because people like Sheldon find it difficult to detach from themselves in order to take a closer look at others. That in itself is enough to cause the humorous breakdowns in communication.

The complex noun phrases are in bold type, and the low-frequency, formal, scientific vocabulary is in italics. The small caps mark the points in the dialogue that represent a challenge to the success of communication.

Excerpt # 1

(Scene: A dry cleaner's.)

Shopkeeper: Can I help you?

Sheldon: Yes. According to information I *gleaned* from Yelp, you had great success when a santeriasuzy37 brought you a **pair of leather slacks stained with**

chicken blood. I believe I may have a similar problem. This cushion *experienced a nude revenge wiggle.*

Shopkeeper: A WHAT?

Sheldon: A naked man sat on it. Now, here's my concern, his diet is rich in fatty deli meats. What test do you have to *detect lipid residue?*

Shopkeeper: LIPID WHAT?

Sheldon: Lipid residue. An anal autograph. **A colon calling card,** if you will.

Shopkeeper: Tuesday okay?

Sheldon: Don't rush it. We may be dealing with **befoulment on a molecular level.**

Shopkeeper: Let me write you a ticket.

[*The Big Bang Theory*: Series 6, episode 9, *The Parking Spot Escalation*]

The verb *glean*, for example, could have been replaced with a lexically lighter *get*, while the entire clause featuring the inanimate subject *this cushion*, the monotransitive verb *experience*, and the noun phrase *a nude revenge wiggle* could have easily been rewritten in a more congruent form, e.g. *Somebody wiggled their naked bottom on this cushion*. The way Sheldon breaks it to the dry cleaner basically constitutes a case of grammatical metaphor (Halliday, 1985: 321) – ironically so for Sheldon, who has trouble processing expressions that lend themselves to metaphorical extension.

Noun phrases involving primarily nominal premodification, such as *a nude revenge wiggle* and *a colon calling card*, are singled out for their creativity and openness to various interpretations, which may be the reason why the dry cleaner responds the way he does. The two remaining noun phrases in bold are examples of postmodification: a non-finite clause for convenience placed inside square brackets, a pair of leather slacks [*stained with chicken blood*], and a prepositional phrase, *befoulment* [*on a molecular level*], also in square brackets. There are other examples in the text of noun phrases with both pre- and postmodification, as well as markedly formal and specialized lexis, but the ones commented on are believed to be representative enough of the degree of complexity underlying their makeup.

Perhaps this can also serve as a reminder that some speakers will inevitably be more fluent than others, although Sheldon beyond any doubt represents quite an extreme case. The poor dry cleaner's bewilderment makes it immediately obvious, but the trouble with Sheldon is that he does

not seem to understand the importance of context any more than he appears to grasp the concept of appropriateness. If he did, he would know that dry cleaners are not the kind of people who care about detecting lipid residue, nor are they expected to know the first thing about befoulment on a molecular level. That Sheldon has issues with pragmatics is revealed in the way he answers the dry cleaner's formulaic Can I help you? with a yes, as if it were a veritable question! This dialogue alone teaches valuable lessons not only about speaking and speakers but also about language in general.

Features of conversational English

So far the focus has been on *The Big Bang Theory* as a show where writing is often disguised as speech, and now is the time to see the sitcom as a place where English is actually spoken. Some of the informal features identified in the transcripts and associated with informal conversational or everyday English include contractions, deictic expressions, discourse markers, ellipsis, expletives, fillers, hedges, hesitations, intensifiers, interjections, pauses, repeats, slang, stance markers, tag questions (here treated as synonymous with question tags; for an alternative interpretation see Carter & McCarthy, 2006: 200), vague expressions, and vocatives (Carter & McCarthy, 2006; Cornbleet & Carter, 2001; Quaglio, 2009).

A caveat is in order here that some of the categories may overlap, carry a different label, or have a different meaning associated with them depending on the source which addresses them, but the aim has been to list as many as possible in order to point to a diversity of spoken features in *The Big Bang Theory*. Each category has received at least a running commentary on its usage and role in discourse.

Contractions are one of those categories that do not require an additional comment, but the one in (6) stands out since it is illustrative of representing speech in writing (Carter & McCarthy, 2006: 237). The feature focused on is highlighted (in this and all the other examples that follow).

Leonard: *So I did something stupid. **I'm** sure you did stupid things when you were younger.*

Leonard: *She **doesn't** mean it. **She's** just being nice.*

Penny: ***Whatcha** doing?*

Deictic expressions (i.e. pointing words), such as *this* in (7), may easily be incomprehensible for anyone not sharing the immediate context of an utterance, e.g. as in reading a transcript not providing contextual information.

Leonard: *Don't panic, **this** is what the last 97 hours have been about.*

Broadly speaking, discourse markers refer to expressions that signal “relationships between segments of discourse as well as between speakers and hearers” (Quaglio, 2009: 80). Carter and McCarthy (2006: 214-221) provide a long list of specific tasks borne out of this general organizing function of discourse markers: opening, closing, sequencing, marking boundaries, linking segments, focusing attention, diverting, shifting, resuming, reformulating, and monitoring shared knowledge. The last of these functions is performed by *you know* in (8). Just like response tokens (Carter & McCarthy, 2006: 190), they often occur in pairs and clusters, as in (9).

Penny: *I was just, **you know**, surprised.*

Howard: ***No, listen, see**, we're throwing my friend a surprise party and I'm supposed to keep him out of his apartment for two hours.*

Situational ellipsis, which is the kind of ellipsis most typically associated with speech, resembles deixis in that its interpretation hinges on the immediate context of the utterance. It is safe for the words in square brackets to be missing from (10) and (11) because they refer to the participants themselves.

Penny: *Okay, [**I'm**] feeling the awkward now.*

Howard: *[**Are you**] happy now?*

Expletives do not necessarily indicate hostility, but may also suggest a less restrained mode of expression that one feels entitled to when interacting with a close friend, for example. Such words often express irritation and

annoyance, but can also be used affectionately. Not even in the case of (12) and (13) can the speaker's intention be safely predicted out of context.

Leonard: **Dammit** man, we're dying here.
Leonard: **The bastard** teleported.

Fillers, which speakers use to fill the gaps in real-time communication, are “prefabricated, highly conventional words and phrases” (Cornbleet & Carter, 2001: 61) with little meaning attached to them, such as the omnipresent and fairly meaningless word *like* in (14).

Penny: Wow, so in your world, you're **like** the cool guys.

Hedges are expressions that, among other things, strategically evoke a lack of precision in conversation and thus allow speakers to negotiate and “collaboratively construct the intended meaning” (Quaglio, 2009: 75). Terms such as *sort of* or *kinda* are also meant to make exchanges between speakers sound less direct, which basically renders them more polite, as in (15).

Leonard: Yeah. He was **kinda** dreamy.

Hesitations, or pauses filled by sounds, suggest that the speaker is still thinking of what to say next, e.g. Penny in (16). They “frequently precede important lexical choices underlining that the speaker takes time to select the appropriate expression” (Carter & McCarthy, 2006: 173). Alternatively, the speaker may use a vocalization of this kind as a cue that an important idea or decision is pending, e.g. Penny in (17). Hesitations sometimes co-occur with pauses and repeats, as in (18), which is hardly surprising in light of the fact that all three are geared towards the same communicative goal.

Penny: **Um**, home, to write some bad cheques.

Penny: *Okay, let's do this, **um**, I will drive Sheldon to get a present, and Howard, you need to get rid of Leonard for about two hours.*

Leonard: *I'm... **uh**... in a... I'm in a radiation suit. What's up?*

Intensifiers, mostly adverbs (e.g. *very, so, really, too*, etc.), are widely used by speakers in conversation “to express stance, emotion, and for emphatic purposes” (Quaglio, 2009: 91). The adverb *so* in (19) precedes the lexical verb, which makes it rather colloquial and more or less synonymous with *definitely*. Amy's use of the adverb *very* in (20) is also interesting, since in this case it modifies a noun and is interchangeable with an adjective such as *exact*.

Penny: *Oh, we are **so** taking you dancing.*

Amy: *Excuse me. Have you considered that your intelligence might be the **very** thing causing your dilemma?*

Interjections “express positive or negative emotional reactions to what is being or has just been said or to something in the situation” (Carter & McCarthy, 2006: 224). Raj's interjection in (21) tends to be playful, while Sheldon's in (22) represents a negative reaction to the situation he is describing.

Raj: ***Ooh**, he's got me.*

Sheldon: ***Ugh**, let it go. I have heard that my whole life. Every time something upsets me somebody says, let it go, you know, like it's my fault, and it's not okay to feel the way I feel.*

Pauses, which are conventionally indicated by dots, as in (23), may share some similarity with hesitations in that they create suspense rather than simply show that the speaker is at a loss for words.

Howard: *There are pitfalls, trust me, I know. When it comes to sexual harassment law I'm... a bit of a self-taught expert.*

Repeats are a testament to the online nature of spontaneous speech, and are accordingly described as a way of giving speakers more time to think

about what they are going to say. As (24), (25), and (26) suggest, repeats display a strong tendency for clause initial position.

Penny: **You just, you just** walked in and they hired you, just like that?

Penny: Leonard, **you're... you're** giggling in your sleep.

Raj: **The... the** picture's breaking up.

All three examples also suggest that repetition may be the result of a feeling of surprise (or another similar emotion such as excitement) that the speaker is experiencing, occasionally reinforced by an intervening pause, as in (25) and (26).

Slang terms should be relatively common in a show like *The Big Bang Theory*, which is mostly about the lives of a group of friends who, although scientists, are young and desperate to fit in (with the exception of Sheldon, of course).

Bernadette: **Cool.** How do they do that?

Penny: Okay, look, we don't have to go anywhere. We can just, you know, stay here and **hang out** in the hot tub.

In (27) Bernadette, who has recently married Howard, is chatting with her hubby, who is in the outer space. In (28) slang comes naturally to Penny, who is regarded as the coolest of the lot. Slang promotes and highlights an informal, casual atmosphere between speakers who, in this particular case, call themselves either friends or lovers.

Stance markers, as the name implies, are expressions “that mark the speaker’s stance or attitude towards the message” (Carter & McCarthy, 2006: 222). They commonly take the form of *-ly* adverbs, but there are other phrases, mostly prepositional, and clauses fulfilling the same function (e.g. *in fact, no doubt, I think, to be honest*, etc.).

Sheldon: Never mind. I **clearly** woke you up in the middle of a REM cycle, you're in no state to talk.

Sheldon: ***Of course** I do. My watch is linked to the atomic clock in Boulder, Colorado. It's accurate to one tenth of a second. But as I'm saying this, it occurs to me that once again your question may have been rhetorical.*

Given his reputation for intellectual arrogance coupled with a firm belief in his own infallibility, it is not surprising that Sheldon shows a preference for assertive stance markers such as those in (29) and (30).

Tag questions, in this paper used as a cover term rather than referring specifically to a short question uttered in a separate turn by the listener, are meant to “engage the listener and invite convergence with the speaker” (Carter & McCarthy, 2006: 197). Some informal tags occur as fixed forms in English, for example, *right* or, less commonly, *huh*, as in (32).

Howard: *We're not really gonna go to the North Pole with him, **are we?***
Leonard: *Yeah. Pretty cool, **huh?***

Vague expressions are so common in everyday conversation that they are said to perform a number of important discourse functions. Two of them, however, stand out as especially pertinent: not only is vague language “a strong indication of an assumed shared knowledge and can mark in-group membership” (Carter & McCarthy, 2006: 202), as in (33) and (34), but it also represents a strategic way to make one’s utterance less blunt (Quaglio, 2009: 76), as in (35).

Penny: *Toad of truth? Is that a physics **thing?***
Raj: *Is this just so we won't touch your **stuff** while you're away?*
Stuart: *So, here's my question. It's the second date, you think she'll be expecting **things** to get physical?*

Alongside their discourse management role, vocatives are commonly used as markers of interpersonal relationships (Carter & McCarthy, 2006: 228). When the characters in the show address each other, they mostly use first names, either full or abbreviated (e.g. *Leonard, Howie, Bernie*, etc.), and familiarizers (Leech, 2014: 173), as in (36) and (37), which perform an exclusively social function (and tend to be male-oriented).

Raj: **Dude**, my parents just split up.

Leonard: **Buddy**, I, I get that you're worried about me and I, I appreciate that, but I'm not going to die.

Terms of endearment represent another high-profile vocative form in *The Big Bang Theory* and include, for example, words like *sweetie*, *honey*, and so on. As the show is in American English, the general plural form *guys* is quite common, too. When called for by the right context, honorifics as well as title plus surname combinations (e.g. *Sir*, *Dr Hofstadter*, etc.) are also employed.

It is true that very few of the features listed above could be said to belong in the extreme end of the informal conversational spectrum – which is understandable, since they would, if such was the case, jeopardize or put a strain on the comprehension of the dialogues in the show. Ensuring intelligibility for the overhearer (i.e. audience) must be the main reason why the turns remain relatively neat and tidy, why the structures are rarely abandoned or incomplete, and why the word order is mainly of a standard kind. However, since this paper is only concerned with an analysis of a qualitative kind – and therefore lacking the support of quantitative data – it is impossible to make any strong claims in that direction. The same applies to the general impression that recasts (Carter & McCarthy, 2006: 173) or false starts (Cornbleet & Carter, 2001: 70) are virtually exempt from the show, even in the mildest of form.

Overall, most of the examples in this section are about structures that are short and simple, both clauses and phrases, and lexis that is general and based on Anglo-Saxon origins – unless Sheldon is speaking, of course.

When one's idiolect becomes unrecognizable and things go wrong

As informal language is a matter of degree – and rather a personal one, too – the following is a likely scenario of what may happen when a speaker makes a sudden switch from a mildly informal to a markedly colloquial register of English, as is the case with Sheldon in Excerpt # 2. In the dialogue Sheldon flaunts his use of urban slang, which is, however, not met with equal enthusiasm by Penny. The slang expressions are written in small caps, as are Penny's telling responses that show in no uncertain

terms how she feels about Sheldon's alleged attempts at, as he himself puts it, striking up a casual conversation.

Excerpt # 2

(Scene: *The lobby.*)

Sheldon: Penny, hello.

Penny: Hey, Sheldon.

Sheldon: WHAT IS SHAKING?

Penny: I'M SORRY?

Sheldon: It's colloquial, a conversation opener. So, do you find the weather satisfying? Are you currently sharing in the triumph of some local sports team?

Penny: WHAT'S WRONG WITH YOU? YOU'RE FREAKING ME OUT.

Sheldon: I'm striking up a casual conversation with you. SUP?

Penny: PLEASE DON'T DO THAT.

[...]

(Scene: *Outside Penny's door.*)

Sheldon: She's sending VIRTUAL LIVESTOCK to random men on the internet. If I have any hope of keeping them together, I need data. Specifically, I need to know exactly what Leonard did that caused you to POP AN EMOTIONAL CAP IN HIS BUTTOCKS.

Penny: WHAT?

Sheldon: Again, urban slang. In which, I believe, I'm gaining remarkable fluency. So, WHAT IS THE DOWN AND THE LOW?

[*The Big Bang Theory*: Series 2, episode 9, *The White Asparagus Triangulation*]

This is Sheldon temporarily abandoning his customary speech habits and playing with, as he puts it, urban slang. His newly adopted communicative behaviour is so unlike him and so at odds with all things Sheldon represents that Penny finds it almost scary (e.g. *What's wrong with you? You're freaking me out. Please don't do that.*). Perhaps such a gross departure from one's standard way of speaking would be disconcerting even if it was not Sheldon delivering the likes of *What is shaking?* and *Sup?* In day-to-day communication, those who know their co-speakers well enough should be able to tell what speech style best embodies their linguistic identity. When the change is so dramatic and abrupt as in Sheldon's case here, it is always felt.

Sheldon's unwavering self-confidence prevents him from realizing that in the process of getting the hang of urban slang he gets some of the meanings plain wrong. When he asks Penny about *the down and the low* hoping to learn about Leonard's shortcomings in the bedroom, he actually

uses African American slang referring to men who usually identify as heterosexual but furtively have sex with other men (Down-low, n.d.). It does not quite seem to be the question he was hoping to get Penny to answer! And by *virtual livestock* Sheldon presumably refers to emoticons, most probably sheep, as in *to make sheep's eyes at somebody*, which is an idiomatic way of saying *to look at someone in a way that shows that you love them or are attracted to them* (Make sheep's eyes, n.d.). As for Sheldon asking Penny about her popping an emotional cap in Leonard's buttocks, it is clearly an elaboration of the original slang idiom *pop a cap in someone's ass*, which means *to shoot someone with a gun* (Pop a cap, n.d.). Only in this case the demise is of a romantic kind, possibly equivalent, for example, to putting an end to a relationship.

The slang expressions are intertwined with Sheldon's staple – i.e. rather formal – mode of linguistic expression, in a way constituting a case of code-switching (e.g. Crystal, 1987: 423), but it is clear that the overall effect is not a satisfactory one for Penny, who does not interpret it as a sign of solidarity and clearly refuses to follow Sheldon's suit. For her, Sheldon's flirting with urban slang is uncharted territory, and reason enough to make her feel uncomfortable. However, learners of English can benefit greatly from Sheldon's experimentation with slang in trying to understand why it does not work – and possibly learn some slang as a bonus, too.

Closing remarks

The Big Bang Theory differs from a regular show of its kind in that it combines the features of both spoken and written English, applying them with equal consistency to different levels of form and meaning: grammar, lexis, and discourse. The show can therefore be rightly treated as a valuable language tool and a rich source of English usage data to explore and analyze.

Learning under the guise of entertainment gives hope that students will respond to the idea with more eagerness and enthusiasm than is usually the case. The availability of subtitles and transcripts in English helps to make learning more flexible, and there is also the possibility of doing some simple corpus research (e.g. COCA, as previously mentioned, is free of

charge and easy to access). Other important lessons that the show can teach have to do with idiolects, code-switching, and (mis)interpreting sarcasm and irony, as well as metaphorical meanings in general.

However, the main goal was to highlight the enormous language potential of this particular sitcom rather than specify in great detail what is to be done with it in and outside the classroom. Now it is up to individual teachers to make the most of it by adjusting it to the actual needs of their students.

References

- Bednarek, M. (2012). Construing “nerdiness”: Characterisation in *The Big Bang Theory*. *Multilingua*, 31, 199-229.
- Carter, R., & McCarthy, M. (2006). *Cambridge Grammar of English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornbleet, S., & Carter, R. (2001). *The Language of Speech and Writing*. London/New York: Routledge.
- Crystal, D. (1987). *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, M. (2008-). The Corpus of Contemporary American English (COCA). Available online at <<http://corpus.byu.edu/coca/>>
- Downing, A., & Locke, P. (2002). *A University Course in English Grammar*. London/New York: Routledge.
- Down-low (sexual slang). (n.d.). In *Wikipedia*. Retrieved January 20, 2017, from <[https://en.wikipedia.org/wiki/Down-low_\(sexual_slang\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Down-low_(sexual_slang))>
- Halliday, M.A.K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Leech, G. (2014). *The Pragmatics of Politeness*. Oxford: Oxford University Press.
- Make sheep’s eyes at. (n.d.). In *The Free Dictionary*. Retrieved January 20, 2017, from <<http://idioms.thefreedictionary.com/make+sheep's+eyes+at>>
- Pop a cap in someone’s ass [Def. 1]. (n.d.). In *Wiktionary*. Retrieved January 20, 2017, from <https://en.wiktionary.org/wiki/pop_a_cap_in_someone's_ass>

Quaglio, P. (2009). *Television Dialogue: The Sitcom Friends vs. Natural Conversation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Richardson, K. (2010). *Television Dramatic Dialogue: A Sociolinguistic Study*. Oxford: Oxford University Press.

The Big Bang Theory. (n.d.). In *Wikipedia*. Retrieved January 20, 2017, from <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Bang_Theory>

Соња Хорњак Пајић
ОШ „Жарко Зрењанин“, Зрењанин
sonjahornjak@live.com

ФИЛМ У НАСТАВИ ХИСПАНСКИХ КУЛТУРА¹

Оригинални научни рад

Сажетак: Филм као аутентичан материјал и аудио-визуелно средство на које су ученици навикли, погодан је за представљање информација о хиспанским културама. У настави шпанског језика, изучавање култура говорника шпанског језика је изузетно значајно и чини наставу језика комплетном. Предмет рада је примена филма као дидактичког средства у настави хиспанских култура. Циљ рада је утврђивање ефикасности наставе са филмом у унапређивању социокултурне компетенције шпанског језика. Предност филму даје комбинација звучног и визуелног канала преноса поруке која омогућује ученику да истовремено види и чује значење поруке, чиме се успешније усвајају представљени садржаји. Поред теоријске анализе постојеће литературе, рад обухвата и спроведено експериментално истраживање којим је потврђена ефикасност филма у настави хиспанских култура. У истраживању су идентични садржаји представљени експерименталној групи, која је пратила наставу са филмом, као и контролној групи, која је била лишена експерименталног фактора. Добијени резултати показују да је примена филма у настави шпанског језика утицала на побољшање социокултурне компетенције студената, при чему су студенти усвојили више информација из области хиспанских култура у поређењу са традиционалним начином наставе.

Кључне речи: шпански као страни језик, хиспанске културе, филм, социокултурна компетенција, експеримент.

Увод

Иако на први поглед асоцијација на филм подразумева разоноду, филм се може користити и у образовне сврхе. Филм као образовно

¹ Рад је настао на основу теоријског и експерименталног истраживања које представља саставни део докторске дисертације Соње Хорњак „Филм као аудио-визуелни наратив у настави шпанског као страног језика у Србији“ под менторством проф. др Јелене Филиповић, одбрањене на Филолошком факултету у Београду 21. јуна 2016. године.

средство може да пружи бројне предности у учењу шпанског као страног језика. Потребно је истаћи да у процесу учења шпанског као страног језика, важан део представља и учење о хиспанским културама. Појам хиспанске културе односи се на територије у којима је значајно присуство изворних говорника шпанског језика, од Шпаније до Јужне Америке, при чему се подразумевају и регије у којима шпански није званични језик, али чини важан елемент културног идентитета (САД, Филипини и сл.).

Сваки филм, као пројекција стварности, моде, стереотипа и друштвених покрета (Того Escudero, 2009: 3), обилује културним садржајима, те може да послужи у настави и учењу о хиспанским културама. Бројни аутори, попут аутора Того Escudero (2009: 3) сматрају да је филм велика културна референца, те је због тога одлично средство за преношење културних садржаја.

С обзиром на блиску повезаност филма, друштва и културе, у раду се разматра дидактичка улога филма у процесу наставе/учења о хиспанским културама. Циљ рада је утврђивање ефикасности наставе са филмом у унапређивању социокултурне компетенције ученика. Захваљујући филму као дидактичком средству, наставници шпанског језика у Србији могу обогатити и унапредити процес наставе.

Значај културе у настави шпанског језика

Саставни део усвајања страног језика представља учење о култури тог језика. Као што наводе Genc & Vada (2005: 73), учење страног језика није комплетно без учења о циљној култури. У настави шпанског језика уобичајено је да се пажња обраћа првенствено на лингвистичке аспекте, иако су од изузетног значаја и културолошки аспекти, који су често запостављени у пракси.

С обзиром да се култура манифестује у говору, мишљењу и начину на који би људи требало да се понашају у конкретним друштвеним ситуацијама (Sánchez Lobato, 1999: 9), од значаја је увођење културе у наставни процес. Познавање културолошких аспеката циљног језика представља саставни део комуникативне компетенције. Уколико се ученик једног дана нађе у окружењу шпанског говорног подручја, неопходно је да поседује одређена знања о њеној култури како би се

лакше снашао и комуницирао у реалној језичкој ситуацији. Још давно, Jespersen (1961: 9) је указао на значај културе у настави страних језика, истакавши да је најплеменитија сврха учења језика приступ духу нације у најширем смислу.

Аутори Miquel & Sans (1992: 15–21) у чланку *El componente cultural: un ingrediente más en las clases de lengua* говоре о значају културе у настави шпанског као страног језика и ближе је одређују. Притом, оне дају класификацију културе, разликујући „културу са великом словом“, „културу саму по себи“ и културу са малим словом „к“. „Култура сама по себи“ представља културни стандард, тј. знања која је неопходно да ученик савлада да би остварио успешну комуникацију на шпанском језику. За разлику од ње, „култура са великим словом“ подразумева онај део културе који је доступан само одређеном слоју људи и учи се на вишим нивоима језика, док култура са малим словом „к“ подразумева регионалне одлике и специфичности културе говорника шпанског језика. Захваљујући класификацији поменутих аутора, у општим цртама су систематизована знања која ученик шпанског језика треба да поседује о циљној култури.

Филм, друштво и култура

Однос филма, друштва и културе је експлицитно уобличен у дефиницији филма датој на Првом демократском конгресу шпанске кинематографије 1978. године. Према поменутој дефиницији, филм представља културно добро, начин уметничког изражавања, средство друштвене комуникације, предмет индустрије, тржишта, али и науке и проучавања. Наведена дефиниција стриктно одређује филм у контексту Шпаније, и према њој је филм сврстан у културни део баштине Шпаније, њених националности и региона (*Primer Congreso Democrático de Cine Español*, 1978, in: Álvarez Rojas & Timón Benítez, 2010: 21).

Кроз приказивање друштвених ситуација (Pastor Ferrán, 1997: 167), културних модела и менталитета (Turner, 1983: 136), на филму је утемељена чврста веза друштва и културе са овим медијумом комуникације. Поред доминантних веровања, ставова и вредности

културе из којег потиче (Turner, 1983: 130), филм приказује и свакодневни живот људи, али и уметничке творевине (Martos Eliche, 2002: 54–55). Филм се не своди само на творевину индивидуалног аутора, већ представља производ културног и временског оквира (Gisbert Pellicer, 2009: 72). Специфични феномен филма лежи у чињеници да истовремено представља и производ културе и њен саставни део (Martos Eliche, 2002: 54–55).

Захваљујући уској вези филма, друштва и културе, бројни аутори као што је Pastor Ferrán (1997: 167) заступају тезу да је филм најсадржајније средство за представљање културе у настави.

Предности филма у настави/учењу хиспанских култура

Предности филма у настави/учењу хиспанских култура су бројне. Што се тиче представљања садржаја, аудио-визуелан начин преноса поруке кроз спој речи и слике приказује комплетну поруку (Amenós, 1998: 18). Као аутентичан језички материјал (Lonergan, 1984: 8) филм пружа бројне могућности за рад на часу. Утиче и на когнитивне процесе, тако што повећава когнитивне капацитете (Martínez-Salanova Sánchez, 2002: 58–59) кроз закључивање, перцепцију и изражавање критичког мишљења. Присутни су и емотивни процеси, који доприносе да усвојено знање буде трајније (de la Torre, 2005: 22–23). Филм има значајну улогу у повећавању мотивације ученика (Stempleski & Tomalin, 2001: 1) као средство блиско ученицима и кроз присуство лудичких елемената.

Филм омогућује контакт са културом из које подстиче (Arribas & Landone, 2001: 9) приказујући бројне социокултурне садржаје. С обзиром да се социокултурна компонента учења језика односи на информације и знања која употпуњују значење у комуникативном чину и чине га адекватним или неадекватним (Miquel López, 2004: 513), веома је значајно обрађивати ове садржаје на часу. Социокултурна знања (*Zajednički evropski okvir za žive jezike*, 2002: 108) односе се на карактеристичне одлике циљне културе, као што су свакодневни живот (начин исхране, јела, време за оброк), услови живота, вредности, веровања и понашања, говор тела и обичаји. Језичке компетенције ученик повезује са познавањем

социокултурних аспеката на основу којих се одређује избор вокабулара и регистра за употребу у одређеној комуникативној ситуацији (*Plan Curricular del Instituto Cervantes*, 2006: 11. поглавље).

Ученик који је овладао социокултурном компетенцијом може да тумачи и доведе у везу различите културне системе и да разуме друштвено различите варијације у оквиру циљне културе (Вугам, Zarate & Neuner, 1997: 13). Ученици се фокусирају на обраду културних садржаја преко филма, при чему уче да разумеју поруке из различитих перспектива као што је друштвена или политичка, при чему се унапређује процес учења (De Pablos Ortega, 2004: 19). Преко филма ученици уједно тумаче, разумеју и развијају поштовање према култури циљног језика (Vázquez, 2006: 38). Стога се може закључити да филм доприноси настави на неколико нивоа. Поред усвајања представљених садржаја, ученици развијају и когнитивне вештине и критичко мишљење.

Хиспанска стварност на филму

Захваљујући филмовима, на часу шпанског језика могу да се представе бројни културни садржаји (García-Abad García, 2010: 7). Филм пружа широк дијапазон културних садржаја, од физичке стварности у виду пејзажа до субјективне у виду етичког и културног система једне нације (Tort i Raventós, 1997: 29). На филму су неретко приказане културне компоненте које се односе на обичаје, навике, понашања, одећу и хумор (Peiffer, 2001: 38), као и на стварност, стил моде, стереотипе, друштвене покрете (Toro Escudero, 2009: 3). Филмови обилују различитим обележјима епохе и елементима свакодневног живота у виду гастрономије, моде, музике, архитектуре. Због тога се може рећи да су филмови погодно средство за преношење атмосфере друге културе (Lonergan, 1984: 69).

Методологија истраживања

Ефикасност филма у настави шпанског језика је потврђена и спроведеним истраживањем у виду експеримента.² Предмет истраживања је била употреба филмских сцена у настави културе шпанског језика. Циљ експеримента је био да се испита и утврди ефикасност примене филма у настави хиспанских култура. Претпоставка је била да студенти успешније усвајају социокултурне аспекте шпанског језика уз филм и пропратне активности, у односу на класичну наставу. При извођењу експеримента, узорак су чинили студенти Филолошког факултета у Београду који су слушали предмет Савремени шпански језик П-4. Експеримент је реализован у летњем семестру 2013/2014. године. Обрада добијених података извршена је у програму СПСС (*Statistical Package for Social Sciences*) и обухватила је статистичку анализу помоћу метода дескриптивне статистике.

У експерименту су учествовале експериментална и контролна група које су бројале свака по двадесет три студента. Свакој групи су представљени идентични садржаји из културе, који се односе на: божићне и новогодишње празнике, Ускрс, географију, гастрономију, свакодневни живот, али на другачији начин. Експериментална група је пратила наставу уз помоћ рада са филмом, док је контролна група пратила класичан начин наставе. Експериментална група је добила одговарајуће пропратне активности које су пратиле гледање филмског материјала, а које су биле структуриране на информације о дидактичкој једници, техничко-уметничке информације, активности пре, за време и после гледања филма, као што предлажу de Pablos Ortega (2004: 20) и Ferrés Prats (1992: 104). Контролна група је имала активности у виду текстова, вежби и слика, као при класичном извођењу наставе.

У раду са експерименталном и контролном групом био је заступљен приступ заснован на задацима. Спроведени третман представља независне варијабле у истраживању. Корпус је обухватио укупно

² Експеримент и статистичка обрада резултата су саставни део докторске дисертације Соње Хорњак „Филм као аудио-визуелни наратив у настави шпанског као страног језика у Србији“ под менторством проф. др Јелене Филиповић, одбрањене на Филолошком факултету у Београду 21. јуна 2016. године.

дванаест сцена из седам филмова, које су поред шпанске укључивале и хиспаноамеричку кинематографију.

Обе групе су најпреу радиле пре-тест, да би се утврдило да ли групе поседују приближно исти ниво предзнања. Потом је извршен експериментални третман. На крају су групе урадиле пост-тест да би се утврдило која група је усвојила више садржаја, односно, више знања. Пре-тест и пост-тест су били идентични за обе групе.

Резултати истраживања

Након тестирања, добијени подаци обрађени су статистичким путем, уз помоћ статистичких тестова мултиваријантне анализе варијансе (МАНОВА) и мултиваријантне анализе коваријансе (МАНЦОВА), при чему су значајне следеће вредности: f (вредност униваријантног теста), p (статистичка значајност f теста), F (мултиваријантни тест), P (статистичка значајност мултиваријантног F теста), AS (аритметичка средина), AS^* (коригована аритметичка средина).

Захваљујући статистичком тесту МАНОВА утврђена је квантитативна разлика анализираних варијабли између експерименталне и контролне групе на иницијалном мерењу, односно пре-тесту (табела 1). Резултати овог теста указују да су испитаници експерименталне и контролне групе били приближно уједначени по предзнању, јер не постоји значајна разлика између ове две групе у познавању садржаја из области хиспанских култура ($F=1,97$, $P=0,11$).

Варијабла	f	p
Божихни и новогодишњи празници	0,29	0,59
Ускрс	0,86	0,36
Географија	3,57	0,07
Гастрономија	0,59	0,44
Свакодневни живот	4,09	0,05

F=1,97 P=0,11

Табела 1. Разлике између експерименталне и контролне групе у анализираним варијаблама на иницијалном мерењу на мултиваријантном нивоу (МАНОВА)

Варијабла	f	p	група	AS*	разликаAS
Божихни и новогодишњи празници	112,21	0,00	Е	11,76	5,21
			К	6,55	
Ускрс	69,64	0,00	Е	3,58	1,86
			К	1,72	
Географија	31,59	0,00	Е	3,58	1,25
			К	2,33	
Гастрономија	30,45	0,00	Е	4,30	1,42
			К	2,88	
Свакодневни живот	33,76	0,00	Е	1,86	0,84
			К	1,01	

F=29,65 P=0,00

Табела 2. Резултати МАНЦОВА анализе варијабли за испитанике експерименталне и контролне групе на финалном мерењу

На основу МАНЦОВА анализе (табела 2), извршена је анализа за сваку појединачну област како би се установило да ли је било помака захваљујући експерименталном третману. Утврђено је да постоје разлике у показаном знању на пост-тесту између експерименталне и контролне групе (P=0,00). Испитаници експерименталне групе показали су боље знање о хиспанским културама након спроведеног експеримента. Бољи резултати експерименталне групе доказују да је експериментални третман утицао на успешније усвајање градива тј. представљених информација.

Најбољи резултат постигнут је у варијабли Ускрс, у којој су испитаници експерименталне групе постигли бољи резултат за 51,92% у односу на испитанике контролне групе. То значи да су постигли двоструко бољи резултат, односно усвојили двоструко више представљених информација. На основу овог резултата може се рећи да су студенти захваљујући раду са филмом усвојили више знања која се односе на тематику Ускрса у сфери хиспанских култура.

У варијабли Свакодневни живот, студенти експерименталне групе постигли су бољи резултат за 45,70%. На основу одгледаних филмских сцена, они су научили више о садржајима присутним у свакодневном животу (као на пример, о начину наручивања пића у Шпанији, гастрономији, обичајима, начину живота и понашања у угоститељским објектима).

Филмови који су приказивали садржаје о гастрономији, такође су допринели да студенти усвоје више знања из тих области, и то за 44,65% у односу на класичан начин наставе. Студенти су далеко лакше и боље усвојили социокултурна знања о томе која су то типична јела и пића у Шпанији, о начину наручивања пића у бару, о омиљеном чоколадном напитку Шпанаца, о јелима у приобалним деловима Шпаније и сл.

Захваљујући филмовима који су приказивали атмосферу божићних и новогодишњих празника у Шпанији, студенти су усвојили више знања у вези са овим тематским садржајима, и то за 44,30% од групе која је пратила наставу без филма. Захваљујући присуству филмских сцена, студенти експерименталне групе су лакше научили када, где и на који начин се прославља Божић и Нова година, која су типична јела у том периоду, које се песме певају, и какви су обичаји везани за дочек Нове године у Шпанији.

У филмовима приказане тематске целине везане за географију о Канарским острвима, Мадриду, Севиљи и Мексику, допринеле су да студенти експерименталне групе покажу боље резултате за 34,96% у односу на контролну групу.

Студенти су након експерименталног програма у виду рада са филмом, усвојили више информација о хиспанским културама и на тај начин побољшали социокултурну компетенцију шпанског језика.

Може се закључити да је настава уз аудио-визуелни формат показала ефикасније резултате у односу на класичан тип наставе.

Закључак

Блиска повезаност филма, друштва и културе може се искористити и у учењу хиспанским културама као саставном аспекту наставе шпанског као страног језика. На основу анализе постојеће литературе и истраживања, може се закључити да филм као одраз друштва и културе, доприноси ефикасној настави о хиспанским културама.

Динамично представљање социокултурних информација преко звука и слике, помаже ученику да их лакше запамти у пријатној и мотивишућој атмосфери за рад. Филм, као аутентично средство, блиско је ученицима као припадницима нове генерације корисника информационих технологија, који због тога веома лако прихватају ово иновативно средство у настави. Филм, поред развијања социокултурне компетенције, утиче и на развијање когнитивних процеса ученика, пре свега на развој критичког мишљења и мотивације. Очигледно је да при раду са филмом, ученици усвајају више социокултурних информација у односу на класичан начин наставе уз помоћ уџбеника.

Значај филма у процесу учења о хиспанским културама је огроман, јер ученици директно остварују увид у циљну културу, што је немогуће у оквиру класичне наставе. Као што Dobos (2010: 19) наводи, филмови представљају „прозор у свет“ и омогућавају да се ученици приближе култури језика који уче, а да притом не напуштају учионицу.

С обзиром на чињеницу да улога филма у настави хиспанских култура није довољно истраживана и присутна у настави у Србији, за очекивати је да се овој теми посвети више пажње. Захваљујући бројним предностима које поседује, филм може унапредити наставу о хиспанским културама. Иновативно средство које на веома непосредан и лак начин успоставља комуникацију између различитих култура заслужује своје место у наставним плановима и програмима у Србији.

Библиографија

Álvarez Rojas, M. & L.M. Timón Benítez. (2010). *El cine en la escuela como recurso en el área de educación visual: aspectos educativos y actividades para su desarrollo en la ESO*. Sevilla: Wanceulen editorial.

Amenós Pons, J. (1998). Usos orales de la lengua en los diálogos de cine. *Frecuencia L, revista de didáctica Español como Lengua Extranjera*, 9, 17–23.

Arribas Esteras, G. & E. Landone. (2001). *Creía que esto sólo pasaba en las películas*. Madrid: Edinumen.

Byram, M., Zarate, G. & G. Neuner. (1997). *Sociocultural Competence in Language Learning and Teaching, Studies towards a Common European Framework of Reference for Language Learning and Teaching*. Education Committee, Council for Cultural Co-operation, Council of Europe Publishing.

Dobos, E. (2010). El cine, una herramienta eficaz en la enseñanza de la comunicación intercultural. In T. Bánki (Ed.), *El cine en la enseñanza de E/LE. XI Congreso AHPE, Ministerio de educación* (pp. 19–25). Budapest: Edition Mediterranea.

Ferrés Prats, J. (1992). *Vídeo y educación*. Barcelona: Ediciones Paidós.

García-Abad García, M. T. (2010). Literatura y cine: una reflexión para la enseñanza de la cultura y civilización españolas. In T. Bánki (Ed.), *El cine en la enseñanza de E/LE. XI Congreso AHPE, Ministerio de Educación. XI Congreso AHPE* (pp. 7–17). Budapest: Ministerio de educación, Edition Mediterranea.

Genc, B. & E. Bada. (2005, April). Culture in Language Learning and Teaching. *The Reading Matrix*, vol. 5, 1, 73–84.

Gisbert Pellicer, E. (2009). *Cine, ficción y educación*. Barcelona: Letras.

Hornjak, S. (2015). *Film kao audio-vizuelni narativ u nastavi španskog kao stranog jezika u Srbiji*, doktorska disertacija, mentor prof. dr Jelena Filipović. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.

Jespersen, O. (1904 [1961]). *How to Teach a Foreign Language*, 12th edition. London: Allen & Unwin Ltd.

Lonergan, J. (1984). *Video in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martínez-Salanova Sánchez, E. (2002). *Aprender con el cine, aprender de película. Una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*. Huelva: Grupo Comunicar Ediciones.

Martos Eliche, F. (2002). El cine en el aula de E/LE. Un enfoque pedagógico por tareas. In J. G. Asencio & J. Sánchez Lobato (Eds.), *Forma 3, Recursos y técnicas* (pp. 53–167). Madrid: SGEL.

Miquel López, L. (2004). La subcompetencia sociocultural. In J. Sánchez Lobato & I. Santos Gargallo (Eds.), *Vademécum para la formación de profesores, Enseñar español como segunda lengua (L2)/Lengua extranjera (LE)* (pp. 511–531). Madrid: SGEL.

Miquel, L. & N. Sans. (1992). El componente cultural: un ingrediente más de las clases de lengua, *Cable*, 10, 15–21. Retrieved May, 7 2014 from <http://www.sgci.mec.es/redele/revista/miguel_sans.shtml>

Pablos Ortega de, C. (2004, November). La construcción del componente cultural en la clase de E/LE: propuesta didáctica a través del cine de Pedro Almodóvar. *Frecuencia L*, 27, 18–21.

Pastor Ferrán de la, M. C. (1997). El cine en la clase de español: Las cosas del querer. In A. Martínez Gonzáles, P. Barros García et al. (Eds.), *Enseñanza de lenguas extranjeras* (pp. 167–173). Universidad de Granada: Grupo de Lingüística Aplicada.

Peiffer, V. (2001). El cine y las nuevas tecnologías educativas en la clase de ELE. Resultados de una experiencia. In A. M. Gimeno Sanz (Ed.), *Actas del XII Congreso Internacional de ASELE* (pp. 37–44). Universidad Politécnica de Valencia.

Plan Curricular del Instituto Cervantes (2006). Centro Virtual Cervantes. Elektronsko izdanje bez paginacije. Retrieved May 11, 2013 from <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/>

Sánchez Lobato, J. (1999). Lengua y cultura. La tradición cultural hispánica. In I. Alonso Belmonte (Ed.), *Carabela 45, monográfico, Lengua y cultura en el aula de español como lengua extranjera* (pp. 5–26). Madrid: SGEL.

Stempleski, S. & B. Tomalin. (2001). *Film*. Oxford: Oxford University Press.

Toro Escudero, J. I. (2009). Enseñanza del español a través del cine hispano: marco teórico y ejemplos prácticos. In *II Jornadas de formación de profesores de ELE: estrategias de enseñanza y aprendizaje del español en China*. Suplementos Marco ELE, 8, (1–68). Retrieved October, 12 2014 from <http://marcoele.com/descargas/china/ji.toro_cinehispano.pdf>

Torre de la, S. (2005). Aprendizaje integrado y cine formativo. In S. de la Torre, M. A. Pujol & N. Rajadell (Eds.), *El cine, un entorno educativo* (pp. 13–36). Madrid: Narcea.

Tort i Raventós, L. (1997). El cine: de informar a formar. In S. de la Torre (Ed.), *Cine formativo. Una estrategia innovadora en la enseñanza* (pp. 29–34). Barcelona: Octaedro.

Turner, G. (1983). *Film as Social Practice*, second edition. London and New York: Routledge.

Vázquez, L. (2006). El cine como vehículo de cultura en la clase de ELE. *Frecuencia L, revista de didáctica Español como Lengua Extranjera*, 32, 36–43.

Zajednički evropski okvir za žive jezike: učenje, nastava, ocjenjivanje. Council of Europe. (prevod, 2002). Podgorica: Ministarstvo prosvjete i nauke.

Summary: FILM IN TEACHING HISPANIC CULTURES

Film as an authentic material and audiovisual resource close to the students, is suitable for presenting information about Hispanic cultures. In Spanish language teaching, studying cultures of Spanish language speakers is very important and makes the complete process of teaching. The research objective is the analysis of the application of film as a didactic resource in teaching Hispanic cultures. The aim of the research is to investigate the efficiency of film as a didactic resource in improving sociocultural competence of Spanish language. The combination of audio and visual canal of transmitting message allows student to simultaneously see and hear the meaning of the message, which results in better acquisition of presented information. Beside the analysis of the existing theory, the paper contain conducted experimental research which confirmed the efficiency of film application in teaching Hispanic cultures. The identical information were presented to an experimental group, which attended the class with film application, and a control group, which was deprived of the experimental factor. The obtained results indicate that the application of film in teaching Spanish improved sociocultural competence, and that students acquired more information in the field of Hispanic cultures in comparison with the traditional methodology of teaching.

Keywords: Spanish as a foreign language, Hispanic cultures, film, sociocultural competence, experiment.

Лидија В. Беко
Универзитет у Београду
lidija.beko@rgf.bg.ac.rs

АУТОБИОГРАФИЈА ПРЕДАВАЧА КАО ПОСТСТРУКТУРАЛИСТИЧКИ НАРАТИВ ИДЕНТИТЕТА, ИСКУСТВА И ИНСПИРАЦИЈЕ

Прегледни рад

Сажетак: Аутобиографија предавача, у светлу постструктуралистичке теорије, служи као наратив који је под дисциплинарним патронатом филозофије, али и великим утицајима политике, психологије, историје, социологије, књижевности и лингвистике, у којима се паралелно утемељује, при чему свака од наведених дисциплина потенцијално може да „експлодира” у личној причи онда када њени набоји преовладају. Писање животне приче, међутим, за постструктуралисте није нартологија, нарцисоидна сентименталност или наставно митотворство. Аутобиографија у педагошком контексту представља креативни и трансформативни подухват који, редуковањем општег или преношењем са безличног плана на лично искуство, настоји да хуманизује и персонализује наставу и предавача. Овај рад смо започели анализом лексичке разноврсности термина *аутобиографија* са двоструким циљем: да укажемо на 1. бројност и поменути амбивалентност концепта аутобиографског записа, и 2. да упутимо на комплексност идентитета или субјективитета који у његовој изради учествује. У другом делу рада, описујући теоријска полазишта постструктуралиста, феноменолога и деконструктивиста, кроз три перцепције аутобиографије: 1) психолошку, 2) лингвистичку и 3) феминистичку, настојали смо да осветлимо аутобиографију као полифони медиј научног и личног истраживања у којем предавач успоставља равнотежу са собом, својом околином и својим позивом. У трећем делу рада понудили смо сопствени модел аутобиографије у духу постструктуралистичке теорије, где смо мапирањем личног искуства дали пример самоанализе учења или професионалног учења и инспирације.

Кључне речи: аутобиографија, постструктуралистички наратив, настава, (феминистички) идентитет, инспирација..

Увод

Рад започињемо описујући широко лексичко поље аутобиографије као полазну језичку платформу која омогућава да предавач-аутор

спозна ширину личног простора како би што свеобухватније могао да анализира, развија, проблематизује или оспорава конвенционалне појмове сопства из угла доминантне парадигме и потенцијално започне са новим, у оквиру којег ће утврдити своју улогу и вредност у границама образовног простора у ком постоји и развија се. За Мекларена је тај образовни контекст патолошки, а учесници образовног процеса „семиотичка сирочад закачена за утробу потрошачког друштва” (McLaren, 1991: 146). Стога аутобиографија представља покушај отварања истине о педагошкој сфери, у којој се чини да је наставник/предавач заробљен, блокиран и фрустриран наметнутим образовним моделом, па су самим тим у истом положају и студенти који се искуством предавача формирају. Поглед студената упућен у предавача није само испуњен очекивањима у погледу академског знања већ, много шире, студент инвестира поверење, наду и време очекујући да се његово професионално и лично ја, аналогно предавачу, дефинише у позитивном развојном смеру. Израда аутобиографије је неопходна и због тога да се постави питање: како смо доспели до педагогије где стварамо светове у којима лимитирамо студенте на начин на који смо сами лимитирани? Зашто је принцип гласа и тишине организован хијерархијски и наметнуто, онако како постоји у односу политичких ауторитета према наставнику? Зашто је топлина везана за слабост, принцип женског, а не за искреност, спонтаност и природност?

Како бисмо бар делимично започели са давањем одговора на ова и бројна друга питања, рад смо конципирали тако да најпре, кроз три правца анализе – психолошку, лингвистичку и феминистичку, покушамо да понудимо токове кретања самоанализе и аутобиографског интерпретирања да бисмо у условима ширег, колективног истраживања, у неком будућем времену, потенцијално остварили већу могућност практичне реализације. У прилог том настојању понудили смо модел личног аутобиографског истраживања, отварајући свој педагошки простор заједници за колективну или колаборативну анализу повезивањем личног искуства учења са пољем инспирације као носећег стуба педагошког позива и рада.

О појму аутобиографије

Велики број појмова и приступа смешта се под заједнички кишобран – термин *аутобиографија*. Према Дензину, поље дефиниција је непрегледно, а само делимично набрајање могло би да обухвата: живот, сопство, искуство, епифанију, аутоетнографију, етнографску причу, дискурс, наратив, фикцију, животну причу или историју, причу личног искуства, студију сопственог случаја (Denzin, 1989: 27). Списку се могу додати: партиципативно акционо истраживање, метапоетика, социо-поетика, дневник сопственог истраживања, testimонио (Huebner, 1975), а свака од њихових дефиниција има своје значење, образложење и контекст.

Аутобиографски запис или дневник је потрага за аутентичним идентитетом, реконструкцијом или ослобађањем своје личности и може се схватити и као покушај предавача да поврати себе од замрзнутих и лажних лица које ставља на себе или преузима у школама и институцијама где образује и где је сам образован. Чин писања аутобиографије за Ебса је „откривање интимних веза између *бити* и *знати*, између постојања и образовања, између себе и културе” (Abbs, 1976: 148), док је за Грумеа, међутим, крајњи значај личних наратива, који произлази из аутобиографије, смештен у откривању сопственог развојног и професионалног процеса кроз непрекидно писање, читање и ревизију написаних материјала као главних алата самоанализе (Grumet, 1976).

За разлику од хуманиста, код којих је субјекат био посматран кроз целовиту категорију јединства, па тако и представљан као рационалан, стабилан, статичан и кохерентни облик, постструктуралисти виде идентитет као разнолик, контрадикторан, динамичан и променљив, у зависности од мноштва фактора (Davies, 1993: 13). То значи да, док хуманистичка концепција идентитета почива на томе да свака особа има своје јединствено, фиксно и кохерентно биће или „бит”, постструктуралисти посматрају идентитет или субјективитет као место нејединства и сукоба (Weedon, 1987: 21), као конструкт где је означеник „ја” плуралност или репрезентација која је привремена, не само у самој личности већ и у дискурзиву и дискурзивном контексту (Foucault, 1980). Пишући о аутобиографији, Гудсон наглашава да је контекст фундаментална претпоставка која

лежи у суштини аутобиографије, стога што ниједна животна прича није прича изолације, већ веома сложена услојеност личних епизода у друштвене, културне, историјске појаве, бројне покрете, трендове и вредности који тај субјективитет удружено обликују (Goodson, 1992).

Аутобиографија је такође текстуална конструкција и деконструкција фиктивног, имагинарног, митског или опишљивог идентитета унутар и изван друштва. Аутобиографија је једна врста антитезе или низ антитеза, јер личност која се креће у комплексном професионалном, политичком и културном простору стално мења правце, политички се повинује или опире, ствара и губи идентитет, демистификује стварност или је прикрива (Butler, 1999). Како живимо своје животе као свесна бића, како дајемо смисао друштвеним и материјалним односима, под којим правилима живимо и која од њих доминантно обликују наш свакодневни живот, све је у директној зависности од друштвене моћи постојећих дискурса, снаге политичких интереса које они представљају, као и нашег приступа њима (Weedon, 1987: 27). Језик као детерминатор нуди нам бројне опције и модалитете аутобиографског наратива како бисмо обелоданили мноштво верзија „ја” које постоји у нама, како бисмо дестабилизовали доминантну сексуалну поделу рада као последицу патријархата, како бисмо, кроз исповест или захвалност, открили женску плуралност путем фројдовско-јунговско-електрине самоанализе и како бисмо је лоцирали и мапирали у оквиру обавеза и одговорности које имамо према себи и друштву (Ashley, Kathleen, Leigh Gilmore & Gerald Peters, 1994).

О психолошком приступу

Савремени напори да се настава, курикулум и образовно искуство схвате и као аутобиографски, психолошки или биографски текст настају седмдесетих година са Пинаровом формулацијом концепта *currere*. Наиме, *currere* или „архитектура себе”, по Пинару (Pinar, 1988), подразумева оквир аутобиографске рефлексije о образовним искуствима која охрабрује едукаторе и предаваче да кроз облике самотумачења или личног, интимног и приватног интелектуалног разговора са собом, не само реконструишу курикуларне циљеве и исходе, било психометријски или квалитативно, већ да остваре

реконструкцију целокупне своје личности и на тај начин помогну да се осветли и шира јавна, образовна и културна сфера. Полазећи најпре од тога да ми „дипломирамо, као акредитовани, али излуђени, као ерудите, али фрагментисане љуске људских могућности”, у својој студији „Разум, лудило и школа” Пинар идентификује дванаест негативних, патолошких девијација личности које се развијају код предавача након вишегодишње просветне праксе (Pinar, 1976: 381). Те девијације су следеће:

1. хипертрофија или атрофија фантазије живота;
2. подвојеност или губитак себе услед моделовања других;
3. зависност и заустављен развој властите аутономије;
4. критике од стране других и губитак самољубља и самопоштовања;
5. сузбијање афилијативних потреба;
6. отуђење од себе и његов утицај на процес индивидуације;
7. усмереност ка себи постаје усмереност ка другима;
8. губитак интимног себе и усвајање екстерног себе;
9. интернализација опресора, развој лажног унутрашњег система;
10. отуђеност од личне стварности због безличности групног школовања;
11. обеснаженост услед мањка афирмације;
12. атрофија капацитета естетског и сензуалног доживљаја (*ibidem*: 370).

Питање самообнове упућује на технику *currere*, која се, по Пинару, одвија по корацима у четири фазе: прва је *регресивни корак* или оживљавање сећања на прошлост и разумевање како су прошла искуства утицала на стварање и развој личних ставова и уверења о образовању; друга – *прогресивни корак*, отвара прилику да се размишља и конципира будућност; трећа представља *аналитички корак*, када субјективно отвара простор слободе и садашњости, тренутке који су сада и овде, као и историјске тренутке у којима смо живели, у којима су други живели, и у којима ће наши потомци једног дана живети и четврта – *синтетички корак*, који се добија од корака један, два и три.

Груме описује *currere* као покушај да се проблеми и приче, било индивидуалне или колективне, проучавају као директни гласови или

вокализована искуства која побеђују тишину (Grumet, 1981). Метод *currere* је једна врста борбе против доминантног структурализма, који на свом политичком врхунцу, кроз системе и образовне политике, оснажује генерализацију и унитарност, а поништава јединственост и индивидуалност, чинећи да анонимност предавача, па и студента и студенткиње, постане подразумевајућа (Grumet, 1976: 116). Груме сматра да је привидна једноставност методе само формално привидна, имајући у виду комплексну слојевитост *currere* која почива, по мишљењу ауторке, на најмање три нивоа: психоанализи, феноменологији и егзистенцијализму. Психоаналитички аспекти интерпретације искуства обухватају испитивање свих очигледних и латентних значења искуства и знања, свесног и несвесног садржаја језика, која се затим укрштају са политичким импликацијама такве рефлексije. *Currere* стога није облик терапије дизајниран да лечи симптоме, већ метод активне улоге појединца у реконструкцији себе кроз личну праксу, односно аналитичним и научним проласком кроз сопствене социјалне, интелектуалне и физичке структуре (*ibidem*: 111). Биће, личност или предавач, које постаје објекат или предмет историје добија статус субјекта у процесу самоформирања, при чему аутобиографија самоанализом и довођењем до пуне свести о себи побољшава способност да се правилно усмери процес сопственог развоја (*ibidem*: 115).

О лингвистичком приступу

У свом делу *Аутобиографија стила* Дењо тврди да је „појединац, у ствари, сусрет између Ја које је пукло и Мене које се растворило” (Daignault, 1987: 209). За Дењоа рад, мисао и идентитет нису линеарне већ дискурзивне активности које растварају оно што понављају. Такав сусрет је „деконструкција” аналитичког осликавања структуре себе која настоји да превазиђе постојећу културну кризу предетерминисаних вредности. Кључни део за разумевање деконструкције јесте дисциплинована, симултана и разиграна реорганизација језичких функција које преносе реалност кроз језик израз. Дењоов пут није пут митотворства и хаоса, већ деконструкција речима како би се дијалектиком стварања и демонтирања, учења и

одучавања, створио простор за истину у одговорима на питања: ко ствара конструкцију и деконструкцију себе? ко је субјекат? шта је идентитет, а шта истина? (*ibidem*: 210). Један од начина да схватимо променљивост себе јесте да прихватимо да су готово све наше приче привремене, да оне, тиме што их признајемо, искључују друге приче, које такође могу бити истина. Аутобиографија или наше биографске теме представљају вечито тражење личне стабилности и као такве представљају лажну стабилност и привремено и лажно јединство текста у тражењу истинског. Пинар овакав Дењоов став према аутобиографији објашњава на следећи начин: „ми нисмо толико приче које причамо колико смо начини да осликамо односе унутар приче, односе који подразумевају и оно што смо избрисали колико и оно што смо укључили” (Pinar, 1988: 28).

Настављачи оваквог правца виде језик и као инструмент политичког потенцијала, инструмент за визионарске промене или, како Черихолмс представља „критички прагматизам”, језик употребом дијалектике конструкције и деконструкције „гради нове заједнице уз помоћ наших најбољих визија онога што је лепо, добро, истинито, и где нереклексивна репродукција онога што је штетно укључујући неправду, може бити донекле припитомљена или промењена” (Cherryholmes, 1988: 151).

О феминистичком приступу

За разлику од деконструктивистичког приступа, који даје примат написаној речи или текстуалној комуникацији, Груме, попут бројних теоретичара феноменолога, сматра да је глас кључни концепт у аутобиографској литератури (Grumet, 1988). Проналазити речи, говорити о себи, осећати да су вас други саслушали – делови су истог процеса вокализације. Глас представља односе: однос појединца према суштини сопственог искуства, однос према ономе како то искуство именујемо или однос према језику и, на крају, однос појединца према другима, јер разумевање језика или говора је у суштини друштвени процес (Apple, 1988).

Однос појединца/јединке према суштини искуства у аутобиографији је вишеструк када је у питању жена. Пре свега, реч је о дихотомији

приватног и јавног. Док за подучавање можемо рећи да је изразито лична делатност, која се заснива на директној комуникацији и интеракцији односа мајке према туђем детету, оно је истовремено и јавна делатност по томе што се одвија у јавним образовним установама, чија је сврха да служи држави и испуњава друштвене потребе кроз природу и садржај наставног програма. Јавна сфера и приватна сфера у контексту наставе не могу бити одвојене, и то се подједнако може односити како на ученике тако и на све остале учеснике едукације који су укључени у контекст образовног система. Аутобиографија, стога, отвара бројне теме феминистичке педагогије:

1. Први план јесте да аутобиографија представља рефлексивни текст о разумевању сопственог/женског искуства, који се одвија унутар себе, интроспекцијом и анализом, и који одреднице свог смисла тражи у анализи и именовану датог женског искуства (Grumet, 1976; Pinar, 1986).
2. Други план јесте од себе ка другима, непознатим слушаоцима, релативним странцима, које посматрамо кроз „планиране исходе и циљеве”, „социјализацију”, „учећу средину”, а понајвише кроз „оцењивање” или опсесију мерењем и евалуацијама, путем којих уништавамо њихово и наше лично у корист општег. Прихватање опресора и то да се и сам постане опресором кључни су део ове анализе (Norquay, 1990; Connelly and Clandinin, 1987).
3. Трећи план је да женски дефинисана настава не треба да буде само забележена и осветљена, подељена са другим, саопштена и оснажена. Као таква, она није само психо-политички текст, социолошка образовна прича, већ и естетски и уметнички текст. „Педагошка сигурна кућа”, ослобођена мизогине патријархалне доминације, у свом коначном исходу треба да уведе уметничку суптилност у наставу, која као позорница живота има простор за нови језик, модерност и етику (Jagodzinski, 1992; Sawada, 1989).

Глас се јавља не само као напор да се схвати аутобиографски текст већ и као феминистичка и политичка метафора.

О личном аутобиографском приступу

Аутобиографија као документ анализе и ослобађања, по Хабермасу,

остварује се разумевањем узрочних веза у личној историји које се осветљавањем или растварају и развијају или растачу. Субјективитет, који је предмет те историјске анализе, добија статус првог реда и подстиче и промовише самоформативни процес (Habermas, 1981: 14). Иако ниједна аутобиографија, па ни наша, не може у потпуности да дели величину ове тврдње, она (аутобиографија) барем покушава да усвоји методолошке претпоставке да је довођење структуре свог искуства и свести способност усмерена на процес сопственог ослобађања и развоја. Доминантни или саставни елементи готово сваког аутобиографског записа могли би бити следећи:

- Зашто је неко постао наставник;
- Почетна фаза професионалне каријере или иницијална социјализација;
- Накнадна фаза професионалног развоја;
- Преокупације и интересовања наставника у различитим животним добима;
- Искуства „обојених” жена, лезбејки и гејева, као и наставника са другачијим способностима;
- Како сопствено искуство наставника може имати значајан утицај на професионалне ставове и поступке;
- Како религија утиче на перцепцију наставника, њихова искуства и праксу;
- Мотивација, веровања и вредности наставника;
- Наставници који раде на руководећим положајима;
- Какав утицај на професионалне ставове и праксу може имати властито родитељство;
- Искуства наставника-родитеља чија су деца са посебним образовним потребама;
- Како наставници виде и доживљавају наставне планове и образовне и организационе промене;
- Како биографије наставника утичу на развој и природу појединих предмета,
- Како биографије наставника утичу на организацију и културне вредности.

Иако се нисмо директно фокусирали на перцепцију сваког од ових елемената таксативно и понаособ у изради властите аутобиографије, сматрамо да они аспекти који имају доминантну и преовлађујућу

улогу треба да буду наведени, не само због описивања образовног амбијента. Стварање свог аутобиографског записа у самом почетку идентификовали смо са учењем из аутобиографије или метаучењем, као главним стубом педагошког позива, који се потом ослања на инспирацију као лични покретач. У том смислу, направили смо четири нивоа/простора записивања, где се у првом простору бележи текст, тумачење свог рада – *образовно искуство*. Ту се мисли на учење и како се до њега долази, лична прича са детаљним фактографским и дескриптивним описом, који, осим у технике и стратегије учења, може да улази и у простор уметничког и креативног покушаја којим се одређена активност или појава описују. У другом простору покрећемо рефлексивно писање у различитим облицима – *лично искуство*. То је депо детаљних или накнадних коментара, корекција, уметнутих размишљања, снимака, записа, повратних мишљења студената или других професора. У трећем простору наводимо инспирације, подстицаје за учење као и метаучење – *креативни помаци*. Циљ приче о себи не подразумева само тачност, аутентичност или поштење, нити је то искључиво терен меморије која даје тренутну садашњост или непосредну прошлост без кохерентности и свести да се искуства повежу у смислену континуирану перцепцију. У том случају свест остаје закључана у голој тренутној садашњости, у неповезаном низу перцепција које немају моћ да се односе једне према другима критички (Crites, 1971: 298). Аутобиографија није хроника или рецитал меморије, већ пре свега методологија која препознаје вредност бележења личног искуства. Поседовање искуства или рефлексивна делатност нису довољни за аутобиографију, потребно је трансформисати текст, свој текстуални израз преточити тако да ефекат текста утиче на поновно проживљавање, разумевање, и трансформисање. Анимација читаоца треба да доведе до тога да он направи везу са својим искуством и вредностима, друштвеном улогом и дијалектиком прошлости, садашњости и будућности, чиме отвара свест о могућем властитом интелектуалном покрету и флуидности ума. Четврти и највиши ниво је *креативно партнерство*, које подразумева аутобиографију у контексту колаборативне сарадње са релевантним партнерима у наставном систему. Мишљење и ставови сарадника у образовном контексту представљају средство за учење и развој, перспективе нове инспирације која превазилази појединачне и личне теме и

представља подстицај и иницијативу за заједничко разумевање и принципе заједничке инспирације.

Резимирајући идеју о аутобиографији као метаучењу и инспирацији могли бисмо рећи да је циљ аутобиографских истраживања да привуку пажњу на могућност много богатијих перспектива полазећи од методологије бележења и вредновања сопственог искуства. Само учење има неколико нивоа, а фокус развоја наставника могао би да иде у правцу новог дизајна личног развоја грађеног не само на понашању и перформансама, већ и на рефлексивној свести о живој стварности у коју је активно и доминантно укључен осећај о припадању тој реалности и о поседовању улоге и припадању себи у обављању улоге предавача. Аутобиографија не треба само да буде усмерена на то да се трансформише лична прича у текстуални израз и тако произведе језички ефекат или да се поново проживи нешто смислено, које као вредно постаје отргнуто од заборава. Аутобиографска свест, напротив, треба да се користи као драгоцен извор информисања, као међугенерациска и партнерска или колаборативна база података са причама о личним изјавама о учењу, која не само што промовише индивидуални контекст као приватни или лични, већ представља и модел процеса изградње дијалога са другима који се у њега укључе. Крајњи циљ јесте да се идентификују оперативне дефиниције инспирације у свакој причи наставника за сваки од различитих нивоа учења и тако помогне или допринесе предложеном аутобиографском моделу.

Закључак

Уверени смо да дугорочно истраживање на тему аутобиографског бележења педагошког искуства представља неопходност како би се осветлили и изнели у јавност они аспекти наставе од којих се окрећу главе и који на тај начин остају незабележени и неупотребљиви. Аутобиографија није само поглед у прошлост, већ индиректно активно отварање нових простора који у реалности чине културне, научне, политичке и социјалне фрагментације, разлике и контрадикције, који остају да се повежу у ономе што представља не само јединство наставника као истраживача, предавача и научника већ, потенцијално, и нараштаја које они формирају. У том случају,

корисна искуства и запажања изашла из анонимности потенцијално би могла да промене патријархалне границе невидљивог ауторитета, отворе нове домене курикуларног стваралаштва и директно се сукобе са традиционалним приступима у којима је интелектуално изнад емотивног, теорија изнад праксе, општост изнад појединачности и посебности. Постструктурализам може у раду бити схваћен и као најава једног новог педагошког периода у којем ће аутобиографија, ослоњена на постмодернистичке концепте, помоћи да се отворе нове идеолошке и педагошке димензије ослобађањем свих праваца бележења искуства кроз нове аутобиографске форме, анализе и интерпретације.

Библиографија

Abbs, P. (1976). *Root and Blossom*. London: Heinemann.

Apple, M. (1988). The Politics of Pedagogy and the Building of Community. *JCT* 8 (4).

Ashley, K., Leigh G. & P. Gerald. (1994). *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London; New York: Routledge.

Cherryholmes, C. (1988). *Power and Criticism: Poststructural Investigations in Education*. New York: Teacher College Press.

Connelly, M. & J. Clandinin. (1987). On Narrative Method, Biography, and Narrative Unities in the Study of Teaching. *The Journal of Educational Thought*, 21 (3).

Crites, S. (1971). The Narrative Quality of Experience. *Journal of the American Academy of Religion*, 39, 3, pp. 391-411.

Daignault, J. (1987). *Autobiography of a Style*. Paper presented to the Bergamo Conference on Curriculum Theory and Classroom Practice, Dayton, OH.

Davies, B. (1994). *Poststructuralist Theory and Classroom Practice*. Geelong, Victoria: Deakin University Press.

Denzin, N. (1989). *Interpreive Biography*. London: Sage.

Foucault, M. (1989). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books.

- Goodson, I. (ed.) (1992). *Studying Teachers' Lives*. London, Routledge.
- Grumet, M. (1976). Psychoanalytic Foundations. In W. Pinar & M. Grumet. *Toward a Poor Curriculum*. Dubuque, IA: Kendall/Hunt.
- Grumet, M. (1981). Restitution and Reconstruction of Educational Experience: An Autobiographical Method for Curriculum Theory. In M. Lawn & L. Barton (Eds.), *Rethinking Curriculum Studies*. London, England: Croom Helm.
- Grumet, M.R. (1988). *Bitter Milk: Women and Teaching*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Habermas, J. (1981). Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, 22, pp. 3-14.
- Huebner, D. (1975). Poetry and Power: The Politics of Curricular Development. In W. Pinar (Ed.), *Curriculum Theorizing: The Reconceptualists*. (271-280). Bercely, CA: McCutchan.
- Jagodzinski, J. (1992). Curriculum as felt through six layers of an aesthetically embodied skin: The arch-writing on the body. In W. Pinar & W. Reynolds (Eds.), *Understanding curriculum as phenomenological and deconstructed text*. New York: Teachers College Press.
- McLaren, P. (1991). Critical Pedagogy, Postcolonial Politics, and Redemptive Remembrance. In *Learner Factors / Teacher Factors: Issues in Literacy and Instruction*. Chicalgo, IL: National Reading Conference, Inc.
- Norquay, N. (1990). Life History Research: Memory, Schooling, and Social Difference. *Cambridge Journal of Education*, 20, 3.
- Pinar, W. (1976). Sanity, Madness, and the School. In W. Pinar (Ed.). *Curriculum Theorizing: The reconceptualists*. (359-383). Berkley, CA: McCutchan.
- Pinar, W. (1986). *Autobiography and the Architecture of Self*. A paper presented at the annual conference of AERA. Washington, D.C.
- Pinar, W. (1988). Autobiography and the Architecture of Self. *JCT*, 8, 1) pp. 7-36.
- Sawada, D. (1989). *Aesthetics in a Postmodern Education: The Japanese Concept of Shibusa*. Paper presented to the annual meeting of the American Educational Research Association. San Francisco, CA.
- Weedon, C. (1987). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Cambridge, MA: Blackwell.

Summary: TEACHERS' AUTOBIOGRAPHY AS A POSTSTRUCTURALIST NARRATIVE OF IDENTITY, EXPERIENCE AND INSPIRATION

The purpose of this paper is to encourage readers to a deeper reflection on the concepts and use of autobiography in educational practice, both from a philosophical and theoretical standpoint, and from a practical and utilitarian. Autobiography, in the light of poststructuralist theory, serves as a narrative which is under the patronage of philosophy, but none the less of politics, psychology, history, sociology, literature and linguistics, in which it embeds itself and where each of these disciplines can potentially "explode" in the personal story when its charges are prevailing. Writing a life story, however, is not post-structuralist narratology, narcissistic sentimentality or educational mythmaking. Autobiography is not only a look into the past, but active opening of new spaces which in reality consists of cultural, scientific, political and social fragmentation, differences and contradictions that remain to be linked to what is the unity of the teacher as a researcher, lecturer and scientist. The abandoning of teacher's anonymity could potentially change the boundaries of the invisible patriarchal authority, and hopefully open a new domain of curricular creativity where the intellectual is not always dominating emotional, generality governing individuality and uniqueness. In that respect, autobiography represents a creative and transformative undertaking that tries to humanize and personalize teaching and teachers, an attempt to replace a world of forms, norms and stereotype routines by new educational realms of meaningful human relationships. The paper starts by analyzing the lexical diversity of the term autobiography with a twofold purpose: to highlight the number and ambivalence of the autobiographical record, along with the complexity of identity and subjectivity involved in its production. In the second part, by means of the theoretical assumptions of poststructuralists, phenomenologists and deconstructivists, through three levels of autobiographic perceptions: 1) psychological, 2) linguistic, and 3) feminist, we have tried to highlight the values of autobiography as a polyphonic medium of scientific and personal research, in which the teacher strikes a balance with his/her environment, calling, and experience. In the third part, we have offered our own model of autobiography in the spirit of poststructuralist theory, where we have tried to map our personal experiences of learning, give an example of meta-learning and inspiration.

Keywords: autobiography, poststructuralist narrative, teaching, (feminist) identity, inspiration.

Ненад М. Кнежевић
Универзитет у Београду
Центар за студије рода и политике
nenad.knezevic@aol.com

LINGUA IGNOTA: ПРЕВРЕДНОВАЊЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЖЕНСКЕ МИСТИКЕ У САВРЕМЕНОЈ ЗАПАДНОЈ КУЛТУРИ

Прегледни рад

Сажетак: Овај рад има за циљ да истражи савремену рецепцију дела средњовековне женске мистике – дуго запостављаног корпуса средњовековне књижевности који сада привлачи све већу пажњу, не само академских кругова, већ и шире културе на Западу. Многи од њих вековима заборављени, ови текстови сада поново стичу публику захваљујући новим преводима на савремене језике. Имајући у виду природу ових текстова и њихову концептуалну испреплетеност са средњовековном сликом света и сложеним религијским представама заступљеним у њима, потребно је преиспитати начине на које се кључни концепти средњовековне женске мистике представљају унутар савременог, постхришћанског, постмодерног контекста, не запостављајући при томе ни значај популарне културе. Полазећи од претпоставке да се читање не одвија у вакууму, као и да превођење није ослобођено културалних предрасуда, у овом раду ће на примеру средњовековне ауторке Хилдегард из Бингена (12. век) бити представљени различити интерпретативни приступи за које се показује да прате тренутне културалне и идеолошке поделе. У ширем смислу, ова анализа може да служи као прилог процени преводивости средњовековне верске културе уопште, као и да укаже на то како се одређене средњовековне идеје трансформишу у концепте блиске различитим савременим становиштима и интересима.

Кључне речи: Хилдегард из Бингена, средњовековна женска мистика, књижевна рецепција, популарна култура.

У наслову овог излагања употребљен је латински термин *lingua ignota* (непознати језик), под којим је познат конструисани језик на чијем је осмишљавању – седам векова пре појаве савремених вештачких језика – радила средњовековна монахиња Хилдегард из Бингена. „Непознати језик” овде користим као метафору за наслеђе

средњовековне мистике уопште, које, и када се преводи на модерне језике, остаје на маргинама савремене културе, пре свега због своје дубоке концептуалне различитости у односу на интелектуалне и духовне токове пост/модерне. Иако представља део историје европске културе и књижевности, средњовековна мистика то остаје пре свега у фактографском смислу. Без обзира на све већи број нових превода на модерне језике, савременој култури то наслеђе остаје суштински страни и највећим делом непознато, између осталог и зато што његова контекстуализација подразумева и сложен поступак објашњавања библијске и хришћанске симболике, реторичких средстава, духовних пракси и монашке културе са којима савремена читалачка публика данас више нема жив и непосредан однос.

Упркос претходно реченом, интересовање за средњовековну женску мистику¹ (тачније, за поједине њене аспекте) последњих деценија доживљава процват на Западу, али се то одвија махом независно од традиционалног контекста Цркве као примарне заједнице у којој је то наслеђе настало и унутар које је вековима тумачено. Тиме се отварају шира питања самог концепта нематеријалног наслеђа, његовог очувања и ретроактивног конструисања при различитим савременим апропријацијама. У наставку рада послужићу се примером раније поменуте књижевнице, монахиње Хилдегард из Бингена, како бих указао на превредновање средњовековне женске мистике, као и на неке од канала којима се даље традира овај важан део средњовековног наслеђа. Нека од питања која се постављају су: шта се дешава када не постоји интерпретативни континуитет (или је он из различитих разлога озбиљно нарушен)? Какве представе се добијају као последица интерпретативних поступака који се не ослањају на адекватну контекстуализацију, или су засновани на превасходно идентитарним читањима?

¹ Средњовековна женска мистика представља богат корпус текстова хришћанског духовног садржаја који су писале жене. У ужем смислу појма, односи се пре свега на мистичке текстове писане између 11. и 14. века на подручју данашње Немачке и Низоземља. Већина ових дела писана је на латинском, али сачувана је и обимна вернакуларна књижевна продукција која је од важности не само за верску, већ и за књижевну историју Европе.

Начин на који се Хилдегард из Бингена традиционално представља у верској литератури западног хришћанства концизно је представљен званичним ватиканским документом, Апостолским писмом папе Бенедикта XVI из 2012. године, којим се Хилдегард уздиже на ранг Црквене Научитељице (лат. *Doctor Ecclesiae*). У образложењу ове одлуке наведено је да су њена учења, премда оригинална, укореењена у „библијским, литургијским коренима осветљеним Правилем св. Бенедикта”. У тексту се признаје да је њено учешће у световним стварима, као и јавно проповедање, било необично за жену оног времена, али се оно тумачи као израз њеног „плодотворног апостолатата”. У биографском делу документа помиње се да је са успехом основала два женска манастира и служила као њихова игуманија. Њене пророчке визије и теолошке идеје описане су као чврсто укореењене у Светом писму. Коначно, непосредно пре завршне формулације саме одлуке, образложење је сажето на следећи начин (превод аутора):

Учење ове свете бенедиктинске монахиње стоји као светионик за путнике намернике. Њена порука нарочито је актуелна у данашњем свету, изузетно осетљивом на вредности које је она заступала и по којима је живела. На пример, мислимо на Хилдегардин харизматски и спекулативни капацитет, који пружа жив подстицај теолошком истраживању; на њене осврте на мистерију Христа, када се сагледају у својој лепоти; на дијалог Цркве и теологије са културом, науком и савременом уметношћу; на идеал посвећеног живота као могућност за људско остварење; на њену љубав према литургији као слављењу живота; на њено разумевање реформе Цркве, не као испразне промене структуре, већ као обраћење срца; на њену осетљивост према природи, чије законе треба чувати, а не кршити. (Benedictus XVI, 2012)

У овом акту издвојена су кључна места која од друге половине 20. века привлаче и пажњу разматрања која нису блиска званичним црквеним, попут Хилдегардиних неконвенционалних теолошких увида, или препознатљиво хилдегардијанског односа према природи. Ипак, у овде уочљивој традиционалистичкој перспективи, сви наведени елементи представљени су као узор који треба да служи Цркви у њеном отпору тенденцијама ка секуларизацији западног друштва или реформама унутар Цркве, а управо то је представа која стоји у оштрој супротности са доминантним савременим

репрезентацијама Хилдегард, како у академској литератури, тако и у популарној публицистици.

Иако су интересовање за Хилдегардине текстове у 20. веку обновили монахиње из Ајбингена (Eibingen) објављивањем серије савремених студија и превода Хилдегардиних текстова са латинског (в. Schrader und Führkotter, 1956), за каснију популаризацију у далеко су већој мери заслужна феминистичка истраживања. Према анализи Лорне Колингриџ (Lorna Collingridge) којом је обухваћена литература на енглеском, немачком и француском језику, само током последње деценије 20. века објављен је више него двоструко већи број наслова посвећених овој средњовековној ауторки него током претходних девет деценија укупно; тачније, 54 између 1990. и 2000. спрам само 23 у периоду 1900-1990. Колингриџ то доводи у чврсту везу са укључивањем програма феминистички оријентисаних студијских програма на све већи број универзитета и увођењем Хилдегард у курикулуме Женских студија (Collingridge, 2003: 38). Док су малобројни наслови с прве половине 20. века били посвећени Хилдегард као монахињи, бенедиктинки и светици, крајем 20. века доминирају текстови чији је акценат на представљању ове књижевнице као својеврсне протофеминистичке иконе, или, како пише Колингриџ, као једне од прамајки савременог феминизма (ibid.).

Хилдегард је пажњу савремене феминистичке историографије привукла најпре обимом корпуса својих текстова, којим квантитативно далеко превазилази број сачуваних текстова других средњовековних ауторки, пружајући тако важан изворни материјал о женском наслеђу насталом у том периоду. Са другим таласом феминизма, различити биографски подаци и делови изворних текстова почели су да се тумаче као Хилдегардин активан отпор патријархалним структурама, а њене теолошке иновације као феминистичка субверзија црквене ортодоксије, што данас представља општа места у феминистичким студијама посвећеним Хилдегард и средњовековној женској мистици уопште. Већ се сама мистичка искуства ових жена читају првенствено у контексту односа моћи, као инструмент постизања ванредног утицаја, инверзије родних улога, и обезбеђивање простора за аутономно женско стваралаштво (Кнежевић, 2015).

Треба напоменути да феминистички покрет није открио Хилдегард из Бингена и друге представнице средњовековне мистике тек у другој половини 20. века, већ да постоји континуитет интересовања за женску монашку културу већ од времена првог таласа феминизма, односно друге половине 19. века. Из тог периода потиче рад британске историчарке и сифражеткиње Лине Екенстин (Lina Eckenstein), књига под насловом *Woman under Monasticism: Chapters on Saint-lore and Convent Life 500-1500 AD* [„Жена под монаштвом: поглавља о светачком предању и манастирском животу, 500-1500 н. е.“]. Иако је у овој књизи одломак посвећен Хилдегард невелик, значајан је овде заступљен рани феминистички дискурс о средњовековном женском монаштву уопште. За Екенстин, живот средњовековних монахиња представља узор за деветнаестовековне жене и тада настајући женски покрет: „Право на самосталан развој и друштвену одговорност које данашња жена тако упорно тражи, на много начина упоредиво је са правом које је женама пре хиљаду година обезбеђивао манастир.“ (Eckenstein, 1896: ix) Тиме почиње дискурзивна реимагинација женског монаштва као појаве са потенцијално феминистичким предзнаком – појаве која је субверзивна самим тим што конституише простор за самостално деловање жена унутар оквира андроцентрично структурисане црквене и монашке хијерархије.

Потенцијална субверзивност женског монаштва и женске мистике препознаје се и у савременим квир читањима. У њима се сама верска мистика представља као есенцијално *queer* услед своје другости, неизрецивости и трансценденталности у односу на верску мисао и праксу главног тока (Chewning, 2006: 70). Ово додатно омогућава језички израз својствен традицији мистике – не само хришћанске – који је у вербализацији мистичког искуства и неконвенционалном изражавању побожности често окренут телесном, чулном и сензуалном, укључујући елементе који се савременим читаоцима могу чинити хомоеротским. Када је реч о Хилдегард из Бингена, у хомоеротском кључу тумаче се различити сегменти њеног стваралаштва, на сличан начин на који се квирују текстови појединих других представника и представница средњовековне мистике. Циклус њене литургијске поезије посвећене Богородици тако се чита

као исказ „телесне и духовне жудње према Марији” (Summers, 2004: 122), а делови њене кореспонденције упућене женама као „шифровање еротске чежње” (Schibanoff, 2000: 367). Поред делова текстуалног материјала, често се наводи Хилдегардин однос са монахињом Рихардис (Richardis), њеном штићеницом, који се неретко описује као лезбејски или сапфички. Иако нема доказа да је њихов однос био на било који начин трансгресиван, нити је према доступним изворима тако деловао њиховим савременицима, алузије и приче о Хилдегард и Рихардис као љубавницама осамостаљују се као деконтекстуализован наратив и обезбеђују Хилдегард место у савременој феминистичкој и квир публицистици, на исти начин на који је то случај са појединим другим именима ранохришћанске и средњовековне историје.

Оваква читања могу се назвати селективним, свакако у случају Хилдегард, с обзиром да постоје њени мање помињани и познати текстови у којима износи сасвим конвенционалне средњовековне ставове о хомосексуалности, а које би било тешко читати као афирмативне. Њена прва књига божанских објава, *Scivias*, садржи дужу целину која представља оштар напад на оне који *Satanam in perversitate sua turpissime subsequuntur* („следе Сотону у својој одвратној изопачености”; *Scivias* 2.6). Посебно се осврће на жене:

Sed et femina quae has diabolicas artes rapit quod se virili officio cum altera femina conjugari simulat, vilissima in conspectu meo apparet, simul et illa quae se huic in tam contumelioso facinore subijcit.

А жена која је кренула ђавољим путем, која изиграва мушкарца у односу са другом женом, чини ми се најпоқваренијом, као и она која јој се у тако срамотном неделу потчињава. (ibid.)

Друго објашњење је да се не ради о селективном читању, већ о непознавању Хилдегардиних изворних текстова, од којих многи нису доступни у савременим преводима, те искључивом ослањању на савремену секундарну литературу из које су махом одстрањени садржаји који би се могли сматрати неспојивим са претходно изграђеним представама о Хилдегард као феминистичкој, односно квир икони.

До нарочите рецепције ове ауторке долази унутар једне друге области, такође проистекле из контра-културних покрета 1960их и '70их: екологије и њој сродне еко-теологије. Једно од најзаслужнијих имена за популаризацију Хилдегард из Бингена на енглеском говорном подручју је Метју Фокс (Matthew Fox), зачетник теолошког правца познатог као „духовност стварања” (енг. *creation spirituality*). Сам правац, како га Фокс описује у својим књигама, ослања се на средњовековну хришћанску мистику и имена попут Хилдегард из Бингена, Мајстер Екхарта и Џулијан из Норича, али је истовремено дубоко екуменски оријентисан и отворен за мистичке традиције које потичу из других светских религија, уз наглашавање еко-теолошких тема. Појмовник духовности стварања близак је концептима присутним и код других New Age покрета у којима се истиче феминини аспект божанског, светост Мајке земље и интеррелигијски универзализам. Када је реч о тумачењима Хилдегард из Бингена, њену теологију Фокс описује као засновану на Мудрости ² као феминином аспекту Божанског; њена мистичка искуства доводе се у везу са психо-физичким ефектима јоге; илуминације са манускрипта њених визија представљају се као мандале, са функцијом какву оне имају у будизму и сл. (Fox, 2012)

Тако прерађене, представе о Хилдегард даље налазе своје место у публицистици, популарној штампи и у новим медијима, где се под магловитим термином „мистика” најчешће подразумева нека врста савремене синкретичке духовности испражњене од традиционалног хришћанског садржаја. Ако се узме у обзир да велики број савремених читалаца, барем са енглеског говорног подручја, о Хилдегард из Бингена први пут сазнаје из високотиражних Фоксових књига, или са бројних сајтова и блогова писаних под посредним или непосредним утицајем еко-теолошких увида, постаје разумљивим New Age дискурс који доминира популарним представама о Хилдегард. Овде је уочљиво карактеристично преплитање тек појединих елемената средњовековне мистике са савременим артикулацијама духовности и друштвеног активизма, укључујући и

² Традиционално се лик Мудрости, чест у Хилдегардиним текстовима, тумачи као вид њеног ослањања на старозаветне мудросне књиге. (Кнежевић, 2011: 103)

готово неизбежан комерцијални спој са *lifestyle* и *wellness* индустријама.

Док трају теоријске расправе о теолошком, филозофском или уметничком доприносу Хилдегардиног корпуса као и могућим идеолошким и (контра)културним предзнацима које би оно могло да носи, оно по чему је ова ауторка данас најпознатија у популарној култури јесте њено деловање као исцелитељке и траварке. Од првих педесет наслова посвећених Хилдегард на глобалној интернетској књижари Амазон, у тренутку писања овог рада, најмање четвртина је из области популарне и холистичке медицине, са насловима попут “St. Hildegard of Bingen’s Nutrition: Spelt the Super Food” [„Исхрана св. Хилдегард од Бингена: Спелта, супер храна“], “Hildegard’s Healing Plants” [„Хилдегардине исцељујуће биљке“], “From Saint Hildegard’s Kitchen: Foods of Health, Foods of Joy” [„Из кухиње свете Хилдегард: храна здравља, храна радости“]; чак је и енглески превод њеног медицинско-теолошког текста *Causae et curae* објављен под насловом “Holistic Medicine” [„Холистичка медицина“] (Bingen, 1994). Комерцијализација није ограничена на тржиште књига: доступан је читав низ прехранбених производа и суплемената базираних - стварно или наводно - на Хилдегардиним рецептима, у производњи и дистрибуцији низа компанија за здраву храну које често садрже управо Хилдегардино име у свом називу: од уља и тинктура, преко чајева до супа. Једна од њих у опису своје линије производа Хилдегард описује као „једну од најзначајнијих жена средњег века” која је имала „визију здравог живота” (Sonnentor, 2016). У типичној презентацији једне друге компаније, Хилдегард је доведена у непосредну везу са алтернативним формама духовности: „Захваљујући свом холистичком и природном погледу на лечење, као и свом статусу мистичарке, Хилдегард је постала фигура од великог поштовања унутар савременог New Age покрета” (Gutsmiedl, 2016). И овде је реч о сасвим селективном приступу Хилдегардиним медицинским учењима, која су у основи нераздвојива од њене побожности и традиционалних хришћанских приступа духовном и телесном исцељењу, а који се за потребе савременог тржишта или потпуно апстрахују или преводе на термине својствене Њу Ејџ духовности.

Алтернативна тумачења Хилдегардиног живота и дела одразила су се и на до сада једини играни филм посвећен њој, под називом *Визија - из живота Хилдегард из Бингена* (*Vision – aus dem Leben der Hildegard von Bingen*) познате немачке редитељке Маргарете фон Троте (Margarethe von Trotta), из 2009. године. Поред присуства одређених анахронизама, приметно је да се филм који се зове *Визија* заправо врло мало бави Хилдегардиним визијама и њиховим садржајем. Фокус филма је на представљању Хилдегард као снажне, самосталне жене која, упркос жестоком противљењу и омаловажавању од стране црквених ауторитета, оснива самосталне женске манастире и уводи у њима различите иновације. Посебна пажња посвећена је њеном креативном бављењу медицином и музиком. У одређеним флешбековима дат је осврт на Хилдегардино деловање и на неколико карактеристичних епизода из њеног живота, при чему се филм завршава Хилдегардиним одласком на прво од њених раније поменутих проповедничких путовања, приказаним као вид одважног померања родно детерминисаних граница. Визија на коју се алудира кроз цео филм није хилдегардијанска визија божанског открићења, већ визија женске еманципације из ракурса другог таласа феминизма. На то упућује и сама редитељка која почетке свог интересовања за Хилдегард из Бингена лоцира у 1970-те године, време реорганизовања женског покрета и тада актуелне афирмације заборављених имена женске историје, у потрази за историјским претечама и узорима (Medievalists, 2010).

Као и највећи део актуелне неакадемске литературе о Хилдегард и популарних репрезентација, и овај филм је темељно пречишћен од историјско-биографских елемената који нису по савременом укусу. С обзиром да женама тада по правилу није било дозвољено да проповедају, Хилдегардина проповедничка путовања стављена су у контекст њене фемининости, као пример одважне трансгресије родних ограничења. У филму се не помиње да је тај аспект њеног деловања био директно уперен против Катара као једне верске мањине која ће напослетку бити брутално угушена на једном од потоњих таласа верске нетрпељивости, чијем замаху је Хилдегард непосредно и с ентузијазмом доприносила. Искуство хроничне болести које је, као што је познато из изворног материјала, умногоме обележило њен живот, у филму је представљено као нека врста

симулације – лукавства у циљу постизања сасвим прагматичних циљева. Њен однос са монахињом Рихардис, иако у филму суптилно представљен, на трагу је новије литературе у којој се алудира на Хилдегардино лезбејство. Коначно, анахронизам посебне врсте је што је у пратећем промотивном материјалу продуцентске куће Zeitgeist Films Хилдегард названа, између осталог, „еколошком активисткињом.” (ZeitgeistFilms, 2009)

Филм *Визија – из живота Хилдегард из Бингена* тако представља илустративну синтезу савремених, популарних представа о овој средњовековној мистичарки, потенцирајући карактеристична места из њене биографије и књижевних дела која су од интереса за савремену публику (пре свега она са еманципаторним потенцијалом), док се превиђају сва она која би се из данашње перспективе могла учинити непожељним, слабо разумљивим или политички некоректним, као што су Хилдегардина мистичка искуства, њена конзервативна хришћанска етика или теоцентрична слика света. Тиме се ствара и даље преноси репрезентација која много више говори о доминантним вредностима савремене секуларне културе, него о аутентичној Хилдегард из Бингена, њеном времену и уверењима. Још је почетком 1980-их, медијевиста Питер Дронке (Peter Dronke) приметио је да за већи део Хилдегардиног корпуса не постоје ни критичка издања, ни филолошке студије у којима би била темељно обрађена питања језика, стила и извора (Dronke, 1984: vii), а та примедба добрим делом важи и данас. Упркос, или можда управо захваљујући томе, непрекидно расте број наслова у којима је Хилдегард приказана као заговорница најразличитијих савремених становишта, идеја и пракси и то до те мере да се, према речима Гертруд Јерон Луис (Gertrud Jaron Lewis), Хилдегардина дела данас „популаризују и погрешно тумаче до непрепознатљивости.” (Lewis, 2006: 330)

Савремена рецепција њеног стваралаштва може се посматрати као пример наслеђа-у-настајању: стварања нових наратива на основу пробраних, деконтекстуализованих елемената сирове текстуалне грађе. Захваљујући доприносу алтернативних читања, од који су овде издвојена само феминистичка, квир и еко-теолошка, Хилдегард из Бингена, у различитим ревизијама добија своје место и у савременој популарној, као и потрошачкој, култури. Њено стваралаштво

превреднује се у складу са потребама нових заједница и друштвених покрета који и у елементима средњовековног наслеђа трагају за својим историјским утемељењем или узорима. Додатно, пример Хилдегард из Бингена показује како се средњовековна мистика, захваљујући свом неконвенционалном изразу, показује као нарочито подесна за ревизионистичке интерпретације. Ове обезбеђују даље преношење овог значајног дела средњовековног нематеријалног наслеђа, дајући му нови живот у 21. веку, али на начин који је фрагментаран, високо селективан и идеолошки засићен. Остаје утисак да темељне поруке и смисао средњовековне женске мистике, парадоксално, управо услед новије популаризације и даље остају *lingua ignota*.

Библиографија

Baird, Joseph L., ed. (2006). *The Personal Correspondence of Hildegard of Bingen*. New York: Oxford University Press.

Benedictus XVI. (2012). *Litterae apostolicae quibus sancta Hildegardis Bingensis monialis professa Ordinis Sancti Benedicti, Doctor Ecclesiae universalis renuntiatur*. Приступљено 23. септембра 2016. на <https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/la/apost_letters/documents/hf_ben-xvi_apl_20121007_ildegarda-bingen.html>.

Chewning, S.M. (2006). Queer Desire and Heterosexual Consummation in the Anachoritic Mystical Tradition. In R. Fantina (Ed.), *Straight Writ Queer: Non-Normative Expressions of Heterosexuality in Literature* (68-81). Jefferson: McFarland.

Collingridge, L. (2003). Please don't talk about feminism and Hildegard in the same breath! *Medieval Feminist Forum* 34, 35-43.

Dronke, P. (1984). *Women Writers of the Middle Ages: A Critical Study of Texts from Perpetua to Marguerite Porete*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eckenstein, L. (1896). *Woman under Monasticism: Chapters on Saint-lore and Convent Life 500-1500 AD*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fox, M. (2012). *Hildegard of Bingen, A Saint for Our Times: Unleashing Her Power in the 21st Century*. Vancouver: Namaste Publishing.

Gutsmiedl. (2016). *Hildegard von Bingen*. Приступљено 18. септембра, 2016. на <<http://www.hildegard-spezialist.de/hildegard-von-bingen>>.

Hildegard von Bingen. (1994). *Holistic Medicine*. (M. Pawlik, P. Madigan, Trans.). Collegeville: The Liturgical Press.

Кнежевић, Н. (2011). Протофеминизам у 12. веку: Хилдегард из Бингена. *Филолог: часопис за језик, књижевност и културу*, 4, 101-106.

Кнежевић, Н. (2015). Апропријација профетског као елемент протофеминизма у деловању Хилдегард из Бингена. *Речи: часопис за језик, књижевност и културу*, 1, 158-173.

Lewis, G. J. (2006). Hildegard von Bingen. In R. K. Emerson (Ed.), *Key Figures of Medieval Europe: an Encyclopedia* (329-330). New York: Routledge.

Medievalists. (2010). *Interview with Director Margarethe von Trotta*. Приступљено 24. септембра, 2016. на <www.medievalists.net/2010/10/14/interview-with-director-margarethe-von-trotta>.

Schibanoff, S. (2012). Hildegard of Bingen, Saint (1098-1179). In B. Zimmermann, (Ed.), *Encyclopedia of Lesbian Lesbian Histories and Cultures*. New York: Routledge.

Schrader, M., Führkotter, A. (1956). *Die Echtheit des Schrifttums der Heiligen Hildegard von Bingen: Quellenkritischen Untersuchungen*. Wien: Böhlau.

Sonnentor. (2016). *The "Hildegard von Bingen" Line*. Приступљено 18. септембра 2016. на <http://en.sonnentor.com/en2/our_products/product_lines/hildegard_von_bingen>.

Summers, C. J. (2004). *The Queer Encyclopedia of Music, Dance, and Musical Theater*. San Francisco: Cleis Press.

Zeitgeist Films. (2009.) *Vision: From the Life of Hildegard of Bingen - About the Film*. Приступљено 20. септембра, 2016. на <<https://zeitgeistfilms.com/vision/about.html>>.

**Summary: RE-EVALUATION OF MEDIEVAL WOMEN'S MYSTICISM
IN CONTEMPORARY WESTERN CULTURE**

The aim of this paper is to evaluate contemporary reception of works of medieval women mystics – a long neglected corpus of medieval literature that is now attracting ever greater attention, not only in the academe, but also in the broader culture in the West. Most of them forgotten for hundreds of years, these texts began to gain new audience in relatively recent times thanks to new translations into modern languages. Given the nature of these texts, their conceptual interconnectedness with the medieval worldview, and the complexity of the ideas they embody, one needs to examine how the key concepts of medieval women's mysticism have been rendered within the contemporary post-Christian, and post-modern context, not excluding the import of popular culture. Beginning with the premise that no text is read in a vacuum and that translations are not immune to cultural bias, the paper will use the example of the 11th century author Hildegard of Bingen in order to outline different interpretative approaches, linking them to the trajectories of current cultural and ideological divides. In a wider sense, this analysis can serve both as an assessment of translatability of medieval religious culture in general, and as an overview of its transformation into notions compatible with various contemporary standpoints and interests.

Keywords: Hildegard of Bingen, medieval mysticism, literary reception, contemporary culture.

Branka Kovačević
Alfa BK Univerzitet, Beograd
branka.kovacevic@alfa.edu.rs

Andrijana Aničić
Univerzitet u Beogradu
andrijanananicic@yahoo.com

PRIPOVEDAČKI POSTUPCI U GRAĐENJU MUŠKIH I ŽENSKIH LIKOVA U PROZI ERNESTA HEMINGVEJA

Originalni naučni rad

Sažetak: Ovaj rad se bavi istraživanjem pripovedačkih postupaka koje je Ernest Hemingvej koristio u stvaranju svoje proze, a koji su služili za razgradnju tema koje su ga najviše preokupirale – teme rata, ljubavi, straha i smrti. Korpus čine romani *Zbogom oružje*, *Sunce se ponovo rađa*, kao i kratka priča „Mačka na kiši“. Analizom korpusa, pokušaćemo da damo odgovore na pitanja kakve izbore pravi autor kada je reč o načinu pripovedanja, fokalizaciji, gradjenju likova, a pažnja će naročito biti usmerena na preispitivanje muško-ženskih odnosa, koji su, naročito od sedamdesetih godina XX veka, bili predmet oprečnih mišljenja književnih kritičara. Svoj, na neki način minimalistički, stil koristio je kao sredstvo za bavljenje temama kriza i konflikata koji su sveprisutni u postupcima junaka njegovih romana i priča.

Ključne reči: Ernest Hemingvej, narativne tehnike, subverzivnost, muško-ženski odnosi.

Uvod

Ernest Hemingvej je jedan od najznačajnijih američkih proznih pisaca, esejista i predstavnika američke književnosti koji je svojim stvaralaštvom, idejama, i životom uopšte, ostavio neizbrisiv trag u društveno-kulturnim i književno-umetničkim okvirima. Stil pisanja Ernesta Hemingveja odlikuju kratke, izjavne rečenice, jednostavni dijalozi, namerno izostavljanje pojedinih reči i pažljivo birani detalji koji postaju ključni za krajnji efekat priče. Takav način pisanja ovaj pisac je usvojio dok je kao novinar radio za *Kansas Siti Star* i *Toronto Dejli Star*. Do pravog značenja Hemingvejeve proze dolazi se putem dijaloga, kroz akcije junaka, kao i kroz tišinu koja

vlada između njih. Potiskivanjem ideja i motiva, Hemingvej nas vodi u dubinsku strukturu dela. Naglasak u njegovom stvaralaštvu je na sažimanju, jezgrovitosti i jasnoći izraza. Hemingvej je u svojoj prozi naglašavao potrebu da se u tumačenju književnog dela moramo udubiti u samo delo i pokušati da probijemo „ledeni breg” koji skriva nepregledno prostranstvo značenja koja je nemoguće uočiti na prvo čitanje.

U ovom radu se, pored pripovedačkih postupaka, ističe i značaj ženskih likova, s ciljem da se prikaže kako je psihološka i emotivna marginalnost, a ponekad i nevidljivost ženskih likova, važan element ne samo karakterizacije, već celokupnog shvatanja Hemingveja kao „mačo” pisca, koji je postao poznat „zahvaljujući agresivnom eksponiranju svoje ličnosti” (Gordić, 1995: 45), a zbog čega je dolazio u sukob sa kritičarima, naročito sa feminističkim kritičarkama. Pokušavajući da razume načine na koje pišćeva biografija utiče na svest čitaoca, ruski formalista Boris Tomaševski navodi kako je jednom književnom kritičaru potrebna biografska legenda koju je izgradio sam autor (Tomashevsky, 2002: 55). Ponekad je teško odvojiti pisca i njegovo delo od legende koja kruži oko njih. Hemingvej je stoga insistirao na posebnoj vrsti prerade i preoblikovanja životnog iskustva u umetničko delo. Time ispričana priča postaje deo čitaočevog iskustva i sećanja (Samson, 1995: 883).

I zaista, mogu se uočiti brojna podudaranja između života Ernesta Hemingveja i njegove proze. Hemingvejevo rano stvaralaštvo bilo je pod snažnim uticajem iskustava koja je doživeo u Prvom svetskom ratu, kao i u ratovima u kojima je potom učestvovao. Hemingvej je jednom prilikom izjavio da su tri stvari izvršile najveći uticaj na njega i oblikovale ga kao ličnost i kao umetnika. To su: Mark Tvejn, Biblija i rat. Nesumnjivo je da su iskustva iz rata ostavila najdublji trag na njega, iako ih nije iskusio kao vojnik, već kao novinar, izveštavajući sa ratišta.

Tema smrti bila je jedna od njegovih doživotnih fascinacija. Kroz život ga je vodila snažna strast prema ribolovu na otvorenom moru, lovu na divljač, boks, borbama s bikovima, ratu, i konačno – smrti. U mnogim slučajevima Hemingvej izbegava da direktno opisuje nasilje. On stvara ratne priče bez pomena rata u njima, ali smrt je uvek prisutna u svesti njegovih junaka. Kako u slučaju teme rata, tako i u slučaju uvek prisutnih razmatranja ličnih odnosa, skučenost podacima služi da se naglase složene emocije koje se kriju iza postupaka junaka. Takođe, ovakva jezička

skučenost otkriva teškoće u komunikaciji koje sa sobom nose takva iskustva.

Kako je primetio Skot Donaldson, većina likova u pričama koje je Hemingvej napisao pati od „skopofobije“, tj. nadvladani su strahom od toga da ih drugi posmatraju (Donaldson, 2003: 128). Ova averzija je naročito primetna kod muških likova. Odsustvo odlučne muške figure i degradirajuća predstava muškaraca u Hemingvejevim pričama može izgledati čudno onima koji ga slave kao „mačo“ pisca i koji od njega očekuju da kao takav koristi ženske likove kao sredstvo za postizanje ličnih ciljeva svojih saputnika.

U delima ovog pisca odnosi između muškaraca i žena zasnivaju se na retkim opisima i dijalozima. U njima se likovi direktno obraćaju jedno drugom, bez okolišanja. Uvijeni su u tišinu koja prožima i najintezivnija osećanja i čini da reči utihnu.

Pripovedački morfosintaksički obrasci

Ernest Hemingvej je uspeo da svojim svedenim jezikom dočara kako fizičke prostore, tako i psihološke karaktere svojih junaka. U pisanju se držao reda i ritma kojim bi uspeo da oslika onu pravu situaciju koja bi u čitaocu uspela da izazove osećanje koje je i on sam doživeo.

I pored kritika na račun neprekidne potrebe za tehnički savršeno oblikovanim radom, Hemingvej se držao vrlo strogog reda, u kome je naročitu pažnju posvećivao imenicama, koje su kao vrsta reči najefikasnije sredstvo za evociranje predmeta. David Albahari je primetio da Hemingvej imenice vezuje veznicima, kako bi u svoje priče uključio i vreme i trenutak. Tako njegova dela obiliju stilskim figurama polisindenton i poliptoton, tj. prisutna su bezbrojna ponavljanja veznika i ponavljanja istih reči, kao što su „i“ i „sad“. Tako je uspevao da određene predmete stavi u središte pažnje, a potom, ponavljajući imenicu, postavio bi ih u neki novi izmenjeni odnos. Na ovaj način bi izazvao osećanje toka i diskretno nametnuo svoju linearnu sintaksu, punu nagoveštaja i evokativnih elemenata. U jednom od svojih poslednjih objavljenih intervjuua, na pitanje da li pre u delu nagovestiti ili odmah dati samu činjenicu, Hemingvej odgovara:

Od stvari koje su se desile i od stvari koje postoje i od svih stvari koje znate i svih onih koje ne možete da znate, vi stvarate nešto pomoću svoje invencije što nije prezentovanje nego potpuno nova stvar, istinitija od svega istinskog i živog, i vi to stvarate živim, i ako je [to što] uradite zaista dobro, dajete mu besmrtnost. Zbog toga čovek i piše, koliko ja znam, ni zbog čega drugog. A šta da se kaže o svim onim razlozima koje niko i ne zna? (Albahari, 2014)

Hemingvejev strukturni obrazac podrazumeva takozvanu graničnu situaciju, u kojoj dolazi do sukoba i gde se naglašavaju razlike. Veoma često se u centru zbivanja nalazi rat, ali ne i nužno, pa se u ovoj funkciji javljaju i neke sasvim obične teme. Ponekad nam se čini da nema ničega šta što bi junaka moglo dovesti u konflikt, ali do konflikta ipak dolazi, i to kao posledica različitih psiholoških karaktera junaka i principa koji oni utelovljuju. Ovakvi sukobljeni principi predstavljaju uporište za strukturu priče, a sama struktura predstavlja konstrukciju preko koje Hemingvej razapinje mrežu simbola (Gordić, 2000: 195).

Ono što Hemingvej želi da postigne u svojim romanima i pričama, jeste da rečima evocira događaj, a ne da ga opiše. Njegov cilj je da čitaočevoj pažnji nametne sam prizor, dok bi on kao pripovedač ostao diskretan i povučen. Kako bi ostvario taj cilj, Hemingvej konstruiše novu teoriju, koju je izložio u svom eseju iz 1959. godine, „Umeće kratke priče” (“The Art of the Short Story”). U osnovi ove teorije nalazi se *princip ledenog brega*, koji oslikava *tenziju redukcije*. Princip ledenog brega podrazumeva „dostojanstveno kretanje ledenog brega, koje zavisi od samo jedne njegove osmine koja se vidi iznad vode” (Gordić, 2000: 32). Hemingvej navodi da je kod izostavljanja važno voditi računa o dve stvari: „Ako izostavite važne stvari ili događaje koje znate, priča postaje jača. Ako izostavite ili preskočite nešto što ne znate, priča će biti bezvredna” (Ibid: 32). Hemingvejev cilj je „osetiti više nego razumeti” (Ibid: 129), što će kasnije u radu biti prikazano na primeru priče „Mačka na kiši”. U postizanju tog cilja Hemingveju pomaže i vešta upotreba jukstapozicije, koja se zasniva na izostavljanju bilo kakvih spona između naporedo izloženih konkretnih slika, što mu omogućava da ostane u senci svoje priče. Upotrebom jukstapozicije i metonimije, ukinut je piščev komentar i prizori su pušteni da govore sami za sebe (Ibid: 129)

Kreiranje muško-ženskih odnosa

Mnogi kritičari, poput Leslija A. Fidera i Džudit Feterli, zamerali su Hemingveju način na koji je su svojim delima prikazivao žene i njihove veze sa muškarcima. Ovo naročito dolazi do izražaja nakon objavljivanja romana *Zbogom oružje* (*A Farewell to Arms*) iz 1929. godine. Muški likovi su prikazani kao avanturisti, egocentrični i nezavisni, dok su žene prikazane kao duboko frustrirane, ranjive, izolovane od ostatka sveta i otuđene od muškarca sa kojim dele život.

Ove razlike među polovima dovele su do brojnih optužbi za negativan stereotip prema ženama u Hemingvejevim takozvanim „muški-orijentisanim romanima”. U svojoj knjizi *Ljubav i smrt u američkom romanu* (*Love and Death in the American Novel*), Lesli A. Fidler opisuje Hemingvejeve žene kao „nepromišljene, krhke i podređene, toliko da nisu dostojne semena koje bi u njima ostavio muškarac” (Fiedler, 1966: 318). Fidler vidi Hemingveja kao pisca koji daje prevlast muškim likovima, dok žene prikazuje previše apstraktno.

Feministkinje su kritikovale Hemingveja zbog toga što je žene podelio u dve kategorije: „žene kučke”, kao što su Bret Ešli i Margot Makomber koje „štroje” svoje muškarce, i žene koje su „projekcija muške erotske fantazije” („žene anđeli”), a koje su mile i pokorne, kakve su Ketrin iz *Zbogom oružje* i Marija iz romana *Za kim zvono zvoni*. Njihova potčinjenost „dostojnom” muškarcu vredna je divljenja, i one postaju iskreno srećne samo onda kada svom saputniku mogu da se priključe u lov, na putovanjima, u baru, ili na frontu.

Virdžinija Vulf je, i pored pohvale za neosporni talenat i lepotu stilskog izražaja, Hemingveju zamerala „samodovoljnost” muškog sveta (Lynn, 1987: 369). Slično, Džudit Feterli pokazuje na primeru romana *Zbogom oružje* da smrt žene u priči za Hemingveja znači oslobađanje od odgovornosti muža i oca (Fetterley, 1978: 60), čime implicira da su muškarci najsrećniji bez žena. Lesli Fidler ističe da Hemingvejevi junaci koriste ribarenje i odlazak u rat kao izgovor za izbegavanje obaveza koje sa sobom nosi žensko prisustvo, a da Hemingvej „ne zna šta da radi sa svojim ženskim junakinjama, osim da ih odvede u krevet” (Fiedler, 1960: 305). Na ovaj način Hemingvej gradi svoj „mačo” imidž i njegova dela odišu „jakim osećajem muške prisnosti i drugarstva” (Ong, 1995: 50). Njegovi

junaci žive bez žena i dece avanturistički, a svoju muškost potvrđuju površnim vezama sa različitim junakinjama.

Sve ove karakterizacije su samo neke od interpretacija onoga kako je Hemingvej stvarao odnose između svojih muških i ženskih likova. Njegovo pisanje se analizira kao književni diskurs koji je obeležen rodom. Pri tome njegova razmišljanja o rodu i seksualnosti nisu nužna samo za razumevanje podsvesnih težnji autora ili njegovih junaka. Ona su važna za razumevanje predmeta interesovanja pisca koji je u svoje delo uveo teme seksualnosti i rodnog konstruktivizma. Od početka do kraja svog proznog stvaralaštva, Ernest Hemingvej se posvećuje istraživanju društvenih konstrukcija muško-ženskih odnosa. Za njega princip ljubavi nikada nije daleko od smrti. Može se primetiti, međutim, da Hemingvej idealistički opisuje žene u romanima i pričama koje obrađuju temu rata, a realistično (i cinično) u romanima i pričama koje se dešavaju u mirnodopsko vreme. Njegova svest o smrti ga vodi do toga da u svojim delima nagoveštava da više nežnosti i romantične ljubavi proizilazi iz veće opasnosti od rata.

U većem delu Hemingvejevog književnog opusa može se primetiti eksperimentisanje tehničkim i stilskim sredstvima, kojima je autor pribegavao u formiranju skupa muških vrednosti koje služe za izgradnju herojskog kodeksa, koji junacima ne dopušta da krše moralne norme. Hemingvej je izričito cenio svoja iskustva iz rata, gde je mnogo toga naučio o ljudima koji žive pod stresom. Stupio je na književnu scenu u potpunosti pripremljen za posao pisca, koristeći svoj um koji ga je već upoznao sa uspesima i neuspesima, ističući, uz cinično ubedeenje, da mu se više ništa važno u životu ne bi moglo dogoditi, a što bi se po intenzitetu moglo porediti sa užasima rata.

Hemingvej se interesuje za ono što pokreće ljudske emocije, a kako je rat iskusio iz prve ruke, čini se logičnim što je u fokus stavljao rat i njegove posledice, zahtevajući od čitalaca da u sklopu tih užasa preispitaju emocije glavnih junaka. Tako spomenuti roman *Zbogom oružje* donosi ep o smrti i stavlja pred čitaoce slike besmisla rata, ratnih iskustava iz Italije, sliku razočaranosti ratom, ali i romantičnu priču o poručniku Henriju i bolničarki Ketrin. Ipak, iza apsurdna rata i zla koje sa sobom nosi, izranja optimistična misao na kraju romana da „čovek može da bude uništen, ali nikada poražen” (Diniz, 1980). Iako je Hemingvej za mnoge čitaoce važio za simbol američkog maskuliniteta, njegove priče otkrivaju osetljivost

prema emocijama i patnji onih koji su učestvovali u ratu. Rat je iskorišćen kao efikasna maska za prikrivanje osetljive strane čoveka, uopšte.

Ljubavna priča u romanu *Zbogom oružje* otkriva opseg Hemingvejeve zavisnosti nad ograničenim emocionalnim okvirom rata. Ovde pisac ljubav kontrastira ratu prikazujući je kao idealizovanu emociju jedne idilične veze. Ove dve teme su spretno povezane u jedan tragični obrazac. Savršeni primer je trenutak kada se Ketrin i Frederik nalaze u Milanu, gde se njihova ljubavna veza prikazuje kao stvarna i jaka, samo na osnovu toga što ih okružuju neprijateljske sile. No, uvidevši da ga zahtevi priče primoravaju da ukloni ljubavnike, Hemingvej je našao rešenje u uvođenju nasilja i tako dao poseban značaj celoj priči. Na taj način Frederik, umesto da opravda emocije koje oseća prema Ketrin, stvara od njenog lika samo apstrakciju tog sećanja (Kumar, 2013). Frederik nije sposoban da svoju bol i priču iskaže. Poštujući kôd muške verbalne tišine, nalazi se u procepu i emotivno je umrtvljen. Ta umrtvljenost se vidi posle smrti Ketrin kad „postaje isto tako tih kao ona”, naučivši da ne oseća (Price Herndl, 2001: 49).

Jedan od najboljih kvaliteta poetskog izražavanja Ernesta Hemingveja jeste nametanje barijere između njegovih muških i ženskih junaka, tako da se onemogućava potpuna realizacija njihovih emocija. Na taj način sebe je poštedeo teškoće da ih predstavi kao potpuno stvarne, a njihove emocije dramatično efikasne. Rat leži u pozadini svih ljubavnih priča i Hemingvej nam prikazuje likove koji slobodno uživaju u ljubavi kroz seksualni čin, zadovoljavajući nasušnu potrebu uma i tela. Baš zbog toga nema mesta dubljim osećanjima. O ljubavi Hemingvej kaže: „Svi ljudi pričaju o njoj, ali oni koji su je osetili zauvek će nositi ožiljke na srcu, i ja ne bih više trošio vreme na priču o tome, pošto je to najbesmislenija tema o kojoj se može govoriti” (Donaldson, 2003: 129).

Posle čitanja Hemingvejeve proze u prvi plan izbijaju uvek prvo puštoš, glad, strah i bol koje rat ostavlja. Ljubav se odvija kroz rat. Čim se rat završi, završava se i ljubav – ili kroz rastanak ili kroz smrt. Hemingvej koristi rat kao metaforu za opšte stanje ljudske egzistencije u XX veku i upoznaje svoje čitaoce sa načinima na koji ljudi odgovaraju na strahote rata. Time, takođe, veliča ljudski duh koji opstaje u vreme nedaća. Ljudi na rubu smrti, kao i oni koji samo u smrti pronalaze svoj smisao i za koje

umreti predstavlja nagradu, služe da prikažu svet koji je stvoren od nasilja i obavezan na nasilje do samog svog kraja.

Emotivna ogoljenost junaka

Hemingvej prikazuje emotivnu dramu tako što izostavlja sve što je suviše delikatno i bolno da bi se izreklo i to kompenzuje pričom o nevažnim stvarima. Vrlo često likovi pribegavaju nekim neobičnim radnjama koje na prvi pogled nemaju mnogo smisla. One zapravo daju oduška osećanjima glavnih likova, naročito ženskih, koji nisu u stanju da verbalizuju ta osećanja u kriznim životnim situacijama.

Priča „Mačka na kiši“ (“Cat in the Rain”) iz Hemingvejeve zbirke *U naše vreme (In Our Time)*, iz 1925. godine, pravi je primer te emotivne ogoljenosti koju junaci nose u sebi. U središtu radnje se nalazi jedan par, muškarac i žena, koji zbog kiše provode jedno popodne zajedno sami u sobi u italijanskom hotelu. Nezadovoljni su situacijom u kojoj se nalaze, ali i sopstvenom vezom. Posmatrajući kako kiša pada napolju, „bezimena” američka žena ugleda mačku šćućurenu ispod stola i odlučuje da je spasi. Njen muž, Džordž, nudi joj da ode i donese mačku, ali ova ponuda ostaje samo na rečima. On ostaje statičan do kraja priče, ne pomerajući se sa kreveta na kojem leži i čita knjigu. Nakon što žena pokuša da dođe do mačke preko služavke i vlasnika hotela, čitalac shvata da mačka za ženu predstavlja želje koje joj Džordž nije ostvario – materijalne, emotivne i seksualne. Njegova ekstremna nezainteresovanost kod žene pokreće lavinu želja i ona počinje da ih nabraja:

Želim da imam mače koje mi sedi u krilu i prede kada je mazim [...] I želim da jedem za stolom svojim sopstvenim srebrnim priborom i želim svećice. I želim da bude proleće i da češljam kosu ispred ogledala i želim mače i nešto nove odeće. (Hemingway, 1987: 153)

Muš je nezainteresovan za njene želje do te mere da je učitkuje i savetuje da uzme nešto za čitanje. U tom trenutku u sobu ulazi služavka, noseći mačku, koju je ženi poslao vlasnik hotela. I ovde Hemingvej naglo prekida priču, čiji otvoreni kraj ostavlja čitaoca u nedoumici. Da li je u pitanju ona ista mačka koju je žena htela ili neka druga? Nerazrešen status koji mačka

zauzima kao glavni simbol u priči odražava nerešene probleme ovog para. Skot Donaldson naglašava Džordžovo potpuno odsustvo empatije i njegovu emotivnu gluvoću prema ženi koja pred njim nabraja svoje želje (Donaldson, 2003: 237). Međutim, iako je Džordž prisutan fizički dok ova bezimena žena govori, ona jasno iskazuje pravi feministički nezaustavljiv govor jedne nezadovoljne žene. Na ovaj način Hemingvej uspeva da prikaže ženski ugao gledanja, ali i da svoje čitaoce natera da preispitaju ulogu pravog muškarca u modernom društvu.

Analizirajući ovu priču, može se uočiti Hemingvejevo nezadovoljstvo zbog postojanja muške emotivne hladnoće koja se i dalje smatra važnom u konstrukciji modernog maskuliniteta. Zbog toga se ne može tvrditi da je on u potpunosti podržavao mizoginiju, što potvrđuje i Džudit Feterli (Fetterley, 1978: 75). Uostalom, Hemingvej se zalaže za to da se lični stavovi pisca ne smeju izjednačiti sa stavovima njegovih junaka jer pisac mora da zauzme distancu, kako bi počeo da piše (Bahtin, 1991: 15).

Američki strukturalista Dejvid Lodž tvrdi da je ova priča odličan primer uspostavljanja značenja uz pomoć metonimije, umesto standardno korišćene metafore. Uz pomoću metonimije značenje se otkriva postepeno, kroz neprekinut lanac tematskih i simboličkih opozicija (Beuka, 2002: 113-114). Svi kontrasti u priči omogućavaju čitaocu da postepeno sagleda položaj u kome se junakinja nalazi. No, uprkos ovome, čitalac je na kraju priče ostavljen bez završetka, a Hemingvej i ovde postiže intezivnu pripovednu jezgrovitost: on izmešta emocionalno središte na fizičke objekte poput klaustrofobične hotelske sobe, mačke i praznog, kišom natopljenog trga, što sve asocira na tugu. Priča „Mačka na kiši“ prikazuje razliku muškog i ženskog govora, ali i ograničenja samog jezika koji nije u stanju da ispriča iskustvo, te koristi patnju i teskobu tišine.

Izgubljena generacija

Hemingvej muškim likovima ne dozvoljava emocije zato što to pokazuje slabost. Pošto je smrt ono što je za Hemingveja bila opsesija, on svoje muške junake usmerava na hrabro suočavanje sa smrću kroz različite avanture i stalne borbe. Time oni čuvaju svoju muškost. Iza svakog literalnog postupka koji koristi, kao temelj stoji razočarenje koje je

proizveo Prvi svetski rat, a koji je, prema Hemingveju, doveo do prvog snažnog sloma čovečanstva (Gurko, 1968: 232-236).

Filip Jang je ustanovio pravila po kojima jedan Hemingvejev junak mora živeti, nezavisno od toga da li se fizički ili psihički suočio sa ratom (Young, 1965). Njegove junake odlikuje odvažnost i hrabrost. Oni žive tako da hrabrost shvataju kao „milost pod pritiskom“. Hemingvejevi muškarci su preokupirani „mačo“ aktivnostima: stalno se opijaju, olako ulaze u veze bez žaljenja, i nose u sebi trag bajronovskog heroja. To su usamljeni pojedinci koji su ranjeni bilo emotivno, bilo psihički. Oni se pokoravaju načelima kao što su čast, hrabrost i izdržljivost, a od njih nasilje, borba i patnja ne stvara pesimiste, jer oni nikada ne priznaju poraz. Umesto poniženja, za njih je smrt vrhunska vrlina.

Istovremeno, ni muški ni ženski likovi ne govore previše, jer se time pokazuju emocije. Zbog toga Hemingvej koristi rat kao barikadu protiv svakog osećaja, čak i onda kada se rat zvanično okončao. Njegovi junaci žive od pokreta i sopstvenih delovanja, a budući da takvi koncepti življenja podrazumevaju svest o smrti, junaci moraju biti potpuni hedonisti. Oni uzimaju od života najviše što se može, a to uključuje alkohol i seks.

Roman *Sunce se ponovo rađa* (*The Sun Also Rises*), iz 1926. godine, tipični je primer *izgubljene generacije* i mesto gde Hemingvej koristi pripovedačke obrasce koji ne prave razliku između muških i ženskih likova. Džek Barns i Bret Ešli su logičan nastavak na likove Frederika Henrija i Ketrin Berkli iz romana *Zbogom oružje*. Njihovi svetovi su zapravo isti: mir je samo produžetak rata, gde je život jedna primitivna džungla, prepuna svih vrsta tabua koji ograničavaju one koji pokušavaju da žive. Jedina razlika je u tome što su sudbine Frederika i Ketrin posledice spoljnih okolnosti, dok likovi iz romana *Sunce se ponovo rađa* svoju sudbinu grade na bazi destruktivnosti koju nose u sebi, a koja je direktna posledica pustoši koju je rat za sobom ostavio. Oni su kao grupa bespogovorno odani ideji destruktivnosti samo iz razloga što ne uspevaju da razbiju okove koje su im nametnule političke i društveno-kulturne okolnosti. Jedini lik koji odstupa od te grupe je lik Roberta Kona, koji se razlikuje od svih prethodnih Hemingvejevih muškaraca jer poseduje osobine kao što su osećajnost, empatija ili intuicija. Ovaj junak ume da zaplače, ne može da kontroliše svoje emocije prema Bret i veoma je obziran. Zbog te zaslepljenosti, on je prema hemingvejskom kódu vredan

žaljenja. Kao muškarac koga su „istrenirale“ dve žene, on je implicitno feminizovani junak zbog svoje „vere u besmisleni sentimentalnost u vremenu brutalne moderne seksualnosti“ (Forster, 2001: 27). Svoju neuklopljenost iskazuje kud god da krene. Tradicionalna kritika ga je smatrala žrtvom Hemingvejevog antisemitizma i mržnje prema marginalizovanim grupama uopšte.

Ono što pokreće Hemingvejeve muške i ženske likove nije slava, ni sreća, niti ispravljanje nepravde, ili žeđ za iskustvom. Oni nisu vođeni ni sujetom, ni ambicijom, niti željom da stvaraju bolji svet. Takva izgubljena generacija nema više snage za postizanje više milosti ili vrline. Umesto toga, njihovo ponašanje je reakcija na moralnu prazninu svemira koju su primorani da ispune sopstvenim beznađem.

Zaključak

Hemingvejev fiktivni svet je uvek čisto, dobro osvetljeno mesto, i svet koji je sačinjen od pažljivo odabranog minimuma detalja. Na taj način je Hemingvej uspeo da nametne stil koji je ispunjen ograničenjima, ali koji mu je omogućio da eksperimentiše sa formom. Veliki deo njegovog rada tiče se odnosa između tehničkih i stilističkih elemenata. Svojim namerno osiromašenim stilom, jednostavnom sintaksom, upotrebom svakodnevnog govora i odbijanja da dozvoli osećanjima svojih junaka da prosto plove kroz delo i da na taj način odu u preteranu retoriku i neiskrenost – prikazao je svet u kome je biti iskren i nerazmetljiv jedino sa čim bi čitalačka publika, izmorena od polarizovane međunarodne politike dvadesetih i tridesetih godina XX veka, mogla da se poistoveti.

U kreiranju ženskih likova Hemingvej je pokazao da one nisu samo negacija muškaraca, već su u funkciji muškaraca (Mosse, 1996: 74). Svaka Hemingvejeva heroina sa sobom nosi složenu i simboličnu ulogu. Isticanjem muških likova, Hemingvej naglašava ženstvenost svojih junakinja, a ono po čemu se one razlikuju od muškaraca je to što se o njima može govoriti izolovano. One postoje same po sebi i izgrađeni su karakteri, uz sve svoje frustracije, depresije i nezadovoljstva. I ne boje se da to iskažu. Bez njih, muškarci ne bi mogli otkriti sve ono što je potrebno da bi postali pravi Hemingvejevi heroji.

Heroizam je usamljeni čin, a Hemingvejev junak je usamljeni čovek koji se ne uključuje u društvene strukture, bilo muškog ili ženskog pola. Takva ličnost je središnja figura za Hemingveja. To je junak koji, budući da nema podršku u spoljnjem svetu, istinsku snagu crpi iz unutrašnjeg bića. Unutar umova tih junaka prisutne su stalne borbe koje se tiču pitanja opstanka.

Hemingvejevi muškarci moraju imati minimum osobina kako bi zaslužili herojski status. Takvi junaci ne misle, već samo delaju i prate unutrašnje čulo. Za muškarca u ratu se podrazumeva ispunjavanje obaveza, a sve zbog toga što u XX veku on postaje ratnik koji oseća potrebu da služi višem cilju i zanemaruje sopstvene individualne želje (Mosse, 1996: 108). Takav je slučaj sa Frederikom Henrijem iz romana *Zbogom oružje*, koji je prinuđen da potisne sopstvene želje i emocije kako bi ispunio pravila Hemingvejevog herojskog koda. Takav muškarac je i onaj koji će radije pokazati emotivnu ogoljenost, nego li pristati da postane stvarno biće i pokaže empatiju. To, pak, vidimo na primeru Džordža iz priče „Mačka na kiši“, koji stoji kao simbol za svakog američkog muškarca u godinama koje su usledile nakon Prvog svetskog rata – godinama kada dolazi do „paralize“ odnosa. I ma koliko on svoje prave muškarce konstruisao po svom modelu, pojedinim junacima nije dozvoljavao da uđu u ovu kategoriju, što je slučaj sa Robertom Konom iz romana *Sunce se ponovo rađa*.

Ernest Hemingvej je, zahvaljujući superiornoj sposobnosti pisanja, uspeo da stvori likove koji izuzetno podsećaju na stvarne osobe, i u čijim postupcima možemo prepoznati i vlastito iskustvo. Na taj način je uklesao svoje ime u grupu najznačajnijih autora XX veka i njegova proza je postala „pravi dar čitaocima“ (Gordimer, 1999: 99).

Bibliografija

Albahari, D. (2014). Frasi u Šupi. Internet. Pristupljeno: 05. septembra 2016. na: <https://archive.org/stream/DavidAlbahariFrasUupi/Ernest%20Hemingvej~Sunce%20se%20ponovno%20ra%C4%91a_djvu.txt>

Bahtin, M. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

Beuka, R. (2002). Tales from “The Big Outside World”: Ann Beattie's Hemingway. *The Hemingway Review*, Vol. 22, No.1, 109-117.

Diniz, M. Z. (1980). *Love and War in Hemingway`s Fiction*. [MA thesis]. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. Pristupljeno: 23.avgusta 2016. na:

<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/106129/321904.pdf?sequence=>>

Donaldson, S. (2003). The Averted Gaze in Hemingway's Fiction. *Sewanee Review*, Vol.111, Issue1, 128-151.

Fetterley, J. (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Fiedler, L. (1966). *Love and Death in the American Novel*. Illinois: Stein and Day.

Forster, G. (2001). *Melancholy Modernism: Gender and the Politics of Mourning in The Sun Also Rises*. *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 1, 22–37.

Gordić, V. (1995). *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera*. Novi Sad: Matica srpska.

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

Gordimer, N.(1999). Hemingway's Expatriates. *Transition*, No. 80, 86-99.

Gurko, L. (1968). *The Pursuit of Heroism*, 1st edition. New York: Thomas Y. Cromwell Co.

Hemingway, E. (2004). *A Farewell to Arms*. London: Arrow Books. (1929).

Hemingway, E. (2004). *Fiesta: The Sun Also Rises*. London: Arrow Books. (1927).

Hemingway, E. (1987). Cat in the Rain. In *Complete Short Stories of Ernest Hemingway* (pp. 152-153). New York: Simon & Schuster Inc.

Kumar, R. (2013). Amorous Love in the Novels of Earnest Hemingway. *The Criterion*, Vol. 4, Issue VI, 131-135.

Lynn, K.S. (1987). *Hemingway*. New York: Simon and Schuster.

Mosse, G. L. (1996). *The Image of Man – The Creation of Modern Masculinity*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Ong, W.J. (1995). The Writer's Audience is Always a Fiction. In Vučković, T. (ed.). *Moderna američka književnost 4 – teorija književnosti* (pp. 48-54). Beograd: Kultura.

Price Herndl, D. (2001). Invalid Masculinity: Silence, Hospitals, and Anesthesia in A Farewell to Arms. *The Hemingway Review*, Vol. 21, No. 1, 38-52.

Samson, G. (1995). *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tomashevsky, B. (2002). Literature and Biography. In: Matejska, L. and Pomorska, K. (eds.). *Readings in Russian Poetics – Formalist and Structuralist Views* (pp. 47-55). Chicago: Dalkey Archive Press.

Young, P. (1965). Ernest Hemingway. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Summary: NARRATIVE STRATEGIES IN THE CONSTRUCTION OF MALE AND FEMALE CHARACTERS IN THE PROSE OF ERNEST HEMINGWAY

Ernest Hemingway created a new style of fiction when he began publishing his short stories. The style, characterized by short, declarative sentences, simple dialogues, omissions and careful selection of details, was forged in reportage while he was working as a journalist. By editing, cropping and omitting, Hemingway saw how much he could achieve with how little and it was this 'writing with the minimum of means' for which his prose became famous. In his stories, meaning is established through dialogue, action and silence, and the emphasis is on compression, simplicity and clarity. This paper analyzes the subversive potential of the narrative techniques and strategies that Ernest Hemingway employed in his fiction in the development of the major themes that preoccupied him most – war, love, fear and death. The analysis focuses on the novels *A Farewell to Arms*, *The Sun Also Rises*, and the short story "Cat in the Rain." The paper examines the author's narrative style and techniques, such as focalization and juxtaposition, in the construction of his characters. Special attention is devoted to examining male-female relationships in the cited works, which have been the focus of conflicting opinions among literary critics since the 70's. The motifs of crisis and conflict constitute an important element of Hemingway's fiction, and their main purpose is to emphasise the psychological complexity of his characters as well as of male-female relationships. These relationships are key for the construction of his (male) characters, while crises and conflicts in this domain reveal the numerous identity and existential problems that men are faced with. This paper also underlines the importance of female characters with the aim to demonstrate the fact that the seeming psychological and emotional marginality, as well as the invisibility of Hemingway's female characters, have been the key argument for the widespread perception of Hemingway as a macho writer. The stories present us with people and places devastated by war, people physically and emotionally wounded, lonely and alienated. There are two wars being waged in the stories – the one set in Europe and other set at home, that is, an individual's inner struggle to find a place

in the post-war world. This paper aims to investigate this domain perception, analyzing Hemingway's subversive narrative strategies in the works mentioned.

Keywords: Ernest Hemingway, narrative strategies, subversiveness, male-female relationships.

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

Danica B. Karić

Alfa BK University, Belgrade

danicakaric@alfa.edu.rs

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

Review article

Abstract: Referring to the theoretical framework outlined by Adorno, Hesmondhalgh, Mosco and Miège, this paper provides an overview of the complex relationship between culture, creative industries, and political and economic development. The paper makes a distinction between creative and culture industries, providing a classification of various commodities with regard to that. All these commodities have, as it is argued in the paper, gained added market value following the 'cultural turn' in the wake of the post-industrial economy. Furthermore, it is argued that both the market and the subjectivity of consumers are constructed culturally. The relationship between culture and economy is, however, more complex than that, since culture is also largely dependent on the economy and politics of a particular society. In conclusion, the paper provides an evaluation of the political economy approach to culture industries.

Keywords: cultural industries, creative industries, cultural economy, cultural imperialism, political economy approach.

The importance of cultural industry is not merely limited to its economic capabilities, but also to the prominent role it has in the forming and developing of peoples' identities, attitudes, values and lifestyles. The dynamics and complexities of the relationships between culture, creative industries and the political and economic development of societies have gained the attention of theorists and researchers from the mid-twentieth century. The post-World War II world saw the mainstreaming of studies on cultural and creative industries as it was an absolute necessity to explore and grasp the changing nature of politics and economics in the developed countries.

The end of the Cold War marked the beginning of a ‘cultural turn’ in the globalized world. The worldwide distribution of the values and attitudes of the West in general, and the United States of America in particular, has been the focus of attention not only for academics but also for ordinary people from across the world. There have been intense debates over the impact of globalization and the consequent transformations in the realm of culture from a number of conflicting standpoints. The idea of cultural imperialism has been particularly influential in the understanding of the profound transformations that are taking place in the sphere of culture. Regardless of the difference among these perspectives, there exists a consensus on the incredible role of global media as carrier of the unprecedented changes applicable to culture at both global and local levels. However, culture should no longer be perceived as a locally bounded ‘whole’ way of life, as the components of culture themselves have profoundly changed. It has been suggested that culture should not be viewed as introverted, tied to place and inward looking as it used to be in history. Rather, culture is seen as an outward-looking, learning process; a way of developing people’s lives and breaking down preconceptions.

The intangibility is one of the important factors in defining a cultural product or commodity. Certainly, the content of cultural commodities is immeasurable and cultural in nature. Here, ‘cultural’ means that the use value of a cultural commodity satisfies some of the mental or psychological needs of a user in one way or another from a culturally determined standpoint. Speaking from the opposite perspective, a cultural commodity has no ‘physical’ value apart from its ability to gratify given cultural tastes of a consumer. In broad terms, cultural industries are characterised by the production, creation, transmission, distribution, registration, protection, participation and mass consumption of cultural and creative types of intangible and immeasurable contents, which are available in the market as exchangeable commodities or services. Globalisation represents not only the competitive distribution but also the co-operative sharing of cultural and creative goods.

Cultural industries deal with the mechanisms of production, distribution and use of cultural goods. Laws and provisions concerning copyright and intellectual property rights are used to protect and ensure the value based exchangeability of such commodities and services in the marketplace. The term ‘cultural industries’ denotes that culture is part of the economic

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

sector; the state considerably regulates the cultural industry as a sector of economy but not without political implications. In his book, *The Cultural Industries*, Hesmondhalgh says,

in all areas of commercial life, governments intervene. The free market does not exist in modern, complex societies but is merely a goal aspired to by those who believe that the market, in its ideal state, is the best way to distribute resources and answer human needs. (Hesmondhalgh, 2007: 122)

I agree with Hesmondhalgh's statement that culture has become a complete commodity, something that serves to establish economies.

Crafts, designs, printed and published materials, multimedia creations, designs of various types, photographic articles, music, audiovisual and cinematographic creations and artistic performances are some of the popular forms of cultural and creative commodities. Cultural and Creative Industries encompass activities that are part of cultural and artistic production. It does not mean that cultural industry and creative industry are synonymous or interchangeable.

Based on the predominant quantity of artistic or creative content, 'creative industry' can effectively be differentiated from 'culture industry'. Therefore, while advertising and architecture are part of creative industries, television programmes and cinemas are part of cultural commodities. Creative industries include distinctive fields such as advertising, architecture, art and antiques markets, crafts, design, designer fashion, film and video, interactive leisure software, music, performing arts, publishing, software and computer services and television and radio. Content creation, production, distribution and consumption are the four principal areas of cultural industries.

The advances in technology and the developments in information technologies, digital media and new communication channels have profoundly changed the character of the Creative and Cultural Industries in the Twenty-First Century. Cultural and Creative Industries have a major share in the international trade and a deep impact over the cultural lives of peoples of different countries. The international flow of cultural goods and services is higher than ever. Cultural trade flows include the

transnational and cross-border distribution of books, television programmes, audio and video CDs, films, documentaries, internet data and information, videogames, paintings and sculptures.

It has been argued by a number of theorists that postmodernist culture is affirmative. On the contrary, Adorno criticises mass culture merely as a product of what he understands as ‘culture industry’. While seeing mass culture as making passive effects on the spectators, Adorno underestimates the positive aspects of popular culture and its potentialities for democratising culture itself. He fails to see the democratic transformation of culture through the medium of mass culture. Therefore, postmodernists have come up with the argument that Adorno holds an elitist appraisal against the culture of a people.

Adorno’s perspective is regrettably one-sided in only seeing the alienation and ideology in the cultural contents produced by culture industry. Adorno’s critical theory considers the existence of an alienated and alienating culture industry as a product of the capitalist commodity fetishism. Adorno was a staunch advocate of modernist high culture in comparison with the consumerist, populist mass culture.

For Adorno, fascism was the full scale realisation of western rationality and full-fledged instrumental reason; Cultural Industry is a tool for capitalist-driven integration and unification, which has catastrophic effects on humanity. In the same fashion, Horkheimer and Adorno’s *Dialectic of Enlightenment* also reveals the self-destructive tendencies inherent in the whole project of modernity. According to Horkheimer, the very work of emancipation from various restraints would itself lead to an inevitable return to new forms of regression and domination.

For capitalist development, all production is under the logic of the market, in which the production is not oriented towards meeting the real needs of people, but to multiply capital, which is nothing but the objectification of human beings. While the capitalist class unlimitedly acquires capital, it also gains unaccounted and illegitimate political power that is inherently destructive in relation to the working class. Therefore, production becomes isolated from use value and acquires the sole purpose of exchange: culture becomes a commodity.

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

In other words, the universality of exchange value under capitalism *objectively* includes the particularity of use value. It is also an act of replacing the intrinsic values of 'thing' with its extrinsic values. The art generated by culture industry does not provide happiness but gives entertainment as a relief from labour, which is in essence the most creative form of human activity. Art is detached from practice and is a product of the inevitable division between physical and mental labour in any given class-divided society. The production of leisure goods is not only a systemic outcome but also systemic necessity for its own reproduction. The artistic amusement one gets from the products of cultural industry constitutes a continuity and discontinuity with work.

Cultural economy has become a central paradigm in cultural studies that considers culture essentially as economy and analyses it as an industry. Culture is not merely seen as a realm of human activity or social development separated from the politics and economies of the concerned societies. Simply speaking, contemporary culture has a distinct and autonomous political economy. Moreover, culture itself is constituted by political economy. Culture can no more be understood without analysing the processes and patterns of the production of culture. The traditional notion of culture has given way to the consumerist notion of culture; hence, the term 'consumerist culture' derived.

The political economy approach is part of the materialist tradition of cultural studies. The political economy approach inquires culture in material terms. It is widely noted that there is a gap between a production-centred approach and a consumption-centred approach to the study of the cultural and creative industries. One could say that culture could be studied simply as a sector of economy. Most importantly, culture must be studied as a type of material production. Otherwise, there is no way to understand the politics of cultural contents produced, distributed and used in the cultural and creative industries.

In the last analysis, cultural production is what is paramount, from the political economy perspective, as materialism always emphasises the actual production processes in the society. The rise of new media industries in the twentieth century led business to take a close look at the economics of communication. The result was research on everything from how to produce and market radio and television receivers to how to sell

products to mass audiences. The growth of political economy was built in part on an effort to understand this process critically, i.e., to connect mass marketing to wider economic and social processes and to criticize them from a range of humanistic values. (Mosco, 1996).

Such an effort was based essentially on a Marxian theoretical foundation. Mosco (1996) has identified the central belief of a political economy approach as a strong commitment to historical analysis, to understanding the broad social totality, to moral philosophy or the study of social value and of the good social order, and, finally, to social intervention or praxis (Mosco, 1996).

The cultural economy perspective has gathered momentum following the so-called ‘cultural turn’ in the wake of the post-industrial economy, thereby, not only the academics but also the corporate sector gives an added value to culture as a significant factor in market dealings and other economic activities. Even within the discipline of economics, there is a set of influential theorists that looks at economics as a discursive formation and cultural composition of a particular type. It means that the market itself is constructed culturally, and is therefore not an objectively constituted entity beforehand. Economic realities are nothing but discursive constructs that are shaped by the cultural settings in which they operate.

The political economy approach to the cultural and creative industries does not uphold the view that the audience is active without limits. The consumer subject does not and cannot exist in a vacuum of non-place and non-time to have pure tastes and pure choices. The control of the consumer is an illusion at the spectacular marketplace of commodity fetishism. The politics and economics of the culture industry shape the very subjectivity of the consumers of cultural contents. It can be argued that the political and economic form governing the creative industries shapes the consumers’ likes and dislikes.

According to Mosco (1996), “political economy is a major perspective in communication research” (1). The central assumption of a political economy approach is the understanding that “social change is ubiquitous [and that there are) three starting points that serve as entry or starting points to the social field: commodification, spatialization, and structuration” (Mosco, 1996: 11). As an epistemology, a political economy

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

approach cannot comprehend all of social life with an overarching theory. Therefore, it tries to combine theory with practice as Marx pushed beyond theory to praxis, Freud beyond the psychoanalysis of explanation to therapeutic provocation, and so on (Mosco, 1996). In brief, Mosco puts forward the view that there is no single correct approach that, by itself, constitutes a definitive political economy of communication. Hence, the political economy approach to communication is one starting point or gateway among a range of others, such as cultural studies and policy studies, major approaches that reside on the borders of political economy (Mosco, 1996). Therefore, it must be understood that a political economy approach to the study of cultural and creative industries in particular, and communication in general, does not make claims larger than its defined potential to define social phenomena.

Miège (1989), in his opposition to Adorno and Horkheimer's model of culture industry, founded the cultural industries approach; he vigorously argued against the notion that capital is all-pervasive. The model of instrumental reason is too abstract as a tool for analysis. Miège was for rejecting both the economic determinism and economic reductionism of a political economy approach in general and asserted the unaccounted for complexity of cultural industries, which was not fit to be analysed in the earlier framework of culture industry. Hesmondhalgh comments that Miège was adamant that the term 'Cultural Industries' (plural) is used as it "signals an awareness of the problems of the industrialisation of culture, but a refusal to simplify assessment and explanation" (Hesmondhalgh, 2007: 25).

While grounding the political economy approach itself, Miège looks upon technology as both oppressive and a potential tool for liberation. For Miège (1989), "the capitalization of cultural production is a complex, many-sided and even contradictory process" (1989: 12). He challenges the positive vs. negative logic of Adorno. Furthermore, the cultural industry does not exist as a singular, unified field overwhelmed by a single process. Miège (1989) also contends that Adorno and Horkheimer overlook the importance of market forces in the shaping of culture.

Theoretically speaking, three components of new media studies are "the *artefacts or devices* used to communicate or convey information; the *activities and practices* in which people engage to communicate or share

information; and the *social arrangements or organizational forms* that develop around those devices and practices” (Lievrouw and Livingstone, 2006: 2). The characteristics of media have changed profoundly in the last two or three decades, they are not merely technological advancements. The social, political, economic and cultural aspects of such changes are important to take account of when a critical understanding of the cultural imperialism thesis is attempted.

The times of mass society as well as mass media have faded away. Therefore, it is necessary to examine the historical conditions in which the new media proliferate. In other words, unless the processes and patterns through which the new media socialization are understood, it is not possible to understand them as a whole. “Linear narratives and genres that were associated with particular media technologies and forms in the past – the novel, the Hollywood film, the LP record album, the crime drama – are absorbed into hyperlinked, hybrid content that is generated and shared via diverse channels.” (Lievrouw and Livingstone, 2006: 3)

In his seminal work *Cultural Imperialism: A critical Introduction*, John Tomlinson defines cultural imperialism as “the use of political and economic power to exalt and spread the values and habits of a foreign culture at the expense of a native culture.” (1992: 3) The problem here is the selection of the parameters to determine what is foreign and what is native in terms of culture. The predominant understanding of such a dichotomy between the foreign and the native culture presupposes the nation state as a homogeneous community. Exploring the construct of ‘Englishness’, Hall argues that such a national construct is manufactured homogeneity. “It was always negotiated against difference. It always had to absorb all the differences of class, of religion, of gender, in order to present itself as a homogeneous entity” (Hall, 1997: 29). A more realistic understanding of the processes and patterns of cultural and economic domination must take account of the differences that exist between various social groups within the nation state: “the cultural economy approach encourages us to question the easy dichotomies that some political economists and sociologists of culture draw between the realm of culture and the increasing encroachment of economies on that realm” (Hesmondhalgh, 2007: 58).

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

The widespread availability of American cultural products such as music, television channels, entertainment and informational commodities is one of the important factors that enable the lopsided influence of American culture over the rest of the world. Therefore, Schiller famously defines cultural imperialism as

the sum of processes by which a society is brought into the modern world system and how its dominating stratum is attracted, pressured, forced, and sometimes bribed into shaping social institutions to correspond to, or even promote, the values and structures of the dominating centre of the system (Schiller, 1976: 9).

Importantly, Schiller has found a common ground between the study of media dominance and theories of economic imperialism. For him, it is necessary to look at theories such as world systems and dependency theories in order to explore the dynamics of domination in the sphere of communication: “nothing less than the viability of the American industrial economy itself is involved in the movements towards international commercialization of broadcasting” (Schiller, 1969: 95).

In the economic realm, the production of American produce has a penetrating impact over the determination of the cultural aspects of the lives of millions of people from outside the United States. Many theorists have almost equated cultural imperialism with American cultural imperialism, as if the United States alone is the conductor of the concert of global cultural imperialism. It is important to note: there is no single culture that oppresses other cultures on its own. With reference to the nation state as the overwhelming reality in the modern world, it is possible to classify cultural imperialism as ‘cultural imperialism from within and without’. The idea is that cultural imperialism is not only a compound, multi-layered phenomenon that encompasses a wide array of practices of a number of hegemonic cultures, but also could only be defined from the standpoint of the subaltern cultures from around the world.

Culture is also a means of policy making and unmaking. It has been part of governance techniques. Culture is a medium of regulation too, be it democratic or authoritarian. The rationality of both government and governance relies upon culture and its constitutive powers for retaining and gaining legitimacy. The resistance to the ‘powers that be’ also use

culture as a means for effectively raising political challenge. There is a close relationship between culture and politics across the political regimes of various types. The contents, prices, standards, distribution networks in cultural and creative industries are considerably controlled and regulated even in the democratic countries of the West.

The increasing cross-border trade on media culture not only commodifies culture but also reinvents culture as commodities constructed in terms of the prevailing market logic. Delimiting or opening the national cultural market is a political issue, which in turn substantially influences the character of cultural and creative industries. Culture is essentially related to many of the policy areas of modern governance, ranging from media campaigns against HIV to election campaigns. It is closely linked with trade and economy. It is important to note that culture as a commodity is essentially different from other goods.

On the one side of the media globalization debate,

[m]ainstream economists and liberal communications theorists have emphasized the relationship between new technologies and markets, and argued that media globalization promotes opportunities for shared information, borderless communication and global commerce. Further, they believe that global media encourage the spread of liberal democratic ideas and empower citizens worldwide against unjust forms of local authority, by allowing the ‘whole world to watch’ and witness such injustices (Flew and McElhinney, 2006: 291).

I agree here that media has allowed for ‘shared information’, the world has changed drastically with the media coverage of wars and various ‘momentous’ occasions throughout the world that have all been televised and made readily available to anyone who wishes to see them: this is even more prominent today as websites like Youtube make millions of televised events available to us whenever we wish, as many times as we wish to see them.

On the other hand, the political economy tradition has long drawn attention to the adverse political and cultural implications of the unequal distribution of international communications power and resources, and how they intersect with broader structures of dominance and Western hegemony in the international political economy (Flew and McElhinney,

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

2006). From a different platform, theorists of New World Information and Communication Order, such as Kaarle Nordenstreng and Cees Hamelink, have pointed out the importance of the internationalization and commercialization of global communications to the status of United States as the world's dominant capitalist economy (Flew and McElhinney, 2006).

Hesmondhalgh is of the view that “government organisations have played an important part in promoting its cultural industries abroad as a means of securing export income, but also in order to export a set of beliefs and values concerning how to organise production and consumption” (Hesmondhalgh, 2007: 214). I strongly agree that by promoting material abroad, governments hope to increase income for their sector and better the economy in their country.

The contemporary era of globalization is marked by the emergence of a global market for what is commonly known as cultural commodities. However, this global market of cultural commodities is characterized by unevenness and irregularity. The policies followed by a number of governments in the developing countries are instrumental in initiating this shift in the media sector. It is worthwhile to note that the expansion of the big media conglomerates “has not been primarily the result of technological change or market competition, but is indicative of the extent of transnational corporate influence over national policy-makers and the hegemonic role that has been played by global media in the international dissemination of ideas” (Flew and McElhinney, 2006: 293). Therefore, we can see that politics has a big influence on what is, or will be, ‘culture’.

While analyzing the media and its impact on culture, it is possible to see that cultural change takes place in dialectical relationship between the forces at the local and global levels. No culture is simply paving the way for its own death since cultures have their own inherent capacity to reproduce themselves. It has been widely observed that there is a significant growth in the regional production of television programmes and other cultural products in competition with the global media. In the twentieth century, the mass media played a vital role in the export of cultural values from the imperialist metropolises to the developing world. However, as the organizing logic of capitalism has undergone mutations in the twenty first century, the form and content of cultural imperialism too have changed.

On the other hand, nothing like a global media culture exists in reality. The media culture in itself is multiple and varied even from genre to genre. Nevertheless, the dominant cultural discourse originating from the United States and other imperialist metropolises, and spreading through the new media, has a significant role in shaping the cultural outlook of the rest of the world directly or indirectly. For example, in Hesmondhalgh's opinion it is possible to say that diversity may well have increased as new syncretic cultural texts and genres circulate within societies exposed to Western cultural influence [while on the other hand) Western cultural exports might inhibit or destroy indigenous cultural traditions (Hesmondhalgh, 2007).

I feel very strongly about this; by expanding, 'dominating' another nation culturally we are in essence changing that country's basic construct. Culture should not be limited but I feel it should not be forced upon others either; perhaps a good example of a country and culture that has been changed by Western culture is Japan – the culture was drastically changed after the war.

Many theorists have noted that contemporary media globalization ensures the one-way flow of cultural commodities from the Western backgrounds. The domination of the West is being reproduced through the hegemony of its cultural formations. Capitalism is not only a political or economic force, it is a cultural force too, capable of changing the cultural life of millions and millions from around the world in accordance with its need to reproduce its values and norms which happen to be deeply embedded in the social cultures of the dominant countries.

The Cultural Imperialism Thesis was very influential even in shaping the debates on media for the last two or three decades. However, there have been criticisms which try to shake the very intellectual foundations of the cultural imperialism perspective. In an increasingly globalized world, the processes and patterns of cultural interactions and integration are not linear or one-dimensional. It has been noted that the theorists of cultural imperialism overstate the centrality of media in transforming the cultural lives of people. There are wide varieties of counter media initiatives, such as independent media centres, which consciously try to break the mould of stereotypical Western programmes. As stated earlier, I feel it important

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

for these lesser 'famed' cultures not to be lost in the mass of Western culture.

Mosco (1996) is of the opinion that it is possible to take an explicitly non-reductionist and over-determined or multiply determined approach to research. Furthermore, it declines to reduce any apparent complexity in person, relationship, or historical occurrence to a core essentiality or simplicity, e.g. that the economic or the cultural provides the essential causal impetus for historical change and that others are non-essential (Mosco, 1996). It is the strength of the political economy approach that "following on the work of Gramsci, Lukács, Althusser, and Williams, it holds that definitions of theory and society are over determined or multiply determined" (Mosco, 1996).

In other words, there are different types of constitutive processes that shape the very existence of individuals, social institutions and knowledge and ideas. Here, determination does not mean absolute fixing or deciding on the other but, in William's terms, setting limits and exerting pressures or, in Ahmad's words, to the givenness of the circumstance within which individuals *make* their choices, their lives, their histories (Mosco, 1996).

Since multiple determination or overdetermination is an essential feature of a political economy approach, it more easily avoids the tendency to isolate practices in autonomous categories and permits emphasis on both relatively autonomous and interactive practices (Mosco, 1996). There are vigorous internal debates taking place with the political economy approach. In addition, this fact allows a significant variety of viewpoints under the umbrella term of 'political economy approach'.

Critical paradigms to the study of the Creative and Cultural Industries try to overcome the uneven emphasis the 'political economy' tradition gives to politics and economics pertaining to cultural and creative industries. The Marxian economic determinism that leads ultimately to economic reductionism is a defining characteristic of the political economy approach. In fact, the realm of culture has its own internal logic of functioning. It is not simply working in accordance with the principles of market or the crude laws of economics. Culture is discursive; it constitutes discourses with cultural contents.

The political economy approach, however, has been criticised as an encyclopaedic or ‘textbook approach’, particularly the tendency to present elements of a map without a sense of structure, process, relationship, or outcome (Mosco, 1996). These kinds of criticisms have emerged from many corners against the political economy approach since it exclusively emphasises social totality. The political economy approach to the study of cultural and creative industries has been criticised from a purely aesthetic point of view, too. Theorists such as Paul De Man argue that the emphasis on external factors by the crass materialism of the political economy approach leads to the missing out of focus on internal factors of cultural and creative products such as the quality of content and the attractiveness of cultural and creative themes.

The modern world is equally characterised by integration and disintegration. The crises in the realms of culture, politics and economy are not isolated. The overarching social crises of both modernity and late modernity are closely related, or even entwined. Such crises, in their various manifestations and multiple dimensions, are the expressions of a historical process. It is the advantage of the political economy approach that it studies the very historical process that overlaps the crises of various types in our era, without overlooking its structural and functional complexities.

Certainly, there are differences within the political economy approach to the study of the cultural and creative industries based on linearity and non-linearity. While the traditional approaches of political economy are considered linear because of their one-dimensional view of social processes and relations, new turns within political economy emphasise the non-linearity and multiplicity because they try to characterise the multidimensional postmodern life in its given complexity.

For Hesmondhalgh the political economy approach to the creative and cultural industries goes beyond technical issues of efficiency to engage with basic moral questions of justice, equity and the public good (Hesmondhalgh, 2007). To conclude, it is possible to argue that the political economy approach to the study of creative and cultural industries, apart from its limitations, is constantly advancing itself and able to comprehend wider social and cultural phenomena.

WHAT DOES A 'POLITICAL ECONOMY' APPROACH TO THE STUDY OF THE CREATIVE AND CULTURAL INDUSTRIES INVOLVE? WHAT ARE ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES?

References

Adorno, T.W. (1991). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.

Curran, J., Morley, D. and V. Walkerdine, eds. (1996). *Cultural Studies and Communications*. London: Arnold.

During, S. (1999). *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.

Flew, T. and S. McElhinney. (2006). Globalization and the Structure of New Media Industries. In Lievrouw, L.A. and S.M. Livingstone (Eds.), *Handbook of New Media: Social Shaping and Social Consequences of ICTs* (287-306). London: Sage.

Hall, S. (1997). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. In A. King (Ed.), *Culture, Globalization and the World-system: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp. 19-39). London: Macmillan.

Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*, 2nd edition. London: Sage.

Lievrouw, L.A. and S.M. Livingstone, eds. (2006). *Handbook of New Media: Social Shaping and Social Consequences of ICTs*. London: Sage.

Miège, B. (1989). *The Capitalization of Cultural Production*. New York: International General.

Mosco, V. (1996). *The Political Economy of Communication*. London: Sage.

Schiller, H. (1976). *Communication and Cultural Domination*. New York: M.E. Sharpe.

Tomlinson, J. (1991). *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. London: Pinter.

Кристина К. Варцаковић
Универзитет у Београду
shiri_81@yahoo.com

ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ И ПОРОДИЧНИ ОДНОСИ У РОМАНУ *ПРЕКО РИЈЕКЕ* *МЕРСИ* СПИСАТЕЉИЦЕ ЕНИ ГРОУВС

Прегледни рад

Сажетак: Овај рад говори о утицајима различитих породичних дешавања у животу појединца и њиховим улогама, као и погледима о класи, раси и односима полова у једној друштвеној заједници. Радња романа се дешава у Ливерпулу и фокусира се на кућна дешавања и измијењене улоге жена у времену Другог свјетског рата. Дајући неке конкретне примјере, рад омогућује читатељу да добије јасну слику о неким кључним проблемима у породичним односима који се појављују у роману „Преко ријеке Мерси“. Ти односи су приказани на врло реалан и транспарентан начин, и нису увијек срећни него су и пуни туге. Такође се приказује какав утицај остављају у даљњем животу појединца. Као крајњи циљ је замишљено да се кроз примјере из самог романа докаже како културални студији, а у склопу њих и популарна култура, постају доминантни елементи модернистичких и постмодернистичких романа и да је спој књижевности и културе постао нераскидив. У овом раду се такође анализира свеукупни утицај популарне културе на савремено друштво, укључујући и знатан утицај медија и технологије као његов неодвојиви дио. У раду се дају информације о неким историјским чињеницама из Другог свјетског рата и елементима језика коришћеним у роману који је писан у то вријеме. Писац нас својим романом још једном подсећа да је књижевност средство које осликава стање у друштву, те да је одувјек била средство којим су се преносиле социјалне, политичке, емотивне и људске поруке независно од елемената језика и других говорних образаца.

Кључне ријечи: породица, породични односи, улога жене, популарна култура.

Популарна култура у роману *Преко ријеке Мерси*

Популарна култура се константно мијења и својствена је мјесту и времену. Тачно вријеме настанка популарне културе је тешко

одредити, али се може рећи да је њено присуство постало примјетно са појавом индустријализације.

Можемо рећи да је популарна култура заправо народна култура која преовладава у савременом друштву. Дакле, садржај популарне културе је постављен великим дијелом од стране индустрија које шире културални материјал, као нпр. филм, телевизија и штампа. Термин популарна култура, међутим, не можемо описати само као укупан производ ових индустрија, него и као резултат континуиране интеракције између ових индустрија и људи у друштву који конзумирају њихове производе. Бенет прави разлику између 'примарне' и 'секундарне' популарне културе, гдје је прва масовна продукција, а друга локална репродукција (1980: 153-218).

Дијелови популарне културе се углавном пласирају широком спектру публике. Неки људи тврде да ти дијелови доминирају популарном културом јер компаније које производе и продају артикле популарне културе покушавају да изврше максимизацију њиховог профита тако што наглашавају оне дијелове поп културе који имају широк спектар заинтересованих људи.

Како Дик Хибдиц наводи (1988), оно што ми зовемо „популарна култура“, на примјер, скуп опште доступних артефаката - записи, одјећа, ТВ програми, начини превоза, итд. -не појављују се у свом препознатљивом савременом облику до послје Другог свјетског рата када су нови производи за широку потрошњу дизајнирани и произведени за нова потрошачка тржишта.

Како Ђерић у свом раду објашњава, популарна култура, неодвојива од стварности у којој постојимо, прожима све аспекте људских живота – од избора фармерки, телевизијског програма, шампона за косу, туристичке дестинације или обичног музичког диска, преко ставова и понашања друштвених јединки, да би на крају доспјела у нешто апстрактнију и на први поглед недостижнију сферу – лијепо књижевност. Видимо да ни „права“, традиционална књижевност није имуна на утицај популарне културе. – Једино по чему књижевност ипак задржава своју аутономију је чињеница да она користи елементе популарне културе у сопствену, другачију сврху. Овај пут се не ради о комерцијалној, маркетиншкој, сензационалистичкој употреби. Елементи популарне културе у књижевном дјелу добијају нови

смисао, постају симболи вишег реда, откривајући и преносећи дубље и узвишеније значење.

Популарну културу не чине искључиво њени производи. Иако популарна култура има своју материјалну сврху, она осликава интересе, тежње, жеље, свакодневни живот обичних људи: „Популарна култура је култура подређених и обезвлашћених, и стога она увек у себи носи обељежја односа снага, трагове сила доминације и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство.“ (Фиск, 2001: 12)

Долазимо до закључка да је уплив елемената популарне културе у књижевност модернизма и пост-модернизма очигледан, јер велики број дјела тог периода садржи елементе популарне културе. Утицај популарне културе се поготово примјети у периоду пост-модернизма. Модернизам као књижевни правац је захватио све аспекте културе у доба прелаза из 19. у 20. вијек, а пост-модернизам период краја 20. вијека. Пост-модернизам се може описати као реакција на модернизам, прихватање свјетске глобализације, децентрализма и плурализма са још изразитијим елементима популарне културе.

Постоји широк спектар начина на који су људи представили популарну културу у Другом свјетском рату. Многи радови су настали током година сукоба, и још много тога је настало из тог периода свјетске историје. Други свјетски рат довео је до новог бума у погледу савремених романа. Након Другог свјетског рата наступио је Хладни рат, борба између двије велесиле Америке и СССР-а, тј. између два политичка, економска и социјална уређења- између капитализма и комунизма (социјализма). Са распадом СССР-а, и капитализам све више преузима примат у цијелој Европи и свијету, а главна одлика капитализма јесте потрошачко друштво. У потрошачком друштву економски интереси диктирају трендове, обликују начин размишљања, доносе нови систем општеприхваћених моралних норми и намећу нову масовну, популарну културу. Потрошачко друштво не може без рекламе и пропаганде, летака, а то је главна одлика масовне популарне културе. У том периоду долази и до развоја телекомуникационих и информационих технологија које убрзавају проток информација, и помажу да нови трендови брже

дођу до крајњег корисника. Послије Другог свјетског рата на западу су ницали романи са елементима популарне културе, а исток се и даље држао Толстоја и руских класичних романа.

Други свјетски рат је постао незаобилазна и неисцрпна тема у свакодневној популарној култури. Роман *Преко ријеке Мерси* написан је од стране врсне списатељице која је инспирацију пронашла у причама које јој је причала њена бака, а све на основу стечених искустава током Другог свјетског рата. Неки од елемената популарне културе који се појављују у књизи су употреба летака у пропагандне сврхе рата, оснивање женских волонтерских организација помоћи, употреба радија и телефона као средстава оглашавања, итд.

Неки од примјера у роману нам и свједоче о употреби летака у пропагандне сврхе, а говоре пуно и о утицају на јавно мњење: „...а ове године је било пуно посла због силних припрема за могући рат јер су нас из Владе обасули силним информативним летцима о евакуацији дјецe из градова па до заштите угрожених објеката помоћу постављених барикада од врећа пијеска...” (Groves, 2008: 2)

У Првом свјетском рату растурено је укупно око три милиона летака, а у Другом неколико милијарди. Џејмс Монро је изумио тзв. Монро бомбу која је садржавала укупно 50 000 летака. Она се на око 300 метара надморске висине отварала, а леци распршивали. До маја 1945. године произведено је 75 000 таквих бомби. Крајем Другог свјетског рата савезници су повремено испаливали гранате које су умјесто експлозивом биле пуњене пропагандним лецима који су служили као својеврсна пропусница у случају предаје, а садржавали су кратке поруке о савезничким циљевима попут: „Зашто се боримо?“

Оснивање разних волонтерских организација је очигледан примјер популарне културе. Од 1938. године до 1966. године у Великој Британији је постојала Добровољна женска удруга за ваздушна упозорења (ДЖУ) која је помагала људима у случајевима бомбардовања градова: „Не, наравно да није хтјела да буде у завади са Белином свекрвом, али је видјела како су је присталице гђе Паркер гледале на првом одржаном састанку ДЖУ након што је ангажман објављен.” (Groves, 2008: 166)

Ратна пропаганда је један од најчешће коришћених облика психолошког ратовања. „Под појмом ратне пропаганде, амерички стручњаци подразумевају сва обавјештења, идеје, учења или специјални начин убјеђивања који служи постизању одређених ратних (борбених) циљева, а намијењени су да утичу на мишљење, расположење и држање људи ради извлачења посредних или непосредних користи" (Михаиловић, 1984: 15).

Државне власти су уочиле потенцијал пропаганде преко радио пријемника, како у кући, тако и на линијама фронта. Међу првима који су радио користили у пропагандне сврхе утицања на политичке одлуке у другим земљама биле су власти у Великој Британији. Радио је коришћен како би се пропагандом утицало на друге државе у свету (углавном је била реч о земљама у Африци) а са циљем промјене тоталитарних режима у демократски политички поредак: „Зар ниси чуо поруку коју су објавили у петак преко радија рекавши да се све војно особље мора што прије јавити на тренинг?“ (Groves, 2008: 144)

Радио је био приступачан огромном броју људи. Тон комуникације је био непосреднији. Пружао је директнији контакт и стварао емотивнију везу од новина са конзументом информације. Било је тешко ометати његов сигнал, а досезао је до огромног броја људи у читавом свијету. Информација која протиче радио сигналом није познавала географску удаљеност, границе, културу и степен писмености, политичку и идеолошку усмереност као ни социјални статус. У времену раног XX вијека, радио је био идеалан канал да „збуњено стадо“ остане збуњено. Пасивност и послушност властима су се изузетно цениле. Врлине су биле – лични интерес и похлепа, безобзирност, страх од углавном измишљених непријатеља. Циљ је био један, да маса испрепаданих људи буде добра подршка за неке нове или старе ауторитарне вође.

Надаље, још један елеменат популарне културе у роману јесте употреба телефона: „Своју драгу Белу су пронашли у хистеричном стању на теренима тенисерског клуба након што их Чарли обавијестио телефоном о свему што се дешавало и инсистирао на њиховом доласку.“ (Groves, 2008: 147)

Потреба за комуникацијом је била неопходна, па се након избијања Другог свјетског рата број међуградских позива све више повећавао.

Мушкарци су чекали у дугим редовима у војним логорима да позову своју породицу, која је била далеко код куће. Оператерима у већим градовима је наложено да траже од корисника да њихови позиви буду кратки. Препоручена дужина разговора је била пет минута.

Разлика између радија и телефона јесте да се преко радија вршио утицај на широке народне масе док се телефоном остваривала појединачна, приснија комуникација, тј. директнији, али бројно ограничен утицај.

Породични односи у роману *Преко ријеке Мерси*

Писац романа, Ени Гроувс, отвара роман уобичајеном породичном сценом у којој пажљиво описује топлу кућну атмосферу и породицу која се спрема да пође на пут трајектом преко ријеке Мерси ка граду Воласи, области у подручју Ливерпула, како би прославили рођендан сестара близнакиња. Структура саме приче је веома јасна и лако ју је пратити кроз цијели роман. Роман се састоји од двадесет и пет поглавља који покривају период почетка Другог свјетског рата од 1939. па све до краја 1940. године, те стога пружају добар историјски преглед читаоцу. Свако поглавље доноси тренутке неизвјесности, па се читаоци могу лако изгубити у заплету приче, као и да се идентификују са проблемима са којима се ликови суочавају, посебно онима који су истовремено и симпатични и занимљиви кроз цијели роман. Писац обликује ликове тако да они спознају чињеницу да ако желе преживјети, морају да вјерују онима који их окружују, што могу постићи само уколико вјерују и у саме себе.

Из описа књиге сазнајемо главну причу романа, те се лако заинтересујемо за исход те приче. Прича која се одвија је о двије сестре, Џин и Вај, које су потпуно различите. Џин је поносна на свог вриједног мужа и њихову дјецу, али никада немају довољно новца и не могу ништа уштедјети. Вај је једнако поносна на нову улогу коју је њен муж добио као градски локални одборник и њихову елегантну нову кућу, те је сходно томе одгојила своју дјецу да од живота очекују увијек само најбоље. Једино што њу занима јесте друштвени статус и повластице које је јој он доноси. Све се изненада мијења када почне рат и многе нежељене одлуке се морају донијети. И Џин и Вај имају

синове који су довољно стари за војску и кћерке које могу да их замијене и преузму њихову улогу код куће. Дошло је вријеме за истину. Да ли би требало најстарију дјецу уписати у војску? Да ли би требало најмлађу дјецу евакуисати ради њихове сигурности? Све традиционалне извјесности су нестале. Затим се њихова најмлађа сестра, пјевачица Франсин, неочекивано враћа кући и узбрка им прошлост, чак и усред садашње опасности. Породица Кампион се увијек држала заједно у тешким тренуцима и туги, али се чак и они питају да ли је дошло вријеме да своје најмлађе чланове породице, близанце, склоне далеко од бомби. Бомбе падају и породице се раздвајају због конфликта који се дешава код куће и у иностранству. Да ли ће они моћи пронаћи срећу или ће им је рат одузети?

У првом поглављу, кроз разговор на рођенданској забави, можемо уочити нетрпељивост која постоји између сестара близнакиња. Боље рећи, нетрпељивост коју Вивијен показује према својој сестри близнакињи: „Није се могла занемарити чињеница да без обзира што су она и Вивијен биле близнакиње, сличне као два зрна грашка споља гледано, двадесет и три године удате за двојицу различитих људи што је значило да су сада веома различите изнутра.” (Groves, 2008: 4-5)

Није неуобичајено код браће и сестара да имају лош однос: „Џин је можда била старија десет минута, али она, Вај, се осјећала далеко супериорније од ње.“ (Groves, 2008: 11)

Пишчев приказ братске и сестринске лојалности и ривалства открива њену забринутост за очување свете неповредивости дома у вријеме преокрета и друштвених промјена. Џинина близанкиња је имала отмјену кућу над водом, као што локална изрека каже, на другој страни ријеке Мерси у граду Воласи, гдје живе богати, и мужа који је по свему судећи зарађивао више новца него што је знао шта би с њим. Међутим, Џин је увијек мислила да је њен муж Сем бољи човек од мужа њене сестре: „Џин никада не би могла да нађе себи мужа као што је Едвин.” (Groves, 2008: 11-12)

Начин на који се однос сестара близнакиња огледа у роману не оставља читаоца равнодушним, те многи могу да се поистовијете са њим. Близанци углавном не желе да говоре о овом аспекту њиховог односа. То је сувише болно и често укључује сузе и узбуркава јаке емоције и личну тугу. Оно што је Вивијен изазвала код Џин је осјећај

туге. Током читавог романа, читалац може примјетити да Џин често мисли на своју сестру и како су одједном свака отишла својим путем, и да је било тешко бити одвојен. Била је сама, без своје близнакиње, у погледу породице, животних вриједности и онога што је заиста важно у животу. Џин увијек осјећа да је њена близнакиња важан дио ње. С друге стране, њена сестра, Вај, осјећа се другачије: „Свакако није жељела да јој њене нове комшије говоре иза леђа како јој сестра долази у посјету у прошлогодишњој хаљини.“ (Groves, 2008: 13)

Различити друштвени статуси, припадање класно раздвојеним дијеловима друштва, главни је камен спотицање између сестара. Породице се могу посматрати као објекти сатире у неким романима, јер оне истакнуте служе као извор финансијске, а не емотивне подршке. Кроз роман, статус се гради на основу класног положаја, посједовања материјалних ствари и финансија, гдје су неки од ликова у роману, као на примјер Вивијен и њена кћерка Бела, жељни да покажу такве „квалитете“.

Вај је увијек имала конкурентну црту у себи, што је значило да без обзира шта би Џин као најстарија урадила, Вај би увијек покушавала да је надмаши. Вај је била та која је увијек морала да привуче пажњу на разлике друштвеног статуса који је постојао између њихових породица, иако су сестре. Вивијен је увијек је сажаљевала своју сестру близнакињу што има три кћери, за које је мислила да су биле инфериорне на сваки начин у односу на њену Изабелу. Мислила је да је Грејс, најстарија Џинина кћерка, превише личила на њихову млађу сестру Франсин. Вај никада није ни крила своја осећања према млађој сестри. Све до краја романа можемо уочити стални такмичарски дух који Вивијен мисли да мора одржати. У неким дијеловима романа, чини се као да Вај мрзи своју сестру Џин што није амбициознија и што је тако сиромашна и обична, неугледна. Опште позната чињеница је да су близанци увијек веома блиски, Вај је увијек упућивала надређени осмијех, кад год је за то имала прилику, њиме је показивала своју нетрпељивост према сестри.

На почетку шестог поглавља можемо уочити још једном неслагања у мишљењима које близнакиње имају. Овај пут ријеч је о евакуацији дјецe и како се суочити са новим тешкоћама које долазе. Џин никад није одобравала чињеницу што је њена сестра близнакиња жељела да

се мали Цек евакуише. Цек је син њихове најмлађе сестре Франсин којег су усвојили Вивијен и њен супруг, Едвард. Сазнајемо у роману да је током Другог свјетског рата, око 130.000 људи евакуисано далеко од подручја Мерсисајд. То нису били само ученици, него и труднице, младе мајке са бебама и одрасле особе с инвалидитетом. Градске власти су обезбиједиле за дјецу да се преселе у мирно село Чешајр и Сјеверни Велс, гдје би били много сигурнији од бомбашких напада. Многа дјеца су евакуисана бродом из Ливерпула у Канаду, Јужну Африку, Нови Зеланд или Аустралију, а многи од њих се никада нису вратили кући. Међутим, иако је било тешко, за многе родитеље је то био један од начина да се осигурају да ће њихова дјеца преживјети чак и ако је Британија нападнута. Као и сви родитељи у свим већим индустријским градовима, тако су и они у Мерсисајду морали пристати да пусте дјецу да иду да бораве код странаца који су миљама далеко на неодређено вријеме. Хиљаде дјеце је живјело далеко од Мерсисајда у периоду од неколико година. У то вријеме су одрасли, те су се и научили да живе далеко од својих родитеља. Неке породице које су се поново састале су практично постале странци. Многа дјеца која су се вратила у крај Мерсисајд су говорила велшки језик течно - неки су заборавили готово све на енглеском језику што су раније знали.

Најнесрећнија дјеца су била смјештена тамо гдје нису била пожељна. Некима је било ужасно и били су неухрањени, присиљени да живе вани и раде прековремено као Франсинин син Цек. Ипак, Вај није било стало до тога. Она је била увјерена да је у праву што га је послала и то је видјела као изговор да се ријешити дјетета које уопште није ни хтјела. Било је неколико случајева физичког, менталног и сексуалног злостављања с којим су се нека од евакуисане дјеце морала суочити. Сама помисао о тој могућности је чинила да се Цин осјећа нелагодно. Мајке су често патиле ужасно због своје дјеце која су им недостајала. То је разлог зашто Цин није могла да схвати своју сестру како је могла да пошаље Цека у неку другу земљу да живи са странцима. Могла је да разумије да је Вај била забринута. На крају крајева, оне дијеле исте страхове, али у исто вријеме Цин није могла да схвати како је Вај могла да помисли да ће Цеку бити боље без њих. Цин никада не би могла да остави своју дјецу или Сема, чак и ако би

то значило да можда неће преживјети овај рат. Барем, ако би дошло до тога, умрли би заједно.

Још један однос који је интензивно приказан у роману је однос оца и сина. Као и у сваком односу, било је неких проблема који се појаве када се изражавају различита мишљења и увјерења. Однос оца и сина је важан дио развоја било ког дјечака. Њихов међусобни однос је варирао у смислу разумијевања и љубави једног према другом. Очевица и синовима са широко различитим интересима може бити тешко да се поистовјете једни са другима. Очеви који дисциплинују дјецу на миран и праведан начин тако показују своју љубав.

У било којој култури широм свијета, веза између оца и сина је једна од најјачих и кључ за идентитет те културе. Међутим, Лук, Семов и Џинин син, је одлучио да не жели да ради у спасилачкој служби, већ да се умјесто тога придружи војним снагама, заједно са својим пријатељима у борби, јер је углавном мислио о томе као о питању части и поштовања.

„Нама је то јасно Сем, али Лук је млад. Он нема наша сазнања. Ниси то требао рећи. Одмах је постао напет. Па, и треба да буде, одговорио је суморно. Довољно често сам му говорио шта се дешава са људима који оду у рат. Али не, он мисли да зна најбоље, мисли да су то све саме медаље и слава и чињеница да носи то проклето одијело. Он не зна ни дио онога што се дешава.“ (Groves, 2008: 174-175)

Он је радије ризиковао свој живот у Данкирку, умјесто да борави и ради у спасилачкој служби Ливерпула и да га његови пријатељи зову кукавицом. Није било начина да га се разувјери да ће учинити исто онолико за своју земљу колико би учинио да је остао код куће. Дјелујући на своју руку, Лукова одлука знатно ремети однос са његовим оцем.

У шестом поглављу Гроувс снажно описује реакцију Луковог оца када је сазнао да га његов син није послушао, те да се придружио војсци без његовог пристанка: „ ...лице му је горело од бијеса, песнице су биле стиснуте са страна“ (Groves, 2008: 146).

У оваквим ситуацијама мајке инстинктивно штите своју дјецу као што је Џин покушала да заштити свог сина Лука. Покушала је да заштити свога сина од очевог бијеса и погрешно изговорених и нежељених ријечи које су произашле из њихове расправе зато што ријечи могу да наштете породичним односима више него и сама дјела. Касније је тек схватила да њен син више није дијете и да може сам за себе да одлучује, без обзира колико се њој и њеном мужу то чинило погрешним тада:

„Сем није проговорио ни ријеч о Луку откако је он отишао, и испочетка је био веома узнемирен због онога што се десило да ни она сама није била склона да прича о томе. Али није било у Џининој природи да криви или кажњава оне које воли, и како су дани пролазили постала је неизмјерно забринута за Сема.“ (Groves, 2008: 169)

Поред огорчености њеног мужа, Џин је могла да осјети његову бол, а у исто вријеме је могла да примијети да њен син Лук то није могао да види. Била је ужаснута што види како се отац и син, који су увијек имали одличан однос и који су били веома слични, сада обраћају један другом као непријатељи. Никада није видјела свог мужа тако љутог. Џин је покушала да објасни Сему зашто је Лук то урадио, али је исто тако знала да ће Сем то веома тешко прихватити.

У Семовим очима, Лук је показао да није цијенио, а ни поштовао или уважавао очеве савјете. Иначе му не би пркосио и пријавио се у војску без његовог одобрења. Семово разочарање и љутња због Лукове одлуке се најбоље огледа у реченици када каже: „Надам се да си поносан на себе јер ја свакако то нисам“ (Groves, 2008: 148).

Још једна узнемиравајућа ситуација која се дешава између оца и сина је када Лук дође кући по први пут након што је провео неко вријеме у рову. Док је Џин пресрећна што јој је син жив и здрав и поново код куће, њен муж Сем не може да престане да се љути и да буде киван на сина. Још увијек не може да прихвати чињеницу да му се његов сопствени син успротивио на такав начин. Он је повријеђен, поносан и није нимало вољан да му опрости и заборави све још увијек.

Настала ситуација је јако тешка како за Сема тако и за његовог сина, али је још тежа за Цин. Није било начина да их она помири, а све је скоро покушала. Породичне вриједности јој много значе и Гроувс осликава ову ситуацију добро у овом поглављу.

Породица је њен приоритет и често је најважнија ствар, али исто тако је често питање колико заправо породица пружа простора и слободе појединцу. Понекад смањује или одузима лични простор и намеће тежње и очекивања која појединац преузима као терет на своја плећа, а не може да их испуни. Одбијање породице може да отуђи појединца и да проузрокује осјећај самоће и кривице.

Али опет, с друге стране, кажу да нико не би требао бити сам у вријеме Божићних празника. Од људи се очекује да их проведу у кругу породице. Ову прилику су добили Лук и неки његови пријатељи. Дошао је кући за Божић на одсуство и донио је поклоне својој породици из Париза. На кратко, опет можемо да осјетимо топлу, породичну атмосферу која је била приказана на почетку романа. Сви су били срећни сем Сема. Он је посљедњи отворио Луков поклон на ком је писало: „од твог драгог и вољеног сина, децембар 1939”.

Овом поруком Лук је покушао да каже свом оцу колико му је жао због свега. Покушавао је да се извини, али се његов отац није на то базирао. Ипак је нешто било другачије у свему овоме. Односили су се према Луку са сасвим новим поштовањем сада када је војник у служби у Француској. То је било све што је он хтио – да се не односе према њему као према кукавици и некоме ко је напустио своје другове. Због овога се питамо да ли је похвала коју је Лук добио од својих пријатеља била вриједна нарушавања односа са његовим оцем.

У тринаестом поглављу Сем и Лук се напоскон помире. Цин одлази на жељезничку станицу да испрати сина и због тога се Сем осјећао нелагодно од саме помисли да можда више никад неће видјети свога сина. Због тога је пожурио на станицу да се поздрави са њим прије него што буде прекасно.

Важност односа у породици, борбе се и заузимања за оно у шта вјерујемо је расплет радње који се одвија у роману *Преко ријеке Мерси*. Ени Гроувс говори о томе како личну историју заправо обликује културолошка историја. Кроз роман примјећујемо како се

мијењају и вријеме и новац, а самим тим и породица, те да је остатак друштва прошао радикалне промјене. Породицу одликују и односи између појединаца, а те везе се мијењају како се мијењају искуства појединаца. Ово је сјајна, историјска прича која говори о борбеном духу и блискости у породици, о увјерењу да чак иако је дан препун уништења и боли, ипак постоји нада за боље сутра.

Закључак

Након што прочитамо о породичним односима, Другом свјетском рату и како то утиче на животе људи у роману *Преко ријеке Мерси*, почнемо више размишљати о стварима које су стварно битне у животу. Живот и људи се увијек мијењају, али моралне и породичне вриједности би увијек требало да остану присутне. За многе људе, дефиниција ријечи породица је хармонија између групе људи који се брину и пазе једни на друге, што формира нераскидиву везу. Породичне вриједности су важне и треба их његовати и хранити. Љубав, подршка, пријатељство и водство су кључне особине потребне да се формира породична веза. Породица се сматра за елитно и ексклузивно друштво, којем већина људи у данашњем свијету не припада или нема привилегију да буде њен дио. Однос између родитеља и њихове дјеце један је од основних људских односа. У овом роману ауторка Гроувс истиче да мајке пружају физичку и емоционалну бригу за своје младе синове и кћери. У том процесу, родитељи ће упознати дјецу са породичним вриједностима и циљевима, учећи их да прихватају норме и вриједности друштва којем припадају. Родитељи то чине у нади да ће видјети једног дана да су њихова дјеца постала зрела, одрасла, са својим властитим циљевима и сврхом у животу, а то је управо оно што је Гроувс лијепо приказала у роману.

Постоје ствари које се догађају у нашем животу, а које често имамо проблем да прихватимо и свако има другачији начин како то чини. Рат је био и остао популарна тема за писце јер утиче на цјелокупно друштво, било да смо директно укључени или не. Ова књига даје људима из прве руке поглед на то како рат дјелује на људе у првим линијама фронта и на њихове породице које их чекају код куће. Ликови у роману су преживјели рат откривајући да свако има своју

причу и прошлост од које се крије. Како би прихватили своје страхове, гријехове и тајне морају се суочити са њима и научити опростити не само себи већ и једни другима. Они су научили да заједно са оружјем, храном и склоништем такође постоји јака жеља за преживљавањем. Та жеља је одлучила исход Другог свјетског рата на којем ауторка Гроувс темељи своју занимљиву радњу и гдје њени ликови постају, као у стварном животу, обични и посебни, необични и просјечни, слаби и јаки, једном рјечју - људи.

Кроз снажне слике разарања у роману, слике бомби, слике умирања у биткама и болничким креветима, читалац добија веће разумијевање за поступке ликова. Страхоте рата утичу на различите људе на различите начине.

Романи написани о рату говоре, не само о физичком учинку рата, него и о утицају на људски дух. Борба за своју земљу се сматра за храбар и частан чин. То вриједи за већину мушкараца и жена који се боре, али кад ти твоја земља говори о рату и свим храбрим ствари које се могу учинити, они често заборављају да вам кажу како се носити са смрћу и страхом који произлази из гледања својих пријатеља који умиру испред вас. То је оно са чим се Лук морао суочити док је био на ратишту, али он то није знао како. То је била бол од које га је отац покушао заштитити.

Ауторка такође искрено илуструје улогу жене у рату која је такође веома важна у одржавању сигурности Британије. Захваљујући њезиним приказима, читаоци ће схватити да без свакодневних напора жена на домаћем фронту, Британија би изгубила рат. Многе жене које су се придружиле су биле волонтери и оне су хтјеле да играју своју улогу у помагању Британији. Грејс, Лукова сестра, обучена је да буде медицинска сестра, како би могла да помогне рањеним војницима на мушком хируршком одјељењу. То је био њен начин да допринесе својој земљи. Друге жене, као што су Грејсина тетка Франсин, придружиле су се групама које су пјевале и плесале за војне трупе, и на тај начин им помагале да забораве на непријатну стварности у којој су се налазили. Забаве током рата, као што су кина и плесне дворане, помогле су људима да покушају да живе што је више могуће нормалнијим животом. Много жена је радило за Добровољну женску удругу.

Роман пружа фасцинантан увид из историјске и културне перспективе на Други свјетски рат. Користећи многе елементе популарне културе ауторка је лакше приближила читаоцима описе рата и тадашње породичне односе. Употреба радија, телевизије и летака као пропагандних средстава је утицала на ширење масовне популарне културе и обликовање друштва у којем и ми данас живимо. Кроз популарну културу ми стварамо породицу по нашој слици. Многи од нас кроз гледање телевизије и филмова долази до идеје како би изгледала нормална породица и који је идеалан начин за васпитавање наше дјеце.

Библиографија

Groves, A. (2008). *Across the Mersey*. London: Harper Collins.

Фиск, Џ. (2001). *Популарна култура*, прев. Зоран Пауновић. Београд: Цлио.

Михаиловић, В. (1984). *Пропаганда и рат*. Београд: Војноиздавачки завод.

Берић, Б. (2012). *Популарна култура у Пустој земљи Томаса С. Елиота*. Бијељина: Универзитет Синергија.

Bennett, A. (1980). *Enjoy*. London: Faber.

Hebdige, D. (1998). *Hiding in the Light: On Images and Things*. London: Routledge.

Summary: ELEMENTS OF POPULAR CULTURE AND FAMILY RELATIONS IN THE NOVEL *ACROSS THE RIVER MERSEY* BY ANNIE GROVES

This paper examines the effects of various roles family plays in the life of an individual as well as their views on class, race and gender issues within a community. It also covers the storyline of the novel which is set in Liverpool and focuses on the home front and the changing role of women at that time. By providing some concrete examples, the paper allows the reader to get a clear picture of some key problems within family relationships that are portrayed in *Across the Mersey*. These relationships have been portrayed in a very realistic and transparent way, not always happy but full of sadness, too. It also depicts what kind of impact it leaves in the individual's further life. Ultimately, it is meant to demonstrate, based on the examples in the novel, the way cultural studies alongside the concept of popular culture are becoming dominant elements of

modernist and postmodernist novels and that the combination of literature and culture has become inseparable. Moreover, the paper analyzes the overall impact of popular culture on modern society, including the considerable media and technology influence as its inseparable part. Furthermore, it provides information about some historical facts of the WWII and elements of the language used in the novel which was written at that time. Once again, the writer reminds us that literature is a tool that reflects a state within a society, and that it has always been the means by which it has passed on the social, political, emotional and human messages regardless of the elements of language and other forms of speech.

Keywords: family, family relations, the role of women, popular culture.

George Shaduri
 International Black Sea University
gshaduri@ibsu.edu.ge
george.shaduri@yahoo.com

AFRICAN-AMERICAN BLUES: THE STAGES OF ITS EVOLUTION FROM FOLK TO POPULAR CULTURE

Original research paper

Abstract: The blues represents a unique variety of African-American poetic and musical culture, which emerged at the end of the 19th century. To understand the essence of the folk roots of the blues and to make this topic clearer to the audience, the article compares it with such alternative lyrical/musical traditions as Serbian/Croatian/Montenegrin epic poetry sung and played by *guslars*, or Japanese *haiku*. The blues has undergone a complex way of evolution. The article, descriptive in its essence, reviews the three main stages of development of African-American blues: 1. Folk (country) blues; 2. Jazz Age blues; 3. Electrified blues leading to popular and rock culture. By doing so, the article sets as its aim to show how the blues evolved from purely folk type of art at the end of the 19th century to rather commercial (popular) forms of the same art in the middle of the 20th century, having passed its so-called classic (jazz) stage in the 1920s. The objective of the article is to familiarize the reader with the history of development of African-American blues, whose popularity is taken for granted nowadays. The description of this evolution will contribute to better understanding of the nature of popularity of this unique form of African-American culture.

Keywords: blues, folk culture, musical tradition, jazz, Afro-American music.

African-American blues as folk culture

The concept of folk culture. – Epic poetry of Serbia/Croatia/Montenegro/Bosnia played on the *gusla*. – Japanese *haiku* as a type of folk culture. *Sabi* in *haiku*. – African-American blues as folk tradition. The feeling of *misery*.

National heritage of any kind is unimaginable without folk culture. Folklore expresses itself in fairy tales, legends, poetry, music, dance, etc. Every nation and each major culture develops its own folklore. In some countries, folklore emerged back in early times, as it happened in most European countries, whereas other, relatively young societies, developed their folklore after medieval era, as it occurred in North and South

AFRICAN-AMERICAN BLUES: THE STAGES OF ITS EVOLUTION FROM FOLK TO POPULAR CULTURE

Americas. The United States has its particular folk culture created either by white colonists and their descendants, or by black residents, who, despite (or perhaps even owing to) experiencing slavery, created unique forms of music, poetry, and other forms of folklore. The blues became one such distinctive and unique form. To understand the essence of the blues, it should be first compared with some of the known forms of traditional folklore.

Folk has known many forms in different cultures. In Serbian, Croatian, Montenegrin, and Bosnian history we encounter a unique form of epic poetry composed and sung by original *guslar* singers, which can be compared to the blues. The famous French writer of Italian origin Prosper Mérimée, whose mother was Morlach¹, wrote the following about the Balkan bards:

Let me tell you just a few words about Slavic bards, or *guzlars*, as they are called there.

The majority of them are old men, very poor, often dressed in rags; they wander in the cities and villages, singing their songs to the accompaniment of the instrument similar to guitar, called *guzla*, and having only one string from horsehair. People, not occupied by anything... surround them in crowd; and when the song is over, the singer awaits for generosity from his listeners. Sometimes, he resorts to a cunning trick, and interrupts performance at the most interesting part to appeal to their generosity...

However, the ballads are sung not only by the *guzlars*; almost all Morlachs, both old and young, also follow this job. Sometimes – although, there are few of them – compose their own poems, often improvising on them.

They sing slightly nasally. The melody of the ballads is very monotonous, and the accompaniment of the *guzla* enlivens it little; only getting accustomed to this music, one can endure it. At the end of each line, a *singer utters a loud scream, or,*

¹ Encyclopedic Dictionary of Brokhaus and Efron (ЭСБЕ) (1896). Vol. 19, page 862. Saint Petersburg, Russia) defines Morlachs (Serbian: *морлаци*; Italian: *Morovlacchi*; German: *Morlacken*), as “seaside or maritime Vlachs – Slavic inhabitants of Dalmatian mountains in the Zar and Spalato districts. In the middle 15th century they fled to here from Bosnia, escaping from persecution of Ottoman Turks. Passionate dancers and singers. The Morlachs are partly Catholics, and partly Orthodox. As brave seamen and sailors, they represent the core of Austrian fleet.”

more exactly, some yell, resembling the howling of a wounded wolf (italics added – G.Sh.). In the mountains, these screams are heard from afar, and one must get used to them to acknowledge them as proceeding from the mouth of man.

(Проспеп: 1927: 56-57)

Mérimée recounts about one of his good acquaintance, Hyacinthe Maglanović, a Morlach, who was not only performing *guslar* songs, but also writing them by himself. Mérimée presents the whole ballad of Maglanović's titled *The Hawthorn of Veliko's Family*. The ballad is broken into 34 stanzas in which each stanza contains two or three sentences. Below are several sample stanzas of this ballad:

II

Bey Ivo Veliko, son of Alexa, left his house and homeland. His foes attacked from the East, burnt his house and took possession of his parts.

VII

Bey Ivo Veliko, the son of Alexa, left with his son and cross the yellow river of Mresvica. He told Đorđe Estivanić: "Spread before me my cloak, so that I could shelter under its protection".

VIII

Đorđe Estivanić spread his cloak. He broke bread with Bey Ivo Veliko. And called he Alexa his son, born by his wife.

XII

And they [their foes] said together: "Death to Ivo Veliko and his son Alexa!" They took each other by hands and drank *šljivovica* from the same cup.

Ivo Veliko's foes wage the war against him and kill him: this is the climax of the ballad. However, Ivo's son, Alexa, revenges him, assassinating his killers. The story of Ivo's death contains strong spirit of sadness, whereas his son's revenge, concluding the ballad, creates in the reader the sense of optimism:

XXXIV

“Take off, take off the blood-stained clothes from the wall. His foes are dead. Ivo and Đorđe are avenged. The hawthorn of Veliko’s family is blooming again, and its stem will not fade ever!”

(Проспер, 1927: 62, 65)

This blend of joy and particularly great sadness is unique to Balkan *guslar* singers², drawing the material and inspiration from local legends and folklore. Further, in present work, we shall see that the feeling of sadness is prototypical for the reviewed samples of folk poetry and music, and even decisive, when we deal with African-American blues.

In order to approach the main object of discussion, let us refer to another commonplace form of folk culture, namely, nowadays well-known type of Japanese oral poetry called *haiku*. Haiku is a traditional Japanese folk poetry, passed on both orally and in written form. One of the most famous haiku masters was the poet Matsuo Basho, who produced the majority of his work at the end of the 17th century and the beginning of the 18th century AD, wrote numerous haiku, immortalizing this Japanese folk art. One of the stanzas of his poems says:

The old pond
a frog jumps in
sound of water

(Wiese, 2011: 148)

Here Basho portrays the act of jumping of a frog into the water with a splashing sound in a poem that is clearly about natural phenomena. Another important feature is the *contrast* – the quiet of the pond with the noise of the frog. Finally and most importantly, it has a feeling of *sabi*, a Japanese word meaning “peaceful sadness” (Wiese, 2011). Note that, generally, haiku poems follow a specific three-lined form. Most typical

²A Hungarian historian Sebastian Tinody described as early as in 1551 the art of the guslars as highly emotional performance, when a guslar sings the song with a sad and dedicated expression of his face. (Mundal, 2008).

Japanese haiku have exactly seventeen syllables: the first line accounts for 5 syllables, the second line has 7 syllables, and the third line has again 5 syllables. The above example is less orthodox in form, but still follows general pattern.

Although the contrast may or may not be present in the main object of our discussion – the blues – the other two features, namely, the form structure (three lines) and the mood (sadness), are also two significant components, which make the blues the blues. Modern haiku are written in different languages with different syllable patterns, but we will confine our examples with the one given in order to compare it with African-American blues.

Having brought forth two relevant and illustrative examples of unique forms of oral poetry, let us now refer to the art of the blues, as it has become widely known in the 20th century as an offspring of African-American folk tradition. Several milestones during the formation of the blues shaped it into a distinct and separate type of folk culture.

The blues had two predecessors: spiritual music and work song. *Spiritual music* of American Blacks was the music performed by African-Americans in their church. It was usually sung in a choir without a soloist, although a cantor would lead the congregation and direct its performance (КОНЕН, 1977). Spirituals became especially popular during the Second Great Awakening in America (1820s-1840s), when African-Americans were massively converted into Protestant (primarily Baptist and Methodist) denominations (Ahlstrom, 1977). As this time, African-American musical expression was incorporated into American Protestant traditions.

Just like work song (discussed below), spiritual music emerged in the times of slavery as a means of passionate musical expression and religious submission of the African-American people towards their gloomy fate. This sentiment of submission, possibly coupled with the innermost dream of freedom or, at least, being relieved from suffering, has led the art to combine sadness with the grain of optimism. This mixture expresses itself both in music and lyrics of the songs. It goes without saying that both lyrics and notations were passed orally and by ear, thus making this typically Negro art of a popular (folk) character (КОНЕН, 1977).

AFRICAN-AMERICAN BLUES: THE STAGES OF ITS EVOLUTION FROM FOLK TO POPULAR CULTURE

Work song is another African-American folk tradition, from which the blues emerged. Work songs were born on the slave plantations, as the slave cotton pickers sang them to alleviate their suffering under the scorching sun and presence of merciless slave-owners armed with whips. The slave-owners would not prevent the black slaves from singing the work songs, considering that the singing of a song at the plantation would be a good means preventing the disobedience of subjugated people. Some of the work songs have a thread of cheerfulness, still being doleful, as they are created in the working field to cheer up the spirits depressed by backbreaking toil. The typical structure of a work song is “*call-and-response*”, when a soloist sings out a phrase, and the other workers respond to this phrase in choir:

<i>Solo.</i>	Farewell, fellow servants
<i>Chorus</i>	Oho, oho
<i>Solo</i>	I'm gwine way to leabe you
<i>Chorus</i>	Oho, oho
<i>Solo</i>	I'm gwine to leabe de ole country
<i>Chorus</i>	Oho, oho
<i>Solo</i>	I'm sold off to Georgy
<i>Chorus</i>	Oho, oho

(Коллиер, 1984, p. 27)

These two folk traditions interacted with each other, and by the end of the 19th century produced another, purely secular musical form of African-American folk art, called *the blues*. This genre, being partly a derivative of spirituals, and partly of work songs, incorporated their elements and others, to make a new type of folk culture which enabled it to evolve subsequently into more advanced (jazz) and contemporary (pop) forms.

The most widespread and well-known form of the folk blues is *the twelve-bar blues*, which we will deal with by default in this work. From spirituals, the blues inherited prototypical musical harmony and the blend of despair and (less often) metaphysical optimism, expressed in the lyrics. At the end of the 19th through the beginning of the 20th century, the blues was sung by almost exclusively male singers accompanied by guitar and ornamented by the sounds of mouth harmonica, an instrument incorporated by the black singers from another folk tradition – country music.

An American scholar Sydney Finkelstein provides the analysis of the blues as the folk music. First, he defines the features of folk music to make the subsequent connection to the blues:

A folk music is not a “pure” music. Music taken from many sources becomes part of people’s daily lives, their personal and social thinking. Thus used by them, it takes on new characteristics and a new unity whatever its origins. Through such a language we can see how a people live together, how they react to the world and their fellow human beings.

He then juxtaposes spirituals to the blues. The spirituals were not escapist pieces of art, rather he considers spirituals a music of slavery which expressed the fight of African-Americans for freedom. The imagery in this fight is described as Biblical, which was used in uprising and “as an Underground Railway code.”³ As for what the blues as folk art is, he adds:

The blues were a music of the semi-feudalism that arose in the South after the sabotage of “Reconstruction”. The Negro was tied down, as much as possible, to the land, surrounded by innumerable restrictions. The blues became likewise both a tool and an expression of his struggle for freedom of movement and travel, for freedom of labor, for the decencies of family life. They created new images, drawn from more realistic experience than the Biblical imagery of the spirituals. They spoke of the gambler, the outlaw, the railroad and steamboat, the chain-gang, fire and flood, the labor giant like John Henry, this imagery likewise having a double meaning. They spoke bitterly of man-woman relations, the resentments of the deserted man or of the deserted woman, the assertions of independence. Thus, in a seemingly comic way, a resentment could be expressed against a much more real oppression. The seeming conflicts of sexual life became symbols for the Negro people’s resentment at any confinement of their freedom.

(Finkelstein, 1948: 60)

The reader may notice that Finkelstein uses the word “resentment” three times, while describing the African-American’s attitude to reality. This resentment, inherited first from the times of slavery, and augmented in

³“The Underground Railway” was the secret paths by which the fugitive slaves escaped from the slave-owning states at nights. – (G.Sh.).

AFRICAN-AMERICAN BLUES: THE STAGES OF ITS EVOLUTION FROM FOLK TO POPULAR CULTURE

the post-Reconstruction Era because of the disappointment in the ostensibly new opportunities of new life, usually expresses itself in both folk blues music and folk blues poetry through specific sentiment of *misery*, the most distinctive feeling present in literally every piece of the blues. Consider, for example, a stanza from the blues *If you see me comin'*:

If you see me comin', heist your window high;
If you see me comin', heist your window high.
If you see me goin', hang your head and cry...

Or, another example: the lyrics of the blues song called *Driftin' Blues*:

I'm driftin', I'm driftin – like a ship I'm on the sea...
Yeah, I'm driftin', I'm driftin – like a ship I'm on the sea...
Well, I ain't got nobody in this world to care for me...

African-American blues in the Jazz Age

Jazz Age and formation of the Classic Blues. – Blues poetry in the writings of the Harlem Renaissance poets

The reader may have noticed that both of these stanzas have three lines (the most common poetic form corresponding to 12 musical bars) – a prototypical configuration of contemporary blues. However, at the beginning of the 20th century, some singers of older generation still continued performing its more archaic versions. Several of such singers (e.g. Blind Lemon Jefferson, Leadbelly) were recorded in the 1920s and even 1930s. The music recorded by them became known as *country* (i.e. folk) *blues*, and insofar as by form it is more free than contemporary blues, we can assume that it refers to earlier stage of evolution of this genre, being an intermediary form between the work-song and *classic blues*, which was solidified around the 1920 (Коллиер, 1984).

By the 1920s, the blues has obtained the harmonic base, diatonic scale, and standard dimension, becoming Europeanized, and formed into the type that we know from contemporary jazz. It was exactly in the period of Europeanization of the blues that the whole group of its famous *female*

singers emerged. We know them today as *classic* blues singers: Ma Rainey, Bessie Smith, Chippie Hill, Ida Cox. They were highly revered by the Negro audiences as well as some white listeners.

The blues in the performance of these singers are reminiscent of the old country blues (sung by males), and, at the same time, they were like the blues of jazz musicians. Classical female blues performers did not rely on the *blue notes* as compared to male singers. So, why were these performers closer to the European traditions, than the males – the singers of preceding generation? The reason is likely that the majority of the female singers were not only blues performers (as the men before them), but also were popular vocal singers of the minstrel genre and considered themselves variety (vaudeville) performers. They performed not in a cabaret, but in minstrel and variety/vaudeville venues, which were popular among both African-American and white audiences. The repertoire of such singer as Bessie Smith usually included both popular melodies and the blues. Bessie Smith also performed humorous numbers, danced, and took part in the coarse comic stage-plays. African-Americans, working in the system of show business of the whites, inevitably found themselves under the influence of European music (Ibid.). This transformation of the blues from its country (folk) to its classical (jazz) type might be called the *flapperization* of this type of art. Indeed, women started playing an important part also in music, having replaced male blues performers, and assuming the role of the leaders in a jazz band.

Francis Scott Fitzgerald, who is famous for inventing the term “Jazz Age”, says in one of his essays about the flapper phenomenon of the Era:

Scarcely had the staid citizens of the republic caught their breaths when the wildest of all generations, the generation which had been adolescent during the confusion of the War, brusquely shouldered my contemporaries out of the way and danced into the limelight. This was the generation whose girls dramatized themselves as flappers, the generation that corrupted its elders and eventually overreached itself less through lack of morals than through lack of taste. May one offer in exhibit the year 1922! That was the peak of the younger generation, for though the Jazz Age continued, it became less and less an affair of youth.

(Fitzgerald, 1931: 15)

AFRICAN-AMERICAN BLUES: THE STAGES OF ITS EVOLUTION FROM FOLK TO POPULAR CULTURE

The agents of record companies scoured the South, indiscriminately signing contracts with Black female singers, many of who were working in the vaudeville companies, and had little to do with the blues. By 1921, at least five or six Black female singers had been recorded. In 1923, there were already dozens. The whole country was embraced by the blues madness, and the Americans once again discovered African-American music. The emotionality and frivolity of performance of the blues by female Black singers played certain role in the widespread passion for the blues.

In the pursuit of fashion and profit, the recording companies were inviting essentially all African-American female singers who could sing to some extent to the studio and declared them performers of the blues. Many of them were very weak, while some of them simply unbearable for the absolute absence of talent. From the whole of this multitude of singers, many scholars consider that only about ten left the blues interpretations worthy of attention. The unquestionable and recognized leaders among them were Ma Rainey and Bessie Smith (Коллиер, 1984).

Later in the above-mentioned essay, Fitzgerald specifies what he means by maturity of the Age:

The Jazz Age had had a wild youth and a heady middle age. There was the phase of the necking parties, the Leopold-Loeb murder... and the John Held Clothes. In the second phase such phenomena as sex and murder became more mature, if much more conventional. Middle age must be served and pajamas came to the beach to save fat thighs and flabby calves from competition with the one-piece bathing-suit. Finally skirts came down and everything was concealed. Everybody was at scratch now.

(Fitzgerald, 1931: 21)

Thus, African-American blues became the cornerstone of the Jazz Age. It could not have come about otherwise, as the blues was one of the key sources of fledgling jazz music. In essence, the blues stepped into the second phase of its being – from its folk form into more refined, consistent, “classical” form – to be known as jazz art. Of course, this tendency had its major influence on music. However, there was also another side of the coin, associated with the new literary school of the 1920s, which became

known as the New Negro Movement, more widely known as Harlem Renaissance.

This new movement of African-American literati united talented colored poets, inspired by such eminent African-American intellectuals as W.E.B. DuBois, Booker T. Washington, and, especially, philosopher Alain Locke⁴ who edited the book of essays, poetry, and fiction of different Negro authors called *The New Negro* (1925). This book featured such previously unknown authors as Countee Cullen, Langston Hughes, Claude McKay, and others who primarily wrote poetry. The Harlem Renaissance, lasting just as long as the Jazz Age, boasts of many talented black poets who wrote in various poetic genres. Some of them addressed the theme(s) of the blues: Sterling Brown and, especially, Langston Hughes, made the greatest contribution to the world of poetry with regard to this unique form of African-American culture.

Lorenzo Thomas (1997) identifies the foundations, according to which Sterling Brown treated the blues utilizing its traditional basis in the mirror of the newly emerged poetic schools of the early 20th century. Recalling T. S. Eliot as an influential poet of the time, he states:

As a poet somewhat younger than Eliot, Sterling A. Brown delighted in experimentation yet also valued his role as a contributor to a tradition. **In the poems he composed in the 1920s, Brown "sought to combine the musical forms of the blues, work songs, ballads, and spirituals with poetic expression in such a way as to preserve the originality of the former and achieve the complexity of the latter"** (bold script added – G.Sh.). Brown's relationship to tradition was, in other words, something like a mirror-image of Eliot's. Where Eliot cringed before a weighty past, Brown - focusing on the African American vernacular tradition - perceived an originality and creativity to be mastered and then practiced in an even more original manner. In fact, Brown's poetics document an attitude toward tradition that is not very different than the one held by the blues singers themselves. **It is worth noting, also, that Brown did not necessarily see his valorization of African American folk tradition as inconsistent with his practice of contemporary poetic experiment** (bold script added – G.Sh.). Just as Hart Crane and others fled the stultifying worldview of their parents, Brown could warn against "an arising snobbishness; a delayed Victorianism" among educated African Americans. **And when he analyzed the blues, Brown discerned a poetic**

⁴Not to be confused with 17th century English philosopher John Locke.

AFRICAN-AMERICAN BLUES: THE STAGES OF ITS EVOLUTION FROM FOLK TO POPULAR CULTURE

approach that paralleled the Imagists and other Modernists "in substituting the thing seen for the bookish dressing up and sentimentalizing" that characterized nineteenth-century literary verse (bold script added – G.Sh.).

(Thomas, 1997)

The following excerpt from Brown's famous poem *Southern Road* (1932) illustrates Brown's poetic approach:

My ole man died – hunh -
Cussin' me;
My ole man died – hunh -
Cussin' me;
Ole lady rocks, bebby,
Huh misery.
...
White man tells me – hunh -
Damn yo' soul;
White man tells me – hunh -
Damn yo' soul;
Got no need, bebby,
To be tole.

Langston Hughes treated the blues theme with similar ardor and skill. Hughes valued the spirituals and the blues as the greatest contribution of African-American musical culture, keeping up with the Jazz Age by transposing the musical language of jazz into poetry. His prolific work was a tribute to such genres as swing, blues, and even bebop⁵. In his meticulous monograph *Langston Hughes and the Blues*, scholar Steven C. Tracy, himself also a blues performer, writes:

In fact, Hughes claimed that jazz led him to explore the roots of jazz, the blues: "I sort of went backwards from an interest in jazz to an interest in the folk roots of jazz. I went backwards from jazz to the blues – Blues really are the basis of jazz – and to the spirituals, the great Negro folk songs of the "saved" period. And, having

⁵Hughes dedicated to bebop a whole collection of his poems titled *Montage of a Dream Deterred* (1951).

tried to write poems in the syncopated rhythms of jazz, I then began to try to write poems in the folk idiom of the blues and the spirituals”.

(Tracy, 2001: 182)

Hughes wrote various types of the blues with different topics and rhyme schemes. Recalling the shift from the focus on masculine singers at the folk stage of the blues to that of feminine ones at its jazz stage, the poet provided the classification of the blues as masculine or feminine, saying: “...the men’s blues are almost always about being out of work, broke, hungry, maybe a long ways from home, no ticket to get back. In other words, they’re sort of economic blues. The women’s blues, on the other hand, are almost always about love” (Ibid., p.183). This statement is certainly highly controversial, but it is valuable to understand the poet’s vision, as he utilized these two approaches in his own poetry. An example of his “masculine” blues is “Red Clay Blues,” the poem about racial and social injustice:

I want to be in Georgia, where the
Big storm starts to blow.
Yes I want to be in Georgia when that
Big storm starts to blow.
I want to see the landlords runnin’ cause I
Wonder where they gonna go!

(Rampersad, 1995)

An example of a “feminine” blues might be “Lover’s Return”, culminating in the following words:

I looked at my daddy –
Lawd! and I wanted to cry.
He looked so thin –
Lawd! that I wanted to cry.
But the devil told me:
Damn a lover – come home to die.

(Rampersad, 1995)

Of course, Langston Hughes's treatment of the blues contains many other topics than simple division in masculine-feminine dimensions: love, society, race, living, religion – these are the themes the poet explores within the frame of the blues. It is exactly because of this combined with great artistic mastership that his blues poems converted the blues verse from simple *lyrics* into *poetry*, thus enriching the subtype of modernist poetry – known as jazz poetry – by more sophisticated and artistically elevated versification of the blues.

African-American blues as part of popular culture

Race music. – Gospel-song. – Rhythm & Blues. – Soul music. – Rock'n'Roll

The 1920s were highlighted by the boom of the record industry. Jazz and blues performers would record their pieces and become famous nationwide, leading both genres to extreme popularity. However, the recording mania had, along with purely artistic merit, also a commercial side. In the 1920s and 1930s, the recording studios started selling records, which in those decades became known as “race music.” It was a simplified form of jazz, based on the blues with melancholic lyrics either about lost love or with some religious content (Wentworth and Flexner, 1968). Race music would become the prototype of music, what is now known as rhythm & blues. However, that term would not appear until the 1940s, when the demand of the listening public for such music was sufficient enough to create the necessity for the commercial “brand” denoting such kind of music.

Also in the 1930s, a new musical genre appeared in the musical horizon: “gospel-song”. The style was developed by professional authors on the basis of spiritual music with the mixture of the blues. Mahalia Jackson became known as the Queen of Gospel and accomplished huge commercial success. Gospel-song also became part of the race music.

The 1940s featured not only the appearance of new race music performers but also the development in technology. The electric amplification of the sound allowed performers to achieve completely new musical temper and profundity while making the music they performed. On the other hand, it was much more appealing for the listening public to consume the new productions of the new type of music that was embellished and

ornamented by electric amplification of sound. Thus, the new generation of guitarists appeared who primarily performed the blues. These performers stemmed from the folk roots and enriched by the musical varieties of the 1920s and 1930s, creating a new style by the name of “rhythm & blues”.

The names of new stars are well-known nowadays: Howlin’ Wolf, John Lee Hooker, Little Walker, Muddy Waters, B.B. King –by far an incomplete list of the heralds of new blues music. These artists, having acquired the particularity and profundity of traditional blues, transformed it into more modern, appealing, and essentially exciting music for the listening public. Owing to artistic and technological advancements of the 1940s, the blues with amplification firmly became the part of American popular culture.

The blues became the arena for new experiments. In the 1950s, the blind pianist Ray Charles merged the already existing harmony of gospel-song with the structure of rhythm & blues and gave birth to a new style, named *soul* by critics and public. The new style of popular music featured such stars as James Brown, Otis Redding, Aretha Franklin, and, later, Stevie Wonder.

In the second half of the 1950s, owing to the artistic merit of such talented performers as Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, and others, rhythm & blues exploded into the new form not only of popular music but the whole rebellion of young generation: rock’n’roll. With the appearance of rock’n’roll, the blues finally integrated itself into contemporary American popular culture. In his famous book, James Lincoln Collier says:

However, the blues resurrected like biblical Lazarus. By the end of the 1950s, it unexpectedly had become the source of new music – ROCK – which would soon conquer the whole world. Just like jazz, rock was born out of the blues. Thus, the blues continues living in its children!

(Коллиер, 1984, p. 105)

The blues became the Rock on which the New Temple was to be built. This Temple is contemporary American popular music, which has finally

conquered the world. As for the blues, it definitely played an essential role in its creation.

Conclusion

Initially, African-American blues' origins were purely of *folk* nature. It couldn't be otherwise, as the art originated from the types of Black culture, which drew inspiration from the patterns of folk music imported from West Africa, whose mixture produced the blues at the end of the 19th century.

Folk blues gained maturity, as it became famous nation-wide along with the boom of jazz in the 1920s, the art, whose musical approach altered the initial country type of the blues, now making it *classic* form this genre, which became both mass and elite culture, depending upon which element it focused on: whether music, or versification.

Finally, with the advancement of technology and record industry in the 1940s and 50s, the blues became accessible for a broad listener worldwide, having become not only an exciting form of music, but a profitable business as well, representing one of the types of mass, *popular* culture, and giving birth to huge variety of styles enormously popular nowadays.

Thus, the folk culture of the blues eventually converted into the popular culture, the mere linguistic congruence reflecting the simple truth: the great forms of human culture may change their form, but, simultaneously, they will remain the same.

References

Мериме, П. (1927). «Гузла». Собрание сочинений в шести томах. Том 1. Москва: «Правда», 1963.

Коллиер, Дж. Л. «Становление джаза». Москва: «Радуга», 1984.

Конен, В. (1977). «Пути американской музыки». Москва: «Советский композитор».

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (ЭСБЕ), (1896), т. XIX, стр. 862, Санкт-Петербург, Россия. Retrieved on 28 March, 2017, from:

<https://ru.wikisource.org/w/index.php?title=%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Encyclopedicheski_slovar_tom_19_a.djvu&page=411>

Ahlstrom, S. (2004). *A Religious History of the American People*. New Haven: Yale University Press.

Finkelstein, S. (1948). *Jazz: a People's Music*. New York: International Publishers (1988).

Fitzgerald F.S. (1931). *Echoes of the Jazz Age*. New York: New Directions Paperbook (1956).

Mundal, E. (2008). *Oral Art Forms and Their Passage into Writing*. Chicago: The University of Chicago Press.

Thomas, L. (1997). *Authenticity and Elevation: Sterling Brown's Theory of the Blues*. "African American Review". Retrieved on 5 October, 2016, from <www.thefreelibrary.com>

Tracy, S.C. (2001). *Langston Hughes and the Blues*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Rampersad, A. (1995). *Langston Hughes. The Full Collection of Poetry*. First Vintage Classics Edition.

Wentworth and Flexner. (1968). *The Pocket Dictionary of American Slang*. New York: Pocket Books.

Wiese, D. et al. (2011). *Real Reading*. Book 2. New York: Pearson Education.

Tin Lemac

neovisni istraživač, Republika Hrvatska
tinlemaco1@gmail.com

TRIVIJALNO U SATIRIČKOM PJESNIŠTVU VESNE PARUN

Prethodno saopštenje

Sažetak: Satiričko pjesništvo Vesne Parun pripada kasnoj stvaralačkoj fazi. Njegova se poetičko-stilska osnova sastoji od intertekstne i interkodne protosatire, karnevalizacije književnih i kulturnih značenja i sadržajnog zrenja satiričkog subjekta. U ovom se radu razmatra trivijalno kao jezično-stilski aspekt i ono je obuhvaćeno analizom segmenata razgovornog i publicističkog diskursa i određivanja njihove funkcije u danom pjesničkom tekstu. Navedene se funkcije dovode u vezu s poetikom pjesništva Vesne Parun te njezinom stvaralačkom osobom i biografizmom otvarajući semiotičke relacije vezane za daljnje usustavljenje njezine poetike.

Ključne riječi: pjesništvo Vesne Parun, trivijalno, stilistika, poetika, interpretacija.

Uvod

Pjesništvo Vesne Parun predstavlja jedan od najvažnijih opusa novije hrvatske lirike. O njemu postoji pozamašan broj kritičkih tekstova i sintetička studija *Autorsko, povijesno, mitsko (pjesnički diskurs Vesne Parun – teorija i interpretacija)* (Lemac, 2015) koja se bazira na poetici i stilistici opusa. Kako je ovaj rad usmjeren na detektiranje nekih stilskih signala satiričke lirike i proširenje nekih autorskih teza iz studije, uputit ćemo na neke temeljne interpretativne postavke u studijama koje smatramo bitnima za teorijska razmatranja u ovom radu. Prije svega, riječ je o tradicionalizmu samog pjesništva, njegovoj predmetno-tematskoj podjeli, analizi lirskog subjekta, biografizmu i poetičkom rezu unutar različitih diskurzivnih iskustava. Tradicionalizam u pjesništvu Vesne Parun očituje se u izgradnji metaforičkog sloja pjesama, romantičarsko-simbolističkim toposima, ritmu, eufoniji i predmetno-tematskoj podjeli. Za ovo je razmatranje krucijalna predmetno-tematska podjela koja preuzima odlike tradicionalnih poetskih iskustava. Rana poezija Vesne

Parun predmnijeva pejzažni, refleksivni, ispovjedni i politički aspekt, zrela ispovjedni intimistički i refleksivni aspekt, a starija satiru. Lirski subjekt satiričke lirike eminentno je politički, no u studiji preciznije ga obilježavamo kao empirijski i satirički (Lemac, 2015: 17). Biografski aspekt utkan je u ovu poeziju i legitimira se manje poznatom zbirkom *Pjesme* (Parun, 1949) koja je pisana u kodu proletherske lirike i političke lirike Narodnooslobodilačke borbe zbog ideološkog kritičkog teksta Marina Franičevića (1948: 267-285) na Paruničin prvijenac *Zore i vihori* (1947) zbog kojeg autorica završava na prisilnom radu izgradnje željezničke pruge Šamac – Sarajevo. Ta je zbirka, kako je u studiji elaborirano pod simboličkim naslovom *Šlučaj Parun*, označila rađanje političkog subjekta koji je tijekom vremena izrastao u satirički politički subjekt. Ta se promjena može protumačiti posvemašnjom ironizacijom prvotne poetičke pozicije; glasnogovornik političke zajednice iz *Pjesama* (Parun, 1947) postaje satiričar jugoslavenske i hrvatske političke zbilje. Sam poetički rez zbiva se u trenutku pisanja satiričke lirike jer je ona većim svojim dijelom postmodernistička u klasičnom smislu njezine diskurzivnosti. Naime, izrazito je intertekstualna i interdiskurzivna za razliku od prethodne lirike koja je uglavnom tradicionalne fature, nastala na simbolističkom naslijeđu Charlesa Baudelairea i Tina Ujevića. Satirička lirika počinje zbirkom *Apokaliptičke basne* (Parun, 1976) i završava zbirkom *Taj divni, divlji kapitalizam II* koji je Paruničina posljednja zbirka (2010). U studiji smo je podijelili u tri poetičko-stilska polja, a to su intertekstna i interkodna protosatira, karnevalizacija književnih i kulturnih značenja i sadržajno zrenje satiričkog subjekta. U polju intertekstne i interkodne protosatire formira se satiričko značenje u tekstovima zbirke *Salto mortale* (Parun, 1981) i dobiva dubinsko-semantičkom i stilističkom analizom. Karnevalizacija književnih i kulturnih značenja obuhvaća dvije najznačajnije satiričke zbirke *Apokaliptičke basne* (Parun, 1976) i *Tronožac koji hoda* (Parun, 1993). U njima se bahtinovskim pojmom karnevalizacije tumači politička ironizacija. U polju sadržajnog zrenja satiričkog subjekta razmatraju se dvije završne zbirke *Taj divni, divlji kapitalizam I* (Parun, 2009) i *Taj divni, divlji kapitalizam II* (Parun, 2010) i iznjedruju empirijski subjekt i razgranatija satirička faktura proizvedena uporabom ironije i hiperbole. U ovom se radu orijentiramo na satiru vezanu za potonja dva poetičko-stilska polja i pripadne zbirke. Interpretiramo satiričko značenje pomoću aspekta trivijalnog i iznosimo poetičke mogućnosti daljnjeg razumijevanja satire i usustavljenja opusa.

Aspekt trivijalnog u poeziji

Interpretacija aspekta trivijalnog u poeziji u značenju trivijalne poezije kao mogućeg diskurzivnog oblika nailazi na aksiološku nemogućnost. Tomu je tako jer se trivijalna književnost žanrovski vezuje za prozu zbog svojih poetičkih invarijanti (stereotipna struktura lika i njegova motivacija, tipični likovi, tipične scene, tipične funkcije kategorija narativne strukture), dok za poeziju ne postoji poetički okvir kojim bi se trivijalno upisalo. Ta nas spoznaja navodi na pomicanje iz polja žanra u polje diskursa kako bi se fleksibilizirale strukturne jedinice i kako bi interferencijske točke bile jasnije vidljive¹. Trivijalno se određuje stilistički kao uporaba razgovornog i publicističkog diskursa u poetskom diskursu i to u slučajevima kada oni nisu dio literarne konvencije (npr. stvarnosna ili urbana poezija) ili kad se oni pojavljuju kao odvjetci u interdiskurzivnom poetskom gradivu (mislimo na poetski diskurs visoke semantičnosti u kojem postoji stratifikacija ili odnos istovjetnosti jer je i u tom slučaju riječ o literarnoj konvenciji), već kad se njima izriče pjesma obilježena određenim žanrovskim kodom (u ovom slučaju satiričkim) i kad se on ističe svojom stilskom funkcionalnošću, a sama se stilizacija razgovornog ili publicističkog elementa sagledava u odnosu prema pripadnom funkcionalnom stilu i u translokacijskom kontekstu² pjesmina uzorka.

Stilska tipologija trivijalnog u pjesništvu vesne parun, primjeri i interpretacija

Trivijalno se u navedenom stilskom opisu pojavljuje u trima stilskim poljima. To su autopoetička satirička pozicija, metasatirička pozicija i ironizacija političke svakodnevice. Izvodi se reklamnim i razgovornim diskursom. Autopoetička satirička pozicija najviše signalizira poetiku biografizma u Paruničinoj poeziji te ukazuje na pozitivističko približenje

¹Prijelaz od žanra ka diskursu potreban je kako bi se neke književne strukture ustanovile u lirici kao npr. fantastizacija književne građe, (auto)biografičnost, pa i trivijalno. Analiza koju pritom radimo pripada domeni stilistike teksta, a sam se diskurs pokazuje kao tekstnolingvistički konstrukt spoja teksta i konteksta (pripajanje kulturalnog, nejezičnog koda za razliku od jezičnog konteksta kao tekstne okoline izoliranog elementa (Badurina 2008: 45).

²Zahvaljujem kolegici prof. dr. Jeleni Jovanović Simić na upućivanju u pojam translokacije prilikom mojeg držanja konferencijskog izlaganja na temu o kojoj pišem u ovom radu.

autora i subjekta koje je najbliže u ovoj relaciji. Tomu je tako jer su pjesme ispovjedne fakture (lirsko *ja* kao iskazni modus, empirijske datosti posredovane doživljajnošću kao emotivnom paradigmom) i subjekt u njima rezimira vlastiti život. On se smješta između političke pozicije u ranoj poeziji (eksklamativni subjekt koji piše u kodu proleterske i NOB-lirike ukazujući na poetičku i kritičku izmještenost) do druge političke pozicije u kasnoj lirici (satirički subjekt kao kritički diskvalifikator političke i društvene aktualnosti). Time se zbiva realizacija metafore na dvije semantičke osi; prva je realizacija lirskog subjekta u autora (zbog predominacije biografizma), a druga realizacija političke subjektne pozicije iz glasnogovornika vrijednosti zajednice u kritičara te zajednice. Znakovita je pjesma koja svjedoči tu poziciju „Pod paklenskom pekom“ (Parun, 2009: 24-25). Iznijet ćemo njezin tekst i interpretirati ga.

U našem velikom / kulturnom / akvariju / gdje mlađa ribica / pojede stariju, / poznavala sam / dva uzorka / golema. / Odveć ih cijenio / nije nitko. / Al usta su sva / pred njima / bila nijema. / Kako li su / samo šepurila / u tom akvariju / ta dva krokodila. / Starom pajacu / mom se žuri / ta farsa jednom / da završi. / Za krokodila / Marina sam bila / Jugi i Partiji / opasna / velesila. / A kad su propale / i Juga i Partija / za krokodila / iz Novog Akvarija / bila sam, / pod brojem jedan: / štovateljka / Haaškog slobodana. / Pod brojem dva: / luđakinja / i lažljivka. / Pod tri: / razvratna / nimfomanka, / kurtizana, / uspaljenica, / kurva. / I dok je to sve / u knjižurinu / ljevicom / trpao, / kladila bih se / da desnicom / je drkao. / Ej, bijedni krokodili! / Politički fosili. / Vi znali ste / za kuju, / krmaču, / i mulu. / Ali prvi put / sreli ste/ pjesnikinju / ženu. / Jedan mi se / od vas / udvarao / iz mišolovke. / A drugi pijan / u klubu / sa zahodske / školjke. / Stoga u peklu / nek gejše vas / vatrene / pod peku stave / i jajca vam / ispeku! / Nek ostane od vas / balkanska / slama. / A moj / curriculum / vitae / izgorjel ne bu / s vama. (Pjesma je ispjevana ležernim razgovornim stilom. U njoj je Jugoslavija ironizirana sintagmom *naš veliki kulturni akvarij*, a Hrvatska sintagmom *Novi Akvarij*. Zoomorfnom metaforom krokodila ironiziraju se Marin Franičević i Vlatko Pavletić, književni povjesničari i teoretičari druge polovice dvadesetoga stoljeća. Ironija se očituje u autolegitimacijskim iskazima koji obiluju vulgarizmima (*uspaljenica, kurva*). Naglašava se pozicija ženskog stvaralaštva u patrijarhalno orijentiranom kanonu. U profetskom poetskom iskazu (*Stoga u peklu / nek gejše vas / vatrene / pod peku*

stave / i jajca vam / ispeku) ironijski se signalizira kraj navedene paradigme.)

Drugi sloj autopoetičke satiričke pozicije vezuje se kvalifikaciju i kanonizaciju Paruničina pjesništva o kojem je u pedesetogodišnjem stvaralačkom radu napisano možda stotinjak kritičkih tekstova koji su se kretali od apologetike do velikih oštećenja. Oštećenja su mahom vezana za politizaciju njezine lirike (Franičević, 1948: 267) i ideologizaciju ženskog subjekta (Milanja, 2000: 47, Šicel, 1997: 222). Time se satirički utvrđuje pozicija kanonizacije pjesništva i sintetičkog književnoznanstvenog govora o njoj. Događa se stanovita realizacija metafore u kojoj subjekt tumači autora i kritiku pjesništva. Prikladna je pjesma kojom se taj sloj demonstrira „Apel za katedru kroatistike“ (Parun, 2009: 124). Interpretirat ćemo je.

U ranim svojim / stihovima / svijet sam zbiljski / poricala. / U čežnjama / i ptičjim / snima / životu biljci / hvalu sam / klicala. / Al čovječuljci, / larvini / smotuljci, / ustvrđiše / za sva vremena / da samo sam / senzualna žena, / i baš za njima / uspaljena. / Koliko li muških / smušenjaka / sretih, / divljaka / bez stida! / Tobožnjih / umjetnika. / Ustvari, / sve ružnih / narcisoida. / Ne znam / kako to / stoji danas / kad Parnas nije / više za nas. / Al blago / djevojci / koja ih može / ismijati javno, / duhovito. / U ruke im / gurnuti / dječja kolica, / pa i rešeto / i sito, / dok novi / roman / napišu one / o sudbi / morskoga / konjica / koji dječicu / rađa / na vagone. / A gdje ste djeve / Amazonke, / Europa od vas / čeka potomke! (U ovoj se pjesmi satirički subjekt autopoetički odnosi prema svojim početcima (*U ranim svojim / stihovima / svijet sam zbiljski / poricala.*) Naglašava se okrenutost prirodnom sloju što je kritika oštetila kvalifikacijom senzualnosti koja ne predmnijeva prevlast prirodnog bitka. Subjekt kritizira poziciju umjetnosti i književnosti čime se dotiče antielitizma i postavlja moć ženskog subjekta (na tragu patemaničinskog ženskog nereda) ispred muškog kao potrebu za rekanonizacijom književnog opusa.)

Metasatirička pozicija vezuje se za nemogućnost subverzivnog potencijala literature koji je inače zadan satirom *per definitionem*. Prvotna romantičarska vizija literature (zbirka *Zore i vihori* (Parun, 1947) kao utopijsko pribježište pred ratnom zbiljom (interpretacija figure Utopije i njezinih pojavnih realizacija (Lemac, 2015: 57-65)) performativno se

iznevjerava i subjekt satirički upućuje na mogućnost upliva u političku i društvenu stvarnost. Time se zbiva realizacija metafore ranog subjekta u kasni subjekt čime se ironiziraju subjektive projekcije svijeta/teksta. Znakovita je pjesma za ovu relaciju „Kad riječi ostare“ (Parun, 2009: 141). Interpretirat ćemo je.

U starosti se / mijenja rječnik. / Napiši: zlotvor. / Briši: griješnik. / Izbriši: tugu. / Napiši: jad. / Odbaci frulu, / uzmi bubanj. / Činiti dobro / bio si dužan. / Sad vlastite / dobrote si / sužanj. / Piskaralo je / postalo / umnik. / Bolnica vojna / kaznionica. / Cipele su ti / Zemljine / paralele. / Pacijent je / cvijet. / Terapeutkinje / pčele. / Amen je kamen. / A „zdravo“ / kukulele. / Kad riječi ostare / kotači im se / pokvare. (Subjekt signalizira starosnu dob i promjenu rječnika koji je metaforička metonimija poetskog stvaranja. Poetskim antonimiziranjem metonimijskih motiva frule i bubnja, poigravanjem krnjom rimom i gnomom (*dužan – sužanj*), ironijskim motivima piskarala i bolnice i pokušajem subverzije prirodnim i geografskim motivima (*Zemljine paralele, cvijet, pčele*) oslikava se gotovo apokaliptičko stanje beznađa u smislu dominacije stvarnosti nad poezijom. Starost je zaključno oblikovana ironijski gnomskim kodom (*Kad riječi ostare / kotači im se / pokvare.*) i signaliziranjem nemogućnosti promjene svijeta.)

Ironizacija političke svakodnevice vezuje se za spomenutu realizaciju metafore političkog subjekta rane poezije, ali i romantičarskim devalviranjem ideje društvenog poretka u misaonoj poeziji (npr. pjesme *Zauvijek domovini* (Parun, 1959: 57-58), *Most* (Parun, 1959: 55-56), *Pjesma o državniku* (Parun, 1972: 48)). Njome se mladenačka ideja subverzije političkog entiteta društva i države dokida starosnom pozicijom priznanja nemoći male povijesti pred velikom. Interpretirat ćemo je na pjesmi *Ja, individua* (Parun, 2009: 36).

Individuom / slobodnom / postaneš / lakše / u narodu / velikom / negoli / u malom. / U malome je / neprestano / slalom. / Pa trči i / šuti. / Inače, / platit ćeš / glavom. (Subjekt ove pjesme govori o društveno-političkim razlikama velikih i malih naroda naglašavajući ironijski oblikovanim motivom slalom i krnjom rimom (*slalom – glavom*). Proces individuacije posredovan lirikom uopće, ranom lirikom i navedenim segmentom misaone lirike dokinut je političkim entitetom naroda na što satirički subjekt nevoljko pristaje.)

Zaključak

Trivijalno kao jezično-stilski odvjetak publicističkog (reklamnog) i razgovornog diskursa utkan je u pjesme koje su veći dio satiričkog opusa pjesništva Vesne Parun. Ono se pojavljuje kao iskazni modus starosnog subjekta koji rezimira vlastito životno i literarno iskustvo, a njegove su funkcije poetičko transponiranje poetske građe postupkom realizacije metafore. Višeslojne realizacije metafore usložnjavaju poetičko pitanje političkog subjekta u lirici Vesne Parun jer je njihov zajednički poetički nazivnik supostavljanje narušenja utopijskog, poetskog i tradicionalističkog kao tekstualne i oštećenja pjesničke i građanske osobe Vesne Parun kao izvantekstualne danosti. Time se izravno postavlja potreba za rekanonizacijom njezina opusa, kritičkog čitanja literature o njoj i davanja zasluženog mjesta u novijoj hrvatskoj lirici.

Bibliografija

- Badurina, L. (2008). *Između redaka: studije o tekstu i diskurzu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Franičević, M. (1948). *Pisci i problemi*. Zagreb: Kultura.
- Kovačević, M. (1998). *Poetika mijena*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Lemac, T. (2015). *Autorsko, povijesno, mitsko (pjesnički diskurz Vesne Parun – teorija i interpretacija)*. Zagreb: Biakova.
- Milanja, C. (2000). *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (I. tom). Zagreb: Altagama.
- Parun, V. (1947). *Zore i vihuri*. Zagreb: Društvo književnika Hrvatske.
- Parun, V. (1949). *Pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Parun, V. (1959). *Koralj vraćen moru*. Zagreb: Naprijed.
- Parun, V. (1969). *Ukleti dažd*. Čakovec: Zrinski.
- Parun, V. (1976). *Apokaliptičke basne*. Beograd: Prosveta.
- Parun, V. (1981). *Salto mortale*. Zagreb: Liber.
- Parun, V. (1993). *Tronožac koji hoda*. Zagreb: Znanje.

Parun, V. (2009). *Taj divni divlji kapitalizam I*. Zagreb: vlastita naklada.

Parun, V. (2010). *Taj divni divlji kapitalizam II*. Zagreb: vlastita naklada.

Šicel, M. (1997). *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Summary: TRIVIALITY IN SATYRICAL POETRY OF VESNA PARUN

Satirical poetry of Vesna Parun is related to her late poetic phase. Her poetic and stylistic base is related to intertextual and intercodal protosatyre, carnevalization of literal and cultural signs and content growth of satirical subject. In this paper we interpret triviality like linguostylistic aspect and it is defined through the analysis of fragments of speech and journal style. Its functions are related to the poetics of the poetry of Vesna Parun and her artistic person and biographism, which open semiotic relations to the next grounding of her poetics.

Key words: poetry of Vesna Parun, triviality, stylistics, poetics, interpretation.

Tanja S. Cvetković
University of Niš
tanjac@junis.ni.ac.rs

THE CARNIVAL WORLD OF ROBERT KROETSCH'S *OUT WEST* TRILOGY

Original research paper

Abstract: Robert Kroetsch's technique of subverting the old dominant literary systems and order and turning the world he creates in his poetics upside down through parody, connects him, as a postmodern writer, to Mikhail Bakhtin's theory of carnivalization. Carnivalization can operate both at the cultural and social level. The paper focuses on the carnivalesque events in the three novels of Kroetsch's *Out West Triptych* (*The Words of My Roaring*, *The Studhorse Man*, *Gone Indian*). The author proves that carnivalization happens both to the plot and the characters making the ambiguity and transformation possible and as such becomes the generator of new meanings. The author also refers briefly to the recent cultural and political events in North America at the core of which is carnival.

Keywords: carnival, carnivalization, subversion, dominant order, transformation.

The cultural and social dimensions of carnival

Robert Kroetsch's technique of retelling old stories, of recreating them into new ones, reflects his need for change and renewal in his literary works. Another technique of his, based on subverting the old dominant literary systems and order and turning the world he creates in his poetics upside down through parody, connects him, as a postmodern writer, to Mikhail Bakhtin's theory of carnivalization. Kroetsch's stories generate multiple meanings, the interaction of which leads to the polyphony of his narrative discourse, the fact that relates him to carnivalization as well.

Carnivalization can operate both at the cultural and social level, enabling the opposites (high and low culture; birth and death; old and young; up and down, etc.) to confront each other and reverse the official existing order. According to Russian philosopher and literary critic Bakhtin, carnival represents a temporary liberation from the prevailing established

order marking the suspension of hierarchical norms and prohibitions. It marks the time of the destruction of the old order, renewal and the incoming new order. Bakhtin describes the carnivalesque culture:

“As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, changes, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed.” (Bakhtin, 1965: 10)

In Bakhtin’s carnivalesque world, hierarchies and divisions disappear, the opposites unite and merge into one another, which leads to transformation, change and renewal. Carnival is the liberation of the suppressed energy and the essence of such a culture consists of: festivity, feast, jest, but also of destruction and violence because carnival entails the change of the order. Instead of a king, the focus of the carnivalesque culture belongs to a clown who initiates the ritual at the end of which is pathos, transformation and renewal.

As a specific cultural form, carnival started in the Greek and Roman times, was popular in the medieval times and the Renaissance, went through decline in the 17th century and was totally eclipsed in the 19th century. The vestiges of carnivalesque culture are still alive nowadays in popular TV shows – reality shows - or even as a form of civil disobedience and contemporary protest sensibility as the recent “Occupy” movement in North America against the powerful dominant economic forms of capitalism. Any rejection and resistance of the dominant form both in a society and a literary text can be viewed in the light of carnival.

As a cultural protest against capitalism and a form of civil disobedience, carnival is at the core of “Occupy Wall Street” movement. Carnival and capital are opposite sides of the same coin which tells the same story from economic and cultural perspectives respectively. Carnival calls for a reversal of the status quo as a means to mediate between opposite ends of the social spectrum and to create a shared space to live side by side. The carnivalesque spirit of the movement expressed civil disobedience and the tendency for a change. Generally speaking, this movement had an excessive subversive aspect which is featured by the literary form too.

Kroetsch's carnivalesque episodes in the *Out West* trilogy are read in that light as well.

In literary writing, Bakhtin introduced carnivalesque concepts in two of his major works: *The Problems of Dostoevsky's Poetics* and *Rabelais and His World*. He was interested in the products of carnivalization that could be traced in the works of Cervantes, Rabelais, Shakespeare. However, in his discussions on carnival Bakhtin does not mention the large scope of North American writing such as the works of the Canadian pioneer authoress Susanna Moodie, or Thomas Haliburton, or the American classics as Herman Melville and Mark Twain, some of whom Kroetsch mentions in his famous 1982 essay on carnival "Carnival and Violence: A Meditation". Moreover, as Kroetsch argues in this essay, North American culture itself is a kind of carnivalesque response to European authority, to the dominance of European history and culture (Kroetsch, 1989: 104).

Kroetsch's carnivalesque world allows hierarchies to collapse, boundaries to disappear, opposites to unite and merge into each other while the promise of transformation, renewal and rebirth arises after violence and destruction, for he believes that "the question of violence is so central to contemporary life and art, and at the same time so unanswerable, that it threatens to become our major concern" (Kroetsch, 1989: 95). While examining the contradictory terms of violence and meditation through the concept of the carnivalesque, Kroetsch sides with Thomas Haliburton whose opinion on the issue of violence and the American Revolution was more imagined than real because Haliburton couldn't bear either to look or look away from it (Kroetsch, 1989: 104).

In the same essay Kroetsch concludes that the carnivalesque world is not in the state of being, but in the state of becoming where during a carnivalesque performance actor/performer and audience are no longer separate. Carnival entails a ritualistic act of the reversed world order; the complete opposite of the king – the clown takes the position of the king initiating the opening of the ritual and preceding the pathos of transformations and renewal. In *Labyrinths of Voice* Kroetsch contends that "the great example of our culture is the rodeo clown who often does a parody of what the cowboy is doing out there, the clown risking life and limb to parody the cowboy, who is risking life and limb" (Kroetsch, 1982:

37). Similar examples of popular carnival events were rewritten by Kroetsch in his novels.

The carnivalesque in Kroetsch's *Out West* novels

The central events of Kroetsch's *Out West* novels (*The Words of My Roaring* (1966), *The Studhorse Man* (1969), *Gone Indian* (1973)) are carnival events. These events – the rodeo clown in *The Words of My Roaring*, the wedding feast in *The Studhorse Man*, the winter games and the Notikeewin festival in *Gone Indian* – are the turning points of the plot development and of protagonists' identity transformation. As Kroetsch notices in *The Labyrinths*, carnivalization is double: "it's happening to the characters and it's happening to the novel" (Kroetsch, 1982: 37).

The Words of My Roaring is the first novel in the sequence and it refers to the election campaign in Alberta in 1935. The main hero, John Backstrom, the undertaker, represents the western prairie politics and fights his political opponent, Doctor Murdoch, who is on the side of the Eastern establishment. Promising rain to his voters, Johnnie Backstrom raises against the dominant order and roars for change. He creates a new order by way of words, stories and myths, he tells his people. He promises the better future and a new world based on possibility and dream. His carnivalesque role in the whole novel reflects his need to destroy the old order, but at the same time he creates, he mythologizes both himself and his community.

Backstrom's political campaign takes on parodic features of the crowning of the carnival king. Mercea Eliade describes the crowing of the clownking as

"humiliation of the real sovereign, overturning the entire social order. [...] Every feature suggests universal confusion, the abolition of order and hierarchy, 'orgy', chaos. We witness, one might say, a 'deluge' that annihilates all humanity in order to prepare the way for a new and regenerated human species." (Eliade, 1954: 57)

Backstrom is compelled towards chaos, towards "that mysterious thing [...]; that longing for the old chaos. That old earth, without form and full of the void. [...] Sometimes it seems that chaos is the only order. The only

real order” (Kroetsch, 1966: 101). This adds a new feature to his character, the feature of a clown. Backstrom yields to that regenerative principle of chaos and as an undertaker he exemplifies the motif of descent under “that old earth” (Kroetsch, 1966: 101).

To convey the carnivalesque spirit and to parody Backstrom’s campaign, Kroetsch uses the scene of the rodeo and the clown in the novel. The clown entertains the crowd at a local rodeo and has close associations with Johnnie: they are both the same height and they both play the role of fool or trickster. The clown was ripped by horns, “the innocent figure mutilated, rolled and trampled in the stinking dust (Kroetsch, 1966: 106), which creates a grotesque carnival scene. Before he died, the clown “kept trying to say something to [him], a perfect stranger but he couldn’t make it” (Kroetsch, 1966: 108). He died wordless and Backstrom started roaring against the unspeakable silence as a compensation for terror and absence.

In *The Words of My Roaring*, during the rodeo event, John Backstrom faces two choices at the decisive moment in his campaign: the official social and economic order and responsibility exemplified by Doctor Murdoch and his friend Jonah Bledd, who ends tragically drowning in the lake, or the carnival world of the rodeo clown who ridicules his electoral campaign. Backstrom stands on the side of the clown and identifies with the dead clown at the end. The carnival event went to its extreme grotesque dimension, and in the *danse macabre* scene Backstrom implores the crowd to vote for the clown, roaring against death, against the terror of human condition – roaring for life and rain that he promises to his voters. The inversion of order is evident: the one who was supposed to be king – Backstrom – assumes the role of the clown defending the carnivalesque order.

Discussing the significance of Kroetsch’s poem *The Sad Phoenician*, Dennis Cooley “remembers all the fools and charlatans that bicycle through Kroetsch’s carnival” (Cooley 2016: 251). He stresses the fact the fool and clowns can be one of the multiple personas that pervade Kroetsch’s poems and novels: “Kroetsch’s tour-de-force writing-evasive, risky, erudite, strutting, yearning – shows his surrogate self to be a badly shaken clown, one whose disquiet shadows his divagations” (Cooley 2016: 251). Kroetsch’s clown in *The Words of My Roaring* chooses to be the hero of his own hilarious suffering and to have the main role in a festival

of disappointment. He wants to point but does not know where. He stares out at us. He is like a sad lover in the poem *The Sad Phoenician*, who displays his deeply distressed self. We see the cowboy in *The Words of My Roaring* as a hero and an entertainer, and then we catch sight of another him: the helpless, miserable, lonely, hurt man with a lopsided grin. This is not a fixed and final self hidden under a series of the author's false, pretended, and temporary selves. It is one of the carnival selves that shows its face in the cast of the author's many personas that appear in his poetry and fiction from time to time.

The Studhorse Man is the story of a search for the perfect mare conducted by the main hero Hazard Lepage in Alberta in the Canadian West. The story is about another pair of paired characters: Hazard Lepage and Demeter Proudfoot. Hazard's life, governed by chaotic impulse and disorder, is opposed to Demeter Proudfoot's attempt to define Hazard in time, to order events from his life in a chronological order, to frame him into the status quo position, for Hazard has a profound aversion to the historical linear course of time. Hazard stands for action, change and chaos, while Demeter is static, passive and has a proclivity to order. Demeter's greatest desire is to order Hazard's chaotic experience into a biography and to convey truth about his life. The central carnivalesque moment is the wedding feast when transformations started to occur: Hazard's sexual activity and the search for the perfect mare started to decline and Demeter started assuming Hazard's identity.

The rejection of any kind of order and the affirmation of anarchy - for carnival is a communal anarchy with the release of the repressed energy - occurs at the wedding feast of Tiberius and Catherine Melnyk in *The Studhorse Man*. The wedding feast is the culmination of the carnivalesque laughter, exuberance, with the bounty of food and drink, and is preceded by Hazard's positive efforts to find a perfect mare for his horse Poseidon. After the wedding feast, a series of destructive events befell Hazard and his horse, which leads to his eventual death. This crucial carnivalesque event in the novel brings Hazard's and Demeter's opposing identities closer, merges them up to the point when Demeter concludes that "that morning [he] was D. Proudfoot, Studhorse Man" (Kroetsch, 1969: 156). The carnivalesque abolishes hierarchies, the opposites blur, exchange their places and bring about change.

All the novels from Kroetsch's trilogy actually depict the rebellion against the status quo, the inversion of order through parody and irony, symbolically embodied by the microcosmic carnivalesque scenes. The whole motto of *Gone Indian*, overtaken from Frederick Jackson Turner, stated as the epigraph at the very beginning of the novel: "For a moment, at the frontier, the bonds of custom are broken and unrestraint is triumphant" (Kroetsch, 1973) reflects the carnivalesque spirit of the novel pointing to the fact that carnival is a place where transformations occur and borders are crossed, where old systems fall down and are replaced by new ones.

Like the previous two novels, the third novel *Gone Indian* deals with the subversion of the dominant system with the pair of opposed main characters: professor Robert Madham and his postgraduate student Jeremy Sadness. Jeremy rises against the closure of the academic urban life, represented by his professor and supervisor, and in order to achieve individual freedom he heads for the Canadian Northwest where he experiences a number of adventures.

Like Demeter, Madham lives in his world of reason and logic, in "the world of reflection, of understanding. The insight born of leisurely and loving meditation. The word made human" (Kroetsch, 1999: 13). He realizes that Jeremy "simply does not give us adequate motivation, adequate *allowance*, for what happens" (Kroetsch, 1999: 31). He doesn't understand that Jeremy's new home, the Canadian Northwest is his last frontier, the frontier of the unspeakable, which waits for a hero to inscribe his story, to experience transformation there. Thus Jeremy undergoes several transformations during his adventures in the Canadian wilderness which take place during the central carnivalesque event - the Winter festival.

The Winter festival in *Gone Indian* is the event when "all kinds of taboos are either violated or dismissed ... carnival moves to a ritual level which is freed from mere history. ...It's an anarchistic treatment of history" (Kroetsch, 1982: 36), that celebrates the fool: "everybody gets to participate in that reversal of order upsetting the king" (Kroetsch, 1982: 36). Jeremy Sadness is a mere spectator whose identity was replaced by Roger Dorck's, the supposed-to-be king of the festival. Roger Dorck, who had been injured on his snowmobile and was in a coma in hospital,

engaged to the land of the dead symbolically, is replaced by Jeremy by mistake. Sadness is shifted into a new identity by accident, experiencing at the same time multiple reflections of his identity, and instead of a mere spectator becomes a performer marking the turning point in his Grey Owl identity transformation in the novel. One of the transformations that he experiences is from the Manhattan postgraduate to Grey Owl, to becoming native, for to go Indian, Kroetsch suggests, is to have a temporal release of individual energy in the carnival sense. He finds a new identity where opposites are merged, closures are denied, and a spectrum of new possibilities for his new self in the Canadian Northwest is opened up.

Kroetsch's basic assumption in *Gone Indian* is that postmodern reality exists between the belief in possibility of the transformation of the self, through the descent to the ground, silence, and the leap into chaos, and the tradition of deterministic structures and absolute beliefs, as exemplified by Madham. Madham recoils from the terrifying world of possibilities and sticks to tradition and conventional life, while Jeremy is set out on the journey of discovering his totem identity, the Indian in himself. Jeremy frees himself into a myriad of possibilities, while Madham tries to release and discover himself through his surrogate, Jeremy. Jeremy's search and self-recreation is only a parody which he experiences through a number of ironic subverting events like the Winter festival itself. In the end, ironically enough, Jeremy himself disappears into nothingness with his lover Bea Sunderman.

All three carnival events described here play with thanaturgical and Orphic elements. In *The Words of My Roaring*, John Backstrom's Orphicism reflects in his acquaintance with death, his professional capacity of undertaker and in his awareness of the suffering of the other. When he faces the dead clown, he finds language adequate to loss and death, identifies with him and roars against human suffering. Similarly, the wedding feast in *The Studhorse Man* is the turning point for the events to come which take the course of decline and death. The Winter King symbolism in *Gone Indian* is essential to the thanaturgical origins of the festival over which Roger Dorck, whose life is suspended between the world of the living and the dead, and Jeremy Sadness, who replaces Dork, preside. On the other hand, Jeremy's identity transformations during the festival bring him closer to the Orphic dimension of the carnival.

The significance of the carnivalesque scenes is that they open up the space for communication between the reader and the text. By denying the distance between the reader and the work of art, Kroetsch engages the reader in the process of carnivalization where the reader takes part in discovering and creating the meaning by himself. Shanti Elliot explains the dialogic relationship between audience and performer (or character in a novel) as the interplay of the two stating that “by focusing on the role of the audience in the construction of meaning, the dynamics of interaction gain more clarity” (Elliot, 1999: 136). Kroetsch involves the reader in subverting his narrative discourses and the meanings his works convey the way his narratives themselves undermine existing dominant discourses and systems. Carnival makes the ambiguity and transformation possible and as such becomes the generator of new meanings, of renewals and rebirths, for the work of art should speak to the reader in Kroetsch’s terms. Faced by the world of “the old dualities” (Kroetsch, 1966: 94): to usurp the dominant order or to withdraw into a closed and silent self, like the dead clown or Jonah Bledd, Kroetsch decides to roar for life, for change and renewal; he decides to roar for carnival.

References

- Bakhtin, M. (1965). *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Cooley, D. (2016). *The Home Place: Essays on Robert Kroetsch’s Poetry*. Edmonton: The University of Alberta Press.
- Eliade, M. (1954). *The Myth of the Eternal Return*. New York: Bollingen Foundation.
- Elliot, S. (1999). Carnival and Dialogue in Bakhtin’s Poetics of Folklore. *Folklore Forum*, 30, 1/2, pp. 129-139.
- Kroetsch, R. (1966). *The Words of My Roaring*. Toronto: Macmillan.
- Kroetsch, R. (1977). *The Studhorse Man*. Markham: PaperJacks Ltd.
- Kroetsch, R. (1999). *Gone Indian*. Toronto: Stoddart Publishing Co.
- Kroetsch, R. (1989). *The Lovely Treachery of Words: Essays Selected and New*. Toronto: Oxford University Press.
- Neuman, S. and R. Wilson, (1982). *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch*. Edmonton: NeWest Press.

Ewa Koziół-Chrzanowska
 Institute of the Polish Language
 Polish Academy of Sciences
ewa.koziol-chrzanowska@ijp-pan.krakow.pl

THE IMPORTANCE OF CARNIVALESQUE AND PLAY IN CONTEMPORARY LANGUAGE BEHAVIORS. THE CASE STUDY OF MODERN COLLOQUIAL POLISH SAYINGS

Original research paper

Abstract: The provided study is a confirmation of the observations of cultural anthropology and cultural studies according to which carnivalesque and play are getting more and more important in postmodern societies. The research material is analyzed in terms of two theories: 1. M. Bakhtin's classical concept of carnivalesque language, which established the research branch focused on the phenomenon of carnivalesque. 2. J. E. Comb's concept of "play world"; the author claims that nowadays we are coming into a new phase of human history which is so dominated by play that we can define it as a "play world". The paper is based on the data obtained through the analysis of the column "Larks" published between 1969 and 2002 in "Przekrój", which was one of the most renowned Polish weeklies. The linguistic material provides an overview of a particular part of the Polish language from last decades (unofficial, oral, characteristic for face-to-face communication), when the Polish neoliberal society was developing. The paper examines a corpus consisting of 1,117 larks (extracted from the weeklies printed in 1970, 1990, 2001 and 2002).

Keywords: humor, sayings, larks, carnivalesque, play.

1. Introduction

Many authors¹ who focus on the cultural anthropology or cultural studies claim that the phenomenon known as carnivalesque plays a more and more important role in postmodern societies. As the language clearly constitutes a crucial part of culture and is the object of the cultural and

¹ Umberto Eco (2007), Neil Postman (1985), Wojciech Burszta (2001) – to name but a few.

social studies, its condition in terms of carnivalesque is interesting as well. This is the main reason for checking if contemporary language behaviors confirm the thesis that such issues as carnivalesque, play and humor are of great importance as well.

1.1. Carnivalesque and play – the crucial issues

“Carnivalesque” is a term coined in 1929² by Mikhail Bakhtin with reference to the literature. According to the Russian author, people in the Middle Ages lived two lives. Both of them were legitimate, but separated by strict temporal boundaries. First of them was the official life: serious, full of terror and sacrifices, whereas the other one, seen by Bakhtin as the life of the carnival market square, was full of laughter, based on the familiar contacts with everyone and everything and on breaking rules characteristic for the first, official life (Bakhtin, 1984a: 123, 129, 130). The theory of carnivalesque has been evolving and has been used by many authors as a framework for their own theories regarding modern social life and culture. That is the reason why it is also possible to use it as a framework for the analysis of the language behavior. It is also worth mentioning that Bakhtin himself presented some theses about the carnivalesque language which provides an additional argument for such an analysis.

The study of play is another branch of knowledge which refers to the phenomenon similar to the carnivalesque. The modern approach to the subject was established by Johan Huizinga in the 30s. In the book entitled *Homo ludens, a Study of the Play Element in Culture* he discusses the possibility that play is the primary formative element in human culture. Since that time the research on play has been developed by many researchers, which is similar to what has happened to the carnivalesque theory too. However, in this case, it is not necessary to get back to the roots, but it is more important to focus on one of the contemporary theories created by James E. Combs. Combs (2000) claims that we are entering a new phase of history so characterized by play that we can deem it a “play world”. One of the main theses of his book is the statement

²In *Problems of Dostoevsky's Poetics and Rabelais and His Word*.

according to which play is nowadays becoming a more and more important part of culture. Combs does not write about the language, but he takes into consideration spare time, education or the construction of social hierarchy. However, it should be assumed that it is possible to link his observations with contemporary language behaviors as the language itself and linguistic behaviors are obviously a part of culture. The tendencies observed in a wide range of social and culture life areas are also reflected in the language.

The research presented in this paper focusses on the two precisely indicated theories (Bakhtin's carnivalesque and Combs's play world) and for this reason the terminological problems like the similarities and differences between terms such as "carnivalesque", "play", "comic", "humor", and "transgression" will not be analyzed. Their relations are complex and opening such a discussion seems to be pointless in the given paper. In order to show the enormous difficulty in providing proper definitions of these terms, it is enough to quote Umberto Eco considering the relation between "carnival" and "comic": "The idea of carnival has something to do with comic. So, to clarify the definition of carnival it would be suffice to provide a clear-cut definition of comic. Unfortunately, we lack such a definition" (Eco, 1984: 1).

1.2. The characterization of the analyzed linguistic material

As it has already been mentioned, the aim of the given study is to show the importance of carnivalesque and play in contemporary language behaviors. The empirical basis of the observations are modern colloquial Polish sayings found in the column of the Polish weekly "Przekrój". The whole analysis is based on them and for this reason they are as thoroughly described in this paper as possible, given the scope of this paper.

From 1969 to 2002, one of the most renowned Polish weeklies entitled "Przekrój", in every issue published a column called "Hecaheca" which can be translated into English as "Larks"³. This column consisted of amusing and diverting expressions sent to the editorial office by the readers of the weekly. 1,117 larks taken from 1970, 1990, 2001 and 2002 have been

³"Lark – something done for fun, especially something mischievous or daring; an amusing adventure or escapade" (Soanes, Stevenson, ed., 2006: 986).

analyzed. This corpus comprises about 10 per cent of the whole material printed in “Przekrój” in over 30 years.

As larks were sent to the editorial office by the readers, it is very important to mention at least a few facts about them and about the weekly itself. “Przekrój” was published from 1945 to 2013⁴. It used to be one of the most influential and most widely read press titles in Poland, primarily in the period of the Polish People's Republic (1945–1989). The reason of this popularity probably lies in the fact that “Przekrój” is a classic example of cultural homogenization. The weekly joined together very different forms and topics, it printed pieces of Polish and foreign literature as well as popular columns providing advice. Readers could find there, on the one hand, the reproductions of classical and modern art, and fashion on the other. “Przekrój” was also famous for its humor columns – one of them is the aforementioned “Larks”.

The most effective way to show the characteristics of larks can be achieved by presenting some examples as well as their structures and other features. Each of the given lark is followed by its Polish equivalent given in the brackets.

The lark “Do not hit the cat with a wet cloth, because its tail will rust” (“Niebijkotamokraśćcierką, bo mu ogonzardzewieje”) is one of the examples of a pure nonsense saying. The absurdity of the combination is based here on the reference to the situations which seem impossible according to our general and common knowledge about the world.

The next example “You are right – we'll have dinner tonight” (“Maszrację – zjemyrazemkolację”) shows that a pure nonsense effect can also be evoked by internal incoherence of not having a relationship. It can be noticed that there is no relationship between the fact that somebody is right and the fact of eating dinner together. This example is also rhymed as many others in the collected material.

Another group consists of dialogues including combinations of questions and answers such as: “How are you going? – it depends on where you go” (“Co słyhać? – zależygdziesięuchoprzystawi”), where ambiguity of the word “go” is visible.

⁴When preparing the given article, “Przekrój” was reissued; the first number was printed in December 2016.

Larks are related to different topics, e.g. bad habits and addictions: “Here’s like with the mountain folks, the one who has is the one who smokes” (U nasjak u górali, ktonie ma, to niepali”), feelings and male-female relationships: “The man is antique, but still romantic” (“Chłopantyk, a jeszcze romantyk”), ratings and qualities: “Damn it, what a quality!” (“Psiakość, ale jakość!”), poverty, wealth, finances, trade, jobs: “Young or old, we love dollars” (“Młodyczystary, kochadolary”), and many others.

Larks are usually created from scratch, which means that they do not have a source text. Little more than one third of them comprises examples based on other word combinations, already established in the language which include to name but a few: a well-known phraseological unit (“something happens to somebody like a seed to a blind hen”) was used to create a lark, but “a seed” was changed to “glasses” – “It happened to you old boy like glasses to a blind hen” (“Przytrafiło ci sięstaryjakslepejkurzeokulary”). Both units still have the same meaning: ‘something good has happened to somebody by chance’. This example proves that larks not only create new meanings, but also refresh – in a slightly modified form – the old ones. A slightly different mechanism is used in the lark: “Life sticks at forty” (“Życiezacinasiepoczterdziesiątce”). It is the transformation of the Walter Pitkin’s book title “Life Begins at Forty”. It can be noticed that the new meaning provided by the lark is opposite to the original text. In Polish the given change is more successful and creative because “stick” and “begin” are very similar to each other in their forms, only two sounds change in these Polish verbs: “zaczyna”, and “zacina”.

The aforementioned examples show that larks are a very varied group. They are different not only in their forms, but also in their status: some larks are language units and the others are text units. Larks are also varied from the semantic point of view, they have different origins and a different degree of spread. On the other hand, even a quick glance at larks can indicate that they have something in common: they are relatively fixed word combinations, often comic and distinctive mainly for the informal spoken language.

2. The analysis of larks

The presented sayings were analyzed in terms of the two aforementioned theories: Bakhtin's "carnavalesque" and Combs' "play world" to check if the colloquial Polish sayings confirm the conclusions about the importance of these phenomena in modern culture.

2.1. The analysis of larks in terms of the Bakhtin's theory of carnivalesque

The description of the carnivalesque language is one of the parts of Bakhtin's carnivalesque theory, according to whom the carnivalesque language is characteristic for familiar contacts and creates special collectivities of people (Bakhtin, 1984b: 187). This statement seems to be appropriate in relation to larks as well. All of the aforementioned examples clearly show that larks are inappropriate in some official situations. Apart from that, larks also create a kind of collectivity – a group of people with the same sense of humor and a similar sociological background. Some larks are just unclear for people who do not know the given quotations, stereotypes or social customs.

Breaking the rules of communication is another feature of the carnivalesque language (Bakhtin, 1984a: 130; 1984b: 17). Some examples of larks can be provided as an illustration of this statement: "A pinch of pepper, a pinch of salt – everything but a pinch of Walt" ("Szczyptapieprzu, szczypta soli – tylkonieszczypta Joli") where the idea is concentrated around "pinch". In Polish, like in English, "pinch" is either a noun or a verb, but the verbal form used in Polish version is considered incorrect. Another lark breaks word formation rules: "Fif-you, fif-me – that's the whole story" ("Fif-ty, fif-ja, to całabajka"). English "fifty-fifty" was decomposed and mixed with Polish pronouns. "Fifty-fifty" was divided into two parts in such a way that the part "ty", which is the Polish pronoun meaning 'you', was separated. This part was replaced by another Polish pronoun meaning 'me'. This humorous decomposition strengthens the meaning of "fifty-fifty".

Bakhtin also points out that the carnival creates its own genres (Bakhtin 1984b: 16). Larks provide some of them – characteristic for an informal, familiar contact. They include, for example, the so-called new macaronic:

combinations of words imitating the sound of foreign languages: “How are you doing? Like a Japanese – soso” (“Jak żyjesz? Po japońsku – jako tako”). The answer to the question “How are you going?” means in Polish ‘so so’ and due to a Polish linguistic stereotype when “jakotako” is pronounced properly, it sounds like Japanese. The lark “Stand me a beer. Why? Has it fallen?” (“Postawpiwo. A co, przewróciło się?”) represents another popular genre: an additional statement. The mechanism of this genre is quite easy and usually based on the ambiguity of words. One speaker utters the statement with a serious intention, having in their mind the traditional, official meaning. Another speaker adds a new statement, basing on the ambiguity of the word used by the first speaker, and turns the first statement into a joke. In the given lark, the first interlocutor wants the other one to buy him a beer (“stand” – ‘to buy a drink or meal for sb’), but the other speaker answers in an unexpected way referring to a different meaning of “stand” (‘to put sth/sb in an upright position somewhere’).

The so-called empty phrases belong to another genre: they are purely nonsensical, do not mean anything and are just word plays such as grouping together similarly sounding words, e.g. “Fleas flee flies” (“Pchłapchłępchła”). Unofficial greetings and farewells can be found among genres as well, e.g. “Good morning in the evening” (“Dzieńdobrynawieczór”).

The last feature of the carnivalesque language is the theory of parodic doublets. Bakhtin claims that one of the ideas characteristic for carnival thinking is a paired image, chosen for their contrast like high – low or fat – thin. The carnivalesque language is not an exception. As the characters and things have their parodic doublets in carnival, so do the language behaviors (Bakhtin, 1984a: 126). This statement can be treated as a framework for larks. On the one hand, the examples of parodic doublets that replace the specific expressions can be indicated, e.g. using “Half a loaf is better in the hand than two choosers” (“Lepszyrydz w garści, niżkanareknabezrybiu”) instead of “Half a loaf is better than none” (‘getting only part of what you want is better than not getting anything’); in this case the well-known proverb was changed by adding extra word and, as a result, its didactic, serious meaning was undermined. On the other hand, larks imitate the characteristics of certain genres (e.g. puzzles) while breaking their rules, e.g. “It swims on water, its name is duck. What

is it?” (“Po wodziepływa, kaczka się nazywa. Co to jest?”); here the structure is similar to a classical puzzle, but it can be noticed that it contains an answer which is unexpected and does not normally appear in puzzles.

2.2. The analysis of larks in terms of the Combs’ theory of play world

Turning to the concept of Combs’ “play world”, it should be remembered that it is possible to link his observations with contemporary language behaviors, although the author has not devoted his attention to the language. Combs’ theses are well reflected by the following quotation:

For the variety of historical and social reasons, our personal ability to, willingness for, and expectation of play has increased exponentially in recent times. We have developed knowledge of play, see the value of play, and wish for the joy of play. Our *attitude* toward play is changing. As never before we *want* to play (Combs, 2000: 21).

The author also gave a lot of attention to the pragmatics of play, which is one of three distinct modes constituting his inquiry into play (Combs, 2000: 21)⁵. The main thesis representing this topic is:

Concomitantly, modern societies increasingly allow and provide the social opportunity and cultural legitimacy of play. In contemporary societies, play has acquired an indispensable quality, and the ability of societies to define, demarcate, and channel play has diminished. Thus, the time, energy, and wealth devoted to play has increased, with wide-spread social consequences. The *social opportunity* for play is becoming available for large populations. Society offers more people than ever the *chance* to play (Combs, 2000: 21).

Among other more detailed observations inherent in the abovementioned thesis, the one concerning the relation between work and play is presented. According to Combes, members of modern societies are obliged to work (to “make a living”) and to play (to “have a life”) equally hard. Both – work and play – are ways of self-fulfillment (Combs, 2000: 57, 58). Apparently,

⁵ Two others are: dynamics and futuristics of play (Combs, 2000: 21).

these tendencies observed in a wide range of social and culture life areas are also reflected in the language. They are confirmed by the phenomenon of larks, especially by their popularity expressed by the amount of examples sent by the readers to the editorial office and the long existence of the column.

There is also at least one more statement that seems to relate appropriately to the phenomenon of larks: “In the emerging play culture, all serious agendas and people are subjected to comic ridicule” (Combs, 2000: 63). We draw our attention to these things which are risible (Combs, 2000: 92). It can be noticed that in the corpora containing 1,117 examples of larks few of them can be treated seriously and do not pretend to be a play, e.g.: “Words flow like a river, but a sense falls with drops” (“Słowa płyną jak rzeka, a sens kroplami pada”), “The first love never dies, but a new one is also a good one” (“Pierwsza miłość nie dzwiewieje, ale nowateż zżłanie jest”). We stopped creating the units similar to the classical proverbs which are generally didactic and serious. If we create something similar to them nowadays, we seem to feel pressure to be funny.

The phenomenon of larks constitutes simultaneously the evidence for the existence of the play world and it is also one of the consequences of its vitality. Without the big scale of expanding play in contemporary social life the phenomenon of larks would probably not exist. Undoubtedly, playing with words is not new, but we should keep in mind the popularity of larks: they were sent to the weekly for over thirty years and probably about ten thousand of them were printed. That is why it should be stressed that we observe quite a big part of language units which were created just for fun, showed the opportunities which the language gave and refreshed the older linguistic meanings.

3. Results

Consequently, it can be stated that larks fulfill the criteria of carnivalesque language described by Bakhtin:

- they are characteristic for familiar contacts (their usage is not appropriate in formal situations),
- they create special collectivities of people (with the same sense of humor and similar sociological background),

- they break the established communication rules, by using linguistic forms considered as incorrect,
- they create special genres (the so called new macaronic, additional statements, empty phrases, unofficial greetings and farewells),
- they become parodic doublets (of the given “serious” units or more generally – of certain genres, e.g. puzzles).

A few findings on larks also confirm the statements of play world. The phenomenon of larks itself, as well as its popularity, validates the theses on societies obliged to play and on the expanding role and availability of play. Larks constitute a numerous part of language expressions which are created only for fun. It is symptomatic that in the collection of sayings consisting of over 1,000 examples only a few of them are serious and didactic (similar to classical proverbs). All in all, the analysis of comic, informal larks confirms sociological and anthropological observations according to which carnivalesque and play are becoming more and more important in postmodern societies.

4. Discussion

The aforementioned results indicate that some of contemporary language behaviors confirm the thesis on the increasing importance of carnivalesque and play in postmodern societies. Language turns out to be a non-distinguishing part of the culture, following the general trend towards humor and having fun. The existence of such a big collection of data, the fact that the readers of the weekly were not bored with the column’s phenomenon and sent more and more examples to the editorial office for over 30 years, should be emphasized as they constitute the evidence for the thesis about the expanding role of play.

These conclusions derive from the theories representing two close, but still separate paths of humanistic thinking: the study of carnivalesque and the study of play. Both of them have quite a long tradition, dating back to the beginning of the 20th century. However, slightly modified approaches have been chosen for the analysis of the collected linguistic material. The study of carnivalesque is represented by the classical papers by Bakhtin, whereas the study of play is shown in terms of a contemporary thesis by Combs. As it has already been stated at the beginning of the paper, focusing on

phenomena called play, humor, or transgression is the aim of the scope of many authors. Their findings might probably be used for a more complex linguistic analysis in the future.

5. Conclusion

“Carnavalesque” is a term coined by Mikhail Bakhtin. Originally, it referred to the people in the Middle Ages who lived two lives. Both of them were legitimate, but separated by strict temporal boundaries. First of them was the official life, the other one – called the life of the carnival market square – was breaking the rules characteristic for the first, official life.

The study of play is another branch of knowledge which refers to the phenomenon similar to the carnivalesque. In this case, the paper focuses on works written by a contemporary author, James E. Combs. He claims that we are entering a new phase of history so characterized by play that we can deem it a “play world”. One of the main theses of his book is the statement according to which play is nowadays becoming a more and more important part of culture.

The aim of the given study is to show the importance of carnivalesque and play in contemporary language behaviors. The empirical basis of observations are modern colloquial Polish sayings collected on the basis of a column printed in one of the most renowned Polish weeklies. The analyzed corpus consists of 1,117 examples printed in 1970, 1990, 2001 and 2002. The linguistic material is varied, different in forms, status, semantics, origins and the degree of spread. However, the collected examples have a lot of common features: they are relatively fixed word combinations, often comic and distinctive mainly for the informal spoken language.

The paper shows that these sayings fulfill the criteria of Bakhtin’s carnivalesque language, such as: breaking the rules of communication, creating own genres, and illustrating the theory of parodic doublets. Taking into consideration the Combs’ theory, it can be claimed that the phenomenon of larks constitutes simultaneously the evidence for the existence of the play world and it is also one of its consequences. Larks are a part of “play world” which is full of fun – the most important imperative of contemporary societies.

**THE IMPORTANCE OF CARNIVALESQUE AND PLAY IN CONTEMPORARY
LANGUAGE BEHAVIORS. THE CASE STUDY OF MODERN COLLOQUIAL POLISH
SAYINGS**

References

- Bakhtin, M. (1984a). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (D. Emerson, Trans.). Minneapolis – London: University of Minnesota Press. (1929).
- Bakhtin, M. (1984b). *Rabelais and His Word* (H. Iswolsky, Trans.). Bloomington: Indiana University Press. (1965).
- Burszta, W.J. (2001). Walka postu z karnawalem. In W.J. Burszta, *Asteriks w Disneylandzie. Zapiski antropologiczne* (pp. 29-35). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Combs, J.E. (2000). *Play World. The Emergence of the New Ludenic Age*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Eco, U. (1984). The Frames of Comic "Freedom". In T.A. Sebeok (Ed.), *Carnival!* (pp. 1-11). Berlin: De Gruyter.
- Eco, U. (2007). Od zabawy do karnawału. In U. Eco, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów* (pp. 89-94) (J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska, Trans.). Warszawa: W.A.B. (2006).
- Huizinga, J. (1949). *Homo ludens, a Study of the Play Element in Culture* (R.F.C. Hull, Trans.). London: Routledge and Kegan Paul Ltd. (1938).
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin.
- Soanes, C. & A. Stevenson. (2006). Lark. In *Oxford Dictionary of English* (986). Oxford: Oxford University Press.

Дијана Доци
 Алфа БК универзитет, Београд
 dianadoczy17@gmail.com

СИМБОЛИЧКА УПОТРЕБА ЈЕЗИКА У НОМЕНКЛАТУРИ ГРАДСКИХ ОБЛАСТИ

Прегледни рад

Сажетак: Рад који се налази пред вама ће анализирати на који начин долази до номенклатуре улица и градова у Србији и који значај има популарна култура у тим променама. Номенклатура јавних области и институција у одређеним земљама у окружењу ће исто бити поменута. Такође, утврдиће се постојање симболике коју језик има у номенклатури (х)одонима и топонима. У прва два поглавља овог рада биће примењена теоријска виђења Срђана Радовића. Имајући у виду претходно наведене промене, овај рад ће се у трећем поглављу дотаћи теме родне (не)равноправности где ће се применити теоријско мишљење Наде Секулић. Крајњи циљ овог рада је да покаже да се идентитет ствара кроз језик и да популарна култура има значајан удео у овом процесу.

Кључне речи: идентитет, номенклатура, (х)одоними, топоними, родна равноправност, популарна култура.

Увод

Жеља за анализом симболике језика у номенклатури (именовању) улица и градова постала је све популарнија међу истраживачима. Многи аутори попут Срђана Радовића и Наде Секулић као фокус свог истраживачког рада узимају начин именовања градских области, уочивши да постоји спона између њиховог назива и начина на који одређена идеологија путем симбола жели да учврсти своју позицију унутар друштва. Самом реализацијом постојања ове везе уочавамо да се све више истражује значај који има одређен град и неки његов део. „Именовање и преименовање улица и осталих јавних простора у фокусу је интересовања истраживача из више друштвених дисциплина, при чему се називи улица (одоними), посебно они званични, разумеју као симболи у урбаном простору у служби различитих политика идентитета и сећања“ (Радовић, 2016: 33).

Узимајући овај цитат као један од становишта са којим приступамо анализи употребе језика у номенклатури, можемо рећи да (х)одоними имају битну улогу у стварању осећања идентитета. На тај начин град истовремено постаје место у коме се спаја култура једног народа и где се иста може прочитати. Због великог прилива становништва из периферија у градове, дошло је до урбанизације градских области. Ова појава је за последицу имала премештање власти и знања у веће градове. У том случају, ако појединац живи у граду и несвесно усваја симболе из њега, временом ће се поистоветити са вредносним системом који влада унутар града. „Иако идентитет настаје у међуделовању више сфера, сами процеси идентификације догађају се у сфери културе. Различите културолошке одреднице (језик, традиција, религија, веровање у заједничко поријекло) служе као материјал за те процесе“ (Петровић, 2006: 210).

У овом раду популарна култура се поистовећује са културом свакодневице, полазећи од тога да је прва саставни део живота појединца. Било да се критикује или обожава, популарна култура је присутна у сваком аспекту нашег постојања. Преко гледања серија и слушања музике, до читања романа и уживања у свему што нам популарна култура пружа, она је постала основни део културе у којој се ствара идентитет. Због њене свеprisутности, може се доћи до закључка да је она постала центар у коме се могу пронаћи симболи владајуће идеологије. Путем језика и номенклатуре, идеологија тежи да се шири и устали у одређеној култури. Како се времена мењају тако се мења присутна идеологија. Један начин виђења ових промена праћен је афирмацијом и одобравањем нове идеологије, а други вид (који се обично доводи у везу са вандализмом) је онај који се противи овом новом поретку ствари. „Како је наглашено, буђење националног осећаја (идентитета) врло је важан покретачки елемент у формирању нације и државе...“ (Црљенко, 2008: 70). Како би пронашли валидне аргументе за своје мишљење, оба начина се служе популарном културом. Она омогућава да одређена идеологија своја уверења прошири и ван граница државе. У овом раду ћемо се фокусирати на стварања националног идентитета (највише у првом и другом поглављу). Путем номенклатуре и популарне културе долази до стварања пожељног начина размишљања. Имена улица и градова се

кроз ово становиште могу посматрати као мрежа симбола у језику, који не настају као нагонски импулс народа, већ као вредности које теже да се утемеље унутар друштва. „Имена улица и тргова тако утичу на обликовање колективних идентитета, а честа преименовања јавних простора, која су карактеристична и за најновије доба, сведоче о променама у политичкој моћи, доминантним идеологијама и колективном памћењу“ (Радовић, 2016: 34). Ове појаве су узете као основни примери у првом и другом поглављу овог рада, где ће бити изложени резултати истраживања поменутог аутора Срђана Радовића. Сви случајеви промена назива улица и градова које ће се поменути у овом тексту пронађени су у његовој књизи *Град као текст* (2013). Било да је условљена историјом, науком или књижевним радом, свака промена се може уочити у језику говорника. Самим тим имамо велики број речи које данас називамо архаизмима јер више немају своју сврху у народу. Променио се такође и начин на који се књижевнице перципирају, што је резултирало у томе да се другачије гледа на свет. Овај рад ће се дотаћи и теме родне (не)равноправности у номенклатури при чему ће бити више речи о истраживањима Наде Секулић, изнетим у чланку „Родни аспект јавног градског простора (на примеру анализе назива београдских улица)“ (2014). Овај чланак ће у трећем поглављу овог рада бити узет као примаран извор података.

Одоними и топоними: вид (де)комеморације

Основна функција (х)одонима, то јест имена улица, јесте обезбеђивање лакшег сналажења у простору. Пошто им државне институције дају имена, (х)одоними се налазе под њиховом контролом. Тиме им партија на власти придаје симболички значај, ширећи своју идеологију са циљем да „...између осталог, и допринесе стварању пожељне политичке свести међу становништвом“ (Радовић, 2013: 16, наведено према: Azaruga, 1996: 312). Када се споји основна улога (х)одонима коју имају у свакодневној комуникацији са идеолошким симболима у језику, уочавамо да су они главни актери у стварању слике о стварности. „Такођер, територија чини чврсто упориште за одређење социјалних скупина у идентификацији, а политичко-административни устрој додатна је конструкција у

обликовању просторних разина идентификације (локална, регионална, национална и др.).“ (Мирошевић, 2011: 57). Као пример овог става може се узети период владавине Јосипа Броза Тита од тренутка када је дошао на чело Комунистичке партије Југославије (1939.) све до његове смрти 1980. Главни идеолошки слоган Ј. Б. Тита био је „братство и јединство“, који је као циљ имао стварање једне државе и једног идентитета Словена под његовом владавином. Како би се овакав политички план учврстио као природан поредак, морао је да добије одређене ознаке у свакодневном животу. Због тога, дошло је до масовног именовања образовних институција и путева „Братство и јединство“. Један од најистакнутијих примера (х)одонима са овим слоганом представља некадашњи назив ауто-пута Братство и јединство који је тако назван са циљем пропагирања владајуће политике. Такође, многе основне и средње школе су добиле назив по овом слогану, што показује колико је била снажна моћ владајуће партије. Она је за циљ имала да кроз симбол као што је слоган „братство и јединство“ у језику створи идеолошку основу за стварање жељеног начина размишљања. Овакав вид комеморације (придавања јавним областима/установама имена знамените особе) имао је за циљ и успостављање једног врста култа око личности првог председника Југославије, која је Јосипу Брозу Титу донела готово апсолутну моћ. У овом периоду стварају се и многи топоними (имена места) који су носили назив Тито. Такви примери су интересантни за проучавање због тога што показују колико је одређена идеологија успела да на основу популарне културе оствари своју власт над језичким дискурсом колектива. Примери градова који су добили имена по југословенском лидеру су – Титоград у Црној Гори, Титов Велес у Македонији и Титова Кореница у Хрватској (Радовић, 2013: 64). Прављењем оваквих симбола унутар топонима не само да се спајају географска и историјска значења одређеног места, већ се везује за њих и одређени систем вредности, који ствара колективни идентитет и осећај припадности. Самим тим долазимо до закључка да употреба језика има велики удео у стварању пожељног мишљења кроз свакодневну употребу његових симбола.

У периоду декомеморације (брисање имена знамените особе из јавних области) личности Јосипа Броза Тита дошло је до промена (х)одонима и топонима у многим земљама. Тако су претходно

поменути градови променили називе. Титоград је променио назив у Подгорица, а Титов Велес у Македонији и Титово Ужице у Србији данас носе имена само по другом члану некадашњег имена. Многе основне школе које су пре Титове смрти носиле име идеолошког слогана „братство и јединство“ промениле су своје називе. Такав је пример био у Београду са Основном школом „Десанка Максимовић“. „У Београду је такође дошло до промене назива Трга братства и јединства у Савски трг...“ (Радовић, 2013: 55). Аутопут Братство и јединство, који је у својој основној функцији имао за циљ спајање градова и држава преко саобраћаја, а на симболичком нивоу имао сврху да споји и уједини народе Југославије, такође је променио свој назив. Доласком до смене власти након смрти југословенског лидера, некадашња величана и слављена идеологија Јосипа Броза Тита била је представљена као непожељан поредак ствари. У овом периоду је дошло до конфликта унутар идентитета појединца и народа пошто се некада створени осећај уједињености држава преокренуо у његову супротност. Дошло је до жеље за отцепљењем држава које су биле у „братским“ односима под Југославијом и нова идеологија унутар сваке од држава је искористила смрт Тита како би обезбедила своју независност. То су успеле на тај начин што су слале одређене симболе путем популарне културе у медије и народ, и тако створиле нов осећај припадности свих оних који су тежили да створе нову државу. Претходна идеологија више није имала контролу над симболима унутар језичког дискурса. Овај вид промене не би био могућ да није било оних који су се противили новом поретку ствари доласком Тита на власт. Све док је он био жив, људи који су припадали другом начину виђења ствари (више у уводном делу) нису смели да се успротиве званичном колективном идентитету. Тек након његове смрти дошло је до њиховог ослобађања и самим тим до стварања новог поретка. Тако је некада први вид виђења промена постао други и обрнуто. Уз поткрепљење новом идеологијом, дошло је до афирмације „другог“ поретка путем нових симбола унутар дискурса. Поред тога што је дошло до овог „преврата“, присталице Тита и његове идеологије су назвале имена топонима по југословенском владару. „До краја 1983. године, још четири града у СФРЈ названа су Титовим именом...“ (Радовић, 2013: 87), чиме је дошло до једног новог вида топонимије у виду постхумне комеморације као жеље да се сачува симбол Тита унутар језика и културе. Основан је и

Меморијални центар Јосипа Броза Тита, који је под својим окриљем подразумевао „...више објеката широм земље повезаних са животом бившег председника. Средишњи елемент овог центра био је гробно место друга Тита, Кућа цвећа на Дедињу“ (Радовић, 2013: 89). Овим видом придавања значења новим објектима долази до стварања појмовног култа, где се присталице тог поретка сакупљају како би учврстили свој идентитет.

Уличне акције: вид контраполитике

„У урбаном простору су на делу различите и често супротстављене политике простора, које се у процесу конструкције идентитета допуњају са осталим идентитеским политикама“ (Радовић, 2013: 143). Свака промена унутар урбане области носи са собом и измене у колективном идентитету који се афирмише путем свакодневног коришћења језика и симбола који се налазе унутар тог простора. Било да су значења симбола дата по свом изгледу из природног поретка, или директно од државе, они тек постају стварни када се користе у популарној комуникацији. Када ти симболи постану вид идентификације појединца унутар колектива, са једне стране долази до сагласности са већинским начином виђења и читања стварности, а са друге до стварања жеље за одбацивањем прихваћене идеологије. „Владајуће политичке и друштвене елите, најмоћнији предузетници идентитета, обично имплементирају своју идеолошку агенду у урбани простор, али и наилазе на противљење које израња из различитих друштвених група“ (Радовић, 2013: 267). Имајући у виду ову визуру, долази се до претпоставке да унутар сваког званично прописаног дискурса, постоји и онај који се противи истом. Овај дискурс тежи да преиспита вредности датог система пошто са њим не може да пронађе заједничку спону. Овакви видови преиспитивања културног поретка доводе до откривања нових чињеница о друштву и дискурсу унутар њега. Тако долази до стварања контраполитике која има за циљ да промени начин придавања симбола унутар топонима и (х)одонима (у овом раду у већем делу фокусирамо се на ова два вида именовања), што често зна довести до уличних акција и протеста. Као пример за овај вид протеста може се узети петиција која је покренута након смрти председника Демократске стране Зорана Ђинђића да

одређене градске области добију име по њему. Тако је један од (х)одонима као што је „...новобеоградски Булевар АВНОЈ-а преименован у Булевар др Зорана Ђинђића“ (Радовић, 2013: 271). У овом случају одређена политичка група је подржала ову контракултурну акцију. Тиме је допринела да се медијска јавност заинтересује за ову петицију. То је довело до веће подршке, што је на крају имало као исход саму промену одонима. Ако не постоји одређена партија која ће подржати акцију, у неким случајевима долази и до медијске незаинтересованости за исту. Такав је био скуп „Антифашиста и антифашистикиња у акцији“ који су за циљ имали да промене имена главних путева. Неки од (х)одонима су Трг генералног штрајка (Трг Николе Пашића) и Трг женског ослобођења (Трг Републике), који су представљали „најрањивије слојеве српског друштва“ (Радовић, 2013: 283-284).

Пример једног успешног протеста, који је у настао као контраполитика званичне идеологије, била је демонстрација против власти Слободана Милошевића. Овај протест је трајао у периоду од 1996. до 1997. и у својим првим данима имао је пацифистички карактер. Присталице овог контраполитичког покрета су на улицама града Београда исказале своје незадовољство. „У градским центрима је било место где је опозициона партија била победила на изборима, док су рурални предели фаворизовали режим“ (Jansen, 2001: 38, наведено према: Anon, 1997b) што уводи симболичко значење које је град имао у том протесту. Неки сматрају да је ово био и један вид победе града над руралним пределима што би се на симболичком нивоу могло посматрати као победа једне идеологије над другом. Многи градови поред Београда су такође протестовали у виду шетње чиме је град постао средиште дискурса у коме се стварао нови симболички поредак. Као свака идеологија, тако је и ова опозициона користила разне медијуме из популарне културе како би учврстила новонастало јединство. Дошло је до стварања слогана „Само шетња Србина спасава“ чиме је сам чин шетње у виду протеста попримио политички карактер. У каснијим данима ових демонстрација опозиција је хтела да заузме још шире место унутар државе. Како би то остварила, тежила је ка томе да кроз што веће заузимање градског простора и блокаде одређених улица и градова придода свом покрету нови симбол који се тумачио кроз језик и унутар популарне културе.

Како протести нису примаран фокус овог рада, ово поглавље ћемо закључити тиме да уличне акције које су праћене путем медија могу имати велики утицај на промене у друштву. Језик ових акција црпи своја значења из дискурса који се јавља унутар популарне културе. Символи могу послужити као начин контролисања масе преко стварања колективног идентитета, али могу помоћи и контракултурним акцијама у чину проналажења афирмације за своје веровање и њеног даљег ширења путем симболичке употребе језика.

Родна равноправност у уличној ономастици

Приликом приступања анализи (х)одонима у јавном простору града Београда, уочава се један вид сегрегације, то јест, раздвајање једне групе људи у односу на другу, које се коси са моралним начелима људских права. Поред тога што се овај термин обично везује за режим унутар логора, гета и затвора, он се може довести у везу са начелима родне равноправности (тежње и борбе за постојање једнакости између полова). Њихово заједничко деловање се управо у јавним просторима може анализирати и тумачити. Један пример за то је чињеница да је женска популација у прошлости била искључена из простора јавних институција. Образовне институције су на пример сматране једино битне за образовање мушкараца, пошто је тада званична идеологија приписивала жени споредну улогу домаћице и слуге. Тиме је учвршћена сегрегација у односу на жене унутар једне идеологије. На крају су жене успеле да се изборе за своја права тако што су прошириле идеологију о равноправности кроз језик и популарну културу. „Анализирати уличну мрежу града и називе улица из ове перспективе нарочито је захвално, јер она представља структурални јавни симболички систем који карактерише читљивост, који гради идентитет, и њему оставља јавни утисак, унутар које се јасно могу раздвојити центар и периферија, места која су отворена и релативно затворена за јавни приступ, која имају посебно и наглашено симболичко значење и вредности и која су безначајна“ (Секулић, 2014: 130). Како је за циљ овог поглавља анализа родне равноправности у уличној ономастици (грانا лингвистике која се бави изучавањем значења топонима и антропонима, то јест, имена људи), прикупљени су подаци који

говоре у прилог томе да у називима улица постоји неравноправност у присутности, то јест одсутности, женских имена у односу на мушка. Први пописи улица у Београду који датирају из XIX века говоре у прилогу овој тврдњи. Нада Секулић у свом раду „Родни аспект јавног градског простора (на примеру анализе назива београдских улица)“ (2014) наводи да су „само две улице од 123 имале женске називе – Девојачка и Љубичина“ (131). То говори у прилог томе да је идеологија у то време гледала на жене као на особе у подређеном положају.

Као фокус за даље истраживање могу се узети београдске општине (укупно 17) и (х)одоними унутар њих. Општине које припадају „кругу двојке“ (територији коју обухвата линија трамваја број 2) представљају централни део Београда, чији се становници изјашњавају као једна врста староседелаца и елитна група овог града. Овај део престонице Србије важи за центар културе и чини жижку урбанистичког друштва. Самим тим, сви водећи дискурси се стварају унутар „круга двојке“ који често даје значење самом систему вредности. Путем симболичке употребе језика, која се примењује у овим градским областима, у култури свакодневице долази до стварања осећаја припадности. Када се читају (х)одоними унутар ових општина, види се да је присутна и одређена дистрибуција моћи приликом класификације женских имена. Као пример за ову тврдњу можемо узети податак који говори да на територији Старог Града и Врачара „највећи проценат улица које носе женска имена припада владаркама, краљицама, кнегињама, односно, припадницама највиших слојева средњовековне и нововековне српске државе“ (Секулић, 2014: 138), што показује да се преко језика и тиме (х)одонима успоставља симболичка надмоћ једне општине у односу на другу. Потврда за ово се може видети у општинама које имају нижи статус у односу на претходне две наведене (попут Палилуле и Вождовца) где „има највише имена учесница НОБ-а, односно припадница радничке класе“ (Секулић, 2014: 138). Многе од ових улица које носе женска имена у ствари су следеће улице, што на симболичком нивоу такође шаље посебну поруку појединцу. Као пример, може се узети улица Радмиле Јовић (једна од учесница НОБ-а), која представља једну од „најмањих слепих улица у Кумодражу“. (Секулић, 2014: 317). Када погледамо неке од главних улица у

централном делу Београда, можемо видети да оне носе мушка имена. Као пример за ово, занимљиво је осмотрити улицу Кнеза Милоша која је седиште многих амбасада и државних институција. Тиме она симболизује место у граду од великог значаја. Такође, најпознатије шеталиште у Београду, Кнез Михаилова, исто носи име по мушком владару. Овом улицом дневно прође велики број људи који долазе ту са циљем да боље упознају културу Србије. Може се закључити да се центар града узима као симбол културе, у којем се, на овај начин, ставља до знања да се у српској култури тежи ка већем вредновању мушке популације. Још један аргумент за ово мишљење можемо пронаћи ако погледамо улицу која носи име једне од најпознатијих српских књижевница – Исидоре Секулић. Једна споредна улица на Вождовцу носи име ове ауторке која је у великој мери допринела стварању српске културе. Геолошко-хидрометеоролошка школа излази на њу и то је једини објекат који се налази на територији коју она заузима. Када узмемо у обзир да су одређена дела Исидоре Секулић канонизована и самим тим призната као дела од изузетне важности, занимљиво је у контексту (х)одонима анализирати колико је она битна у српском друштву. Неколико улица паралелно са њом налази се главна улица Војводе Степе на коју излази 12. београдска гимназија, Ветеринарска амбуланта, Висока школа електротехнике и рачунарства струковних студија као и многе банке и продавнице. Ако на основу броја објеката анализирамо симболички значај који се приписује са једне стране Исидори Секулић, а са друге стране Војводи Степи, можемо јасно уочити да се у српској свакодневици додаје већи значај српском војводи. Кад на тај начин погледамо простор града Београда, уочавамо да је и даље присутна неравноправност међу половима.

Закључак

Ознаке идеологије у свакодневном животу можемо видети у номенклатури улица и градова, али и установа и путева. Имена се овим јавним областима/установама дају као један вид комеморације, то јест придавања имена знамените личности. Осим номенклатуре, битан аспект је и језик којим одређена идеологија располаже. Један од најистакнутијих примера је свакако име Јосипа Броза Тита и

употреба Титовог слогана за време његове владавине. Такође је у процесу постхумне комеморације присутан овај процес, што може објаснити јачину одређене идеологије у друштву, премда и жељу за очувањем култа личности. Промене унутар града доводе до мењања колективног идентитета. Појединац на два начина може да реагује на ове промене. Може да их прихвати и да се тако мишљење појединца усагласи са начином на који већина гледа на стварност. Одбацивање промена може створити контраполитику, која често доводи до уличних акција и протеста. Ако медији и политичке групе подрже овакве акције, често долази до промене (х)одонима. Такође, имена улица у себи садрже одређену дозу родне (не)равноправности. Прикупљени подаци говоре у прилог томе да је у Београду већи акценат стављен на мушка имена приликом номенклатуре. Улица која носи име утицајне књижевнице Исидоре Секулић налази се у забаченом делу града, док неколико улица паралелно са њом можемо видети улицу Војводе Степе. Поред оваквих примера, упечатљив је и образац према којем се може видети да претежно све централне улице у Београду носе имена мушких владара. Тако се може доћи до закључка да одређени део града има своје значење и да је битан приликом стварања идентитета. Град се анализом номенклатура може читати као књига, у којој се могу анализирати промене које су довеле до стварања одређеног друштвеног поретка уз помоћ симбола који се налазе у језику. Унутар културе града ствара се систем вредности који појединац усваја путем језика. Сваки језик у себи садржи одлике културе и традиције одређеног предела и државе коју (не)матерњи говорник усваја и са којим се идентификује.

Библиографија

Jansen, S. (2001). The streets of Belgrade: Urbane space and protest identities in Serbia. *Political Geography*, 20, 35-55.

Мирошевић, Л. (2011). Имена улица и тргова као одраз заједничког културно-повијесног наслијеђа. *КИГ*, 16, 56-71.

Петровић, Д. (2006). Анатомија идентитета: Теоријско проблематизирање идентитета. *Етнолошка истраживања*, 209-233.

Радовић, С. (2013). *Град као текст* (ур. Иван Чоловић). Београд: Библиотека XX век.

Секулић, Н. (2014). Родни аспект јавног градског простора (на примеру анализе назива београдских улица). *Социологија*, LVI/2, 125-144.

Црљенко, И. (2008). Израженост идентитета у градској топонимији кварнерских и истарских градова. *ХРВАТСКИ ГЕОГРАФСКИ ГЛАСНИК*, 70/1, 67-90.

Summary: SYMBOLIC USE OF LANGUAGE IN THE NOMENCLATURE OF URBAN AREAS

This paper analyzes the way in which the nomenclature of streets and cities happens in Serbia and what the importance of popular culture is in those changes. These aspects of the nomenclature of public areas and institutions in certain countries in the region will also be mentioned. This paper also confirms the existence of symbolism in the language of the nomenclature of odonyms and toponyms. In the first two segments of this paper, theoretical views of Srđan Radović are applied. Having in mind the previously mentioned changes, this paper touches on the subject of gender (in)equality in its third segment, where the theoretical opinion of Nada Sekulić is applied. The end goal of this paper is to show that identity is created through the use of language and that popular culture has a significant role in this process.

Keywords: identity, nomenclature, odonyms, toponyms, gender equality, popular culture.

Zlatko Bukač
 University of Zadar
 zbukac@gmail.com

BUOYANT HYBRIDITY IN WAKANDA: ANALYSIS OF BLACK PANTHER GRAPHIC NOVELS

Original research paper

Abstract: Over the last two decades, a notable number of scholars have started to dwell on the issues of graphic novels while steadily turning their focus towards the analysis of superhero comic books and graphic novels. However, the focus on the spatial aspect of various works and its relation to cultural representations of race has been scarce. The main interest of this paper is the role of space, that is, specific locations that deserve to be analytically approached and thought about in the context of racial representation in superhero comicbooks. One of the most frequent “fictional” locations in superhero comicbooks, Wakanda, symbolizes the incomprehensible – technologically advanced African nation unhinged from the violence of colonial past. In its isolation from the rest of the world, Wakanda is a parallel and alternative space that challenges the determined relations of the colonizer and the colonized outside of the realm of fantastic. Through various stories regarding its superhero Black Panther, the authors try to symbolically represent the issues of diversity and social and cultural upheavals that encapsulate American society. Within these subversive elements, hybridity (understood in the context of Homi Bhabha’s work) appears as a specific dealing with these subversive elements, offering a challenge and solution to this displacement from the irrelevant space of otherness. The aim of the paper is to point out to the utopian tendencies of various authors of the Black Panther comic books, by presenting hybridity between technology and tradition as a way of subverting the well-established stereotypical notions regarding race, as buoyant hybridity. The paper will show how hybridity gains the function of utopia within the heterotopia that Wakanda is, as it accentuates a specific “closure” on the inability of controlling the surplus of racial binary relations in fiction as well as outside of it.

Keywords: heterotopia, utopia, Wakanda, hybridity, buoyant hybridity.

Introduction

Since the first superhero comicbook, Superman, in 1938, heroic stories were always established within a specific spatial setting. Whether it was Batman with Gotham city, Flash with Central city, or Superman with Metropolis, they all tried to convey the specific symbolism of real life

American cities. In the first fifteen years of American superhero comicbooks, most commonly named as the Golden Age era, the emphasis on the location was not as frequent as the characteristics and motivations of the protagonists that perpetuated certain positive images about the American nation as a whole.

Later on, during the Silver and Bronze age of American comicbooks, various characters were firstly and, foremost, situated in the depictions of real life cities, such as New York. Whether it was Gotham city which served as an allegory for various New York neighbourhoods and similar American cities (interjected with rich minority and poor majority in constant danger of anyone who would disrupt the social situation), or a special part of New York like Queens, Manhattan and Harlem, comic books tried to establish certain critique of something that was tangible. Whether they were given a fictional name or authors stated the real names of American cities, a specific relation of superhero and his savior complex becomes more evident and concentrated not only on the people, but on the city in which they reside. Even though this was the case, the number of scholars who are focused on this relation is still very much scarce.

This paper deals with a specific and different kind of referencing to cities and countries with special interest in one of the fictional countries that do not have a reference and are not a specific depiction of one spatial setting but rather have a different kind of function. To be more specific, it deals with the fictional African country Wakanda. The specificity of Wakanda is that it did not simulate any comprehensible location in African continent. Rather it presented something incomprehensible, even utopian. Since its first appearance in *Fantastic Four* comic book in 1966, it has been one of the most common fictional locations in superhero comicbooks, home of the first black superhero Black Panther. It symbolizes a specific kind of impossibility –the African nation which is technologically advanced and unhinged from the violence of colonial past, “it stands in stark contrast to the historical and symbolic constructions of Africans as simple tribal people and Africa as primitive.” (Nama, 2011: 42) The “man-made jungle” (Lee and Kirby, 1966: 9) created by Stan Lee and Jack Kirby within its intentional isolationism¹ is a parallel and alternative space that challenges

¹See Reese’s text *The Journey to Wakanda: Afrofuturism and Black Panther*. However, in more concise pieces, such as that of Zimmerman, intentional isolationism is noted as different from

determined relations of the colonizer and the colonized outside of the realm of fantastic. Through various stories regarding its superhero Black Panther, it managed to establish a symbolical representation of the issues of diversity and social and cultural upheavals that encapsulated American society and colonial heritage in general. Within these subversive elements, hybridity (understood in the context of Homi Bhabha's work) appears as a specific dealing with these subversive elements, offering a challenge and solution for this displacement from irrelevant space of otherness. Hybridity is read here mainly through the depiction of Black Panther's artificial jungle that fuses technology and nature, becoming a threat to white American superheroes (Fantastic Four) during its first appearance. In more recent stories about Black Panther, it is presented as a specific solution and symbol of the main hero accepting Western values. This acceptance, as the examples analyzed in this paper will show, was presented as the strength of the main character, together with a combination of Wakanda tradition constructed of its mystical and natural surroundings. Wakanda can be recognised as subversive and especially utopian within its depictions, particularly during its first appearance which Nama places as a critique of colonialism (Nama, 2011: 43), but this paper tries to go a step further, noting the layers within the representation and depiction of Wakanda, its hybridity as a utopian part, while the other aspects of this fictional African country are approached within the concept of heterotopia established by Michel Foucault.

Taking all that into account, the aim of this paper is to point out the utopian tendencies of various authors of the Black Panther comic book, articulated by presenting hybridity between technology and tradition as a way of dealing with well-established stereotypical notions regarding race. The paper will show how hybridity gains the function of utopia within the heterotopia that is Wakanda, as it accentuates "a closure" (Jameson, 1982: 148) on the inability of controlling the surplus of racial binary relations in fiction as well as outside of it.

the ontological one that does not imply the existence of a specific country as in a vacuum. It is rather isolated from the other countries, cultures and disruptions from outside of that isolated territory, but it does not exist without those other countries that it is isolated from. (Zimmerman, 2001: 140)

Constructing the spatial dependence in superhero narratives

Since the increasing popular adaptations of superhero comicbooks that started with Marvel Cinematic Universe and continued with Batman movie adaptations, as well as DC superheroes on TV, a specific kind of motive came to light with various superheroes. Green Arrow's tagline for his enemies, "you have failed this city" (Arrow), coincided with Batman's psychotic obsession with protecting Gotham city in Nolan's films, as well with a discussion on who is going to rule and control Central city between Flash and Captain Cold in the TV show *The Flash*. ("Rogue Air") "When Gotham is ashes, you have my permission to die," stated by Bane in the last iteration of Batman trilogy by Christopher Nolan, insinuated Batman's fixation with the territory he is trying to protect. As for graphic novels and comic books, Superman's Metropolis was a symbol of specific new hope for multicultural America filled with optimism and with all crooked politicians and government officials apprehended and incarcerated, while Gotham was a post-Depression era American city filled with anxiety and organized crime. Batman has often been depicted as a superhero on the brink of insanity, fixated on protecting Gotham city, stating that he is its main protector. His enemies are constantly trying to bomb it, cause disruption and chaos to end the city and, with it, Batman. In the special Spider-Man story arc, entitled *Maximum Carnage*, various villains wreaked havoc specifically and only in New York City, forcing many of its superheroes to protect and cooperate to protect the city and the people that inhabit it. In all of these examples, enemies of the city who threatened the life of its citizens were often the ones who were the enemies of the superhero as well.

Comic book publisher Marvel Comics, in a different kind of strategy, did not use fictional names that often as publishers DC Comics did with Batman, Superman and the Flash.² Captain America was an alter-ego of Steve Rogers, a fragile white man from Brooklyn, while Spider-Man's popularity is often explained with authors' narrative strategy to depict him as a young boy with teenage problems and love issues that torment kids in high-school, especially the ones in New York, in addition to having

² This paper uses mainly these two publishing companies as a point of reference and comparison due to their popularity and market success that is manifested with graphic novels, movies and TV shows, as well as video-games and other specific merchandise.

financial problems at home and living with his aunt. In most of these cases, the protagonists were white males living in America (born there, or coming from a different planet).

That all changed when comicbooks started to tell different stories with various kinds of heroes, non-white characters that were greatly missed in the first 15 years. These new characters presented some new depictions of race and gender that deviated from the previous stereotypical characterizations and offered some aspects of subversive or social critique. In its first appearance, Black Panther was not explicitly depicted as a new superhero, rather as a new threat for the popular Fantastic Four superhero team, consisting of a love couple (Reed and Sue Richards), her younger brother Johnny and their friend and colleague Ben Grimm. In *Fantastic Four* issue number 14, we follow this team of superheroes on their journey to the African country of Wakanda. With the image of a character in a completely black costume looming over Reed Richards and Sue Storm, the first issue with Black Panther depicted him as an unknown threat from a dangerous country, constructing him more as a villain than a friend of Fantastic Four. The cover of this issue presented Fantastic Four, scared and cornered, between mechanical pipes trying to escape, while Black Panther is above and behind them in attacking stance jumping towards their area. The same situation was the main setting on the pages of that issue in which Black Panther orchestrated a trap where he would hunt them through Wakanda for the sake of exercising his abilities and strength. By the end of the story, which sprawled through four issues, it was revealed that the person covered in completely cat-like black armor, Black Panther, is T'Challa, king of Wakanda. Eventually becoming a friend of Fantastic Four and many other superheroes in Marvel's future graphic novels and comic books, Black Panther gained his standalone series 4 years later in Jungle Action comic books. The analysis that follows is mainly concentrated on the role of hybridity in narratives revolving around Black Panther in an attempt to offer a certain commentary and critique related to the postcolonial era of cultural theory, as well as to American social and political reality in dealing with race in popular culture. The main point around the hybridity is the advanced technology of Wakanda, illustrated in its first appearance as a space full of images of computers, buildings, as well as simple weapons and spears, traditional tribal imagery connected with African countries. In its afro-futuristic style,

the most relevant aspect was a combination of technology and jungle, future and tradition, manifested in this special jungle that embedded various machines, plants and traps. That kind of hybrid jungle coexisted in different stories throughout the years, and its role in creating Wakanda as a specific kind of subversive utopia is essential to relating it to research on identity theory in post-colonialism.

Hybrid sentimentality in heterotopia

Homi Bhabha extensively wrote about the issue of postcolonial identity in the context of postcolonial age and postcolonial theory. In his writings about the Other, positioned in a racial, colonial binarism of the colonizer and colonized, he postulated a theme on the privileged position of one aspect of that binary relation over the other (Bhabha, 1994: 51-52, 128). These differences manifest through portraying the West and the East as culturally, socially and politically different aspects, on which Edward Said wrote extensively in his book *Orientalism*. This kind of colonial relation, or a “colonial domination” (Bhabha, 1994: 111), is a central aspect of Bhabha’s work on diversity and colonial subject that adds a new view to Said’s findings. Nonetheless, according to Easthope, Bhabha positioned himself in a way that he writes that colonial power and discourse are never completely in the possession of the colonizer (Easthope, 1998: 341). In that way, it can be concluded that Bhabha avoids certain deterministic views of colonial relations, especially with mimicry and hybridity (Bhabha, 1994: 4 in Easthope, 1998: 341). In that way, hybridity, for Bhabha, is something that can change the discursive establishment of the colonizer’s power, and disrupt its authority and its way of labeling specific social and cultural relations (Bhabha, 1994: 64-65, 112). Both of these in their tendencies to mix, impose, imitate two different poles of colonial relationship pronounce the difference within fluid identities, providing a way to look at both black and white identity as something that is interchangeable, manageable and changeable (Bhabha, 1994: 58). This chance to explore identities in a non-essentialist way enables new ways of thinking about identities, providing critique, as well as establishing some of the pre-conceived notions of race. This kind of discourse can be found in Black Panther comicbooks in two main points: a hybrid mechanical

jungle of Wakandian king T'Challa aka Black Panther and in the depiction of Wakanda as a heterotopia.

Heterotopia, described and postulated by Michel Foucault as a set of places “different from all the sites that they reflect and speak about,” functions as a mirror, “a sort of shadow that gives my own visibility to myself” and is connected to the realistic elements, to the reality that tries to refer in a specific way (Foucault, 1986: 4). Wakanda is a country in Africa where “African chieftain, called...The Black Panther” (Lee and Kirby, 1996: 2) resides and where the prototype of an American family (Fantastic Four) is invited. They take a flight with the Black Panther’s “unexpected gift,” a “jailyflyin’ fastback” (Lee and Kirby, 1996: 2), futuristic technologically advanced shuttle, with the surprise of becoming a prey to Black Panther. Illustrations in this comic book depict Wakanda in the typical way of representing Africa in American popular culture, with images of half-naked tribal people, ancient weapons and spears, music, dancing and with the king served by his people, carrying him through the village. Reed Richards, the leader of Fantastic Four, a father figure to this superhero team, is constantly amazed at the intersection of technology that is presented to him in Wakanda. This especially is the case in his first encounter with one of the Wakandians who used a “metal device from inside his toga” (Lee and Kirby, 1996: 3) to communicate with his chieftain with this small device that transmits “cosmic channel waves” (Lee and Kirby, 1996: 3). As a heterotopic site, Wakanda “is not freely accessible as a public place” (Foucault, 1986: 7). The narrator depicts it as an area “buried in mystery” (Lee and Kirby, 1996:3) and he is in a way forced to confront and deal with the dangers imposed by Black Panther. Wakanda, in this reading, is understood as a mixture of heterotopias of ritual or purification, as well as deviation, isolated from the rest of Africa and the world, closed to the outside world, immune to colonial heritage and any force from the outside, either European or American. In this way, it manages to develop some new aspects of its everyday life, subverting the well-established normative roles imposed on Africa and African characters in graphic novels and works of fiction. Below the stereotypical depictions of African space lies the space of battle between white members of Fantastic Four and Wakandian king Black Panther. This place, located beneath the heterotopian space protected from hegemonic relations and influences, is characterized by wires, technology, or, as “the Fantastic Four

patriarch” (Kingsley, 2008: 203) describes it, “a man-made jungle”, a land “of sheer wonderment” (Lee and Kirby, 1996: 9) where the battle between Black Panther and his pray (Fantastic Four members) happens. The hybridity of this new jungle, never seen before by the protagonists or the readers, works as buoyant hybridity, one that tries to impose specific reconciliations of colonial antagonisms that it is trying to depict. The reason for this lies in the final resolution, the ending of the conflict and mutual understanding, and getting to know Black Panther’s tragedy and history of Wakanda as a country. Wakanda profited from its isolationism by gaining specific valuable fictional metal called Vibranium, providing them with technological advancements and allowing for the country’s economic and military independence. Buoyant hybridity, symbolizing the coexistence of several identities during the 60’s, like today, has implications of racial and ethnic diversities that are portrayed as something impossible, as something that requires social upheavals and distortions within a specific culture. Racial upheavals, racism, and social changes are the issues dealt with in popular superhero graphic novels during the 60’s and the 70’s, and often perpetuating or creating different stereotypes about the Other, and constructing cultural blackness in the public sphere. The role of this buoyant hybridity is to subvert specific, already constructed visions of race, and also to advocate for a better life and specific new way of optimism. This proposed buoyant hybridity, in its core, deals with invoking sentimentality and belief in a better world, although grounding it in an absolutely fictitious heterotopian space that clearly does not serve just as a “simplistic function of a background needed for the development of a particular story,” but like in horror narratives analysed by Lukić and Parezanović, it “plays a particularly dominant role” (Lukić and Parezanović, 2016: 23).

This tendency towards buoyant hybridity that is Black Panther’s technological jungle, symbolising the crossroads of Western and Eastern values, cultures and their popular depictions in various cultural artifacts, continued in the year 2001 in Black Panther’s graphic novel *The Client*. In it, Black Panther comes to New York to solve a case of a murdered young girl, a poster child for his humanitarian project that goes beyond Wakanda. Black Panthers and his people are accompanied by the government agent Everett K. Ross, who is an important part of the story due to his role as the main narrator (Priest, 2001). In this case, the white character is

juxtaposed with Black Panther as a symbol of America and the non-wild aspect of American society. Everett follows Black Panther through his adventure in which he is isolated from the political upheavals in Wakanda, while resolving his issues in New York and Washington through politics and supernatural battles that dwell in the themes of nation, stability, social history, and racism. In the midst of all the events, Priest's novel concludes with a series of final resolutions, in Wakanda, as well as in New York. The final battle includes the use of the same hybrid machine presented forty years ago. Buoyant hybridity is postulated as the main apparatus for Black Panther to restore the order in Wakanda in the midst of a civil war. The presence of a western element (technology as a perceived western element) becomes an important factor in constructing the problem, as well as the final resolution and solution. An explanation of its role can be found within Bhabha's concept of hybridity that is a necessary consequence of what Huddart (in his reading of Homi Bhabha's work) explains as cultural negotiation (Huddart, 2006: 2) between two cultures, regardless of the fact that one of them is in a position of power, although the full power of one culture over the other is not possible (Bhabha, 1994: 25). Only this kind of combination, as a product of colonial relations, leads us to the conclusion of the Black Panther story. Similarly to the 1988 novel, which dealt with Azania, another fictional African country, a dystopian state and the total opposite of the construct that Wakanda is, the victim of colonization and the oppressor dwell in the new kind of horror that Black Panther manages to resolve. In his attempts, Black Panther is subjected to scrutiny due to his Western outings, his education acquired from Harvard and involvement in political treaties with the world outside of Wakanda and Africa. Black Panther tries to fight the dualism of his identity, his "double consciousness" (Du Bois, 2007 [1903]: 8) of belonging to utopian Wakanda and the Western world, doubting his natural heritage of a warrior of the African people as decided by higher forces. In the end, he saves Azania as a hybrid, obtaining political knowledge and ability due to his immersions in American political system, as a "half-westerner" (Gillis and Cowan, 1998: 11).

In this way, buoyant hybridity uses the spatial dependence many superhero narratives relate upon to construct motives and meanings for the protagonists, as well as the villains. In the analyzed examples, there is a certain surplus of this kind of sentimental representation during which

Black Panther manages to conform to the aspects of his identity, two cultures and values. The difference becomes something that he is made of, the story already familiar to any cultural theory dealing with an identity that states its formation based on the negation. This kind of representation, whether it was in the 60's, 90's or 00's, relies upon differencing it from stereotypical depictions that are embedded in various aspect of popular culture and superhero comic books. In so doing, the Black Panther stories nuanced other discourses of Afrofuturism or magical realism, relating the main character to animals and giving him an aspect of wilderness that was extracted from one stereotype discourse and imputed in the other, more nuanced attempt at subversion that is the buoyant hybridity of the Wakandian mechanical jungle. "Processes of subjectification" for the readers as well as for Black Panther are "made possible (and plausible) through stereotypical discourse" (Bhabha, 1994: 67).

Conclusion

This text tried to postulate specific modes of addressing spaces of otherness appearing as a specific dealing with these subversive elements, offering a challenge and solution for this displacement from irrelevant space of otherness. Spaces of otherness, in popular culture, are often presented as territorially isolated from the center, from the town, state, point of protection that we, as well as characters, must concentrate on. As spaces of horror, insanity, isolation, they draw from different horror narratives, as well as superhero stories (Arkham Asylum, Blackgate Penitentiary, and Phantom Zone). There are also these utopian and heterotopian spaces, seemingly untouched by hegemonic relations and characterized by a specific kind of prosperity, like in the presented case of Wakanda, a technologically advanced area protected from colonialism, which establish as specific kind of fiction. The implementation of hybridity in the contexts of technology and stereotypically portrayed African tradition remains as the main theme in the Black Panther stories, presenting the typical anxieties of controlling the unknown as well as managing the multicultural, diverse and seemingly harmonious societies and communities.

Due to the big popularity of graphic novels, comicbooks and superhero in general, Marvel Cinematic Universe has become the most grossing movie project of the 21st century. Earning millions of dollars from each movie adaptation of a specific hero, Marvel Cinematic Studios and Disney replicated the chronology and popularity of many superheroes as it was during their inception in the first four decades of their comic book publication. Keeping that in mind, since 2008, most of their projects revolved around white male characters with gradually increasing diversity within their movies that mirrored their comic book legacy. In that way, it is expected that Black Panther movie adaptation (planned for 2018) will be focused on Wakanda and its politics, legacy and its relation to the Western world. The need to reference itself in contrast to the established stereotypes and the (white) world of America will be intertwined with the legacy of graphic novels and today's social and cultural issues that complement our reality, and it will be valuable to inspect the role of hybridity and the future of buoyant hybridity in today's popular narratives about race, as well superheroes.

References

- Berlanti, G., Guggenheim M. and A. Kreisberg. (Producers). (2012). *Arrow* [Television series]. United States: Berlanti Productions, DC Entertainment and Warner Bros.
- Bhabha K.H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Du Bois, W.E.B. (2007 [1903]). *The Souls of Black Folk (Oxford World's Classics)*. Oxford: Oxford University Press.
- Easthope, A. (1998, June 19). Bhabha, Hybridity and Identity. *Textual Practice*, vol.12, no.2, 341-348.
- Foucault, M. (1986). Of Other Spaces (J. Miskowiec, Trans.). *Diacritics*, 16 (1), 22-27. (1967).
- Gillis, P.B. and D. Cowan. (1988). *Black Panther 1*. New York: Marvel Comics, A New World Company.
- Helbing, A. & T. Helbing. (Writers) & Aarniokoski, D. (Director). (2015). *The Flash [Rogue Air]*. In Berlanti G., Kreisberg A. & G. Johns (Producers), *The Flash*. United States: Berlanti Productions and Warner Bros. Television Distribution.

Huddart, D. (2006). *Homi K. Bhabha (Routledge Critical Thinkers)*. London and New York: Routledge.

Jameson, F. (1982, July). Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future? *Science Fiction Studies*, vol. 9, part 2, no.2, 147-158.

Kingsley, D.M. (2008). It Came From Four-Color Fiction: The Effect of Cold War Comic Books on the Fiction of Stephen King. In H.L. Baumgartner & R. Davis (Eds.), *Hosting the Monster* (pp. 197-215). Amsterdam: Rodopi.

Lee, S. & J. Kirby. (1996). *Fantastic Four no. 52*. New York: Marvel Universe.

Lukić, M. & T. Parezanović. (2016). Challenging the House – Domesticity and the Intrusion of Dark Heterotopias. *Komunikacija i kultura online*, Volume 7, 22-37. Retrieved 20 January 2017 from <<http://www.komunikacijaiikultura.org/KK7/KK7LukicParezanovic.pdf>>

Nama, A. (2011). *Super Black. American Pop Culture and Black Superheroes*. Austin: University of Texas Press.

Priest, C.J. (2001). *Black Panther Vol. 1: The Client*. New York: Marvel Comics.

Roven, C., Thomas, E. & L. Franco. (Producers) & Nolan, C. (Director). (2005). *Batman Begins* [Motion picture]. United Kingdom, United States: Warner Bros.

Roven, C., Thomas, E. & C. Nolan. (Producers) & Nolan, C. (Director). (2008). *The Dark Knight* [Motion picture]. United Kingdom, United States: Warner Bros.

Roven, C., Thomas, E. & C. Nolan. (Producers) & Nolan, C. (Director). (2012). *The Dark Knight Rises* [Motion picture]. United Kingdom, United States: Warner Bros.

Reese, A. (2015, June 30). *The Journey to Wakanda: Afrofuturism and Black Panther*. Retrieved March, 6, 2017, from Comics Alliance: <<http://comicsalliance.com/afrofuturism-black-panther/>>

The Dark Knight Rises – Official Trailer #2 [HD]. [Video file]. Retrieved from <<https://youtu.be/7gFwvozMHR4>>

Zimmerman, M. J. (2001). *The Nature of Intrinsic Value*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Tijana Parezanović
Alfa BK University, Belgrade
tijana.parezanovic@alfa.edu.rs

Marko Lukić
University of Zadar
mlukic@unizd.hr

THE FANTASY OF OUTER SUBURBIA AND NEW REPRESENTATIONS OF AUSTRALIANNES

Original research paper

Abstract: The paper analyzes how Shaun Tan's 2008 collection of illustrated stories, *Tales from Outer Suburbia*, has reflected the changing landscape of Australian cultural studies. For decades, Australian cultural studies were focused on the representation of what was perceived and standardized as Australian national identity. This cultural representation was related to the concept of White Australia, thus exclusive of groups that do not conform to the established image of the Australian man, and spatially contextualized within either the bush or the city. By depicting suburbia as a fantastic space, particularly in terms of recent theoretical elaborations of the fantastic of space expounded by Patricia García, Tan's *Tales from Outer Suburbia* provide an effective re-evaluation of suburban spaces and offer resistance to the anti-suburbanism traditionally accepted in Australian culture. In addition, *Tales* also entail that a change of focus in spatial representation brings about an even more important re-evaluation of Australian national identity. The analysis of two stories from *Tales* – "No Other Country" and "Stick Figures" – shows a tendency towards a more fluid and inclusive concept not of identity, but rather identities, whereby those groups that have usually been excluded from cultural representation, primarily the immigrants and Australian Aborigines, are now placed in focus through the specific spatial context of suburbia.

Keywords: suburbia, Shaun Tan, *Tales from Outer Suburbia*, anti-suburbanism, Australian cultural studies, fantastic spaces, heterotopia.

The space of everydayness

Commenting on his 2008 *Tales from Outer Suburbia*, the Perth-born artist Shaun Tan muses on the contrast frequently found in suburban surroundings, between the mundane and extraordinary, quotidian and fantastic, boring and unsettling (Tan, n.d.). In many of his works – to

name some, the greatly acclaimed and widely popular 2006 wordless graphic novel *The Arrival*, or the 2010 illustrations to John Marsden's story *The Rabbits* – Tan plays upon this contrast between the familiar and fantastic, which he usually contextualizes spatially. Thus the foreign country into which the immigrant in *The Arrival* tries to settle looks pretty much like a distant planet inhabited by impossible creatures and operated on incomprehensible technology, while *The Rabbits* visually centers on the tension between mythical landscape before the white settlement of Australia and the futuristic visions of urban spaces constructed by the newcomers. In their focus on spatiality, both stories delve into relevant historical and social issues (which are certainly not limited to the Australian experience) such as migration and colonization. The here presented analysis of *Tales from Outer Suburbia* similarly focuses on the spatial elements of the *Tales* and, more particularly, on the broader cultural relevance of suburban spaces. Putting special emphasis on two stories from *Tales* – “No Other Country” and “Stick Figures,” this paper posits suburbia as the spatial exponent of the challenge to the dominant ideology behind the historical concept and policies of ‘White Australia’.

Tales from Outer Suburbia is a collection of 15 stories, seemingly intended for children, illustrated using various techniques and compiled from vignettes and fragments Tan had made in different sketchbooks over several years. *The Tales* are based at least partly on the author's experience of growing up in the northern suburbia of Perth, which “did feel at the time like the edge of the world, relentlessly ordinary, yet also liberating in being so quiet and uncluttered, and not without a strange beauty.” (Tan, n.d.) Suburbia has also provided inspiration for other works by Tan – paintings and photographs, most of which do not contain any elements of the fantastic – and it is its quality of being ordinary and mundane that he stresses as inspiration. In his 2014 *From Popular Culture to Everyday Life*, John Storey has observed a feature that links popular culture, the concept of place and everydayness in any attempt to theoretically define these concepts. For appearing all too obvious and taken for granted, they are often dismissed as residual categories: trivial, uneventful or inauthentic (everyday life), less worthy (popular culture) or simple (the concept of place). Suburbia in Tan's *Tales* is where all three residual categories intersect, which has a particular significance in the context of Australian cultural studies. It is, namely, the place that has

always been left out of the mainstream cultural and artistic practices in Australia, in a process that Garry Kinnane calls ‘anti-suburbanism’, within which “Australian cultural energies have worked almost exclusively to privilege the city and the bush as the two poles of experience that matter.” (1998: 42). As “a state of mind” (Tan, n.d.) or “a generalized place in the imagination” (Kinnane, 1998: 42), as well as a geographically locatable realistic place, the concept of suburbia thus relates to the idea of popular culture as a site of struggle, “a terrain of ideological struggle between dominant and subordinate classes, dominant and subordinate cultures.” (Storey, 2008: 10) This implies that Tan’s *Tales from Outer Suburbia* participate in the process of disarticulating the city and the bush as the only spatial contexts approved by the dominant intellectual elites within the system of cultural production for representing the experience of living in Australia. Prior to outlining the theoretical framework within which such disarticulation is to be observed, it is therefore necessary to provide a brief overview of the development of cultural studies in Australia, referring especially to the question of why the study of culture in general, and popular culture – which is nowadays regarded as a largely global phenomenon – in particular, should at all be observed from a limited perspective designated by a nationality adjective.

Australia on the map of cultural studies

In the piece titled “‘It works for me’: British cultural studies, Australian cultural studies, Australian film,” Graeme Turner, one of the most prolific authors within the academic field of Australian cultural studies, addressed Ken Ruthven’s 1989 response to the work of Raymond Williams and its implicit universality or internationalism. Turner contended that Ruthven’s argument about the inevitable historical and cultural specificity of any ideological position occupied by debates within cultural studies had in the 1990s gained prominence. In other words, insistence on the universality of concepts elaborated within cultural studies suppresses the difference that is experienced locally – and in order for culture to operate as a site of struggle or negotiation, it has to be placed in a particular social, historical, and political context. What, then, is this context for Australian cultural studies?

The field of cultural studies was initially, in line with the general tendency in Australia towards the uncritical acceptance of everything British, imported from Birmingham. The foundation of the Centre for Contemporary Cultural Studies in 1964 and the constitutive texts of the new discipline, such as E.P. Thompson's 1963 *The Making of the English Working Class* or Richard Hoggart's 1957 *The Uses of Literacy*, formed a critical model for thinking culture that was subversive within the context of British intellectual elite, being based largely on the working-class ethos and anti-authoritarian stance. The same model was adopted in Australia; however, these two features had since the late nineteenth century formed not the subordinate, but rather dominant cultural values in (White) Australia. The working-class ethos was celebrated by images of the difficult conditions of people living in the bush, and the anti-authoritarian stance was directed primarily against the British authorities in the colony. As Graeme Turner put it, by the time cultural studies were imported from Britain to Australia,

[t]he whole of Australian social history ha[d] been reconstructed through a series of determining oppositions which defined an essential Australianness as the subordinated, the repressed, and the resistant: it is a history which throws convicts against the jailers, prospectors against the diggings police, free settlers against squatters, the Digger against the British officer, and so on. (1996: 326)

This meant that the development of cultural studies in Australia was promoted mostly by nationalist groups within literary circles, implying that literature and various other disciplines became "concerned with identifying distinctive features of Australian life." (Sardar & Van Loon, 2013: 63) Such a course of development was given impetus in the 1970s Australian film industry revival, with the decision of the government to bankroll those films that sought to represent the nation – usually costume dramas or representations of European colonial history (Sardar & Van Loon, 2013; Turner, 1996), such as the classics *Picnic at Hanging Rock* (1975) or *Gallipoli* (1981).

Unlike films, comics rarely received financial support from the Australian government; nevertheless, their themes did not diverge much from the concern with national identity. The *Pictorial Social Studies* series was

launched in 1958 by Australian Visual Education, issuing comics that provided descriptions of “key moments from Australian history, such as the Rum Rebellion or the story of Anzac (Patrick, 2012: 59-60). Subsequent publications celebrated the spatial aspect of the national identity even more pronouncedly, such as Alan Langoulants’ 1990s *Ashe of the Outback*. The question of why spatiality – especially the bush and subsequently the city as the focal points of the Australian landscape – was important to the cultural construction of national identity necessitates a reference to the so-called myth of White Australia, the conscious construction of which began with the establishment of *The Bulletin* magazine in 1880, and was confirmed with Russel Ward’s 1958 publication of *The Australian Legend*. Operating on democratic principles, collecting and publishing ballads and stories from all Australian colonies, then distributing copies to dozens of thousands of households throughout the country, *The Bulletin* succeeded in constructing the image of the Australian man – the image that would nearly a century later be considered quite compliant with the working-class ethos and anti-authoritarianism arriving from the University of Birmingham. This image was of an Australian-born British who is morally and physically superior to the Britain-born British (whom he perceives as the Other, an exponent of the authority he must struggle against) precisely due to the fact that he is forced or has willingly chosen to live and work in the Australian bush, under harsh climate and in nearly impossible living conditions of a country that has yet to be built (Bracalente, 2011). Based on the concept of the white male privilege, the image of the Australian man – the national image – was certainly exclusive of all the groups that did not fit in with this stereotype: women, non-European immigrants (especially those coming from Asia) or the Australian Aborigines. Women were rarely if ever represented in literary works; when they were, their role did not bear much relevance to the topical suffering, hardships, and the eventual victory or defeat of the Australian hero. Following the Immigration Restriction Act of 1901, intolerance increased towards the newcomers to the country; in works of fiction they were frequently addressed as pestilence or plague, while the Aboriginal people were merely described as silent shadows giving an appropriate dark backdrop to the overall experience of the White man.

In terms of spatiality, such an exclusive approach implied that a marginalized position was initially awarded to all the places other than the bush. The city gradually earned its status within the spatial focalization of Australian imagination, following the rapid growth of urban spaces in the wake of the World War One, and partly also due to the appearance between the two wars of bohemian circles of journalists, editors, artists and writers, or prominent individuals such as, to name only a few, Kenneth Slessor or Sidney Nolan. Suburbia, however, remained practically non-existent within the broad scope of cultural imagination in Australia, in pretty much the same way that women, the immigrants and the Aborigines did, and it is perhaps a strange coincidence that Robin Boyd's *The Australian Ugliness* appeared in 1960, only two years following the publication of *The Australian Legend*, detailing and deploring the aesthetic barrenness of the Australian suburbs (Kinnane, 1998). As Garry Kinnane further put it, the

persistent bush/city polarisation has produced a rich vein of Romantic literature, in which imagination has been given preference over observation, such that the worlds in which we have attempted to locate our myths of identity and aspiration have been other than the ones we inhabit daily. (1998: 42).

This image of suburbia was slow to change and, by trying (successfully) to endow suburbia with a vein of the imaginative and the fantastic, Shaun Tan in *Tales from Outer Suburbia* succeeds in recreating the suburbs as a site of struggle where the meaning and value of everyday experiences is articulated as potentially mythical and romantic. The narrative strategy he employs in the process requires a brief contextualization within the fantastic as a mode of writing, with particular reference to the articulation of space in the given mode.

Topography of the unseeable

Writing about the fantastic as a narrative mode – different from either the marvelous or the uncanny¹ – Rosemary Jackson in *Fantasy: The Literature of Subversion* regards its contemporary manifestations not as inventions of some supernatural regions, but rather presentations of “a natural world inverted into something strange, something ‘other’” (1981: 17), whereby this otherness is “not located elsewhere: it is read as a projection of merely human fears and desires transforming the world through subjective perception.” (24) Similarly to Mikhail Bakhtin’s concept of the carnivalesque, the fantastic is dialogical; it “*enters a dialogue with the ‘real’ and incorporates that dialogue as part of its essential structure*” (Jackson, 1981: 36), thus bearing the possibility of challenging “single or unitary ways of seeing.” (36)

Rosemary Jackson offers an insightful, albeit brief, reference to the fantastic in regard to spatiality. She differentiates the fictional geographies of the marvelous from those of the fantastic: while the marvelous constructs spatially elaborate and topographically well defined vivid worlds, the fantastic can only be described in terms of its nothingness, insistence “upon absence, lack, the non-seen, the unseeable” (Jackson, 1981: 45) or the quality of “relatively bleak, empty, indeterminate landscapes, which are less defineable as places than as spaces, as white, grey, or shady blankness” (42).² This absence of any distinctive features

¹ Following the paradigm initially established by Tzvetan Todorov in *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975 [1970]), the marvelous leaves open the possibility of the existence of purely supernatural and magical phenomena, while the uncanny stands opposite, providing a subconscious source and finally a rational explanation of the strange occurrences.

² The difference between the concepts of space and place has been discussed extensively, perhaps most broadly in Yi-Fu Tuan’s 1977 *Space and Place: The Perspective of Experience*, where the author posited space as a blank sheet, with no fixed patterns or clear lines inscribed into it by means of human activity; once meaning is imposed onto space through such activity, space becomes place. Thus a countless number of places can be created from the more abstract concept of space, depending on the activity performed and its meaning.

can be seen in many illustrations from *Tales from Outer Suburbia*,³ such as, for example, a black-and-white drawing of a night scene, with lights turned off in all the houses and only a few stray dogs visible in the empty streets (2008: 32-33). It is, however, precisely in darkness and emptiness that the potential for the construction of new meanings dwells; according to Jackson, “[t]hat which is not seen, or which threatens to be un-seeable, can only have a subversive function in relation to an epistemological and metaphysical system which makes ‘I see’ synonymous with ‘I understand’.” (1981: 45) She goes on to assert that “one of the most frequent landscapes of fantasy has” in recent times “been the hollow world, [...] surrounded by the real and tangible, but [...] itself empty, mere absence.” (1981: 46) It is here useful to refer to a more recent study of the fantastic of place and space, presented in Patricia García’s 2015 *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*. García first differentiates between the fantastic of space and the fantastic of place, based on “where the dramatic effect of the Fantastic is directed.” (2015: 21) Narratives relying on the fantastic of place focus on a single particular site which acts as a receptacle or host of the strange and inexplicable phenomena, while space in fantastic texts causes the fantastic, rather than simply receive it. As an archetype of the fantastic of space, García further introduces the concept of ‘the fantastic hole’. Similar to and partly based on Rosemary Jackson’s considerations of the ‘unseeability’ inherent in the spaces of the fantastic, the fantastic hole refers to the kind of space that has not yet been charted or codified – a blank space – or that reveals a cavity or perforation in the otherwise solid material structure of spatial relations, thus also embodying ontological and epistemic uncertainties (García, 2015: 38). In fictional texts, according to García, the fantastic hole is frequently represented through a metaphor of a disappearing physical structure (e.g. a house), or in relation to the motif of the ‘pierced map’ – as a certain location that cannot be found in any map.⁴ As an illustration, García uses

³ And many of them are juxtaposed to differently conceived images which show, for instance, a rare mammal from the Indian Ocean stranded on a suburban lawn (Tan, 2008: 36) or a huge buffalo resident of a vacant suburban lot (7).

⁴ This motif is included in the second last story, „Our Expedition,“ in which a street directory suddenly stops at Map 268 and offers no indication of what lies beyond the last charted streets. This uncharted spaces actually is the outer suburbia, as the two brothers acknowledge, venturing out on an expedition to discover what lies beyond

Philippe Vasset's 2007 book *Un livre blanc*, in which the author explored such hidden blank spaces in a present-day map of Paris, reaching a conclusion that they "are areas belonging to that which society doesn't want to see: the poor, the immigrant, the neglected, or abandoned." (García, 2015: 38) Therefore, by being the cause of fantastic occurrences in narrative texts, the fantastic hole not only reveals, as García claims, "the inconsistencies of a (supposedly) coherent and solid structure" (2015: 38) – it also shows that the structure cannot hold without acknowledging and making visible the holes, albeit only through the mode of the fantastic. In the context of the construction of spatiality in the texts celebrating the Australian legend, *Tales from Outer Suburbia* present suburbia precisely in terms of García's fantastic space: while being blank and uncharted, suburbia is what causes the fantastic events to happen, and does so by functioning as a fantastic hole – embodied in *Tales* in a series of images of disappearing or hidden spaces. Tan's *Tales*, moreover, reveal a specific connection between the hole on the one hand, and the images of immigrants or Australian Aborigines on the other. This becomes evident from the analysis of two of the *Tales* which follows below.

The space of perforation

As the seventh and the eighth stories, "No Other Country" and "Stick Figures" occupy a central position in *Tales from Outer Suburbia*. "No Other Country" opens with an image indicative of poverty – which evokes the above mentioned observation of how the blank spaces/holes in a map are employed for the purpose of hiding that which should not be seen. The concrete in front of the described suburban house has been painted green in order to save money on lawn-mowing; hot water is scarce and often of unnatural color; many of the windows will not open or close properly (Tan, 2008: 56) and "[a]fter paying the mortgage, there was no money left to fix anything" (57). With Christmas approaching, there is enough money only for the cheapest plastic Christmas tree and the children have to make their own decorations from the available paper and foil. All of the described images serve to indicate that the house in question is in some state of

Map 268 (Tan, 2008: 87). What they discover is an immense hole, the edge of suburbia, depicted on pages 90 and 91 as a concrete abyss above the clouds.

dilapidation and that the family living in it is poor. That the family is immigrant is not explicitly stated, although it is implied, for instance, by the mention of the troubles the children have to endure at school; it is only on the very last page that an elderly *Greek* neighbor appears, commenting on how “every house here has the inner courtyard, if you can find it.” (Tan, 2008: 61) Shaun Tan himself made the immigrant status of the characters in this story undoubtedly clear, recollecting in his Comments (n.d.) that he had numerous Italian friends and neighbors while growing up in the Perth suburbs, and that it was only after visiting Italy that he “considered how waves of Mediterranean immigrants must have felt arriving in Perth during the 1950s – not the most cultured or cosmopolitan city in the world at that time – and then often treated as second-class citizens.”⁵ Tan lists two events as sources for “No Other Country”: the childhood memory of his own plastic Christmas tree once melting while stored in the roof-space, due to extremely high summer temperatures, and his later visit to the Santa Maria Novella in Florence, where he found a very peaceful inner courtyard (Comments, n.d.).

As the Christmas tree in “No Other Country” is found melted in the roof-space, the children start trying to save what is left of it. Stepping on a particularly weak part of the ceiling, the youngest child has his foot fall through it, making a literal hole in the structure of the house. As the family frets about the costs of the repair, their confusion rises since they are unable to locate the hole in the lower parts of the house:

They went back up to check again where the foot had gone through – surely either in the laundry or kitchen? It was then that they were struck by a scent of grass, cool stone and tree sap that breezed through the attic. They all inspected the hole closely... It opened into another room altogether, one they didn’t know about – an impossible room, somewhere between the others. Furthermore, it appeared to be outside the house. (Tan, 2008: 57)

At this point in the story, Tan inserts two illustrated pages, showing a darkened landscape featuring suburban homes, other buildings, and lawns, all interspersed with equally dark drawings of animals and floral

⁵ The same thought admittedly served as inspiration for *The Arrival*.

ornaments, and, in the middle of this landscape, a brightly colored portal-shaped image of what fits the description of the Santa Maria Novella inner courtyard (2008: 58-59). The previous pages contain text printed on white, and so do the pages following this illustration – but in the latter, the white background is filled with small drawings of fruit, flowers, birds, or trees, elements used to visually accentuate how the common everyday reality has been altered by the discovery of this new room.

The room is clearly reminiscent of Italy, the homeland of the family, or Europe in general, the ‘old country’, although the depiction of the inner courtyard does not offer complete identification with their old country. It is more like an imagined home, constructed out of the remnants of the family’s memories of home and their desires aimed at finding or making the perfect place in which to live. In other words, it is “somewhere altogether different” (Tan, 2008: 60).⁶ While Patricia García has acknowledged the debt her concept of the fantastic hole owes to Foucault’s heterotopias, some further stress should here be placed on it with respect to “No Other Country.”⁷ The inner courtyard quite ostensibly embodies the heterotopian function of an “effectively enacted utopia” (Foucault, 1986: 24). It becomes the spot for family retreat, “their special sanctuary” with a palace garden where they can enjoy soaking up the summer sun during the coldest and wettest winters (Tan, 2008: 60). Some form of ritual is also required for the family to enter the hole: they climb down the permanently installed ladder twice a week, as if crossing a symbolic threshold, carrying with them all the things they need for an inner courtyard picnic – offerings made in return for the peace and happiness

⁶ Tan acknowledges this in the Comments related to “No Other Country” as “the tendency to idealise one’s homeland in the face of problems and disappointments experienced in a new place” (n.d.). Rather like the suburbia itself, the home acquires a mental representation which distances it from the physical space, which comes to exist only in the memory and imagination of exiles and immigrants.

⁷ García stresses that the fantastic hole is only an aspect of the Foucauldian heterotopia, one which should be applied to the study of fiction, since “Foucault’s use of the heterotopia relates to the sociohistorical dimension and not to the literary” (2015: 39). This has, however, been contested by recent research in heterotopian studies, which shows that, quite on the contrary, Foucault’s primary intention in describing heterotopias was the application of the concept to the study of literary and other fictional texts (Knight, 2016).

found in this fantastic space. Bearing in mind the standardized views on immigrants as second-class citizens (within the context of Australian history and culture) or, more broadly speaking, their marginal status of what Mary Douglas (1984) describes as placelessness (existing between two spatially delineated worlds and not clearly belonging to either of them), the fantastic hole in “No Other Country” also conforms to the function of crisis heterotopias, “privileged or sacred or forbidden places, reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis” (Foucault, 1986: 24), such as pregnant women or elderly people who are experiencing a liminal stage of development.⁸ The fantastic hole, however, also exemplifies a different view on heterotopias given by Foucault in *The Order of Things*, as disturbing spaces which “secretly undermine language,” “shatter or tangle common names,” and “destroy ‘syntax’ in advance” – not merely in terms of linguistics, but the syntax that is applied to all the structures of society, the syntax which makes things hold together (1989: xix). It is in this description of heterotopian spaces that their subversive potential is discovered in the given context of Tan’s story: the fantastic hole as represented in the inner courtyard of the immigrant family first disturbs the spatial order, being both inside and elsewhere, accessible from a certain point and otherwise invisible. Furthermore, it disturbs the social order which places immigrant families in dull suburban settings generally experienced only in terms of bleakness and poverty. The final two pages of the story are illustrated in entirety and present the same contrast of light and darkness as seen on pages 58 and 59, with the same portal-shaped figure in bright colors still present; however, the darkened areas no longer depict the suburban setting and the bright ones do not show the inner courtyard of the Florence church. The two spaces have merged into a unique image of a suburban lawn with the laundry on a drying wire, with the street in the background and an orange tree in the garden, inhabited by the family members observing their daily routine, as well as with birds,

⁸ Crisis heterotopia has, according to Foucault, evolved into the heterotopia of deviation in most modern societies, becoming the preserve of “individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm,” such as, for instance, the rest home, psychiatric hospital, or prison (1986: 25). The heterotopian hole in “No Other Country” can certainly be regarded as a heterotopia of deviation in light of the complete disregard of immigrants within the space of Australian literary and cultural production.

deer and fantastic creatures such as a giant cat and a girl with angelic wings (Tan, 2008: 62-63). The illustrations here also depict the abundance that is strikingly absent from the opening images of the story – instead of poverty, the illustration depicts a version of the Garden of Eden with apples and pears scattered all around. That the case of this family is not unique is clarified by the words of the Greek lady neighbor that conclude the story. Suburbia thus becomes composed not of the dreary houses of the poor, but of the spaces that cause and create the fantastic.

The family of immigrants significantly remains unnamed, as do most of the characters that appear in *Tales* – they are either

nameless: the little boy and rare mammal in “Undertow,” grandparents in “Grandpa’s Story,”⁹ and *unnameable*, such as the Japanese man in a spacesuit in “Broken Toys”;

or, even more frequently,

silent: the buffalo in “The Water Buffalo”; the foreign exchange student Eric from the eponymous story, who studies “with silent intensity” (Tan, 2008: 10) and, although he is curious and full of questions, his words are never reported in the story; broken pieces of unread poetry that function as the main characters in “Distant Rain”; “The Nameless Holiday” when everyone struggles “to observe the convention of silence” (Tan, 2008: 71); the dysfunctional missiles in “Alert but Not Alarmed”; the dogs in “Wake”.¹⁰

As such, they all embody the essence of fantasy as, according to Rosemary Jackson, the apprehension of something unnameable which can only be articulated “through suggestion and implication” (1981: 39). A good example of this is “Stick Figures,” which focuses precisely on “the impossibility of naming this unnameable presence, the ‘thing’ which can

⁹ Grandpa thus relates the story dating back to the beginning of his married life, stressing silence as another distinctive feature of *Tales*, apart from namelessness: “Then there was a long and terrible silence, of a kind we had never known before. We refused to even look at each other. It was like all the stones in that desert went down our throats and into our hearts. We wanted to just sink into the ground and stay there forever.” (Tan, 2008: 50)

¹⁰ “Wake” is another story that features the fantastic hole in the form of the house that collapses within minutes under an unexpected fire.

be registered in the text only as absence and shadow” (Jackson, 1981: 39). Tan’s stick figures are indeed represented as shadows in a parking lot in the illustration on page 67. The story opens with a description of people who are both unnameable and silent – Tan’s inspiration was, apart from the recollection of numerous scarecrows the suburbs were filled with in his childhood, an outdoor art installation titled “The Silent People,” which featured “several hundred scarecrow-like figures in a field,” partly reminiscent of some ancestral beings (Comments, n.d.):

If they are standing in the middle of the street, it’s easy enough to drive around them, as you would a piece of cardboard or a dead cat. [...] They are not a problem, just another part of the suburban landscape, their brittle legs moving as slowly as clouds. They have always been here, since before anyone remembers, since before the bush was cleared and all the houses were built. (Tan, 2008: 65)

The illustrations accompanying “Stick Figures” show indeed the near impossibility of distinguishing between the figures and their surroundings – the figures are not even easy to notice at first. Since “they have always been here,” they have merged with the landscape and the land itself; their heads are actually clods of earth (Tan, 2008: 66) and, when people beat and torture them (something they do on a regular basis, particularly children), they do not give out even a sound. Instead, “the sound of dead branches falling from old trees on windless evenings” is heard and “random holes [appear] in front lawns, dark sockets where clods of earth have been removed during the night.” (Tan, 2008: 68) The image clearly indicates that these stick figures are metonymically conceptualized as the land. Although they do not utter a sound, their silence is enduring and renovative, while their very presence is made possible by the *holes* left in the lawns as the stick figures fix their heads in preparation of facing yet another daily encounter with aggressive suburban children.

Tan acknowledges that the story relates to his feelings about rapid clearing of the bush-land, which has dwindled with the advance of industrialization and urbanization – he laments the general lack of empathy with the natural landscape which is treated as if it had never even existed by what he calls “an amnesiac culture.” (Tan, n.d.) There is, however, another dimension implicit in the story. The stick figures function as a mirror

image of the inhabitants of suburbia. The boys who beat them out of some unexplained rage find the beatings amusing; however, they also start wondering “What are they? Why are they here? What do they want?” (Tan, 2008: 67). The story concludes with a reflection on these questions:

[...] if you stop and stare at them for a long time, you can imagine that they too might be searching for answers, for some kind of meaning. It’s as if they take all our questions and offer them straight back: Who are you? Why are you here? What do you want? (Tan, 2008: 69)

The mirror one can imagine standing between stick figures and “ordinary” people alludes inevitably to Foucault’s heterotopias and the idea that the mirror exemplifies both the perfect utopia and the perfect heterotopia, as it “does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy” (Foucault, 1986: 24). This in turn again links heterotopia with the fantastic hole, the heads of stick figures literally being holes in the ground. But the inexplicable anger towards one’s mirror image and the unrepressed violence also reveal colonial anxiety – the fear that breeds anger in those people who have occupied the land and cleared the bush, the fear that is frequently expressed as a sense of haunting, which is indeed what the stick figures seemingly do.

In this context, stick figures become metaphors for the Australian Aborigines, whom the story itself thus makes visible and inseparable from the experience of daily living. In an article published the same year as *Tales from Outer Suburbia*, Toby Davidson discusses the poetry of Judith Wright, one of the first Australian authors to direct the public attention towards the long suppression of the Aborigines, who have always been regarded – and, moreover, constructed – by non-Indigenous settlers as embodiments of the haunting silence that spreads over the continent. Such haunting silence has frequently found a proper form in ghost stories, and “Stick Figures” can easily be classified as one.¹¹ The fear expressed in

¹¹ Tan’s story bears quite a lot of resemblance to some of Judith Wright’s poetry, for example, “Nigger’s Leap: New England,” in which the below quoted lines evoke the same identification (“ourselves writ strange”) that also exists in “Stick Figures” and the same idea of the silent, hidden, and unnameable (“the night that tidied up the cliffs”):

Tan's story is in Davidson's Jungian reading "the non-Indigenous ego's fear of its other [...] projected onto the Indigenous other to distance the Jungian shadow while imposing upon the Indigenous other attributes of an (unbearable) screen – passive, two-dimensional, temporal, dependent, inanimate, Cartesian, silent, blank." (Davidson, 2008: 8) Depicted as mere shadows, Tan's stick figures are literally two-dimensional; they passively accept the beatings from suburban children; they are animate only insofar as they are identified with the land, and their silence and blankness is, as discussed above, already implicit in their status of fantastic creatures. Without delving further into Jungian psychoanalysis, we might here at least wonder if the effect produced by Tan's leaving out any explicit references to his stick figures as Indigenous people is not that of haunting, leaving the reader participant in 'amnesiac culture' to wonder what it is precisely that is hidden in the holes of suburban houses and lawns.

Beyond outer suburbia

The answer offered by the two presented stories transcends any oversimplified consideration of *Tales from Outer Suburbia* as funny fantasies or children's fiction. As this article has outlined, *Tales* provide a re-evaluation of suburbia and thus pose a challenge to the tradition of 'anti-suburbanism' in Australian culture. In terms of narration, this is achieved by endowing the suburbs with elements of the fantastic. Presenting suburbia as a space filled with the potential for the fantastic, *Tales* deny its accepted ordinariness and dullness, while they also subvert the established polarized views of spatiality in the context of Australian cultural studies, within which the bush and the city were throughout the twentieth century considered as the only settings worthy of reference in various cultural texts. This subversion also has broader implications for the fictional portrayal of 'Australianness'. Along with the re-evaluation of

Did we not know their blood channelled our rivers,
and the black dust our crops ate was their dust?
O all men are one man at last. We should have known
the night that tided up the cliffs and hid them
had the same question on its tongue for us.
And there they lie that were ourselves writ strange. (Wright, 1953: 23)

suburbia, *Tales* also offer a reconsideration and re-emergence of those groups that have traditionally been excluded from the representations of Australian national character, such as the immigrants and the Australian Aborigines, which the two analyzed stories make clear. Tan's suburban space therefore functions as a productive site of resistance against the institutionally approved and ideologically shaped norm of cultural representation, and from the suburbs as the space of negotiation between the city and the bush, as well as between everydayness and fantasy, Tan offers the emergence of a new national character, which is inclusive of difference and equally open to various heterogeneous groups, such as – in the two analyzed stories – the immigrants from different parts and the indigenous population.

It is interesting to note that the image of suburbia first started to change in West Australia, possibly because the bush ethos was never as emphasized in the West as it was around Sydney and Melbourne, the cultural centers in the southeastern part of the continent. With this in mind, a further contribution to the re-evaluation of suburbia can be found in the work of yet another author from Perth – Dorothy Hewett, who in the 1975 collection of poems titled *Rapunzel in Suburbia* offers, again through spatial contextualization, another fresh view on the cultural representation of Australian identities, focused on the experience of women. Hewett's poems are certainly relevant for some further research in the given theoretical framework; what is also left open for future examination is the didactic purpose implicit in the presented reconsiderations of suburban spaces. This refers to Tan's *Tales from Outer Suburbia*, as well as his other publications, including the mentioned *Rabbits* and *The Arrival*. While Tan's stories unquestionably tackle important issues, the allure they hold for children should not be overlooked, and neither should their popularity. These two combined might finally contribute to a wider dissemination and acceptance of the new concept of Australianness – as proposed by Tan, as a heterogeneous mixture of different identities.

References

Bracalente, L. (2011). *In the Shadow of the Australian Legend: Re-reading Australian Literature* [dissertation]. Murdoch University.

THE FANTASY OF OUTER SUBURBIA AND NEW REPRESENTATIONS OF AUSTRALIANNES

- Davidson, T. (2008). 'An entangled kind of haunting': Judith Wright and *Uncanny Australia*. *Philament*, special issue *Hauntings*, pp. 1-19. Retrieved March 10, 2015, from <<http://www.philamentjournal.com/wp-content/uploads/2016/01/DAVIDSON.pdf>>
- Douglas, M. (1984 [1966]). *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
- Foucault, M. (1989 [1966]). *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*. London: Routledge.
- Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* Vol. 16, No. 1, pp. 22-27.
- García, P. (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. London: Routledge.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- Kinnane, G. (1998). Shopping at Last!: History, Fiction, and the Anti-suburban Tradition. *Australian Literary Studies*, Vol. 18, No. 4, pp. 41-55.
- Knight, K. T. Placeless Places: Resolving the Paradox of Foucault's Heterotopia. *Textual Practice*, pp. 1-18, 22.4.2016, DOI: 10.1080/0950236X.2016.1156151
- Patrick, K. (2012). In Search of the Great Australian (Graphic) Novel. *Australasian Journal of Popular Culture*, Vol. 1, No. 1, pp. 51-66, doi: 10.1386/ajpc.1.1.51_1
- Storey, J. (2008). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London: Routledge.
- Storey, J. (2014). *From Popular Culture to Everyday Life*. London: Routledge.
- Sardar, Z. & Van Loon, B. (2013). *Introducing Cultural Studies*. London: Icon Books Ltd.
- Tan, S. (2008). *Tales from Outer Suburbia*. Sydney: Allen & Unwin.
- Tan, S. (n.d.). Comments on *Tales from Outer Suburbia*. Retrieved September 15, 2016 from <<http://www.shauntan.net/books/suburbia%20more%20comment.html>>
- Todorov, T. (1975 [1970]). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Tuan, Y.F. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Turner, G. (1996). 'It works for me': British Cultural Studies, Australian Cultural Studies, Australian Film. In *What Is Cultural Studies?: A Reader*. Ed. J. Storey, pp. 322-335. London: Arnold.

Wright, J. (1953 [1946]). *The Moving Image*. Melbourne: The Meanjin Press.

БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON CONTRIBUTORS

Márta Törteli Telek (1976), доктор наука интердисциплинарне области Педагошке науке (Методика наставе мађарског језика) и Филолошке науке (Мађарски језик и књижевност). 2016. године одбранила је своју докторску дисертацију на Универзитету у Новом Саду. Области истраживања: друштвене науке, педагошке науке, методика наставе мађарског језика. Дела: *Развој способности разумевања текста у нижим разредима основне школе* (2011) и *Збирка задатака из мађарског језика са стандардима постигнућа* (2012). Објављује радове на мађарском и српском језику у домаћим часописима (Норма, Létünk, Tanulmányok, Hungarológiai Közlemények, Új Kép).

Zoltán Szűts (1976), доктор наука области Филолошке науке (Мађарски језик и књижевност). Рођен у Зрењанину, живи у Мађарској. 2008. године одбранио је своју докторску дисертацију (Хипертекстуална литература) на Универзитету Eötvös Loránd у Будимпешти. Тренутно је шеф катедре за Комуникацију на Универзитету Zsigmond Király у Будимпешти. Области истраживања: онлајн медији, информацијско друштво, дигитална култура. Дела: *Метафоре интернет* (2013), *Универзитет 2.0* (2014). Објављује радове на мађарском и енглеском језику.

Tatjana Marjanović is an associate professor in the English Department at the University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina. She read for her MPhil at the Research Centre for English and Applied Linguistics, University of Cambridge, UK. Her doctoral thesis was an attempt to shed light on a correlation between thematic structure and coherence in English news texts. She takes a close interest in functional approaches to grammar and discourse analysis.

Соња Хорњак Пајић (1986). Године 2009. дипломирала је на Катедри за иберијске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду. На истом факултету је докторирала 2016. године. Од 2009. до 2012. радила је као докторанд сарадник на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду. Године 2012/2013. била је лектор за српски језик на Филозофском факултету Универзитета у Гранади. Тренутно ради као професор шпанског језика у основној школи „Жарко Зрењанин“ у Зрењанину.

Учествовала је на више међународних конференција и објавила бројне радове у научним часописима. Судски је преводилац за шпански језик. Поред стручног, бави се и књижевним превођењем (превод романа *Тетка Тула* Мигела Унамуна на српски језик и превод неколико јужноамеричких прича у периодици). Учествовала у Темпус Рефлес пројекту–Реформа наставе филолошких студија у Србији. Област научног интересовања је дидактика шпанског језика (иновације и аудио-визуелна средства).

Лидија Беко је дипломирала на Филолошком факултету у Београду на двопредметним студијама: енглески језик и књижевност и француски језик и књижевност 1986. године. Магистрирала је са темом „Платонизам у ‘Хептамерону’ Маргерите Наварске“, а докторирала на истом факултету са тезом „Интегрисано учење садржаја и језика (CLIL)“ 2010. године. Ради као предавач енглеског језика на Рударско-геолошком факултету у Београду од 2007. године и аутор је радова који се баве тематиком методике наставе.

Ненад Кнежевић (Бјеловар, 1979.) је дипломирани класични филолог и мастер културологије, тренутно докторант и истраживач-сарадник на Факултету политичких наука у Београду. У свом истраживачком раду бави се различитим аспектима односа рода и религије, највише у контексту предисторије феминизма, савремене феминистичке и квир теологије те унутар области историје утопијских идеја. Живи и ради у Београду.

Branka Kovačević radi kao saradnik u nastavi na Alfa BK Univerzitetu i Visokoj školi elektrotehnike i računarstva u Beogradu. Trenutno piše master rad iz Engleske književnosti koji se bavi motivom ljubavi u Hemingvejevim pripovetkama o ratu.

Кристина Варцаковић, рођена 1981. године у Брчком, БиХ. Основну школу и гимназију завршила у Брчком. Од 1997. године па све до данас волонтира у Омладинској организацији Свитац у Брчком у сарадњи са међународним волонтерима. Филозофски факултет у Бањалуци, одсејк Енглески језик и књижевност, завршила 2008. године и тиме стекла звање дипломирани професор енглеског језика и књижевности. Након тога, добила звање судски тумач за енглески и шпански језик 2009. и 2010. године. Мастер студије на Филолошком факултету у Београду, одсејк Англистика, смјер Језик и методика наставе, завршила 2009. године. Од 2010. године је студент Докторских академских студија на Филолошком факултету у Београду. Ради као наставник у основној школи у Брчком, у сталном радном односу.

George Shaduri was born in Tbilisi, then the Soviet Socialist Republic of Georgia, on April 7, 1973. At the age of 6 he started playing classical piano, and at the age of 11 began mastering the art of piano blues. In 1988-1990, he studied in the republican boarding school of physics and mathematics, in 1995 graduated from Tbilisi State University, and in 1997-98 studied at Master's level at Central European University in Budapest, Hungary. Returning from Hungary, the author took another BA course, now in English language and literature, at Tbilisi National University of Georgia, followed by one-year MA course in his home town, and graduated with distinction in 2004. Parallel to this, he started performing blues-based music at local bars and clubs, merging piano with vocals. In 2004, he became the member of the English Teachers Association of Georgia, and the same year he was employed at International Black Sea University, a local private institution of higher education with English language as the only working language. The author taught English as a Second Language for four years (2004-2008), when he was given the opportunity of delivering the theoretical courses dealing with American culture. January, 27 – February 14, 2010, George Shaduri successfully completed a short course of study in the College of Arts & Sciences at Washington University in St. Louis (Missouri, U.S.A.). In September, 2010, the author, then a PhD student, successfully defended his PhD dissertation in the field of American literature under the title *Langston Hughes: the Way from Protest to Spirituality in the Context of African-American History*. Currently, George Shaduri holds the position of Associate Professor at the Faculty of American Studies. His main scientific interests cover, but are not limited to, American literature, philosophy, religion, and music. George Shaduri is the author of numerous articles, essays, stories, and poems in English, Russian, and Georgian languages.

Tanja Cvetković predaje engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Nišu. Objavljuje radove iz oblasti kanadske i američke književnosti i engleskog jezika. Do sada je objavila knjige: *Između mita i tišine: kanadska književnost, postmodernizam i Zapadni triptih Roberta Krouča* (2010), *Put iz ropstva u slobodu u delu Toni Morison* (2008), *Engleski jezik za studente sociologije, psihologije i srbistike* (2010), *Engleski jezik za studente društveno-humanističkih nauka* (2016). Prevela je roman *Vlasnik pastuva* (2009) na srpski jezik kao i sledeće knjige: *A Study on Anthropological Status and Biomechanical Efficiency of the Elite Serbian Athletes* (2016), *The Workbook in Biomechanics* (2010).

Ewa Koziol-Chrzanowska works in the Institute of the Polish Language at the Polish Academy of Sciences. Her main area of interest is the contemporary Polish language, especially fixed word combinations like phraseological units, proverbs or winged words and their transformations. She also prepares entries for the Great

Dictionary of Polish and is a lecturer at the University of Warsaw, teaching Polish Stylistics and Language Culture.

Zlatko Bukač is a Ph.D. student in Interdisciplinary Studies at the University of Zadar, where he works as a teaching assistant at the Department of English. He is a member of the Centre for Research in Social Sciences and Humanities and a member of the Editorial Board of *[sic] – A Journal of Literature, Culture and Literary Translation*. His research interests include cultural politics, politics of difference, cultural studies, visual analysis, discourse theories and postmodern literature.

Marko Lukić is an assistant professor in the English Department at the University of Zadar, Croatia. He teaches various courses in American literature, popular culture and cultural theory. His research interests include American popular culture, human spatiality and space in literature, and the contemporary horror genre. He is the Editor in Chief of *[sic] – A Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, Conference Director/organizer of the international conference Re-Thinking Humanities and Social Sciences, and the co-founder of the Centre for Research in Social Sciences and Humanities.

Tijana Parezanović is an assistant professor at Alfa BK University in Belgrade, Serbia, where she teaches several courses in the 19th-and 20th-century British literature and culture. She holds a PhD in Australian literature from the University of Belgrade. She is a member of the Association of Conference Interpreters of Serbia, the Association of Literary Translators of Serbia, and a translator of more than 20 book-length publications. She acts as executive editor of *[sic] – A Journal of Literature, Culture and Literary Translation*. She is a co-editor of three collections of essays published by Alfa BK University (*Religion in the Mirror of Literature*, 2013; *Language, Literature and Religion*, 2014; *Culture in the Mirror of Language and Literature*, 2015). Her current research interests include Australian studies, spatiality in fiction, and translation studies (practice and didactics).

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.09(082)

82.09:316.72(082)

81'27(082)

МЕЂУНАРОДНА конференција Језик, књижевност и популарна култура (5 ;
2016 ;
Београд)

Језик, књижевност и популарна култура : зборник радова са Пете Пете међународне конференције Факултета за стране језике: Језик, књижевност и популарна култура, 30. септембар и 1. октобар 2016. / уреднице Тијана Парезановић, Валентина Будинчић, Даница Б. Карић = Language, Literature and Popular Culture : Proceedings from the Fifth International Conference at the Faculty of Foreign Languages: Language, Literature, and Popular Culture, 30 September - 1 October 2016 / editors Tijana Parezanović, Valentina Budinčić, Danica B. Karić. - Београд : Алфа БК универзитет =Alfa BK University, 2017 (Београд : Apollo Graphic). - 227 стр. ; 24 cm

Радови на више језика. - Тираж 100. - Белешке о ауторима = Notes of the Contributors: стр. 226-227. - Напомене и библиографске еференце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-6461-017-9

1. Парезановић, Тијана [уредник] 2. Будинчић, Валентина [уредник]

а) Књижевност - Поетика - Зборници б) Популарна култура - Књижевност - Зборници с) Социолингвистика - Зборници

COBISS.SR-ID 234029580