

**Jezik, književnost i mediji – Language,
Literature, and Media**

*Dvanaesta međunarodna naučna konferencija: Jezik, književnost
i mediji, 26. i 27. maj 2023, Alfa BK Univerzitet, Beograd*

*Twelfth International Conference: Language, Literature, and
Media, 26-27 May 2023, Alfa BK University, Belgrade*

Beograd, 2024. | Belgrade, 2024

JEZIK, KNJIŽEVNOST I MEDIJI: Zbornik radova sa Dvanaeste međunarodne konferencije Fakulteta za strane jezike, održane 26. i 27. maja 2023. godine

LANGUAGE, LITERATURE, AND MEDIA: Proceedings of the Twelfth International Conference at the Faculty of Foreign Languages, 26-27 May 2023

Urednice | Editors

prof. dr **Valentina Budinčić** (Alfa BK Univerzitet) | Valentina Budinčić, Assoc. Prof. (Alfa BK University)

doc. dr **Jelena Pršić** (Alfa BK Univerzitet) | Jelena Pršić, Assist. Prof. (Alfa BK University)

msr **Božana Solujić** (Alfa BK Univerzitet) | Božana Solujić, MA (Alfa BK University)

Izdavač | Publisher

Alfa BK Univerzitet | Alfa BK University

Za izdavača | For the Publisher

prof. dr Jovan Veselinović, rektor Alfa BK Univerziteta | Prof. Jovan Veselinović, Rector of Alfa BK University

Mesto i godina | Place and year

Beograd, 2024. | Belgrade, 2024

Prelom | Typesetting Tijana Parezanović

Štampa | Print 3D+, Beograd

Tiraž | Print run 100

ISBN-978-86-6461-073-5

Izdavački savet | Advisory Board

prof. dr **Jovan Veselinović**, rektor Alfa BK Univerziteta | Prof. Jovan Veselinović, Rector of Alfa BK University

doc. dr **Suzana Balaban**, v.d. prorektora za naučnoistraživački rad Alfa BK Univerziteta | Assist. Prof. Suzana Balaban, Acting Vice-Rector for Scientific Research

prof. dr **Tijana Parezanović**, v.d. dekana Fakulteta za strane jezike Alfa BK Univerziteta | Assoc. Prof. Tijana Parezanović, Acting Dean of Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University

prof. dr **Artea Panajotović**, predsednica Komisije za izdavačku delatnost Alfa BK Univerziteta | Assoc. Prof. Artea Panajotović, President of Alfa BK University Publishing Committee

Međunarodni uređivački odbor | International Editorial Board

dr **Bojana Aćamović**, naučni saradnik (Institut za književnost I umetnost, Srbija) | Bojana Aćamović, PhD, Research Associate (Institute for Literature and Arts, Serbia)

prof. dr **Danijel Dežika** (Politehnički univerzitet u Temišvaru, Rumunija) | Prof. Daniel Dejica (Polytechnic University of Timisoara, Romania)

dr **Miloš D. Đurić** (Univerzitet u Beogradu, Srbija) | Miloš D. Đurić, PhD (University of Belgrade, Serbia)

prof. dr **Natija Kvačakidže** (Državni univerzitet Akaki Cereteli, Gruzija) Natia Kvachakidze, Assoc. Prof. (Akaki Tsereteli State University, Georgia)

prof. dr **Elena Maljuga** (Ruski univerzitet narodnog prijateljstva, Rusija) | Prof. Elena Malyuga (Peoples' Friendship University of Russia, Russia)

prof. dr **Melina Nikolić** (Alfa BK Univerzitet, Srbija) | Prof. Melina Nikolić (Alfa BK University, Serbia)

prof. dr **Aleksandar Prnjat** (Alfa BK Univerzitet, Srbija) | Prof. Aleksandar Prnjat (Alfa BK University, Serbia)

Recenzenti radova | Article Reviewers

doc. dr **Maja Andrijević** (Univerzitet u Kragujevcu) | Maja Andrijević, Assist. Prof. (University of Kragujevac)

prof. dr **Jelena Babić-Antić** (Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici) | Jelena Babić-Antić, Assoc. Prof. (University of Priština in Kosovska Mitrovica)

doc. dr **Milan Brkljač** (Alfa BK Univerzitet) | Milan Brkljač, Assist. Prof. (Alfa BK University)

doc. dr **Zlatko Bukač** (Sveučilište u Zadru) | Zlatko Bukač, Assist. Prof. (University of Zadar)

doc. dr **Barnali Četija** (Institut za informacione tehnologije u Vadodari) | Barnali Chetia, Assist. Prof. (Indian Institute of Information Technology Vadodara)

prof. dr **Maja Ćuk** (Alfa BK Univerzitet) | Prof. Maja Ćuk (Alfa BK University)

dr **Bojana Gledić** (Univerzitet u Beogradu) | Bojana Gledić, PhD (University of Belgrade)

doc. dr **Ivana Gligorijević** (Univerzitet u Beogradu) | Ivana Gligorijević, Assist. Prof. (University of Belgrade)

prof. dr **Tamara Jevrić** (Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici) | Tamara Jevrić, Assoc. Prof. (University of Priština in Kosovska Mitrovica)

doc. dr **Tin Lemac** (Sveučilište u Zadru) | Tin Lemac, Assist. Prof. (University of Zadar)

prof. dr **Nenad Malešević** (Univerzitet Union - Računarski fakultet) | Prof. Nenad Malešević (Union University – School of Computing)

dr **Milan Marković** (samostalni istraživač) | Milan Marković, PhD (independent researcher)

doc. dr **Marija Mijušković** (Univerzitet Crne Gore) | Marija Mijušković, Assist. Prof. (University of Montenegro)

prof. dr **Časlav Nikolić** (Univerzitet u Kragujevcu) | Prof. Časlav Nikolić (University of Kragujevac)

prof. dr **Artea Panajotović** (Alfa BK Univerzitet) | Artea Panajotović, Assoc. Prof. (Alfa BK University)

prof. dr **Jelena Spasić** (Univerzitet u Kragujevcu) | Jelena Spasić, Assoc. Prof. (University of Kragujevac)

doc. dr **Vesna Tripković Samardžić** (Univerzitet Mediteran Podgorica) | Vesna Tripković Samardžić, Assist. Prof. (Mediterranean University in Podgorica)

prof. dr **Iris Vidmar** (Sveučilište u Rijeci) | Iris Vidmar, Assoc. Prof. (University of Rijeka)

dr **Milica Vitaz** (Univerzitet u Beogradu) | Milica Vitaz, PhD (University of Belgrade)

doc. dr **Aleksandra Vukotić** (Univerzitet u Beogradu) | Aleksandra Vukotić, Assist. Prof. (Univeristy of Belgrade)

Contents | Sadržaj

UVODNA REČ FOREWORD	8
Vladislava Gordić Petković: ISKUSTVO I AUTORSTVO U KNJIŽEVNOSTI I MEDIJIMA: SALI RUNI I NJENE SAVREMENICE	11
Alena Revutskaya: INTERMEDIALITY IN POETIC COGNITION: THE CONCEPT OF NORTH IN MICHEL BUTOR'S POETIC IMAGINATION	26
Melina Nikolić: FIFTY YEARS OF CRITICAL RESEARCH ON MEDIA DISCOURSE	36
Irena Pantić, Slava Ivanović Milenković: MEDIJI U NASTAVI ENGLESKOG JEZIKA	59
Lidija Beko, Dragoslava Mićović: VIDEO-KLIPOVI U JEZIKU STRUKE ZA GEOLOGE, OD VOĐENOG DO AUTONOMNOG UČENJA	70
Mladen Ćirić: ULOGA TELEVIZIJSKIH SERIJA U MOTIVACIJI GOVORNIKA SRPSKOG ZA UČENJE PORTUGALSKOG JEZIKA I PREPOZNAVANJU NASTAVNIH SADRŽAJA	81
Katarina Ivišić, Josip Miletić: ZASTUPLJENOST STRIPA U NASTAVI HRVATSKOGA JEZIKA	97
Irma Rusadze, Ekaterine Julakidze: ENHANCING LEARNERS' PRONUNCIATION THROUGH SOCIAL MEDIA	118
Jelena Jovanović Simić, Ivana Jovanović: REPORTAŽA KAO NOVINARSKO-BELETRISTIČKI ŽANR	130
Zorica Đurić: KOMUNIKACIJA U MAS MEDIJIMA U FUNKCIJI MARKETINGA KAO FAKTOR USPEŠNOG POSLOVANJA	147
David Grčki: THE LANGUAGE AND VALUE OF CINEMA	161
Snežana Marković: KOMUNIKACIJA ROMANA DERVIŠ I SMRT MEŠE SELIMOVIĆA SA KLJUČNIM JAVNOSTIMA U SRBIJI	174
Milena Vladić Jovanov: NARRATIVE AND MEDIA IN THE TV SERIES BLACK MIRROR OR THOUGHT AND EXPERIENCE IN A TECHNOLOGICALLY MEDIATED POST/HUMAN WORLD	188
Zorica Lola Jelić: ALL YOU NEED IS KILL – FROM JAPANESE LIGHT NOVEL TO MOVIE	208
Ladan Farah Bakhsh: MEDIA, CONSUMERISM, AND CAPITALISM IN SHAPING IDENTITY IN DELILLO'S WHITE NOISE	221
Sergej Macura: DUH PUŠTEN IZ BOCE: HIPERREALNI DISKURS ZAVJERE U NULTOM BROJU UMBERTA EKA	236

Marko Gagić: IZMEĐU DIJALEKTA I JEZIKA – OSNOVNE KARAKTERISTIKE MAROKANSKOG ARAPSKOG	251
Ali Algryani: LEARNING FROM THE ENVIRONMENT: DEVELOPING TRANSLATION STRATEGIC COMPETENCE THROUGH LINGUISTIC LANDSCAPE	268
Nikola Lazović: TIPOVI TUĐEG GOVORA U PISANIM VESTIMA NA ARAPSKOM JEZIKU	284
Ana Mandić Ivković, Ivana Vranić Petković: PROCES FILMSKE ADAPTACIJE STAJNBEKOVOG DELA <i>O MIŠEVIMA I LJUDIMA</i> U REŽIJI LUISA MAJLSTOUNA	309
Danica Stojanović: <i>HIS DARK MATERIALS AND THE BOOK OF DUST</i> – THE CHANGING FACE OF FANTASY THEATRE	328
Jelena Keleuva, Miloš D. Đurić: PRISUSTVO TIŠINE KAO SREDSTVA KOMUNIKACIJE I SAZNANJA U KNJIŽEVNO-LINGVISTIČKOM DISKURSU I SLIKARSTVU	343
Aleksandra Đorđević: TRANSMEDIJALNA PERCEPCIJA LITERARNOG I ESEJISTIČKOG OPUSA ČIMAMANDE NGOZI ADIČI	364

UVODNA REČ | FOREWORD

Zadovoljstvo nam je da predstavimo zbornik sa Dvanaeste međunarodne naučne konferencije Fakulteta za strane jezike Alfa BK Univerziteta održane 26. i 27. maja 2023. godine. Tema konferencije, *Jezik, književnost i mediji*, pokazala se kao aktuelna i podsticajna za brojne istraživače iz Srbije, kao i kolegice i kolege iz drugih zemalja poput Hrvatske, Gruzije, Rusije, Turske, Mađarske, Nemačke, Sjedinjenih Američkih Država i Omana, koji su učestvovali i uživo i onlajn. Ovaj zbornik predstavlja proizvod zanimljivih izlaganja i plodnih diskusija na konferenciji, i u njega smo uvrstile dvadeset tri rada koji iz različitih uglova prilaze temi medija.

S obzirom na širinu i obuhvatnost teme, cilj nam je bio da pružimo svojevrsan presek pravaca kojima se danas kreće naučno promišljanje prožimanja i presecanja filologije i medija. Stoga su u zborniku zastupljeni radovi o jeziku, književnosti i metodici nastave jezika u kojima autori ispituju dodirne tačke medija, jezika, književnosti i kulture, ali i sagledavaju uticaj medijske industrije iz filološke, filozofske, sociološke i psihološke perspektive, kao i iz aspekta drugih humanističkih i društvenih nauka i umetnosti.

U ovogodišnjem zborniku našli su radovi troje plenarnih izlagača. Prof. dr Melina Nikolić daje pregled kritičkih istraživanja medijskog diskursa, prof. dr Vladislava Gordić Petković piše na temu 'Iskustvo i autorstvo u književnosti i medijima: Sali Runi i njene savremenice', dok prof. dr Alena Revutskaja sagledava pojam savremenog grada u pesničkoj imaginaciji i diskursu Mišela Bitora.

Ostali autori koji su za temu odabrali odnos medija i književnosti razmatraju pitanja transmedijalne percepcije, procesa filmske adaptacije, hiperrealnog diskursa, te kapitalizma i konzumerizma u literarnim delima. U radovima iz oblasti lingvistike, autori se bave reportažom kao novinarsko-beletrističkim žanrom i komunikacijom u mas-medijima u funkciji marketinga kao faktora uspešnog poslovanja. Članci iz oblasti metodike nastave prikazuju mogućnosti korišćenja video-klipova u jeziku struke, ulogu društvenih mreža u razvoju izgovora na stranom jeziku, lingvističke pejzaže kao sredstvo za razvijanje veštine prevođenja, značaj upotrebe stripa u nastavi jezika, te istražuju uticaj televizijskih serija na motivaciju za učenje stranog jezika.

Posebno nas raduje što su u zborniku zastupljeni radovi kako iskusnijih kolega i kolegica, tako i mlađih istraživača i doktoranada. S velikim zadovoljstvom

primećujemo da iz godine u godinu broj učesnika na našoj konferenciji raste dok se istovremeno naše kolegice i kolege sa prethodnih naučnih skupova ponovo vraćaju, tako da je svako naredno izdanje naše konferencije brojnije i bogatije aktuelnim temama.

Urednice

The Twelfth International Conference on Language and Literature Studies took place on 26-27 May 2023 at the Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade. The theme of the conference, *Language, Literature, and Media*, proved to be current and stimulating for numerous researchers from Serbia, as well as colleagues from other countries such as Croatia, Georgia, Russia, Turkey, Hungary, the US and Oman, who took part in the conference both online and onsite. This book of proceedings is the product of interesting presentations and fruitful discussions at the conference. We have included twenty-three papers that approach the topic of media from different perspectives.

Considering the breadth and comprehensiveness of the topic, our goal was to provide a cross-section of the directions in which the scientific reflection of the interweaving and intersection of philology and media moves today. Therefore, the proceedings contain articles on language, literature and language teaching methodology in which the authors examine the points of contact between the media and language, literature and culture and the media industry from a philological, philosophical, sociological, and psychological perspective, as well as from the aspect of other humanities and social sciences and arts.

This year's proceedings includes the works of three plenary speakers. Prof. Melina Nikolić gives an overview of critical research on media discourse, prof. Vladislava Gordić Petković writes on the topic 'Experience and Authorship in Literature and Media: Sally Rooney and Her Contemporaries', while prof. Alena Revutskaya examines the concept of the Northern city in Michel Bitor's poetic imagination and discourse.

The other authors who have chosen the relationship between media and literature as their topic deal with the issue of transmedia perception, proces of film adaptation, hyperreal discourse, capitalism and consumerism in literary works. In the field of linguistics, authors investigate reportage as a journalistic-fictional genre and communication in mass media in the function of marketing as a factor of successful business. Teaching methodology papers elaborate on

the possibilities of using video clips in ESP, the role of social networks in the development of pronunciation in a foreign language, linguistic landscapes as a tool for developing translation skills, the importance of using comics in language teaching, and explore the influence of television series on the motivation to learn a foreign language.

We are especially pleased that our proceedings include the papers of experienced colleagues as well as of younger researchers and doctoral students. It is with great pleasure that we note that the number of participants at our conference increases year by year, while at the same time our colleagues from previous scientific gatherings return again, making our encounters more numerous and productive.

Editors

Vladislava Gordić Petković: ISKUSTVO I AUTORSTVO U KNJIŽEVNOSTI I MEDIJIMA: SALI RUNI I NJENE SAVREMENICE

Plenarno predavanje | Keynote Lecture¹

Sažetak: U tri romana koji su stekli globalnu popularnost i kao čitalačko štivo i kao televizijski projekti, Sali Runi dijagnostikuje duševna previranja milenijalaca koji se trude da definišu granice svog intimnog sveta i jasno se odrede prema svom socijalnom kontekstu. Pripadnici ove generacije za ostvarivanje ambicija bore se strategijama koje su toliko pasivne da nam može delovati kako ih pokreće paradoksalna energija odustajanja. Osećaj hipnotičke sporosti, neartikulisane i zatvorenosti u sebe čest je u prozi irske romansijerke, kao i svest o tome da protagonisti sami sebe sabotiraju u pokušajima samoostvarivanja. Stišana anksioznost jedne generacije prenosi se u vizuelnu dimenziju tako što reflektuje usporenost i jednoličnost svakodnevice koja je u romanima predstavljena jednostavnim jezikom i refleksijom o introvertnosti.

Suprotno autorkama iz Srbije i bivše Jugoslavije, čiji su lična sreća i lično blagostanje i protiv njihove volje uslovljeni dejstvom nasleđenih patrijarhalnih obrazaca i turbulentnim istorijskim procesima, Sali Runi internalizuje traganje za osećajem smirenja i balansa. Njeni su likovi okrenuti sebi i svom najbližem okruženju u kom tragaju za iskrenošću, otvorenošću i toplinom koje oni sami nisu u stanju da pruže drugima. Ipak, oni makar posredno reaguju na teme društvenih i političkih događaja, klasnih razlika, ekonomske nestabilnosti. Umesto da se bavi sveprisutnim osećanjem globalne nestabilnosti, Sali Runi u prvi plan ipak stavlja nestabilnost komunikacije i interakcije, kao i pitanja nesvodivosti emotivnih odnosa na uspostavljanje duhovne bliskosti u svetu koji je odavno instrumentalizovao i merkantilizovao otuđenost.

Ključne reči: savremena ženska proza, autorstvo, narativ, mediji

¹ Vladislava Gordić Petković, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

Proizvodnja ženskih tekstova: od inspiracije do kreacije

Književnost u postmilenijalnom periodu okrenuta je koliko svakodnevnom životu, toliko i krizama – emotivnim i duhovnim, materijalnim i ekonomskim; okrenuta je vivisekciji prošlosti i sadašnjosti, istorije i privatnog života, ali bez jasne želje da u toj analizi prepozna sistematičnost i cikličnost generacijskih i intergeneracijskih iskustava. Tema migracije sve je snažnija umetnička i istraživačka opsesija: međutim, ova reč više ne označava samo naglu i nasilnu promenu jezičkog i kulturnog okruženja, već se neretko preusmerava na značenja koja podrazumevaju premeštanja socijalnih relacija u virtuelne svetove, u kojima se nedoumice i konflikti dodatno intenziviraju (Gordić Petković, 2022: 5-8)².

Zanimanje autorki mlađe generacije za likove pogođene istorijskim traumama i tranzicijskim krizama nije tek statističko, kao što ni njihovo pripovedanje nije po automatizmu konstruktivno, optimistično i podsticajno: okosnica njihovih priповesti postaju nimalo sentimentalna, već umnogome ironična ili distancirana autorefleksija i sporo, ali sistematično raščišćavanje privatnih i kolektivnih trauma, jer se spektar njihovih iskustava i izazova kreće na širokoj skali od ličnog i pojedinačnog do kolektivnog i javnog. U centar naše pažnje autorke poput Sali Runi, Ane Vučković, Otese Mošfeg ili Magdalene Blažević stavljaju liminalnost tela i pokušaj da se sećanje zamrzne ili artikuliše, fokusirajući se prevashodno na ispitivanje granica intimnosti u savremenom svetu. Roman Magdalene Blažević *U kasno ljeto* slika detinjstvo, kratak život i užasnu pogibiju glavne junakinje Ivane tako da nam je od početka jasno da su, mereno intenzitetom ličnog iskustva, jedino idilično detinjstvo i košmarni rat u stanju da uspostave najoštrij kontrast. Rat, međutim, nije vreme kad sve stane, već vreme u kom se sve kobno i sablasno ubrzava: slika sveta postaje ekran jarkih boja koje prete da se izliju u život i zatur ga. Prvo lice Ivanine povesti jeste lice nevinosti i lice direktnog suočenja. Moć da se procesuiru prošlost otkriva koliko su rodni identiteti ranjivi u kontekstu nemogućnosti efikasnog suočavanja sa traumom. Mlada umetnica Una, junakinja trećeg proznog dela Magdalene Blažević *Sezona berbe*, ne plaši se zaranjanja u prošlost; bori se protiv gašenja strasti i brisanja sećanja tako što u napuštenim kućama svog zavičaja fotografiše pokidane igračke i popucale zidove. U tom ambijentu divlje i mirisne prirode,

² Književna svedočanstva prikupljena u antologiji regionalne ženske književnosti *Regiona* ukazuju i na to da je nekadašnja država Jugoslavija za mnoge književnice postjugoslovenskog perioda postala virtuelni svet koji traje kako u idiličnom sećanju tako i u traumati, ali se ta zemlja vraća u empirijsku realnost onda kad to protagonisti najmanje očekuju, makar zbog toga što je jugoslovenstvo važan deo formativnog iskustva junaka i junakinja.

inja i kleke, hrizantema i mraza, plodova murve i oraha, odigrali su se prizori strasti i nasilja, rata i patnje, ali i rodile povesti duboko senzualne ljubavi i bajkovitih a gorkih erotskih susreta.

Analogni fotoaparati kojim fotografiše Una je, simbolično, nasledila od majke, i u njemu čuva svoja najskrovitija sećanja i presudne životne prizore; u njemu je nedvosmisleno pohranjeno sve ono što ne zna, ponešto što se još nije dogodilo, mnogo toga što je izneverilo očekivanja. Majčino vreme krvavog rata i kćerino vreme poratne pustoši spojeni su u neugašenoj strasti koja se spori sa obavezama i običajima, a priznaje samo rizik i nemir. Nije u pitanju samo odanost fatalnim i beznadežnim ljubavima, nego i snažan poriv da se sve ono što je teško iskazati i nemoguće proživeti pokloni drugom mediju: mediju fotografije. Zamrznuvši jedan trenutak, fotografija čini da se zaboravi sve ostalo, da iščeznu i emocije i faktografija. Fotografija, čak, prikrija krivicu i odgovornost portretisanih za sve ono što se dogodilo izvan kadra.

Ginokritika i žensko iskustvo

Već nekoliko decenija unazad, oblast ginokritike artikuliše okvir za analizu ženskog stvaralačkog identiteta tako što sledi istoriju ženskog književnog stvaralaštva. Određuje je presudno neprestana bitka da se prevaziđu norme lažne univerzalnosti koje su zasnovane na patrijarhalnom prisvajanju moći (Showalter, 1977: 8); razumevanje i razobličavanje patrijarhata omogućuje formiranje ženske književne tradicije i ženske književne istorije, dugo vremena nakon što je proces mistifikacije i marginalizacije ženskog položaja i ženskih uloga uopšte započeo (Gordić Petković, 2018: 155)

Žensko iskustvo dugo je bilo potiskivano ignorisanjem njegove kanonske važnosti i svrsishodnosti, isto tako i negiranjem njegove društvene, ideološke, istorijske i kulturološke utemeljenosti. Shodno tome, žensko autorstvo moralo je biti – makar jednim delom – uronjeno u samokolonizaciju i preteranu samokritičnost, a drugim delom posvećeno pregovaranju o repozicioniranju i reartikulaciji vrednosnih prioriteta unutar samog korpusa ženskog stvaralaštva, što je čest slučaj i kada autorke teže da kanonizuju svoje prethodnice i savremenice; žensko autorstvo temelji se na jedinstvenom protivrečju želje da se na neki način prigrlji tradicija u kojoj mesta ženskom senzibilitetu gotovo da nema (izuzev kad se o njemu osvedočujemo preko stereotipnih predstava o ženskosti), ali i da se, istovremeno, svaka pripadnost kanonu dodatno problematizuje kroz insistiranje na razlici u ženskom identitetu. Žensko stvaralaštvo žanrovskom eksperimentu i parodiji konvencija pristupa iz pozicije

slabe ili nedovoljne vidljivosti, prećutkivanja i marginalnosti, iz pozicije koja samo na prvi pogled olakšava kritikovanje i omogućava subverziju.

Cilj subverzije jeste da se stvori protivteža ili alternativa kanonizovanim temama i postupcima; kritikovanje kanonskih postulata najčešće polazi od postavke da su ženski tematski imperativi trivijalni, efemerni, nedostojni pažnje i nedovoljno relevantni. Naime, na nivou zapleta i u kontekstu poruke koju književno delo oblikuje, svaka junakinja ipak ostaje deo sveta koji joj neretko zadaje opredeljenja, kulturne prakse, interese i motive. Književna prerada ženskog iskustva može ponekad da se utemelji na konfliktnom ili ambivalentnom odnosu prema kanonskoj tradiciji i stvaralačkoj praksi, s obzirom na to da posredovanje ženskog iskustva ne može da se pretvori u kontinuirani proces ukoliko ne uključi revalorizaciju normi i postupaka saznavanja i tumačenja vezanih za nastanak književnog dela, o čemu svedoči i napor Virdžinije Vulf da u eseju *Sopstvena soba* predstavi imaginarnu biografiju Šekspirove sestre. Ta je biografija nastala kao fikcijski zapis upravo stoga što je rađanje umetnice iz doba i duha Šekspirove ere bilo otežano i bezmalo onemogućeno nepovoljnim društvenim okolnostima, nedostatkom uslova za žensko obrazovanje, duhovno formiranje i umetničko samoizražavanje.

Međutim, fluidna priroda ženskog delovanja podrazumeva da se svaka premisa podvrgava naknadnim propitivanjima. Bezmalobitno čitav vek nakon esejističkih istraživanja Virdžinije Vulf, Rejmi Targof će studijom koja nosi naslov *Šekspirove sestre: kako su žene pisale renesansu* ukazati na to da u renesansnom periodu engleske književnosti ženska tradicija postoji, makar u liku četiri znamenite žene (Meri Herbert, Emilije Lanijer, Elizabet Keri i En Kliford): no vrednost njihovog dela nije samo u činjenici da su stvarale književnost pišući, prevodeći, vodeći dnevnik ili brinući o rukopisima drugih – već i u tome, ukazuje Targof, što su se identifikovale kao književnice. Virdžinija Vulf, tvrdi profesorka Targof u uvodnom poglavlju, u vreme kada je pisala *Sopstvenu sobu* „nije znala gotovo ništa o upečatljivim književnim delima koja je mala grupa žena pisala, i u mnogim slučajevima i objavljivala, negde u Šekspirovo vreme. Ove su sjajne pesme i drame, prevodi i istorijske spisi vekovima bili izgubljeni ili zaboravljeni. Ali Vulf je kasnije naišla na pisanje jedne od ovih žena i odlučno ga odbacila kao trivijalno“ (Targoff, 2024: 14). Istorija ženskog stvaralaštva se, dakle, stalno iznova dopunjava i preispituje, ona će biti i predmet sporenja difuznih perspektiva učesnica u građenju ženske književne istorije.

Kako predstaviti košmar, traumu i strah: u oku književnosti i njenih medijskih odraza

Postmoderna kritička čitanja preispituju istoriju, stalno mučena enigmom njene epistemološke nestabilnosti. Istorija demonstrira fluidnu i nefiksiranu prirodu kakvu ima i književni narativ: neopozivo se menja i prilagođava interesima i sklonostima svedoka i pripovedača. Pored poetičkih bliskosti koje autorke uspostavljaju, obrađujući srodne teme i podudarne egzistencijalne situacije, zbližavaju se zahvaljujući dosledno autobiografskim ili delimično proživljenim refleksijama neugodne i turobne svakodnevice. Intimno iskustvo književnih likova svedoči o tome kako oni koji su prihvatili marginalnost sebi mogu da upropaste život: iz te marginalnosti proističe ne samo trud, već ona pokreće i sabotiranje svih napora da se dosegnu mir i sklad.

Nasuprot autorkama iz Srbije i regiona, čiji su lična sreća i budućnost neposredno uslovljeni i delovanjem patrijarhalnih obrazaca i turbulentnim istorijskim matricama, irska književnica Sali Runi traganje za osećajem smirenja i balansa predstavlja kao individualizovano saznavanje i razumevanje mira i sklada. Sva su previranja u njenoj prozi dosledno internalizovana: koliko god da su junaci i junakinje okrenuti sebi i svom najbližem okruženju u kom tragaju za iskrenošću, otvorenošću i toplinom koje oni sami nisu uvek spremni da pruže drugima, oni makar posredno reaguju na teme društvenih aktuelnosti, klasnih razlika, ekonomske nestabilnosti, na izazov stvaranja u savremenom trenutku, na fizionomiju munjevito stečene književne slave, čak i na daleku istoriju bronzanog doba čiji se kolaps povezuje sa vremenom sadašnjim. „Naše bogate i složene međunarodne mreže proizvodnje i distribucije već su videle svoj kraj ranije“, piše Ajlin iz romana *Bajni svete, gde si ti* svojoj sabesednici Alis u jednom od opširnih imejlava koje ove dve mlade žene razmenjuju. Sali Runi je oduvek jasno naglašavala da je zanimaju društveni odnosi nakon ekonomske krize u Irskoj: ne usko vezano za ove društvene probleme, ali ne ni sasvim izvan njih, spisateljica pažljivo secira i mentalno zdravlje unutar jedne generacije omeđene beznađem i neizvesnošću. U naslovu romana *Normalni ljudi* i serije nastale po njemu „pridev normalno je stoga autoironičan, sa dozom patosa: niti nas njena knjiga uči nečemu normalnom, niti ona pokušava njome da pripíše moguća značenja diskursu normalnosti“ (Seničić, 2020: 293). Podseća nas, tvrdi Maša Seničić,

da je ideja normalnog usko vezana za vreme i mesto (unutar romana i izvan njega) – jer ona se isključivo definiše kroz odnos sa nečim/nekim drugim. Izgleda kao da se upravo zbog toga Runi, a zatim i autori serije, iznad svega nadaju se da ćemo upisivanjem svoje logike u ovu tešku reč odlučiti da li smo mi, posmatrači, u boljoj poziciji od protagonista. Da li smo i mi, i to kakvi, normalni ljudi. (Seničić, 2020: 293).

Iako su globalna i kolektivna iskušenja tek sa naporom razaznatljiva u pozadini, njihov uticaj se projektuje kroz nekog od protagonista i društvene odnose koje uspostavlja. Umesto da se potpuno prepusti temama globalne nestabilnosti, Sali Runi u prvi plan stavlja nestabilnost komunikacije i interakcije, kao i pitanja nesvodivosti emotivnih odnosa na uspostavljanje duhovne bliskosti u svetu koji je odavno instrumentalizovao i merkantilizovao otuđenost.

Merkantilizacija podrazumeva da će se i sam književni tekst kao materijalni dokument pretočiti u drugu dimenziju: na ekran. „Arhitektura međuodnosa u romanu gradi se uz pomoć snažnog glasa pripovedača čijim se posredovanjem smeštamo u sveznajuću poziciju“, ukazuje Maša Seničić (Seničić, 2020: 292) u analizi postupka kojim se Sali Runi koristi u televizijskoj adaptaciji svog romana *Normalni ljudi*. „Izrazito epizodična struktura za koju se autori odlučuju pripada ne samo raslojenosti samog romana, već se (...) stapa sa rasparčanom osećajnošću i periodičnim naletima posesivnosti i emotivnosti junaka“ (Seničić, 2020: 292).

Kad suočimo prozna dela Ane Vučković i Otese Mošfeg iz perspektive tematizacije iskušenja privatnog i javnog života u XXI veku, uvidećemo da ih zbližava narativno uravnotežavanje ličnog i kolektivnog. Oblikovanje slike realnosti u velikoj meri zavisi od spektra emocija koje tekst slika: raspon emotivnih iskustava kreće se od osveščavanja lične nemoći pred tokovima istorije pa do sagledavanja intimnih trauma i analize samog procesa introspekcije koji vodi saznavanju i isceljenju.

Po intonaciji ispovedan i lirski a daleko od patetike, roman Ane Vučković *Yugoslav* preispituje iskustvo porodičnog i kolektivnog gubitka; Otesa Mošfeg u središte pažnje postavlja liminalnost tela i nepouzdanost percepcije, fokusirajući se na postavljanje granica intimnosti u savremenom dobu. Roman Ane Vučković predstavlja pokušaj da konfesionalna poetska proza nešto kaže ne samo o žalovanju, nego i o dejstvenosti pamćenja koje nas čini živima u svesti preminulih. Sama premissa da oni kojih nema i dalje mogu da pamte deo je poetičkog postupka koji podrazumeva da sećanje živi samo po sebi i da cirkuliše u suprotnim smerovima: „bol je život, ima šta da boli, nije gotovo dok ima šta da boli, a tamo više ništa ne boli, kažu ljudi da je to dobro kad se umre, dobro je jer ne boli“ (Vučković, 2019: 7). Ana Vučković se prema kolektivnoj i ličnoj istoriji određuje drugačije od Mirjane Novaković, koja se u romanima *Tito je umro* (2011) i *Mir i mir* (2022) posvećuje dekonstruisanju političkog poretka, klasne stratifikacije, i jezika sadašnjosti i prošlosti, suočavajući prve dve decenije XXI veka sa vladavinom Josipa Broza. U ovim fabularno povezanim romanima smenjuju se likovi koji su odraz materijalističke, potrošačke i etički problematične ideologije: korumpirani novinari, nesavesni rukovodioci, pohlepni

i sluđeni grešnici i pokajnici. Kontaminacija javnog diskursa i privatnih odnosa u svetu koji slika Mirjana Novaković nije samo anomalija, već i zadatost, o čemu svedoče reči njene junakinje, novinarka Danice: „Ma koliko da se trudimo, putevi se prostiru samo prema lošim završecima, i jedina sloboda koju imamo jeste da stignemo do različitih vrsta fatalnih krajeva koji pompezno čekaju, pre nego što se zavesa spusti“ (Novaković, 2022: 133). U romanu *Mir i mir* sve lične patnje i konflikte natkriljuju teme koje signaliziraju isti onaj kolaps vrednosti o kom govore junakinje Sali Runi kada preispituju temu bronzanog doba: Mirjana Novaković ne piše o univerzalizovanom osećanju otuđenja i suvišnosti koliko o konkretnim društvenim anomalijama poput medijske manipulacije, elitne prostitucije, korupcije, ponižavajućih etičkih kompromisa, izdaje uverenja i svih vrsta pravnih i moralnih malverzacija koje ukazuju na duboku iskvarenost jedne sredine.

Ovako zasnovan prozni svet mogao bi biti snažna alegorija o suštinskoj nepročitljivosti i nerastumačivosti političke moći, koja, kada želi da nagrađuje, ucenjuje i kažnjava, ne mora imati jasno artikulisan razlog za to. Svest o nemoći pojedinca jasno se vidi u rečima junakinje koja je u romanu *Tito je umro* popustila iskušenju da se upusti u demontiranje zavera, a u romanu *Mir i mir* pokušala da, kao moderna Antigona, reši misteriju ubistva svoga brata: „I kao u grčkim tragedijama, opet, ma šta preduzela, ma kako odlučila, ma koliko se trudila, ne možeš odoleti hibrisu koji će te uvek, išla od lošeg na bolje ili od boljeg na gore, zavesti ili ophrvati“. (Novaković, 2022: 133). Nije svaki od sedmoro glavnih junaka romana *Mir i mir* cinično-melanholičan kao Danica, ali su svi među njima na sličan način sopstveni život pretvorili u opsenu i laž, u kontinuirani bal pod maskama, sličan onom koji je odigran u prvom romanu Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga*.

S ciljem da uobliči generacijsku sagu o životu u dve vrste mira, socijalističkom i tranzicijskom (miru pre i miru posle devedesetih), Mirjana Novaković je tranziciju kao period globalnih i individualnih prestrojavanja umetnula u okvire antičke tragedije: zapravo piše o kobi koja se nasleđuje iz prošlosti i ugrađuje u projekcije budućnosti. Ključevi za čitanje romana *Mir i mir* posejani su u dosadašnjem proznom opusu autorke, ali je najvažniji onaj koji upućuje na Sofoklovu *Antigonu*, ne samo zbog horskih deonica i stihova koji premrežuju tekst, već i zbog intervencija na antičkoj tragediji, zbog varijacija i derivacija koje su značenje teksta samo osnažile.

Roman Ane Vučković aludira svojim naslovom *Yugoslav* i na lično ime preminulog oca, i na ime domovine koje više nema. Sastoji se od sedamnaest poglavlja koja ujedinjuju odrednice nazvane „Kiša“, „Ormar“, „Starci“, „Tanjir“, „Stomak“, „Cipele“, „Kafa“ ili „Sendvič“ u kojima se istražuju sećanja, lična i

kolektivna. Materijalna forma ove knjige, koja bi mogla biti interaktivni autobiografski roman ili autofikcija, intimni dnevnik ili spomenar, otkriva da je priroda sećanja poližanrovska: knjiga bi se mogla formatirati kao zbirka priča, kao venac prozaida, ili pak kao kolaž reminiscencija. Za verifikaciju sećanja i umirenje bola, katalogizacija je spasonosna tehnika: ona se pretvara u pripovednu strategiju verizma, realizma koji pomno dokumentuje okruženje, a u ovom slučaju dokumentuje se jedno prošlo vreme. Združuju se anegdotalni detalji očevo ponašanja i navika, nižu se sećanja kako bi se neminovnost gubitka mogla pretočiti u književni tekst. Očito je da se prizorima uspomena pridružuju i esejistički pasaži: „Sa čovekom nestaje i jedan ukus,” kazuje naratorka, čiji je identitet definisan isključivo kroz porodične odnose, nabrajajući dalje šta sve nestaje sa smrću jedne osobe: „način na koji drži viljušku, način na koji se kikoće, skače u more sa stene, liže sladoled, čita knjigu, pakuje stvari” (Vučković 2019: 40–41).

Tako su sećanja na oca pohranjena u knjizi: knjiga postaje više nego fiktivno utočište koje donosi utehu; pripovedni tekst je resurs iz kog se crpe snaga činjenica, on postaje simbolički označitelj važne esencijalne prednosti sadržane u znanju i obrazovanju, čitanje je neretko postupak simboličke emancipacije i osnaživanja a pisanje biva način da se sačuva intimni svet od nadiranja surovih i neželjenih promena.

Slike intimnog prostora: teritorijalnost javnog i privatnog

Pitanja identiteta, klasnih i rodni uloga, postupci pregovaranja o vrednostima i kanonskim integracijama, sve će se to i dalje rešavati u okvirima odnosa žene i knjige, žene i pisanja, žene i korpusa znanja i tradicije koji biblioteka simbolički predstavlja. U tim okvirima razmatraće se, pa postepeno oblikovati, određena značenja koja će determinisati i buduća svrstavanja. Tragajući za principima književnog kanona, za motivacijama i argumentacijama koje tvore književnu istoriju, razotkrivajući procese koji razgrađuju i menjaju kulturne, društvene i ideološke prioritete, autorke će i dalje nastojati da razvlaste dominantni diskurs tako što će ozvaničiti sopstvenu potragu za jezikom. Potraga će se zasnivati na prepoznavanju skrivenih kota istorije ženskog stvaralaštva.

Bez ikakvih tragova kontekstualizacije neke moguće političke ili kulturološke paradigme našeg doba, roman *Moja godina odmora i opuštanja* američke autorke Otese Mošfeg govori o jednogodišnjoj samoizolaciji, svesnoj izabranoj. Ne može se, ipak, prenebregnuti podatak da se radnja okončava terorističkim napadom na Njujork 11. septembra 2001. godine. Teme samonametnute izolacije, psihofizičkog eksperimenta kom se podvrgava sopstveno telo i borba

junakinje sa kratkoročnim pamćenjem koje je stalno iznova izneverava navelo je i obične čitaoce i književnu kritiku da roman protumače kao anticipaciju pandemije i karantina koji su zadesili svet 2020. godine. Protagonistkinja je usamljena, neartikulirana i zbog stalnih neuspeha u komunikaciji bezvoljna i apatična. Književna junakinja koja u ovakav performans otuđenosti ulaže sopstveni život i nekoliko preostalih prijateljstava mlada je i lepa istoričarka umetnosti sa Menhentna, traumatizovana smrću roditelja koji su je blagovremeno finansijski zbrinuli, ali su joj uskratili emocije i posvećenost, naročito majka, koja je hladna i distancirana, i koju junakinja pamti više po odeći i šminki na odru nego po rečima ili gestovima.

Terapija kojoj pribegava naratorka u pokušaju da se socijalno i psihofizički izoluje a da ipak povrati i sačuva moć pamćenja svodi se na tablete protiv nesanice i anksioznosti, od kojih neke nose autentične nazive, a neke fiktivne. Lekovi koje junakinja opsesivno pije uglavnom podstiču njenu apatiju, a apatija potom dovodi do otupljenosti, samozaborava i omamljenosti. „U meni su se mešali olakšanje i iznerviranost kad se pojavi, kao kad te neko prekine usred samoubistva. Doduše, ja nisam htela da se ubijem“, kaže junakinja na početku romana, kada opisuje svoj odnos sa jedinom prijateljicom Rivom, koju smatra sentimentalnom i zahtevnom. „Moja hibernacija je bila pokušaj samoodržanja. Mislila sam da će mi to spasti život“ (Mošfeg, 2022: 13-14). U stanju „pomračenja“ junakinja šalje opscene selfije nepoznatim osobama, naručuje hranu i odeću preko interneta: vest da je Rivi preminula majka potpuno će se izbrisati iz njenog pamćenja, pa se u trenutku kad se budi u vozu ona više ne seća da je, u sklopu priprema za sahranu, kupila crninu i kartu za Farmingdejl: „Voz za Long Ajlend nije delovao nimalo nebeski, ali zapitala sam se da možda nije posredi realističan san“ (Mošfeg, 2022: 105). Po povratku kući nakon pogreba, junakinja zatiče nered: televizor je uključen na kanal sa pornografskim sadržajem, njen mobilni telefon pluta po kadi u dobro oblepljenoj kutiji. U tom neredu nazire se očajnički pokušaj samokontrole: junakinja sama sebi na razne načine otežava ili onemogućuje pristup mobilnom telefonu, kako ne bi tokom epizoda pomračenja izazvala nesporazum ili eksces.

Dnevnik oslobađanja iz bezdana samoće i straha opisuje odlučno zaranjanje u izolaciju kao jedini lek; potom se ta samonametnuta terapija pretvara u umetnički projekat. Ono što junakinja zove „subliminalna pobuna“ rađa se u sistemu digitalnih tehnologija i posthumanističkih načela koji je i samu komunikaciju na kojoj počiva obesmislio do apsurdna, pa je njeno stanje katatonije istovremeno odraz duboko potisnutih ličnih trauma i neosvešćene socijalne frustracije.

Katatonija koju Otesa Mošfeg dodeljuje protagonistkinji bez jasno definisanih karakternih svojstava ipak ima nijanse i faze: od nemoći usmerenja i usredsređenja pa do odluke da se nezdrava izolacija pretvori u konstruktivnu; od straha pred zamračenjima u pamćenju do prihvatanja sna i pasivnosti kao neminovnih etapa razvoja i obnavljanja; od potpune izolacije do kolebljivog prihvatanja interakcije sa drugim ljudima. Glavna junakinja nema ime zato što nema nikakvu kontrolu ni moć nad sobom i svetom: kontrolu će polako povratiti tek onda kada bude spremna da dezorijentisanost iskoristi kao početnu tačku traganja za smislom. Dok Ana Vučković u svom romanu prvo lice koristi kako bi pokazala da umeće prihvatanja gubitka dolazi postepeno, kroz suočavanja za promenom, Otesa Mošfeg anonimizacijom junakinje koja koristi Ich-formu želi pre svega da ukaže na dubinu poremećaja individue u svetu koji glorifikuje komunikaciju, a istovremeno je sabotira tako što poništava bliskost. Koliko god da su emocije deo socijalnog konteksta, u svetu klasnog otuđenja i orijentisanosti na profit umesto na samoostvarenost samo duboka hibernacija i disciplinovana samoedukacija mogu obnoviti intimnost sa sobom i svetom. „Doziranje lekova zahteva finu matematiku“, kaže junakinja Otesa Mošfeg (Mošfeg, 2022: 67) kada objašnjava kako uspeva da postigne stanje u kome se, kako kaže, „samo na trenutak setim da sam još živa i ponovo se ugasim“ (Mošfeg, 2022: 67).

Debitantski roman američke glumice, pesnikinje i feminističke aktivistkinje Amber Tamblin *Bilo koji muškarac* može se posmatrati kao sumorni egzemplar eksperimentalne proze fragmentarno-kolažnog tipa na temu seksualnog nasilja i medijskog pristupa seksualnom nasilju. Narativ je zasnovan na multiperspektivnosti ekspozicije: roman daje glas petorici muškaraca koji svim silama nastoje da se oporave nakon teške fizičke i emotivne traume nakon seksualnog zlostavljanja, kada im je demonska predatorka po imenu Mod nanela trajne psihofizičke ozlede. Mod je predstavljena kao brutalni zlikovac i izobličeno mitsko čudovište, a njene žrtve po pravilu odlikuje selektivna i dezorijentisana percepcija, budući da su nakon traumatičnog iskustva jedva u stanju da u pamćenje prizovu i rekonstruišu anatomiju svoje mučiteljke: sa velikim naporom će se setiti da ona ima crne oči, deformisanu ruku ili da ispušta zadah poput trule ribe.

Ember Tamblin svesno bira da počinitelj seksualnog zločina bude žena i da roman posreduje iz tačke gledišta muškaraca koji su žrtve nasilja, ali ova stvaralačka strategija nije nastala usled pokušaja da se automatski obrnu rodne uloge. Pošto je sama spisateljica glumica i javna ličnost, želela je prvenstveno da istraži fenomen *rape culture* (kulture silovanja) i da se odredi prema nasilju objektivizacije, prema fizičkom i psihološkom zlostavljanju, i prema traumi koju

stvara nepoverenje i podozrivost sa kojima se pristupa žrtvama seksualnog nasilja (Mahdawi, 2018). Narativni glas u romanu fokusira se na preživjele: na njihovu prepisku i publicitet sa televizije i interneta, pokazujući kako društvo spremno otkriva izvor razonode i naslade u traumi žrtava seksualnog napada. Amber Tamblin insistira na tome da mediji moraju biti odgovorni zbog bavljenja traumama žrtava; objavljivanje zločina i slavljenje tuge jesu motivi koji se detaljno analiziraju u zajednici koja ne može da se odupre nijednom od ova dva poriva.

Roman je eksperimentalno formatiran, koristeći prozu, poeziju, monologe, epistolarnu formu elektronske korespondencije, onlajn ćaskanje i tvitove s intencijom da ispriča priču. *Bilo koji muškarac* kombinuje žanrove i diskurse novinskih tekstova, radio emisija i ćaskanja u aplikacijama za upoznavanje kako bi oblikovala šokantne narative žrtava seksualnog nasilja. Svi preživeli moraju da se izbore sa pojačanom pažnjom medija koji beskonačno spekuliraju o njima kao žrtvama i ulozi koju su odigrali u sopstvenom stradanju. Žrtve su žigosane, osramoćene, one su predmet poruge: duboko u sebi, protagonisti su suočeni sa poniženjem, strahom i osećanjem gađenja i mržnje prema sebi. Mod je sveprisutna u elektronskom prostoru, stupa u dijalog sa budućim žrtvama, a njena moć je dobrim delom posledica procesa mistifikacije koju podstiču mediji: kada jedan novinar stupi u kontakt sa Mod, ton njegove poruke i sam pristup njoj ukazuju na alarmantnu kombinaciju istraživačkog novinarstva, senzacionalizma i pop psihologije koji su karakteristični za odnos celokupne društvene zajednice prema patnji, traumi i stradanju.

Mod lovi svoj plen i na mreži i van elektronskog prostora, munjevito menjajući obličja, glasove i identitete, i na taj način simbolizuje sveprisutnost zla koje nijedno digitalno postojanje ne može izbrisati ili otkloniti. Njene žrtve su izložene nepoverenju i sumnji policije, a osećanje stida ih otuđuje od porodice i prijatelja. Mod postaje figura koja reflektuje strahove i fascinacije društva, nekontrolisanu strast i mizoginiju, figura koja neprestano proizvodi traumu. Ipak, roman uspeva da na upečatljiv način predoči lekovitost proticanja vremena: kako godine prolaze, žrtve uspevaju da se oporave i revitalizuju, udružujući se i pronalazeći mogućnost da progovore.

Pitanja identiteta, rodne i klasne pozicije, pregovaranja o vrednostima i kanonskim integracijama i dalje će biti rešavana u okvirima odnosa žene i knjige, žene i pisanja, žene i korpusa znanja i tradicije koji biblioteka simbolički predstavlja. U tim okvirima razmatraće se, i vremenom formirati, određena značenja koja će determinisati i buduća svrstavanja. Tragajući za principima književnog kanona, za motivacijama i argumentacijama koje tvore književnu istoriju, razotkrivajući procese koji razgrađuju i menjaju kulturne, društvene i

ideološke prioritete, autorke pokušavaju da razvlaste dominantni diskurs tako što će ozvaničiti sopstvenu potragu za jezikom koji će se zasnovati na afirmiranju marginalizovanog i rasvetljavanju nevidljivih i zatamnenih mesta istorije ženskog stvaralaštva.

Gde se skrio bajni svet: kako uspostaviti ženski književni konsenzus

Sa tri romana iza sebe i nesumnjivom globalnom čitanošću (a najavljen je i četvrti roman, *Intermeco*), Sali Runi postaje jedna od uticajnih intelektualnih figura svoje generacije. U njenom se stvaralaštvu artikuliše više ključnih dilema koje more generaciju milenijalaca, već iscrpljenu bitkom za artikulaciju vlastitih intimnih prioriteta, kontinuirano opsednutu potrebom da se jasnije odredi prema svom javnom delovanju u kontekstu kapitalizma: milenijalci se za ostvarivanje ambicija bore sredstvima za koja naslućujemo da ih pokreće energija apriorne pripravnosti na odustajanje od postizanja ciljeva. Atmosfera letargije, bezvoljnosti i obamrlosti gotovo je nezaobilazno opšte mesto u prozi irske romansijerke, do te mere da je trivijalizovano i parodirano, a čitalačka publika ne može se odupreti utisku da junaci i junakinje sami sebe sabotiraju u svim pokušajima samoostvarivanja i razumevanja sebe i svog socijalnog konteksta.

U tako postavljenom okviru, roman *Bajni svete, gde si ti* progovorio je o nespokojnom pretpandemijskom svetu protagonista bez jasno formulisanih etičkih imperativa, bez ekonomske i emotivne stabilnosti, bez ekološkog balansa. Iako nimalo prevratnički, revolucionaran a ni šokantan, taj će roman izmestiti okvire razmišljanja o otuđenju i bliskosti, korigovati portret svakodnevce, pokrenuti nova tumačenja i značenja koja se pridaju izolaciji i monotoniji. Ono što je ključno: roman *Bajni svete, gde si ti* moraće redefinisati emocije i interakcije.

Odbacujući zamisao da bi oblikovanje i sazrevanje ličnosti moglo da se prikaže u vanvremenoj dimenziji i u estetskom vakuumu, Sali Runi junake koje satire glad za bliskošću usmerava na sagledavanje konteksta, na pokušaj razumevanja sveta u kom žive, sveta premerenog hegemonijskim interesima. Ljubav nije oslobođena obaveze kontekstualizacije, i stalno nas sociopolitički okvir događaja podseća na to, tim pre što su junakinje romana, Alis i Ajlin, deo književne industrije u kojoj se vrlo brzo i gotovo olako postavljaju pitanja svrhe i smisla, a

starije generacije čitalaca neprestano pitaju da li se kreativni trud savremenog sveta izjalovio u bici za senzacionalizam i trivijalnost.

Poriv da se književno nasleđe redefiniše i reklasifikuje potaknut je motivacijom da se skriveni detalji istorije, kulture i privatnog života učine vidljivim, prisutnim i relevantnim. Savremene proze autorke kao da uspostavljaju konsenzus koji se tiče odluke da transformišu kako zvanične verzije istorije, tako i postulirane književne žanrove: građenjem obamrlih, otuđenih i bezmalo apokaliptičnih svetova, one etabliranu sliku književnosti stavljaju pred formativne izazove, izlažu je temeljnom promišljanju i rekonstrukciji, očekujući od književnosti s punim pravom da se pozabavi nečim za autorke temeljnijim i važnijim nego što je slavljenje patrijarhalnog poretka u kom su žene nevidljive, kontekstualizovane kao legalizovana dogradnja muške moći. Ana Vučković i Sali Runi na sasvim različite načine mapiraju prostore sećanja i formativnih uticaja koji oblikuju ženski identitet, njihove se pripovedne strategije preklapaju u nastojanju da ukažu na slobodu izbora u opredeljivanju i samorealizaciji. Junakinja Otese Mošfeg će svoje usporeno, namučeno i otuđeno telo prepustiti samodisciplini performansa i performansu samodiscipline, stvarajući tako preduslove za nova čitanja prostora, jezika i telesnosti, preduslove koji su joj očajnički potrebni. U zahtevnoj nomenklaturi likova Mirjana Novaković uspeva da otvori prostor realizaciji i artikulaciji ženskog identiteta, oslobođenog dugova patrijarhatu i etici brige koja majkama, suprugama i sestrama nalaže posvećenost i požrtvovanost do granica negacije sopstvene individualnosti. U predstavljanju ženske privatnosti i aspekata ženskog identiteta, savremene književnice uspevaju da obuhvate do sada neviđene i neprepoznate dimenzije istorije i kulture, politike i ideologije, sveta i teksta.

Reference

Gordić Petković, V. (2018). Korpus und Konsens: thematische und narrative Konstanten postjugoslawischer weiblicher Prosa in Serbien. Angela Richter et. al. (ed.). *Schwimmen Gegen Den Strom? Diskurse Weiblicher Autorschaft im Postjugoslawischen Kontext*. Lit Verlag, 153-171.

Гордић Петковић, В. (2019). Digital transgressions: Fiction and change in the era of technological expansion. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, број XLIX (3), Косовска Митровица, стр. 43-57.

Gordić Petković, V. (ur.) (2022). *Regiona: antologija regionalne ženske književnosti*. Novi Sad: (Re)konekcija.

Mahdawi, A. (2018). Why write a Novel about a Brutal Female Rapist in the Age of #MeToo?

Amber Tamblyn Explains. *The Guardian*, July 2.

Mošteg, O. (2022). *Moja godina odmora i opuštanja*. (Aleksandar Milajić, prev.). Beograd: Booka.

Novaković, M. (2022). *Mir i mir*. Beograd: Laguna.

Runi, S. (2022). *Bajni svete, gde si ti*. (Jelena Lazić, prev.). Beograd: Geopoetika.

Seničić, M. (2022). Unutra su normalni, normalni ljudi. *Polja*, 523, 291-294.

Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.

Tamblyn, A. (2018). *Any Man*. New York: Harper Collins.

Targoff, R. (2024). *Shakespeare's Sisters: How Women Wrote the Renaissance*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

Vučković, A. (2019). *Yugoslav*. Kikinda: Partizanska knjiga.

Summary: EXPERIENCE AND AUTHORSHIP IN LITERATURE AND MEDIA: SALLY ROONEY AND HER CONTEMPORARIES

Women writers who map their literary inspiration by relying upon the first-hand experience of living in the millennial world of challenges and uncertainties employ a vast array of strategies and techniques to depict ideological, economical and political conflicts which marked their lives beyond 2000.

To explore the ways turmoils, personal losses and unrests of other kinds shape up political and personal histories has always been among the most challenging missions to be undertaken in fiction. The context contemporary women writers situate their fiction in is mostly embedded into a wider debate on how capitalism has fueled incurable loneliness. The characters have obviously been modelled upon the role play based on devaluation of human interaction and lack of solidarity.

The subject that naturally turned into an obsession of the contemporary Serbian fiction is the process of coming to terms with the dire consequences of private and collective traumas. However, the approaches to this set of themes, seemingly drawing on commonality of experience, can differ to a great extent, as shall be observed in recent books published by Ana Vučković, Ottessa

Moshfegh, Mirjana Novaković and the ways their work relates to the fiction by the Irish author Sally Rooney.

Being provocative and compelling, original and controversial, the narrative projects initiated by these writers develop plots and ideas which defy an easy genre classification and motivate a further elaboration.

Keywords: contemporary women's fiction, authorship, narrative, media

Alena Revutskaya: INTERMEDIALITY IN POETIC COGNITION: THE CONCEPT OF NORTH IN MICHEL BUTOR'S POETIC IMAGINATION

Plenarno predavanje | Keynote Lecture¹

Abstract: The object of this study is the concept of North in Michel Butor's poetic imagination, the goal being to reveal the intertextual basis of this concept. According to the initial hypothesis, in Butor's poetic imagination, literary and artistic dimensions interact not formally, but conceptually, revealing the integrity of the author's poetic thought. Based on the thematic and genre criteria, the corpus of the study consists of 5 original texts: *Elseneur* (1979), *Gyroscope* (1996), *L'Horticulteur itinérant* (2004), *Randonnée 2* (2011), *Étole pour Rosette* (2013). The research methods include conceptual blending and intertextual analysis. According to the results, Butor's poetic concept of North is intermedial, with most texts inspired by collaborations with artists (Christian Dotremont) and composers (Henri Pousseur) having previously explored the concept of North in their own works. Rather than geographically, the North is conceptualized associatively, with references to the Scandinavian and, more generally, European literary (*Hans Christian Andersen*), musical (*Dietrich Buxtehude*), artistic (*The Hermitage Museum*), or scientific (*Tycho Brahe*) legacy. Denmark is the core of the concept, with references to Shakespeare's *Hamlet* as well as to Andersen or Karen Blixen universes. Butor's concept of North is thus encyclopaedic, his poetic imagination reconstituting not the geography, but a myth embedded in literature, music, and arts.

Keywords: intertext, intermediality, poetic conceptualization, concept of North, Michel Butor

Introduction

Explored by both linguistics and linguistic poetics, poetic discourse is being theorized within the framework of a number of theoretical models (V. N.

¹ Alena Revutskaya, Minsk State Linguistic University, alena.revutskaya@tut.by

Toporov's myth poetics, N. V. Pavlovich's figurative paradigms theory, V. V. Feshchenko's linguistic aesthetics) while poetic imagination is targeted by cognitive poetics (Freeman, 2009; Gavins & Steen, 2003; Gavins, 2020; Stockwell, 2002; 2020; Tsur, 1992; 2008). At the same time, the plurality of linguistic and cognitive approaches to the study of the poetic image emphasizes its conceptual status. Thus, the poetic image should be considered as a complex mental representation belonging to the linguistic and artistic mind.

Michel Butor (1926–2016) was a French *new novelist* best known as the author of the 1957 Prix Goncourt-winning novel *La Modification* (translated into English as *Second Thoughts, Changing Track, A Change of Heart*) listed today as one of the 100 most read books in France (according to *Le Monde's* list). This and three other equally significant works (*Passage de Milan*, 1954; *L'Emploi du temps*, 1956; *Degrès*, 1960) did not prevent the writer from abandoning the genre of the novel in 1960 and turning to poetry in order to better convey his impressions of both real and imagined travels.

Having abandoned the genre of novel as early as in 1960, Butor created in the interdiscursive and intermedial fields, mixing up media and encyclopaedic discourses in "collage books" (*Mobile*, 1962), or combining the poetic with the pictorial in "artists' books" (*Illustrations I–IV*, 1964–76). As Butor was born in Mons-en-Barœul, a suburb of Lille, his Northern inspirations constitute a relevant research object, addressed in literary studies as a theme (Michard, 2008; Haman-Dhersin, 2013), but not yet in cognitive poetics as a poetic concept.

Objectives

Since the object of the study is the concept of North in Butor's poetic imagination, the goal is to reveal its intermedial and intertextual basis.

Materials & Methods

As the prior text, or hypotext, is a source of literary creation (Genette, 1992 (1982)), the study attempts to demonstrate that poetic conceptualization is as dependent on prior text as it is individual. According to the initial hypothesis, in Butor's poetic imagination, literary and artistic dimensions interact not formally, but conceptually, revealing the integrity of his poetic thought. Constructed on

the basis of the thematic and genre criteria, the corpus of the study consists of 5 original texts: *Elseneur* (1979), *Gyroscope* (1996), *L'Horticulteur itinérant* (2004), *Randonnée 2* (2011), *Étole pour Rosette* (2013). The research methods include conceptual blending (Fauconnier & Turner, 2002; Gréa, 2002) and intertextual analysis (Genette, 1992 (1982)). A combined philological (intertextual analysis) and cognitive linguistic (conceptual blending) methodology responds to the interdisciplinary conception of cultural transfers, converting knowledge between scientific fields and discourses (Feshchenko, 2016: 5) and thus meeting the research interests of modern humanities.

Theoretical Framework

Assuming that any prior text, 'intensively felt as a sign or a quote' (Lotman, 1994: 30), is necessarily symbolic, we define the symbol in Deleuzian terms – as a simulacrum, a copy of a copy, similar to the original in its form, not in its essence. In other words, it is not the symbol's one deep sense that matters, it is its multiple new senses, generated in new contexts that matter (Deleuze, 1983). Since intertext is central to this view of symbol, we use the theoretical notion of transtextuality (Genette, 1992 (1982)), connecting the text to other texts. As we know, the transtext may refer to intertext (the effective presence of one text in the other, such as a quotation), paratext (a relationship linking the text to its accessory texts like a title, dedication, preface, afterword, etc.), metatext (the commentary that one text makes on other texts or itself), architext (the generic relationship of a singular text to the whole number of general categories the text falls within), or hypertext (a relationship linking the text (called hypertext) to the prior text. The last, called hypotext, is essential to intertextual analysis of poetry.

Results & Discussion

The "poetics of a name" is considered symbolic in literary semiotics (Lotman, 1994: 83). Proper names identified in a poetic text thus require special attention. Their eventual symbolic meaning is necessarily created by the hypotext – the text generated by another text (Genette, 1992 (1982)). According to Yu. M. Lotman, the symbolic property of a sign is generated precisely by poetic creation: "Poetic art begins with the attempt to overcome the essential

property of the word as a linguistic sign – the unconditional connection between form and meaning” (Lotman, 1998: 72).

Geographic diversity is an important part of Butor's artistic mind, in which "the landscape is both the primary source and the goal of creativity", and "every place opens the horizon for other places" (Michard, 2008). Let us examine the proper names verbalizing the concept of North in the poem *La Randonnée* (2013).

La Randonnée ('The Long Walk') was created in 2009, recorded in 2011 (Butor, 2011) and published in 2013 (Butor, 2013). The poem consists of two parts – two imaginary walks, starting in France, but continuing in two opposite directions – to the south and north of Europe respectively. Each of the parts of the "dialogue between the southern and northern hemispheres" includes seven heptasyllables. The formal organization of the text is determined by the "geographical dimension of writing" (Haman-Dhersin, 2013: 104).

In the first part, the “sea” – the Atlantic Ocean – remains on the right side (“toujours la mer à sa droite”), in the second – on the left side (“toujours la mer à sa gauche”). Thus, in the first series of heptasyllables, the traveller *names* the countries he visits – Spain and Portugal:

On est déjà en Espagne / avec ses architectures / la langue de Cervantès / le vin
qu'adorait Falstaff / on reconnaît les étapes / des pèlerins vénérant / saint
Jacques de Compostelle / Si l'on continue encore / par montagnes et vallées /
on arrive au Portugal / avec les azulejos / nouvelle route des Indes / par la
pointe de l'Afrique / et conquête du Brésil (Butor, 2011: 19).

As for the second "walk", the lyrical hero does not name any countries or cities. He conceptualizes the north of France – Brittany – associatively – through the prism of cultural symbols: «Puis le pays du granit / alignements et dolmens / la forêt de Brocéliande / avec Merlin l'enchanteur / les chalutiers et pardons / dentelles pluie et lichens / le cidre et les fruits de mer» (Butor, 2011: 9).

We assume that literature, and not geography, is considered by Butor as a cognitive reference. For instance, the view of the Elsenor castle (“château d'Elseneur”) – the scene of Shakespeare's Hamlet – initiates the lyrical hero to Denmark. Comprehending the Scandinavian space, Butor turns not to geographical landmarks, but to the facts of history, literature, and art: «L'enfance de Buxthude / les rêveries d'Andersen / les détroits et les sirènes /

les souvenirs de la Hanse / la ville sur la Neva / avec l'immense Ermitage / les poissons de la Baltique» (Butor, 2013: 10).

As noted in the existing studies of Butor's language and poetics, the prior text, where "Shakespeare and Coleridge meet Andersen, and Bach and Mahler speak with Buxtehude", underlies the conceptualization of North, "accompanying, meeting, chasing" the poet on his "journey" (Haman-Dhersin, 2013: 104). For Butor, the concept of locus is thus encyclopaedic, referring not only to literary or artistic legacy, but also to practical literature referring to the geographical space (guidebooks, reference books, and historical essays). The writing becomes a metaphorical key that opens, but also recreates not the geography of the place but rather its myth as a centre of themes and legends (Haman-Dhersin, 2013: 104–105).

Thus, the concept of North acquires not a geographical, but a mythological understanding in Butor's poetry. Thus, les "rêveries d'Andersen" ('Andersen's dreams') refer to the figure of Andersen as a foreteller (we know, for instance, that the great storyteller predicted the fate of Princess Dagmar of Denmark, the future Russian Empress Maria Feodorovna), and "l'enfance de Buxthude" ('Buxtehude's childhood') refers to Shakespeare's *Elsenor*, where the German composer of Danish origin was born.

The cognitive polyvalence of the concept of North necessitates an adequate cognitive analysis tool. The central idea of the conceptual blending theory (Fauconnier & Turner, 1998; 2002) is the interaction of two or more mental spaces to form a new (or adapt an already familiar) meaning. The following example of the cognitive analysis of one heptasyllable justifies the method's efficiency while studying a poetic text: «Les ruines d'Uraniborg / construit par Tycho Brahé / pour mieux mesurer le ciel / ce dont profita Képler / espion en astronomie / pour assurer la faillite / du système de son maître» (Butor, 2013: 10).

Interpreting the image of the Danish astronomer, the conceptual metaphor theory (Lakoff, 1983; Lakoff & Turner, 1989) would refer to a global transfer between two conceptual domains – the espionage (the source domain) and science (the target domain). As for the conceptual blending, it is the result of selective mappings of semantic elements that make up the original mental spaces (Fauconnier & Turner, 2002). In the process of blending, relations between conceptual spaces are transformed into internal connections between

the meanings of a common (integral) mental space. Let us consider the initial spaces identified in the given heptasyllable:

Input space 1: The Danish astronomer Tycho Brahe built the first observatory in Europe, Uraniborg, on the island of Ven near Copenhagen.

Input space 2: The German mathematician and astronomer Johannes Kepler was Brahe's student.

Input space 3: Brahe did not accept the heliocentrism of Copernicus and developed his own geo-heliocentric theory.

Input space 4 (target domain space): Kepler used meticulous astronomical observations and highly accurate Brahe calculations to justify and prove the heliocentric theory of Copernicus.

Input space 5 (source domain space): A spy is a person employed by a government or other organization to secretly obtain information on an enemy or competitor (*Oxford Dictionary*).

As we see, the astronomer Johannes Kepler is compared to a spy who used the scientific results obtained by Tycho Brahe to confirm the Copernican theory. Obviously, the names of Kepler and Brahe – those of the scientists – will most likely be located on the periphery of the concept of "science". They are nonetheless very significant in Butor's text, as they represent the semantic elements of the original spaces that assure conceptual integration. Therefore, the names of Kepler and Brahe, along with the name of the Uraniborg observatory, no less than the names of Andersen and Buxtehude, participate in constructing the concept of North, referring to Denmark.

Thus, conceptual blending is likely to provide a more in-depth analysis of poetic discourse than conceptual metaphor theory, focused on the global mapping of one domain of experience onto another. Moreover, proper names necessarily act as significant symbolic elements of the input spaces.

Conclusions

According to the preliminary results, Butor's poetic concept of North has intermedial origin, with most texts inspired by collaborations with artists (Christian Dotremont) and composers (Henri Pousseur) who have previously explored the concept of North in their own works. While *Étole pour Rosette* is

entirely dedicated to the poet's native Mons-en-Barœul and family history, all the other texts of the corpus are hypotextual and refer to Scandinavia.

As an object of cultural cognition, Denmark turns out to be an important stage for the lyrical hero on his way to the Hanseatic seaports and St. Petersburg. The central place of the 'Hamlet's country' in the conceptualization of North (50% of the total number of cultural references within two heptasyllables) symbolically encodes the priority of literature over geography.

Rather than geographically, the North is conceptualized culturally, with references to the Scandinavian and, more generally, European, literary (Hans Christian Andersen), musical (Dietrich Buxtehude), artistic (the Hermitage Museum), or scientific (Tycho Brahe) legacy. Denmark is the core of the concept, with references to Shakespeare's Hamlet as well as to Andersen or Karen Blixen universes. Butor's concept of North is thus encyclopaedic, as his poetic imagination reconstitutes not geography, but a myth embedded in literature, music, and arts.

References

- Butor, M. (2011). Randonnée 1. *Le Français dans le monde*, 374, 18–19.
- Butor, M. (2013). Randonnée 2. *Nord*, 62, 9–10.
- Butor, M. (2013). Etoile pour Rosette. *Nord*, 62, 7–8.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma I: l'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (1998). Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*, 22 (2), 133–187.
- Fauconnier G. & Turner M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Feshchenko, V.V. & Bocharov, S.Ju. (2016). Teoriya kul'turnykh transferov: ot perevodovedeniya – cherez cultural studies – k teoreticheskoy lingvistike [Theory of cultural transfers: from translation studies – through cultural studies – to theoretical linguistics]. V.V. Feshchenko (ed.). *Lingvistika i semiotika kul'turnykh transferov. Metody, printsipy, tekhnologii [Linguistics and semiotics of cultural transfers. Methods, principles, technologies]* (5–35). Moskva: Kul'turnaya revolyutsiya.

- Freeman, M.H. (2009). What is cognitive poetics? Review of Tsur (2008): *Toward a theory of cognitive poetics*, 2nd edition. *Pragmatics and Cognition*, 17(2), 450–457.
- Gavins, J. (2020). *Poetry in the mind: The cognition of contemporary poetic style*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gavins, J. & Steen, G. (eds). 2003. *Cognitive poetics in practice*. London and New York: Routledge.
- Genette, G. (1992) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gréa, P. (2002). Intégration conceptuelle et métaphore filée. *Langue française*, 134, 109–123.
- Haman-Dhersin, C. (2013). « Quelque-chose de là-haut ». *Lettres du Nord. Nord*, 62, 97–106.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor: In A. Ortony (ed), *Metaphor and Thought*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press (202–251).
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. University of Chicago Press.
- Lotman, Ju.M., Tsvivan, Ju.G. (1994). *Dialog s ekranom [Dialogue with the screen]*. Tallinn: Alexandra.
- Lotman, Ju.M. (1998). Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of a literary text]. *Ob iskusstve [About art]* (14–288). St Petersburg: Iskusstvo SPb.
- Michard, A. (2008). Territoires butoriens [online]. *Acta fabula*. 2008. Vol. 9 (9). Retrieved 10.10.2023 from <http://www.fabula.org/acta/document4597.php>
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An introduction*. London: Routledge.
- Stockwell, P. (2020). *Cognitive poetics: An introduction*. (2nd edition). London: Routledge.
- Tsur, R. (1992). *Toward a theory of cognitive poetics*. Amsterdam: North Holland.
- Tsur, R. (2008). *Toward a theory of cognitive poetics* (2nd, expanded and updated edition). Sussex Academic Press.

Sažetak: INTERMEDIJALNOST U KOGNITIVNOJ POETICI: KONCEPT SEVERA U POETSKOJ IMAGINACIJI MIŠELA BUTORA

Nakon što je 1960. prestao da piše romane, poslednji francuski „novi romanopisac“ Mišel Butor (1926–2016) stvarao je u interdiskurzivnoj i intermedijalnoj dimenziji, mešajući medijske i enciklopedijske diskurse u *kolažnim knjigama* (*Mobile*, 1962), ili izjednačavajući poetičko i slikovno u *knjigama umetnika* (*Illustracije I–IV*, 1964–76). Autor je rođen u predgrađu Lila, pa njegova severnjačka inspiracija predstavlja relevantno istraživačko polje, koje je pomno ispitivano u studijama književnosti kao tema (A. Michard, 2008; C. Haman-Dhersin, 2013), ali još ne u kognitivnoj poetici kao pojam. Predmet proučavanja je koncept Severa u Butorovoj pesničkoj imaginaciji, a cilj je otkrivanje njegove intertekstualne osnove. Govoreći o prethodnom tekstu, ili hipotekstu kao izvoru književnog stvaralaštva (Genette, 1992), ova studija pokušava da pokaže da je poetska konceptualizacija jednako zavisna od prethodnog teksta, koliko i samostalna. Prema početnoj hipotezi, u Butorovoj pesničkoj imaginaciji književne i umetničke dimenzije ne interaguju formalno, već konceptualno, otkrivajući celovitost poetske misli autora. Konstruisan na osnovu tematskih i žanrovskih kriterijuma, korpus studije čini pet originalnih tekstova: *Elseneur* (1979), *Giroscope* (1996), *L'Horticulteur itinerant* (2004), *Randonnee 2* (2011), *Etole pour Rosette* (2013). Metode istraživanja uključuju konceptualno kombinovanje i intertekstualnu analizu. Prema preliminarnim rezultatima, Butorov poetski koncept Severa je intermedijalan, pri čemu je većina tekstova inspirisana saradnjom sa umetnicima i kompozitorima koji su prethodno istraživali koncept Severa u svojim delima. Dok je *Etole pour Rosette* u potpunosti posvećen pesnikovom rodnom mestu i porodičnoj istoriji, svi ostali tekstovi korpusa su hipotekstualni i odnose se na Skandinaviju. Umesto geografski, Sever je konceptualizovan asocijativno, sa referencama na skandinavsko i, uopštenije, evropsko književno, muzičko, umetničko ili naučno nasleđe. Danska je srž koncepta, sa referencama na Šekspirovog Hamleta, kao i na svetove Andersena ili Karen Bliksen. Butorov koncept Severa je stoga enciklopedijski, njegova poetska mašta ne rekonstituiše geografiju, već mit ugrađen u književnost, muziku i umetnost.

Ključne reči: intertekst, intermedijalnost, poetska konceptualizacija, koncept Severa, Mišel Butor

Melina Nikolić: FIFTY YEARS OF CRITICAL RESEARCH ON MEDIA DISCOURSE

Plenarno predavanje | Keynote lecture¹

Abstract: Media discourse has been in the focus of linguistic research for almost half a century. The publication of the seminal book *Language and Control* (Fowler et al., 1979) marks the beginnings of a then new field of research – Critical linguistics, today known as Critical Discourse Analysis or Critical Discourse Studies. One of the first instances of the critical media discourse analysis was the linguistic analysis of the newspaper coverage of the Salisbury (today Harare) police, in what was in 1975 still Rhodesia (today Zimbabwe), firing into a crowd of unarmed people and shooting eleven of them (Trew, 1979: 94-116). The analysis showed how the usage of different vocabulary and various grammatical structures can reflect different political views. From then on, an abundance of articles and books have been written on media discourse, covering virtually all the media – both traditional and new – with the aim of disclosing the power relations both in and behind discourse. The proponents of Critical Discourse Analysis claim that the media play a decisive role in determining and shaping public opinion and that what they give us is largely propaganda that supports an oppressive and undemocratic status quo. While some researchers focus on the analysis of the discourse and uncovering social problems, others venture further afield and suggest that Critical Discourse Analysis should also attempt to find solutions to those problems. This type of research has inevitably become interdisciplinary because the analysis of complex social problems that it undertakes requires a combination of various scientific theories and methods. Therefore, the rapid development of this discipline and the abundance of research papers should not come as a surprise. The aim of this paper is to provide a brief overview of the research that has been done during the last fifty years in the field of Critical Discourse Analysis of media texts and speech.

¹ Melina Nikolić, Alfa BK University, Belgrade, nikolic.melina@gmail.com; melina.nikolic@alfa.edu.rs

Keywords: Critical Discourse Analysis, Critical Discourse Studies, media discourse, language and power, interdisciplinarity

Introduction

It is almost fifty years since the first critical linguistic analysis of a set of newspaper articles was published, thus introducing a new chapter in the development of linguistics. A book published in the 1970s, called *Language and Control* (Fowler et al., 1979), marks the beginning of a then radically new way of doing linguistic analysis of text and talk. The research in one of the articles (Trew, 1979: 94-116) focused on the language used in the newspaper coverage of an unfortunate political event with a tragic outcome. The conclusions drawn from the analysis were not just descriptive, as was the norm at the time, in terms of *what* language means were used in the text. What was new was the element of critical scrutiny that was introduced in order to explain *why* specific linguistic means were used and not others.

From that moment, a critical approach was introduced into the research of various forms of discourse, and particularly of media discourse, in order to explain the relationship between language and power represented in the media. Over the following decades, the study of media discourse has evolved significantly, reflecting shifts in technology, society, and the global political landscape. Scholars have continuously scrutinized the role of media in shaping public opinion, constructing social reality, and perpetuating or challenging power structures. This article provides a brief retrospective examination of the critical analysis of media discourse over the last 50 years, tracing key proponents, theoretical developments, methodological approaches, and thematic trends that have shaped the field.

Media Discourse

Media include all the traditional and new media – often known as multimedia or digital media. New media rely on digital means to communicate, as opposed to traditional media like print newspapers or television, and include blogs, videos, websites and internet ads.

There have been numerous attempts at defining media and media discourse. However, a precise comprehensive definition is yet to be provided. Chandler and Munday (2011, 2020) define media as

[t]he various technological means of producing and disseminating messages and cultural forms (notably news, information, entertainment, and advertising) to large, widely dispersed, heterogeneous audiences. In the world today these include television, radio, the cinema, newspapers, magazines, best-selling books, audio CDs, DVDs and the Internet. (257)

Generally, media have one main purpose – to inform the audiences about ‘reality’. However, since media industry is under the control of institutions that hold political, cultural, and economic power and consequently the informational content on the media outputs is ideologically shaped (Fairclough 1995b), it can never be said that media represent a ‘reality’ but merely the ‘representations of reality’ (Fairclough 1995b).

O’Keeffe refers to media discourse as “the interactions that take place through a broadcast platform, whether spoken or written, in which the discourse is oriented to a non-present reader, listener or viewer” (2012: 441). Three characteristics stand out as crucial to the analysis and description of media discourse, namely: media discourse is a public, manufactured, on-record, form of interaction (O’Keeffe 2012: 441). These features accordingly arouse the interest of different linguistic disciplines. As a public (not private) form of discourse, media discourse attracts attention from conversation analysts interested in its institutional nature, comparing it with various forms of talk, both mundane and institutional. The availability of media discourse online (on-record) has particularly heightened interest among discourse analysts overcoming the historical ephemerality associated with media content, especially in radio and television. And given its manufactured (not spontaneous) nature, scrutiny extends to how media discourse is constructed, both in its literal production and its ideological underpinnings. In this regard, Critical Discourse Analysis (and/or Critical Discourse Studies) stands out as a significant research approach, emphasizing a continual critical evaluation of media discourse. (O’Keeffe, 2012)

Critical Approaches to Media Discourse

Critical discourse analysis (CDA) is a “problem-oriented interdisciplinary research movement, subsuming a variety of approaches, each with different theoretical models, research methods and agenda” (Fairclough et al., 2011:

357). Although some scholars claim that CDA is both a theory and a method (Jørgensen & Phillips, 2002; Richardson, 2007: 15), it is generally considered to be an approach to discourse studies.

CDA seeks to uncover the hidden meanings in discourse, both spoken and written, primarily in an institutional setting designed to exert a direct but seemingly imperceptible influence on society through language manipulation, the most striking example being media discourse. The main objective of this linguistic discipline is to identify, describe, and interpret these hidden meanings, and thus to help expose social problems and solve them (Fairclough, 1992). One of the most cited definitions of CDA was provided by van Dijk:

Critical discourse analysis (CDA) is a type of discourse analytical research that primarily studies the way social power abuse, dominance, and inequality are enacted, reproduced, and resisted by text and talk in the social and political context. With such dissident research, critical discourse analysts take explicit position, and thus want to understand, expose, and ultimately resist social inequality.
(van Dijk, 2001a: 352).

The proponents of CDA claim that media play a decisive role in determining and shaping public opinion and that what they give us is largely propaganda that supports an oppressive and undemocratic status quo.

Reporters' "objective," unquestioning transmission of official statements makes them partners in the promulgation of government propaganda. Official sources serve as the major foundation for stories, with one classic study indicating they reach as high as 78 percent of all sources quoted in papers like the *New York Times* and *Washington Post*. (DiMaggio, 2010: 114-115)

Applying the critical approach to journalism, Richardson discusses the value of CDA as a theory and method for uncovering the hidden ideological agendas of newspaper discourse. He claims that critical discourse analysts

offer interpretations of the meanings of texts rather than just quantifying textual features and deriving meaning from this; situate what is written or said in the context in which it occurs, rather than just summarizing patterns or regularities in texts; and argue that textual meaning is constructed through an interaction between producer, text and

consumer rather than simply being 'read off' the page by all readers in exactly the same way. (Richardson, 2007: 15)

While some researchers focus on the analysis of the discourse and uncovering social problems, others venture further afield and suggest that CDA should also attempt to find solutions to those problems. Van Dijk (2011b) insists on the active attitude of analysts towards their subject of study, and some theorists go further and advocate an explicit stance as well as social and political engagement. Rogers believes that CDA should explicitly reveal social problems and try to solve them:

Rather than only resisting, critiquing, and reacting to domination, those inspired by critical social theory, seek, in addition, to design and forge alternative ways of representing, being, and interacting in the world with the goal of creating a society free of oppression and domination. (Rogers, 2011: 5).

In their comprehensive monograph on CDA/CDS², Catalano and Waugh provide a list of both prominent and emerging scholars (Catalano & Waugh, 2020: 325-380), “who have agreed to tell readers of the book what they are doing to connect to the world and to address the issue of why CDA/CDS matters – what CDA/CDS scholars are doing to make a difference in the world” (xvii), as a proof that doing critical analysis and engaging actively in critical studies can actually “spur, or support in some small way, social change toward social justice” (xvii).

Some Consequences for Prominent Scholars Doing CDA

Conducting critical research on public discourse has not always been quite safe. The striking examples of prominent scholars who had to leave their homes if they wanted to continue conducting their research in the way they wanted were those of van Dijk and Wodak. Catalano and Waugh provide an account on this and

point out the serious consequences that both van Dijk and Wodak have suffered for taking strong stands in their work on sensitive social issues, especially contemporary racism and antisemitism in the Netherlands and Austria (and also

² For the difference between CDA and CDS see footnote no. 5.

in Europe more generally), while also being highly visible and well-regarded in their professional domains. (2020: 112)³

In the case of van Dijk, it was actually some journalists as part of the elites who attacked him and eventually managed to prevent him from continuing his work in the Netherlands, so he left for Spain in 2001, where he continues to live and work. Ruth Wodak moved to the UK to work at the Lancaster University in 2004, but returned to Austria when she retired, although she is still very active in CDS.

A Brief Historical Overview

Historically speaking, several dates/periods are relevant for the development of the critical studies of media discourse. Even though the late 70s are usually considered as the starting point of critical analysis of discourse, Luke goes back to 1968 and the student demonstrations, claiming that they spurred much of the pioneering work in this field. Regardless of their success or failure

[t]he resultant work has been extremely intellectually generative and [...] shifted the then emergent “linguistic turn” in the social sciences to another epistemological and political level: an understanding of the centrality of language, text, and discourse in the constitution of not just human subjectivity and social relations, but also social control and surveillance, the governance of polity and nation-state, and attendant modes of domination and marginalization, lived desire and pleasure. (Luke, 2002: 99)

Linguistically speaking, the most significant result of the above-mentioned “linguistic turn” was the publication of *Language and Control* (Fowler et al., 1979) and *Language as Ideology* in 1979, the pioneering work in the new field of linguistic study. The 1980s and 1990s witnessed the emergence of different approaches to critical analysis of discourse, as well as a number of relevant books and articles on media discourse by two of the main proponents of CDA, Norman Fairclough (1989, 1992, 1995a, 1995b, 2000) and Teun A. van Dijk (1987, 1988a, 1988b, 1991, 1993, 1998), as well as the “official establishment” of CDA as a separate scientific discipline in 1992. The 21st century has seen a

³ For a detailed account on consequences of research on racism and antisemitism for van Dijk and Wodak, see Catalano & Waugh, 2020: 109-113.

rapid expansion of the field with the resultant profusion of papers and monographs from various theoretical and methodological approaches on various aspects of media discourse and its representations of the 'new reality'.

The Beginnings – the 1970s

In the 1970s, at the University of East Anglia in Great Britain, a group of “socially directed” (Fowler, 1991a: 89), “and politically aware” (Wodak & Chilton, 2005: xi) scholars, Roger Fowler, Bob Hodge, Gunther Kress and Tony Trew, introduced “systematic ways of analyzing the political and social import of text” (2005: xi). They are today known as Critical linguists or the East Anglians, and are regarded as the predecessors of Critical Discourse Analysis. (Catalano & Waugh, 2020: 31-46)⁴

The publication of their seminal book *Language and Control* (Fowler et al., 1979) marks the beginnings of a then new field of research – Critical Linguistics, which later developed into Critical Discourse Analysis and Critical Discourse Studies. Together with the book *Language as Ideology* by Kress and Hodge (Kress & Hodge, 1979) published the same year, it is considered to be the Critical Linguistics manifesto.

Halliday's systemic functional linguistics (Halliday, 1985, 1994) provided the foundation for a shift in linguistic analysis from formal description to social critique. According to Halliday, grammar transcends mere formal correctness; it serves as “a means of representing patterns of experience [...] It enables human beings to build a mental picture of reality, to make sense of their experience of what goes on around them and inside them” (1985: 101).

In *Language and Control* Trew (Fowler et al., 1979) illustrates differences in language usage through the example of two daily newspapers. When, in 1975, police in Harare, then Rhodesia, shot and killed thirteen unarmed Africans, two newspapers reported on the incident differently. *The Tanzanian Daily News* wrote: "Rhodesia's white supremacist police [...] opened fire and killed thirteen unarmed Africans", while the *Rhodesia Herald* reported: "A political clash has led to death and injury". Going beyond mere description of language tools used in the texts, Trew demonstrated that both vocabulary and grammatical

⁴ It is interesting to note that Catalano and Waugh dedicate their book “[t]o our students and all those fighting for social change and justice” (Catalano & Waugh, 2020: vi) .

structures can reflect political views. In this case, the second newspaper used nominalisation (death and injury) and passivisation to avoid naming the police as the agent of the action performed (killing and injuring Africans), and the very actions that led to death and injury. Critical linguists named such linguistic choices ‘ideological transformation’, and showed that different grammatical and lexical choices can create different mental pictures of reality. This was the first time that a linguistic analysis drew the readers’ attention to the relationship between language and power. The authors wanted to show “the subtle manipulation of language to distort reality” (O’Keeffe, 2012: 441).

The Breakthrough – the 1980s

The 1970s trend in critical linguistic analysis continued in the 1980s in the works of the three most prominent proponents of what was to become CDA and CDS (Critical Discourse Studies)⁵. In the mid-1980s, Norman Fairclough, Teun A. van Dijk and Ruth Wodak published their first articles and books within this new field of linguistic study, the majority of which dealt with text and talk of media discourse. Each of them would later conceive a unique strand of CDA, which are now considered to be the three main approaches to the critical study of language.

CDA began to take shape as an interdisciplinary field of study in the 1980s, with scholars laying the groundwork for its theoretical foundations and methodological approaches. Such a broad and complex topic as media discourse required many different theories and methodologies in order to be scrutinized thoroughly and in depth. Therefore, the proponents of CDA applied an

⁵ CDA/CDS: Critical Discourse Analysis and Critical Discourse Studies are usually used interchangeably. The latter term was introduced in 2004, with the foundation of the journal called *Critical Discourse Studies* by van Dijk. The mission statement by Fairclough, Graham, Lemke, and Wodak (published in the first issue of the journal), claims that the goal was to widen the scope of CDA because of

the emergence of a field of critical discourse studies which draws upon but goes beyond established enclaves of specialized work on discourse, such as critical discourse analysis, attracting scholars from a considerable range of disciplines in the social sciences and the humanities who are beginning to develop new syntheses between discourse analysis and a variety of theoretical and methodological perspectives. (Fairclough, et al., 2004: 3).

Thus, CDS aligned with other areas like ‘gender studies’, which incorporate many disciplines and are transdisciplinary in nature, and are not as tied to linguistic analysis of texts.

interdisciplinary (or sometimes multidisciplinary, and transdisciplinary) approach in their analyses, which implies the application of multiple scientific disciplines.⁶

In my many years of experience as editor of several international journals, I have found that contributions that imitate and follow some great master are seldom original. Without being eclectic, good scholarship, and especially good CDA, should integrate the best work of many people, famous or not, from different disciplines, countries, cultures and directions of research. In other words, CDA should be essentially diverse and multidisciplinary (van Dijk, 2001b: 95-96).

Each science or scientific discipline is characterized by three main notions: theory which it draws upon, method used in the research, and the phenomena that it analyses. Since its outset, CDA had no one specific theory, method or research field, and it was originally established as an interdisciplinary approach to critical study of discourse. (Fairclough, 1989, 1992, 1995b: x, 2001a, 2001b, 2001c; Fairclough & Wodak, 1997; van Dijk, 2001a, 2001b; Meyer, 2001; Wodak & Weiss, 2003; and many more).

Theoretically, linguistic science in CDA combines with critical theory, politics, sociology, psychology, cognitive science, cultural studies, media studies, to name just a few. Methodologically, CDA scholars use various linguistic research methods, such as systemic functional linguistics, text linguistics, pragmatics, or corpus linguistics, but also ethnography, social psychology, rhetoric and argumentation, and many others. Regarding the phenomena that are analysed, apart from media, CDA takes interest in various social, political and cultural phenomena. "Interdisciplinarity has also been seen as necessarily accompanying analyses of complex social problems such as racism, sexism or other forms of discrimination and social domination." (Unger, 2016: 1)

⁶ Choi and Pak propose the following definitions of the three notions:

Multidisciplinarity draws on knowledge from different disciplines but stays within their boundaries. Interdisciplinarity analyzes, synthesizes and harmonizes links between disciplines into a coordinated and coherent whole. Transdisciplinarity integrates the natural, social and health sciences in a humanities context, and transcends their traditional boundaries. [...] The common words for multidisciplinary, interdisciplinary and transdisciplinary are additive, interactive, and holistic, respectively. (Choi and Pak, 2006: 351)

During this period Fairclough, Wodak, and van Dijk publish their pioneering work, where they outline their own approaches to critical study of discourse – dialectical-relational, discourse-historical, and socio-cognitive respectively. The three books were singled out by Wodak herself:

the start of this CDA network is also marked by the launch of van Dijk's journal Discourse and Society (1990) as well as through several books, like Language and Power by Norman Fairclough (1989), Language, Power and Ideology by Ruth Wodak (1989) or Teun van Dijk's first book on racism, Prejudice in Discourse (1984). (Wodak, 2001: 4)

As early as 1984, and in another book on media, *News as discourse*, published a few years later (1988), van Dijk formulates his framework for media discourse analysis within a cognitive approach to the comprehension of the phenomena. With the focus on how news in media distort 'facts', he proposes to analyse the type of language used within the discourse, and thus determine the sources of dominance, power, and inequality. He concentrated on the sociopolitical dimensions of media discourse.

Overall, the 1980s were a formative period for CDA, laying the groundwork for its subsequent development and expansion in the decades that followed.

The Expansion – the 1990s

In the 1990s, CDA experienced significant growth and development, establishing itself as a prominent interdisciplinary field within linguistics, sociology, and other social sciences. It was officially established as a movement in 1992, at a meeting in Amsterdam with presentations by van Dijk, Fairclough, Wodak, Kress, and van Leeuwen, which were published the following year as a special issue of *Discourse and Society* (4, 2), the journal launched in 1990 by van Dijk. Several years later, in 1996, Caldas-Coulthard and Coulthard publish another collection of commissioned papers *Texts and practices: readings in critical discourse analysis* that can serve as an introduction to CDA, with the majority of contributions dealing with media discourse. In 2004, two new journals started in the same year, *Critical Discourse Studies* and the *Journal of Language and Politics*.

In this period, the above-mentioned main approaches to CDA were established and became widely known. Norman Fairclough developed his dialectical-

relational approach in *Language and Power* (1989), *Discourse and Social Change* (1992), *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language* (1995) and *Media Discourse* (1995). Although his research framework was developed independent of media discourse, many of his examples are actually analyses of media texts. In *Media Discourse* (1995), he argues that media discourse contributes to the reproducing of social relations, domination, and exploitation and that the main goal is to locate where ideology is manifested in the news reports. In particular he explores the tensions between public and private in the media and the tensions between information and entertainment.

Wodak's discourse-historical approach does not focus on media discourse *per se*, but in her research she also uses texts from the media. In this approach, analysts "perceive both written and spoken language to be a form of social practice and assume a dialectical relationship between certain discursive practices and the situations they are embedded in" (Capone & Mey, 2016: 91). Wodak insisted on the introduction of context and the incorporation of historical data into any discourse analysis because "all discourses are historical and can therefore only be understood with reference to their context" (Wodak, 2009: 20), hence the 'historical' in the name of her approach. She focuses on racist, anti-Semitic, nationalist, and ethnicist element.

The most comprehensive work on media discourse at the time can be seen in the articles and monographs published by van Dijk (1988a, 1988b, 1991, 1993, 1998).

His socio-cognitive approach [...] emphasizes the "fundamental importance of the study of *cognition* (and not only that of society) in the critical analysis of discourse, communication and interaction" (van Dijk 2009b, p. 64) and "the fascinating sociocognitive interface of discourse, that is, the relations between mind, discursive interaction and society" (van Dijk 2009b, p. 65). (Capone & Mey, 2016: 79)

It is only through cognition that we can understand how ideology and institutions influence and shape discourse and discourse structures, and how those ideologies are instituted, legitimated, confirmed or challenged by text or talk. His critical analysis of texts tends to make explicit the ideological dimension of „Us“ versus „Them“ and to demonstrate the discursive structures and strategies used in exercising the dominant power.

There are other authors who contributed to the development of CDA, but since it is not possible to mention all of them, an example could be presented by the

work of Bell and Garrett. In 1998, they publish *Approaches to media discourse*, a collection of papers that brings together the then current approaches to the study of media discourse. It focuses on the media text (spoken, written or visual), and it also addresses issues of the production and reception of media discourse.

Overall, the 1990s were a period of rapid growth and expansion for CDA, which saw the establishment of the main approaches to discourse analysis, along with the emergence of some new ones, which would be fully developed in the 21st century.

Other Approaches – Turn of the Century

Various other approaches have since been proposed within the critical research on discourse. As far as media discourse is concerned the multimodal approach and Cognitive Linguistic Critical Discourse Studies (CL-CDS) have generated the most relevant studies.

While discourse analysis focuses primarily on analyzing the linguistic features of texts, Multimodal Critical Discourse Analysis (MCDA) extends this analysis to include various modes of communication, such as visuals, sounds, gestures, and spatial arrangements. This expansion allows for a more comprehensive understanding of how meaning is constructed and communicated across different media, how it contributes to or challenges dominant narratives, ideologies, and power structures, and what potential effects it can have on individuals, communities, and society as a whole. The seminal books include Kress & van Leeuwen, 1996, 2001, 2021; van Leeuwen, 1999, 2005; Jewitt, 2009, among others.

Cognitive Linguistic Critical Discourse Studies (CL-CDS) focuses primarily on the cognitive processes involved in language comprehension and production. “This emphasis is based on the assumption that the processes of meaning construction which give power to texts to enact ideology and mobilise social action are necessarily ‘taking place in the minds of (interacting) individuals’.” (Chilton 2005a: 23 in Hart, 2018: 78). Main references include Charteris-Black 2004; Chilton 1996, 2004; Hart 2011; Musolff, 2004; Hart & Lukeš, 2007.

Other approaches include Spatial cognition, Corpus-based approaches, Cultural approach to CDA, Positive discourse analysis, Dispositive analysis, Corpus linguistics approach, to name just some.⁷

CDA/CDS in the 21st Century

In the 21st century, the study of media discourse has continued to evolve in response to rapid technological advancements, shifting media landscapes, and global socio-political transformations. Critical scholars have interrogated the role of new media, like digital media platforms, social networks, and algorithmic systems in shaping media representations and influencing public discourse. They have also examined the impact of fake news, disinformation, and online propaganda on democratic processes and social cohesion, highlighting the need for critical literacy and media activism in the digital age.

In the following section, there is a selection of illustrative examples of various topics and approaches to critical study of media discourse published after *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*⁸. It is very difficult to single out any of the books or papers, regardless of the criterion used in the selection, out of the abundance of work that is being written in this century. Therefore, I cite just a few titles, with the main purpose of illustrating the variety of topics analysed and approaches used in the research.

Interdisciplinary CDS⁹

Power, Media, and the Covid-19 Pandemic (Price & Harbisher, 2022) is an in-depth, interdisciplinary critique of the acts of public communication disseminated during a major global crisis. [...] Encompassing contributions from academics working in the fields of politics, environmentalism, citizens' rights, state theory, cultural studies, journalism, and discourse/rhetoric, the book offers an original insight into the relationship between the various social forces

⁷ For more detailed insight into other approaches see Flowerdew & Richardson, 2018; Catalano & Waugh, 2020; Hanford & Gee, 2023.

⁸ The major collection of papers on CDA/CDS, *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*, which offers the latest insights into this field of scientific research, was published in 2018. However, the papers include references published before 2016. Therefore, this list includes books published from 2016 onwards.

⁹ All the descriptions have been taken from the editorials from the official websites of the publishers.

that contributed to the 'Covid narrative'. [...]This is one of the first comparative studies of the various rationales offered for state/corporate intervention in public life. Delving beneath established political tropes and state rhetoric, it identifies the power relations exposed by an event that was described as unprecedented and unique, but was in fact comparable to other major global disruptions.¹⁰

MCDS and Popular Music

Popular Music and Multimodal Critical Discourse Studies. Ideology, Control, and Resistance in Turkey Since 2002 (Way, 2018)

Using Multimodal Critical Discourse Studies (MCDS), this book reveals the deeply political role played by popular music. Lyndon Way demonstrates how MCDS can provide important and timely insights on the political nature of popular music, due to its focus on how communication takes place, as well as its interest in discourse and how ideologies are naturalised and legitimised.¹¹

CDS of Technoculture

Critical Discourse Studies and Technology. A Multimodal Approach to Analysing Technoculture (Roderick, 2016)

Making a new contribution to the developing field of multimodal critical discourse studies, Ian Roderick's book demonstrates how technologies that tend to be widely represented as innovative, or as simple pragmatic solutions, are always anchored in power relations and are therefore deeply ideological. [...] Engaging with existing theories of technology, the book argues that we must take a more interdisciplinary approach to avoid the pitfalls of social constructivism and technological determinism. Our experiences of technologies are shaped through the relationship between knowledge, practices and institutional forms.¹²

Beside the previous topics of research that I illustrated by quoting the editorials, I also briefly point out the following few books published recently.

¹⁰ <https://www.routledge.com/Power-Media-and-the-Covid-19-Pandemic-Framing-Public-Discourse/Price-Harbisher/p/book/9780367706326>

¹¹ <https://www.bloomsbury.com/us/critical-discourse-studies-and-technology-9781472569493/>

¹² <https://www.bloomsbury.com/us/critical-discourse-studies-and-technology-9781472569493/>

Wodak and Rheindorf (2022) trace the re-emergence of nationalism in the media, popular culture and politics in *Identity Politics Past and Present: Political Discourses From Post-War Austria to the Covid Crisis*.

Research Methods for Digital Discourse Analysis (Vásquez, 2022) offers an overview of the different methodological dimensions associated with this type of research.

In *Antiracist Discourse: Theory and History of a Macromovement* (2021) Teun A. van Dijk provides a theory of antiracism along with a history of discourse against slavery, racism and antisemitism.

Language in the Trump Era: Scandals and Emergencies (McIntosh & Mendoza-Denton, 2020) is a collection of papers that showcase a critical analysis of discourse used by Donald Trump as the President of the USA.

In *Semiotics and Verbal Texts. How the News Media Construct a Crisis*, Gravells (2017) integrates theory, data analysis and critique to analyze the fragmented, diverse and unbounded language used by the media in the coverage of a crisis.

Instead of a Conclusion

In this article I have attempted to provide a very brief retrospective overview of the critical analysis of media discourse over the last 50 years, tracing key theoretical developments, methodological approaches, and thematic trends that have shaped the field.

Over the past half-century, the study of media discourse has evolved significantly, reflecting shifts in technology, society, and the global political landscape. From its roots in Critical Linguistics to its contemporary approaches, scholars have continuously scrutinized the role of media in shaping public opinion, constructing social reality, and perpetuating or challenging power structures. By interrogating media texts, practices, and audiences, critical scholars contribute to a more nuanced understanding of the complex dynamics of media communication in contemporary society.

Apart from conducting research and doing critical analysis, scholars have also ventured into making a difference and actually engaging in solving the problems they investigate, with no negligible results.

Due to the scope of the article, I could only mention, and very briefly, the main proponents of CDA/CDA, their approaches and just some of their contributions.

A plethora of books, edited monographs, journals, articles and dissertations continue to see the light of the day. CDA/CDS offers countless possibilities for research on literally anything that appears in the media, so that it is almost impossible to keep track of everything that is going on in the field.

Hopefully, we can expect many more innovative theoretical and methodological approaches to emerge in the future, with an increased engagement of scholars in the issues they explore. Overall, the future of CDA/CDS is expected to be dynamic and multifaceted, with ongoing developments in theory, methodology, and application. By continuing to engage with emerging discursive practices and social issues, CDA/CDS will remain a vital field for understanding and transforming the ways in which language shapes our world.

Instead of an Appendix

What follows is a brief survey of the journals and edited monographs on CDA/CDS for further reference for anyone interested to engage in critical study of media discourse. Descriptions following the journals have been taken from the editorials on their respective web pages.

CDA/CDS Journals

Discourse & Society, SAGE Journals (from 1990); Editor Teun A van Dijk

From the editorial:

Discourse & Society explores the relevance of discourse analysis to the social sciences. It stimulates a problem-oriented and critical approach and pays particular attention to the political implications of discourse and communication. [...] It focuses on explicit theory formation and analysis of the relationships between the structures of text, talk, language use, verbal interaction or communication, on the one hand, and societal, political or cultural micro- and macrostructures and cognitive social representations, on the other hand. That is, *D&S* studies society through discourse and discourse through an analysis of its socio-political and cultural functions or implications. Its contributions are based on advanced theory formation and methodologies of several disciplines in the humanities and social sciences.¹³

Discourse Studies, SAGE Journals (from 1999); Editor Teun A van Dijk

¹³ <https://journals.sagepub.com/description/DAS>

From the editorial:

Discourse Studies is a multidisciplinary peer-reviewed journal for the study of text and talk. Publishing outstanding work on the structures and strategies of written and spoken discourse, special attention is given to cross-disciplinary studies of text and talk in linguistics, anthropology, ethnomethodology, cognitive and social psychology, communication studies and law.¹⁴

Critical Discourse Studies, Taylor & Francis (from 2004); Editor John E. Richardson

From the editorial:

Critical Discourse Studies is an interdisciplinary journal for the social sciences. Its primary aim is to publish critical research that advances our understanding of how discourse figures in social processes, social structures, and social change. *Critical Discourse Studies* has been established in response to the proliferation of critical discourse studies across the social sciences and humanities. [...] The scope of critical discourse studies is not limited to linguistic studies, or articles that are primarily empirical or analytical. Critical examination of non-linguistic phenomena that take a significant discourse orientation, as well as theoretical and methodological papers that advance critical understandings of discursive phenomena, are welcomed.¹⁵

Journal of Language and Politics, John Benjamins (from 2004); Founding editors: Paul Chilton and Ruth Wodak

From the editorial:

The *Journal of Language and Politics* (JLP) represents an interdisciplinary and critical forum for analysing and discussing the various dimensions in the interplay between language and politics. It locates at the intersection of several social science disciplines including communication and media research, linguistics, discourse studies, political science, political sociology or political psychology.¹⁶

Discourse & Communication, SAGE Journals (from 2007); Editor Teun A van Dijk

From the editorial:

¹⁴ <https://journals.sagepub.com/home/dis>

¹⁵ <https://www.tandfonline.com/journals/rcds20>

¹⁶ <https://www.jbe-platform.com/content/journals/15699862>

Discourse & Communication is an international, peer-reviewed journal that publishes articles in the cross-disciplinary fields of discourse studies and communication studies. Published quarterly, it focuses on the qualitative, discourse analytical study of organizational and mass communication.¹⁷

Major Edited Monographs

The monographs are cited in the order of publication, from the above-mentioned first collection of papers that can be used as an introduction to CDA, to the latest edition of *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*.

Texts and practices: readings in critical discourse analysis. (Caldas-Coultard & Coultard, 1996).

Approaches to media discourse. (Bell & Garrett, 1998).

The Discourse Reader. (Jaworski & Coupland, 1999).

The Discourse Studies Reader: Main currents in theory and analysis. (Angermuller, et al., 2014).

Methods of Critical Discourse Analysis. 3rd Edition. (Wodak & Meyer, 2015).

The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies. (Flowerdew & Richardson, 2018).

The Routledge Handbook of Language and Politics. (Wodak & Forchtner, 2018).

The Routledge Handbook of Discourse Analysis. 2nd Edition. (Hanford & Gee, 2023).

References

Angermuller, J., Maingueneau, D. & Wodak, R. (Eds.) (2014). *The Discourse Studies Reader: Main currents in theory and analysis*. Amsterdam: John Benjamins.

Bell, A. & Garrett, P. (Eds.) (1998). *Approaches to media discourse*. Oxford: Blackwell Publishers.

¹⁷ <https://journals.sagepub.com/home/dcm>

Caldas-Coultard, C. & Coultard, M. (Eds.) (1996). *Texts and practices: readings in critical discourse analysis*. London: Routledge.

Capone, A. & Mey, J. L. (Eds.) (2016). *Interdisciplinary Studies in Pragmatics, Culture and Society, Perspectives in Pragmatics, Philosophy & Psychology*. Cham: Springer.

Catalano, T., & Waugh, L. R. (2020). *Critical Discourse Analysis, Critical Discourse Studies and Beyond*. Cham: Springer

Chandler, D. & Munday, R. (2011, 2020). *Oxford Dictionary of Media and Communication*. Oxford: Oxford University Press.

Charteris-Black, J. (2004). *Corpus approaches to critical metaphor analysis*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Chilton, P. (1996). *Security metaphors: Cold war discourse from containment to common house*. New York: Peter Lang.

Chilton, P. (2004). *Analysing political discourse: Theory and practice*. London: Routledge.

Choi, B. C. K., & Pak, A. W. P. (2006). Multidisciplinarity, interdisciplinarity and transdisciplinarity in health research, services, education and policy: 1. Definitions, objectives, and evidence of effectiveness. *Clinical and Investigative Medicine* 29: 351–364.

DiMaggio, A. (2010). *When Media Goes to War: Hegemonic Discourse, Public Opinion, and the Limits of Dissent*. New York: Monthly Review Press.

Fairclough N. (1989). *Language and power*. London: Longman.

Fairclough, N. & Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. In T. van Dijk (Ed.), *Discourse studies: A multidisciplinary introduction, Vol. 2, Discourse as social interaction*, 258–284. London: Sage.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.

Fairclough, N. (1995a). *Media Discourse*, London: Edward Arnold.

Fairclough, N. (1995b). *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language*. London: Longman.

Fairclough, N. (2000). *New labour, new language*. London: Routledge.

Fairclough, N. (2001a). *Language and Power*. 2nd Edition. London: Pearson Education.

- Fairclough, N. (2001b). Critical discourse analysis as a method in social scientific research. In R. Wodak, & M. Meyer (Eds.), *Methods in critical discourse analysis*, 121-138. Sage.
- Fairclough, N. (2001c). Critical discourse analysis. In A. McHoul, & M. Rapley (Eds.), *How to analyse talk in institutional settings : a casebook of methods*, 25-38. Continuum.
- Fairclough, N. (2015). *Language and Power*. 3rd Edition. London and New York: Routledge.
- Fairclough, N., Graham, P., Lemke, J., & Wodak, R. (2004). Introduction. *Critical Discourse Studies*, 1(1), 1–7.
- Fairclough, N., Mulderrig, J., & Wodak, R. (2011). Critical discourse analysis. In T. A. van Dijk, (Ed.). *Discourse studies*, 357–378. Thousand Oaks: Sage
- Flowerdew, J. & Richardson, J. E. (Eds.) (2018). *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. London & New York: Routledge.
- Fowler, R. (1991a). Critical linguistics. In K. Malmkjaer (Ed.), *The linguistics encyclopedia* (pp. 89–93). London: Routledge.
- Fowler, R. (1991b). *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*. London: Routledge.
- Fowler, R., B. Hodge, G. Kress & T. Trew (2019 [1979]). *Language and control*. Reprint. London and New York: Routledge.
- Gravells, J. (2017). *Semiotics and Verbal Texts. How the News Media Construct a Crisis*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Halliday, M.A.K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. 2nd Edition. London: Edward Arnold.
- Hanford, M. & Gee, J. P. (Eds.) (2012). *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Hanford, M. & Gee, J. P. (Eds.) (2023). *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. 2nd Edition. London: Routledge.
- Hart, C. & Lukeš, D. (Eds.) (2007). *Cognitive Linguistics in Critical Discourse Analysis: Application and Theory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

- Hart, C. (2018). Cognitive Linguistic Critical Discourse Studies. In Flowerdew, J. & Richardson, J. E. (Eds.) *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. London & New York: Routledge.
- Hart, C. (Ed.) (2011b). *Critical discourse studies in context and cognition*. Amsterdam: Benjamins.
- Jaworski, A. & Coupland, N. (Eds.) (1999). *The Discourse Reader*. London and New York: Routledge.
- Jewitt, C. (Ed.) (2009). *The Routledge handbook of multimodal analysis*. London: Routledge.
- Jørgensen, M. & Phillips, L. J. (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: SAGE Publications
- Kress, G., & Hodge, R. (1979). *Language as ideology*. London: Routledge & Kegan Paul. [2nd edition: Hodge & Kress 1993].
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images: the grammar visual design*. London: Routledge;
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Oxford: Oxford University Press.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading Images: the grammar visual design*. 3rd edition. London: Routledge.
- Luke, A. (2002). Beyond Science and Ideology Critique: Developments in Critical Discourse Analysis *Annual Review of Applied Linguistics* 22, 96–110.
- McIntosh, J. & Mendoza-Denton, N. (2020). *Language in the Trump Era. Scandals and Emergencies*. Cambridge: Cambridge University Press
- Meyer, M. (2001). Between theory, method, and politics: positioning of the approaches to CDA. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, 14–31. London: Sage.
- Musolff, A. (2004). *Metaphor and political discourse: Analogical reasoning in debates about Europe*. Basingstoke: Palgrave.
- O’Keeffe (2012). Media and discourse analysis. In Hanford, M. & Gee, J. P. (Eds.). *The Routledge handbook of discourse analysis*. London: Routledge. 441-454.
- Price, S. & Harbisher, B. (Eds.) (2022). *Power, Media and the Covid-19 Pandemic: Framing Public Discourse*. London & New York: Routledge.

- Richardson, J. E. (2007). *Analysing Newspapers: An Approach from Critical Discourse Analysis*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rogers, R. (2011). *An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education*. Oxon & New York: Routledge.
- Trew, T. (1979). Theory and Ideology at Work. In Fowler et al. *Language and control*. London and New York: Routledge. (94-117)
- Unger, J. W. (2016). The interdisciplinarity of critical discourse studies research. *Palgrave Communications*, 2(1): 15037. doi:10.1057/palcomms.2015.37
- van Dijk, T. A. (1984). *Prejudice in Discourse: An Analysis of Ethnic Prejudice in Cognition and Conversation*. Amsterdam: Benjamins
- van Dijk, T. A. (1987). *Communicating Racism: Ethnic Prejudice in Thought and Talk*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- van Dijk, T. A. (1988a). *News as Discourse*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- van Dijk, T. A. (1988b). *News Analysis. Case studies of international and national news in the press*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- van Dijk, T. A. (1991). *Racism in the Press*. London: Arnold.
- van Dijk, T. A. (1993). *Elite discourse and racism*. Newbury Park, CA: SAGE
- van Dijk, T. A. (1998). Opinions and ideologies in the press. In A. Bell and P. Garrett (Eds.), *Approaches to Media Discourse*. Oxford: Blackwell .
- van Dijk, T. A. (2001a). Critical Discourse Analysis. In Schiffrin et al. (Eds.) *Handbook of Discourse Analysis*. Maiden and Oxford: Blackwell, 352-371
- van Dijk, T. A. (2001b). Multidisciplinary CDA: A plea for diversity. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse analysis*. London: Sage Publications. 95-119
- van Dijk, T. A. (2021). *Antiracist Discourse: Theory and History of a Macromovement*. Cambridge: Cambridge University Press
- van Leeuwen, T. (1999). *Speech, Music, Sound*. London: Palgrave MacMillan.
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- Vásquez, C. (Ed.) (2022). *Research Methods for Digital Discourse Analysis*. London & New York: Bloomsbury.

Way, L. C. S. (2018). *Popular Music and Multimodal Critical Discourse Studies. Ideology, Control, and Resistance in Turkey Since 2002*. London & New York: Bloomsbury.

Wodak, R. (1989). Introduction, in R. Wodak (Ed.), *Language, Power and Ideology*. Amsterdam: Benjamins.

Wodak, R. (2001). What CDA is about ± a summary of its history, important concepts and its developments. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis* (pp. 1–13). London: Sage.

Wodak, R. (2009). Critical discourse analysis: history, agenda, theory, and methodology. In R. Wodak & Meyer (Eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis* (pp. 1-33) 2nd edition London: Sage.

Wodak, R. & Forchtner, B. (Eds.) (2018). *The Routledge Handbook of Language and Politics*. London: Routledge.

Wodak, R. & Meyer, M. (2015). *Methods of Critical Discourse Analysis*. 3rd Edition. London: Sage

Wodak, R. & Weiss, G. (Eds.) (2003). Introduction: Theory, interdisciplinarity and critical discourse analysis In: *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*. London: Palgrave Macmillan, pp 1–34.

Wodak, R. & Rheindorf, M. (2022). *Identity Politics Past and Present : Political Discourses From Post-War Austria to the Covid Crisis*. Exeter: University of Exeter Press,.

Wodak, R. & Chilton, P. (2005). Preface. In R. Wodak & P. Chilton (Eds.), *A new agenda in (critical) discourse analysis: Theory, methodology and interdisciplinarity*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Irena Pantić, Slava Ivanović Milenković: MEDIJI U NASTAVI ENGLESKOG JEZIKA

Pregledni rad¹

Sažetak: Rad se bavi upotrebom medija u nastavi engleskog jezika u tercijarnom obrazovanju, na nelingvalnim fakultetima i visokim školama i razmatra mogućnosti i benefite upotrebe filma, kratkih video materijala, klipova, zvučnih zapisa, interneta i dr. Iako uključivanje medija u nastavu stranih jezika nije inovativan pristup, čini se da nije dovoljno zastupljen, posebno na nelingvalnim smerovima. Uključivanje medija u nastavu jezika vremenski nije zahtevna, relativno je jeftina (naše učionice uglavnom zadovoljavaju tehničke preduslove), ali efikasna metoda. Obilje sadržaja na sajtovima namenjenim javnoj upotrebi, daje vizuelnu i audio potporu nastavi i jača interesovanje studenata. Uz pojačanu interaktivnost, generišu se jezičke veštine i pospešuje primena naučenog na lični i profesionalni život. Studenti se stimulišu na razmišljanje i snalaženje u realnim životnim situacijam, problemima i kontekstima. Takođe, multisenzorna priroda videa ide na ruku različitim stilovima učenja (vizuelni, verbalni, logički...) i mogućnostima studenata. Psihološka istraživanja potvrdila su činjenicu da je vizuelizacija i povezivanje slike sa sadržajem jedan od najefikasnijih način čuvanja informacija u mentalnom fundusu. Video materijal, kao audio-vizuelna opozicija štampanom tekstu, inspirativniji je i studentima pričinjava veće zadovoljstvo u radu. U zavisnosti od nivoa znanja studenata, ovakav materijal otvara mnoge mogućnosti za diskusiju i praktičan rad unutar grupe, posebno efikasne za časove vežbi. Na taj način, pored propisanih sadržaja, moguće je promovisati i socijalne, kulturne, duhovne, obrazovne i druge vrednosti.

Ključne reči: mediji, nastava, strani jezik, studenti, interaktivnost

¹ Irena Pantić, Akademija strukovnih studija kosovsko-metohijska, Leposavić, Odsek Peć, irena.pantic@akademijakm.edu.rs

Slava Ivanović Milenković, Akademija strukovnih studija kosovsko-metohijska, Leposavić, Odsek Peć, slava.ivanovic@akademijakm.edu.rs

Uvod

Autorke su ovim radom sagledale i analizirale mogućnosti i benefite upotrebe različitih medijskih sadržaja u nastavi engleskog jezika. Naša pažnja bila je usmerena na nastavu engleskog jezika u tercijarnom obrazovanju, sa fokusom na nelingvalne fakultete i visoke škole. Mediji kojima smo se ovde bavili, podrazumevaju različite elektronske medije, internet aplikacije i alate, platforme za učenje, digitalne ridere, ali i upotrebu filma i izabanih filmskih inserata, video-klipova i drugih video-formata, PowerPoint prezentacija, zvučnih zapisa i ostalih vrsta multimedijalnog sadržaja. Multimedijalni sadržaji obuhvataju kombinaciju audio/verbalnog i vizuelno/slikovnog materijala (Mayer, 2001). Nalazi i zaključci koji su ovde predstavljeni motivisani su višegodišnjim radom sa studentima kojima engleski jezik nije matični predmet, ali i sa učenicima u osnovnim i srednjim stručnim školama. Stoga, ovaj rad predstavlja pokušaj da se sagledaju i analiziraju prednosti koje upotreba različitih medija može da unese u nastavu. Takođe će biti reči i o ograničenjima koja njihova primena može da postavi, kao i o ostalim izazovima koji nastavnike mogu da očekuju.

Kako su tradicionalna nastava i frontalni oblik rada, sa nastavnikom u centralnoj ulozi, odavno i učenicima i studentima postali nezanimljivi, tako je i znanje dobijeno na taj način kratkog veka. Zato bi pretvaranje gradiva u multimedijalni sadržaj pomoglo da se ono brže i u većem stepenu usvoji, ali i da na taj način stečeno znanje bude trajnije (Varcaković i Subašić, 2018: 54).

Upotreba medija u nastavi postaje sve interesantnija autorima 21. veka, te je stoga tema brojnih domaćih i stranih naučnih i stručnih radova i konferencija poslednjih godina. Aleksander i saradnici (Alexander et al, 2007) govore o upotrebi video-klipova, filmskih inserata, pa i čitavih filmova kao nastavnog sredstva za nastavu u oblasti porodične medicine i psihosocijalnih aspekata zdravstvene nege. Berk (2009) proverava kako video klipovi i multimedijalne prezentacije mogu da doprinesu poboljšanju procesa učenja u visokom obrazovanju. On daje konkretne smernice za korišćenje video-materijala u učionici kao sistematskog nastavnog sredstva, navodi specifične ishode učenja i opisuje tehnike za integrisanje video-medija u kurikulum visokog obrazovanja. Berk takođe upućuje na sajtove <http://www.teachwithmovies.com>, <http://featurepresentation.swlearning.com> i [http://www.geocities.com/sportsmovies/SPMD theme index.htm?200719](http://www.geocities.com/sportsmovies/SPMD_theme_index.htm?200719) sa obiljem filmova i filmskih inserata koji se mogu koristiti u nastavi, zajedno sa

pripremanja za čas i drugim uputstvima, razvrstano po temama. Šardžil i dr. (Sharjeel et al, 2013) pokazuju da pravilno izabrani materijal može uspešno da se koristi i na osnovnoškolskom uzrastu. Ševel i dr. (Shevell et al, 2014) ispitivali su kako studenti medicine doživljavaju upotrebu inserata iz TV serija i video klipova kao sredstva za podučavanje medicinskom profesionalizmu, etici i drugim aspektima lekarske profesije, čime se autentična iskustva dopunjavaju simulacijama. Ratković (2018) promovise upotrebu internet medija i Vikipedije u cilju razvijanja međuvršnjačke saradnje, projekata, umrežavanja vršnjaka, podsticajnog učenja i usmeravanja tradicionalne nastave ka saradnji i zajedničkoj izgradnji baze znanja. Varcaković i Subašić (2018) predlažu osavremenjivanje nastave primenom digitalnih medija i internet aplikacija za pametne telefone, što bi studentima trebalo da pruži novi pogled na stvarni svet i omogući prenos virtuelnog sveta u učionicu i putovanje u nova saznanja. Studin i Miletić (2018) proveravaju kako mediji u učionici i u životu utiču na pismenost, čitalačke sposobnosti i navike učenika. Istražuju načine na koji bi se negativan uticaj medija sveo na minimum, a iskoristio njihov pozitivan uticaj na razvoj jezičkih, ali i digitalnih kompetencija. Solis i Oral (Solis & Orale, 2017) upoređuju efikasnost učenja fizike primenom tradicionalnih metoda i korišćenjem medijskih simulacija. Elmas i saradnici (2019) istražuju mogućnosti upotrebe izabranih filmova kao nastavnog medija i resursa na smerovima za obrazovanje nastavnika prirodne grupe predmeta i ukazuju na razliku između žive nastave u školama i teorijske pripreme na nastavničkim fakultetima.

Danas su za učenje i podučavanje korišćenjem medija u teorijskoj upotrebi različite kovanice – *multimedia teaching* (Berk, 2009), *media-based teaching* (Solis, 2017), *cinemaducation* (Alexander et al, 2007), *cinematic teaching* (Blasco et al, 2015), *educational media* (Elmas et al, 2019), *moving image education* (Bazalgette, 2009) i druge.

Metoda koja je u radu primenjivana da bi se došlo do zaključaka podrazumevala je preged i sintetisanje naučnih informacija i nalaza relevantnih istraživanja koja su se bavila ovom tematikom, kao i ličnih spoznaji autorki. Prikupljene informacije su prikazane, kritički obrađene i interpretirane, kako bi se stekao što pouzdaniji i objektivniji uvid u pomenuti aspekt nastave.

Vrste medija u nastavi

Prema latinsko-srpskom rečniku (Milinković i dr, 2009), imenica *medium*, *mediji* (n.) između ostalih, ima i značenje *posrednik*, te ćemo u skladu sa tim značenjem pokušati da sagledamo ulogu različitih medija u učionici.

Uzimajući u obzir vrstu i karakteristike različitih medija, njihove tehničke predušlove i zahteve za emitovanje sadržaja, sve medije o kojima ćemo ovde da govorimo podelile smo u dve široko postavljene grupe. Prvu grupu čine oni medijski sadržaji koje nastavnik treba unapred da pripremi da bi ih emitovao na času. Tu su najčešće u upotrebi različite vrste tekstualno-grafičkih prezentacija, ali i kratki video snimci i video klipovi. Ovde se od studenata očekuje da po emisiji učestvuju u analizi emitovanog materijala na različite načine – verbalno, misaono, produktivno. Ova vrsta medija pretežno se koristi na časovima obrade. Nakon pogledanog materijala studenti imaju priliku da interpretiraju ono što su videli, da uoče zašto je prikazani sadržaj relevantan za oblast o kojoj se govori i da zaključe šta su naučili iz prikazanog. Pored toga, mogu da nastave i razviju priču u skladu sa svojim doživljajem, da pretpostave šta je prethodilo događaju, da ispune ispitni listić sa pitanjima u vezi sa odgledanim, itd. Odgovori mogu da se beleže, da bi se o njima kasnije diskutovalo. Na ovaj način svaki problem može da se sagleda sa više strana, da se razvija kritičko i kreativno mišljenje, što je preduslov za sticanje akademskog znanja.

U drugoj grupi medija nalaze se različiti programi i aplikacije u kojima se od studenata očekuje da aktivno i interaktivno učestvuju, i oni uglavnom podrazumevaju upotrebu tehnike. Ovde treba imati u vidu da su današnji studenti pretežno rođeni u XXI veku i pripadaju generaciji milenijalaca kojima su stalno na raspolaganju kompjuteri, tableti, pametni telefoni, plejeri, rideri i ostali geđžeti digitalnog doba. Nazivaju ih *digital natives* (Prensky, 2001) i *net generation* (Berk, 2009), jer je jezik kompjutera, video-igara i interneta njihov maternji jezik i prirodno okruženje. Stoga im korišćenje tehnike nije strano ni u svrhu nastave, što ga čini posebno pogodnim za časove vežbi, evaluacija, proveru, testiranje i dr. Na taj način se otvaraju mogućnosti za simultani rad i onlajn uključivanje eksternih učesnika na čas. Pomenućemo neke od aplikacija za pametne telefone: *Kahoot*, *Duolingo*, *Two Min English*, *Cambridge Learning Management System* i druge. Mnogi od ovih sajtova i aplikacija za vežbanje, često posle svakog koraka daju povratnu informaciju o učinku, pa studenti mogu samostalno da prate i mere svoj napredak i postignuća. Na ovaj način i nastavnici stiču uvid u znanje svojih studenata. Pošto je motivacija usko povezana sa dobijanjem povratne informacije, ovako postavljeni ciljevi studentima izgledaju znatno dostižniji (Ratković, 2018: 116). Korišćenjem uređaja za prenos

medijskog sadržaja u nastavi studenti su, uz pomoć nastavnika, uključeni u nove procese interakcije, prilikom čega moraju istovremeno da pazе na interakciju s uređajem, ali i na interakciju s drugim učenicima/studentima i sa nastavnikom (Varcaković i Subašić, 2018: 59). Ovakva upotreba medija na času zahvalna je za uvođenja teme časa, za *warm up* activity, ali i centralni deo časa.

Međutim, iako uključivanje medija u nastavu stranih jezika nije inovativan pristup, čini se da nije dovoljno iskorišćen, posebno kada se govori o nelingvalnim smerovima tercijarnog obrazovanja. Čini se da se kao nastavnici ne odričemo lako zavisnosti od teksta, iako studije ukazuju da je mladim ljudima sve više potrebna audio-vizuelna stimulacija kao potpora učenju. A ako je audio-vizuelna potpora preuzeta iz popularnog filma, muzike, aplikacije i drugih vidova popularne kulture, onda je realno očekivati da će njena upotreba u nastavi zaintrigirati i aktivirati i studente koji tradicionalno zauzimaju poslednje klupe. Na taj način tehnologije i upotreba različitih vrsta medija otvaraju mogućnosti za efektiviranje, aktiviranje i interaktiviranje nastave. Neka istraživanja su pokazala da korišćenje različitih medija i medijskih sadržaja u nastavi povećava njenu efikasnost i do 30% (Milenković, 2012).

Prednosti upotebe medija u nastavi

Korist od upotrebe različitih medija u učionici je višestruka, posebno u poređenju sa nastavom koja se odvija u tradicionalnim učionicama. Multisenzorna priroda medija ide na ruku različitim stilovima učenja (vizuelni, auditivni, kinestetički tip) i tipovima inteligencije, posebno kada se radi o verbalno-lingvističkom, vizuelno-prostornom, muzičko-ritmičkom i emocionalnom tipu (Berk, 2009: 3). Uz to, otvaraju se veće mogućnosti za diferencijaciju nastave i zadataka prema nivoima postignuća, što olakšava izlaženje u susret različitim jezičkim i obrazovnim potrebama studenata. Na ovaj način nastava se personalizuje i lakše ju je prilagoditi studentima. Ne smemo zaboraviti da na nelingvalne fakultete i visoke škole studenti dolaze sa izrazito neujednačenim mogućnostima, predznanjem i interesovanjem u pogledu stranog jezika.

Različiti medijski stimulansi kojima su studenti istovremeno izloženi (audio, verbalni, vizuelni, slikovni) pojačavaju razumevanje i učenje u odnosu na bilo koji od navedenih stimulansa pojedinačno. Učenje u slikovnom okruženju (video i audio-vizuelnom) ima premoć u odnosu na učenje u verbalnim i audio uslovima. To je rezultat takozvanog efekta superiornosti slika (*picture superiority effect*)

prema kojem lakše pamtimo i pre ćemo se setiti informacija koje možemo povezati sa određenom slikom od onih koje ne možemo vizuelno predstaviti. Vizuelni medijski sadržaji, pojačani muzikom u pozadini imaju jak efekat na misli i čula gledaoca i u njemu izazivaju osećanja različitog inteziteta, kao što su uzbuđenje, ljutnja, smeh, relaksacija, ljubav, hir ili čak dosada (Berk, 2009). Psihološka istraživanja davno su potvrdila činjenicu da je vizuelizacija i povezivanje slike sa sadržajem jedan od najefikasnijih način čuvanja informacija u mentalnom fundusu.

Ovim putem studenti dobijaju mogućnost da samostalno analiziraju informacije, stimulišu se na razmišljanje i zaključuju. Time se pospešuje, ne samo reprodukcija, već i primena naučenog na lični i profesionalni život i snalaženje u realnim situacijam, problemima i kontekstima. Osećaj da mogu da povežu usvojena znanja sa stvarnim životom i da je teorija povezana sa praksom direktno utiče na stvaranje dugotrajnog znanja (Ratković, 2018: 116).

Prisustvo medija u učionici dobar je način za promovisanje kritičkog mišljenja i rešavanja problema, stimulisanje promišljanja, diskusije među studentima (Shevell, 2014: 2) i generisanje različitih jezičkih veština. Tom prilikom aktiviraju se i leva i desna hemisfera mozga. Leva hemisfera procesuirá dijaloge, zaplet, ritam, tekst, logiku. Desna kontroliše neverbalne, spontane aktivnosti, povezane sa umetnošću, muzikom, zvučnim efektima. Tako studenti različitih tipova inteligencije imaju priliku da aktiviraju svoje jake, ali i da pojačaju svoje slabe strane u pogledu stranog jezika (Berk, 2009). Stavljanje medijskog sadržaja u fokus časa ide na ruku i decentralizaciji, kao jednom od bitnijih zahteva savremene nastave. Nastavnik postaje organizator časa, a aktivnosti se prenose na studenta ili grupu studenata, što je posebno efikasno za naprednije i posvećenije grupe. Studenti mogu sami da predlažu ili pripremaju materijal u skladu sa nastavnom temom, čime se stimuliše njihov proaktivan odnos prema nastavi, samoinicijativnost i samosvest.

Veoma je značajno što su autori i izdavači udžbenika većinski prepoznali prednosti i potencijal koji upotreba različitih medija može da unese u učionicu, pa mnogi od njih uveliko štampaju udžbenike zajedno sa multimedijalnim prilogom.

Potrebna priprema

Uključivanje različitih medija u nastavu nije zahtevna i relativno je jeftina metoda. Naše učionice uglavnom zadovoljavaju osnovne tehničke predušlove za to – računar, video projektor i internet veza. Ali pored tehničke opremljenosti, neophodna je i osnovna tehnička osposobljenost i spremnost i nastavnika i studenata. Bitno je pažljivo isplanirati nastavni čas kako bi se dobio željeni rezultat, čiji cilj uvek treba da bude učenje nečega novog ili ponavljanje naučenog. Tek pošto se usklade svi uslovi, biće vidljivi planirani ishodi nastave (Varcaković i Subašić, 2018: 60). Traganje za medijskim sadržajem i formom pogodnom za integrisanje sa nastavnom temom ili njegovo lično pripremanje mogu za nastavnika da budu vremenski zahtevan poduhvat. Ali jednom kada se formira materijal odgovarajućeg sadržaja, nastavnik mu se može iz semestra u semestar vraćati.

Berk (2009: 8) skreće pažnju na tri grupe kriterijuma koje treba imati u vidu prilikom izbora video materijala. Za prihvatljivost i primenljivost u nastavnom kontekstu, predušlov je ispunjenje sledećeg:

- a) socijalno-demografske karakteristike studenata (primerenost uzrastu, polu, etničnosti...),
- b) moguća uvredljivost sadržaja (prema ženama, rasi, etnosu, profesijama, mentalnim i fizičkim stanjima, upotreba droga...) i
- c) struktura videa (trajanje, ne duže od 3 minuta, autentičnost jezika, svrsishodnost radnje, ne veliki broj likova...).

Slično važi i za druge vrste medija.

Ograničenja upotrebe medija u nastavi

Osnovno ograničenje, koje je istina i najmanje izraženo, ali istovremeno jedino na koje nastavnik može malo da utiče je tehničke prirode. Tiče se opremljenosti učionice. Ukoliko to nije slučaj, sledeća prepreka je nedovoljno IKT² kompetencija nastavnika i/ili studenata. U tom smislu kao opoziciju izrazu *digital natives*, u upotrebi su *digital immigrants* (Prensky, 2001) i *digital refugees* (Combes, 2009). Ne treba zanemariti ni moguć nedostatak entuzijazma i motivisanosti da se izađe iz zone komfora koju pruža tradicionalna nastava, kao ni druge izazove organizacione prirode.

² IKT – informaciono-komunikative tehnologije (ICT – Information and communication technology)

Ratković (2017: 119–120) primećuje da još uvek ima mnogo prostora za unapređenje obrazovnog procesa u učionici. Realizacija nastave na tradicionalan način je takva da student još uvek ima prilično pasivnu ulogu u kojoj se od njega zahteva reproduktivno znanje. Razloge delom nalazi u inertnosti i nespremnosti nastavnog kadra da prihvati inovativne modele kao osnovne i svakodnevne potrebe obrazovnog procesa. Srećom među njima ima i pojedinaca koji u svom radu svakodnevno primenjuju nove nastavne metode. Prevazilaženje navedenog problema moguće je organizovanjem seminara, edukacija i kurseva koji bi unapredili IKT kompetencije učesnika u nastavnom procesu, te napuštanjem prevaziđenih metoda unošenjem modernih i efikasnijih pristupa. Na taj način će se obrazovanje prilagoditi zahtevima i ritmu života koje zahteva savremeno društvo.

Zaključak

Uzevši u obzir navedeno, možemo da zaključimo da se ovde radi o potencijalu koji treba obručke prihvatiti i maksimalno iskoristiti i koji je, verujemo, sve više u upotrebi. Nastavnici su ugalvnom prepoznali potrebu da svoja predavanja treba da usklade sa trendovima i vremenom u kojem živimo. Stoga je multimedijaska podrška nastavi postala neizostavan deo časa kod mnogih. Ovo, naravno, ne znači da tradicionalne metode treba u potpunosti isključiti, već da ih je potrebno poboljšati i upotpuniti. Savremenoj nastavi u institucijama visokog obrazovanja potrebna je dopuna, u vidu odgovarajućih medijskih i interaktivnih sadržaja, da bi ona postala efikasnija i kvalitetnija. Kao prepreka ovakvom unapređenju nastavnog procesa mogu da se jave nedostatak tehničkih sredstava u učionici i nedovoljno digitalnih kompetencija i entuzijazma kod nastavnika. Njihovim prevazilaženjem učionica lako može da postane mesto za razvijanje novih perspektiva u nastavi.

Čini se da je baš nastava stranih jezika posebno zahvalna za primenu ove metode. Razvijanje jezičkih veština slušanja i čitanja sa razumevanjem, različite govorne vežbe, problemska nastava tek su neke od oblasti gde bi medijska podrška bila podsticajna. Na taj način, što je dodatna vrednost, uz prenošenje propisanih sadržaja, moguće je promovisati i socijalne, kulturne, duhovne, obrazovne i druge vrednosti kod studenata, a u perspektivi i u širem društvu.

Ne smemo zaboraviti da su u vreme kovid krize i izmeštanja nastave iz tradicionalnog u onlajn okruženje, upravo korišćenje različitih medijskih sadržaja i aplikacija bili velika pomoć za nesmetano održavanje obrazovnog procesa.

Reference

Alexander, M., Pavlov, A., Lenahan P. (2007). Lights, camera, action: using film to teach the ACGME competencies. *Family Medicine*. 2007 Jan; 39(1), 20–23.

Bazalgette C. (2009). Impacts of Moving Image Education: A Summary of Research. *Scottish Screen*. March 2009, 3–26.

Berk, R. A. (2009). Multimedia teaching with video clips: TV, movies, YouTube, and mtvU in the college classroom. *International Journal of Technology in Teaching and Learning*. 5(1), 1–21.

Blasco, P. G., Moreto, G., Blasco, M. G. (2015), Education through Movies: Improving teaching skills and fostering reflection among students and teachers. *Journal for Learning through the Arts*. 11(1), 1–16.

Combes, B. (2009). Digital natives or digital refugees? Why we have failed Gen Y?, Proceedings of 38th Annual Conference of the International Association of School Librarianship incorporating the 13th International Forum on Research in School Librarianship: *Preparing pupils and students for the future, school libraries in the picture*. IASL and the University of Padua, Italy.

Elmas, R., Turkoglu, M. E., Aydogdu, B. (2019). Education Themed Movies as a Teaching Material for Pre-Service Science Teacher Education. *Journal of Theoretical Educational Science*. 12(4), 1324–1339.

Mayer, R. E. (2001). *Multimedia learning*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Миленковић, Ј. (2012). *Информационе технологије у настави у Србији и Данској – компаративна анализа*. Мастер рад. Математички факултет, Универзитет у Београду. Приступљено 25.08.2023. на <http://elibrary.matf.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/2220/Master%20rad%20Milenkovic%20Jovan.pdf?sequence=1>

Милинковић, С, Сегеди, П, Тодоровић, В. (2009). *Латинско-српски и српско-латински речник, Lexicon Latino-serbicum serbico-latinum*. Београд: Службени гласник.

Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*. MCB University Press, Vol. 9 No. 5, 1–6.

Ratković, N. (2018). Korišćenje Vikipedije kao nastavnog sredstva u visokom obrazovanju – iskustva i izazovi. U A. Panajotović, V. Budinčić i M. Ćuk (ur.), *Zbornik radova: Jezik, književnost i tehnologija* (111–122). Beograd: Alfa BK Univerzitet.

Sharjeel, M. Y, Dadabhoy K. (2013). Use of Films for Teaching Social Values in English Classes at Elementary Level. *Journal of Elementary Education* Vol.23, No. 1, 41–52.

Shevell, A. H, Aliko T. and Fuks A. (2014). Teaching professionalism to first year medical students using video clips. *Medical Teacher*. 37(10), 1–8.

Solis, S. M., Orale R. L. (2017). Use of Movie Scenes as Simulations to Enhance Students' Performance on Selected Physics Concepts. *Journal of Academic Research* 02:3, 1–6.

Studin, N. i Miletić J. (2018), Utjecaj novih medija na pismenost, čitateljske sposobnosti i navike učenika. U A. Panajotović, V. Budinčić i M. Ćuk (ur.), *Zbornik radova: Jezik, književnost i tehnologija* (65–97). Beograd: Alfa BK Univerzitet.

Varcaković, K. i Subašić B. (2018). Primena digitalnih tehnologija u nastavi engleskog jezika i književnosti. U A. Panajotović, V. Budinčić i M. Ćuk (ur.), *Zbornik radova: Jezik, književnost i tehnologija* (53–64). Beograd: Alfa BK Univerzitet.

Summary: MEDIA IN TEACHING AND LEARNING ENGLISH

The paper analyses the use of media in the teaching of English in tertiary education, in non-linguistic faculties and colleges. It assesses the possibilities and benefits of using film, short video materials, clips, audio recordings, the Internet, etc. Although the inclusion of media in the teaching of foreign languages is not an innovative approach, it seems to be insufficiently present, especially in non-linguistic courses. The inclusion of media, especially video material, in the teaching of a foreign language is not time-consuming, it is a low cost (our classrooms generally meet the technical prerequisites) but an effective method. The abundance of content on websites intended for public use provides visual and audio support for teaching and also strengthens the interest of students. With increased interactivity, language skills are generated to

enhance the application of what has been learned to personal and professional life. It stimulates students to think and find their way in real-life situations, problems and contexts. Also, the multisensory nature of the video favours different learning styles (visual, verbal, logical...) and student abilities. Psychological research has certified that visualizing and connecting an image with content is one of the most effective ways of storing information in the mental fundus. Video material, as an audio-visual opposition to printed text, is more inspiring and gives students greater satisfaction in their work. Depending on the level of students' knowledge, this kind of material opens up many opportunities for discussion and practical work within the group, especially effective for practice classes. In this way, in addition to the prescribed contents, it is possible to promote social, cultural, spiritual, educational and other values.

Keywords: media, teaching, foreign language, students, interactivity

Lidija Beko, Dragoslava Mićović: VIDEO-KLIPOVI U JEZIKU STRUKE ZA GEOLOGE, OD VOĐENOG DO AUTONOMNOG UČENJA

Pregledni rad¹

Sažetak: Namera ovog rada je da ponudi primer upotrebe videa na časovima engleskog jezika struke za geologe. U cilju preglednosti, u prvom delu rada dat je opšti osvrt na upotrebu videa² u nastavi u poslednjih nekoliko decenija, počevši od sedamdesetih godina prošlog veka do danas, kao i prednosti koje ovaj nastavni alat podrazumeva. U drugom delu rada opisani su potencijali i limiti rada sa video-zapisima, dok je u trećem delu rada razvijana Krašenova input i output hipoteza kroz primere, pri čemu se video koristi od autentičnog zapisa, po izboru predavača, do autonomnog rada studenta i kreiranja sopstvene forme video-klipa. Drugim rečima, pedagoški izbori nastavnika kao i prezentovani materijali samo su ulazna komponenta jednog složenog lanca aktivnosti čiji je ishodni rezultat usvajanje jezičkog znanja i njegovo demonstriranje na multimedijalni način. Onda kada su studenti izloženi ulaznim informacijama na ciljnom jeziku, kada ih čuju, pročitaju, ponove, provežbaju kroz govorne radnje, postaju spremni da kreiraju gotovo identičan set zadataka i primene znanja višestruke pismenosti koji su originalno autor ili autori videa morali da ostvare. Posmatrajući učenje jezika na ovaj način, postaje jasno da je najvažniji zadatak u nastavi stranih jezika izbalansirano izlaganje studenta ulaznim informacijama kako bi se preko njega postigle poboljšane i kvalitetne karakteristike ishodnih rezultata.

Ključne reči: video-klipovi, geologija, jezik struke, *input-output* hipoteza, višestruka pismenost

¹ Lidija Beko, Rudarsko-geološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, lidija.beko@rgf.bg.ac.rs

Dragoslava Mićović, Kriminalističko-policijski univerzitet u Beogradu, dragoslava.micovic@kpu.edu.rs

² U tekstu su autorke koristile termine video, video-zapis, video-klip, video-materijal sa identičnim značenjem kako bi se izbegla kakofonija upotrebe istog termina.

Uvod

Podsećanja radi, prvi video-klipovi su počeli da se koriste početkom sedamdesetih godina. U narednom periodu, oni postepeno postaju sve uobičajenije sredstvo nastave, jer programi ili udžbenici jezika sve češće obuhvataju i odgovarajuće VHS kasete, odnosno DVD prateće materijale. Ovi materijali, međutim, bili su sadržaji kojima su studenti imali pristup samo u učionici i to u meri i po izboru nastavnika jezika. Promena koja je u međuvremenu nastala od sedamdesetih do devedesetih jeste ta da je digitalno doba za relativno kratko vreme ponudilo zapanjujuću količinu video-sadržaja čineći ih ujedno dostupnim kao nikada ranije u domovima svih zainteresovanih. Nastanak veb-sajtova kao što je JuTjub (*YouTube*) na primer, na kojima se besplatno mogu naći video-klipovi, ponudio je u našoj novijoj istoriji nastavnicima i studentima obilje vizuelnih i zvučnih materijala za najraznovrsnije učenje stranog jezika. Ako bismo sažimali prvo navedeno, složili bismo se sa zapažanjem Lonergana da je tokom dvadeset godina svog postojanja, od sedamdesetih do devedesetih, video u potpunosti izgubio svoj faktor novine i postao uobičajen ili standardni medij učenja, naučne zabave i informisanja (Lonergan, 1991). Ako bismo sažimali drugo navedeno, milijarde sati video-programa svakoga dana na JuTjubu otvaraju nebrojene mogućnosti za učenje jezika i unapređenje komunikativnih veština.

Glavne prednosti koje video pruža studentima, mogle bi se svesti u nekoliko sledećih tačaka:

Video-materijali su od velike koristi u učenju zahtevnih oblasti, posebno onih koje su vizuelno nedostupne, kompleksne, i čije razumevanje zahteva vizuelizaciju.

Digitalni video-materijali su privlačniji za čulna iskustva od štampanih i tom prilikom studenti mogu da vide i čuju ono što se predaje na isti način na koji oni usvajaju iskustva u svakodnevnoj interakciji.

Video-snimci su dostupni svuda i mogu se gledati sa bilo kog mesta sa internet vezom. Oni predstavljaju resurs dostupan na mnoštvu uređaja, što povećava mogućnost gledanja i slušanja gde god da se student nalazi.

Video se može zaustavljati i ponavljati onoliko puta koliko je to studentu potrebno, što olakšava učenje i pamćenje.

Video-klipovi povećavaju stručnost u digitalnoj pismenosti i komunikaciji.

Prednosti koje video-materijal ima za nastavnike može da se svede na nekoliko ključnih stavki:

Tehnička prednost ovog materijala je u tome da može da se lako prilagođava radu na času pauziranjem, premotavanjem, ubrzavanjem ili preskakanjem, čime se delovi videa za slušanje prilagođavaju potrebama studenta.

Video omogućava novinu u nastavi koja može da se kombinuje sa tradicionalnom nastavom, kao i da se koristi kako bi se povećala angažovanost studenata ukoliko su zainteresovani za ovakav rad ili povećanje lingvističkih postignuća na ovaj način.

Video-materijali mogu da se dostavljaju i na daljinu, da dopru svuda i do svakog studenta. To daje mogućnost novih modela rada kao što je „preokrenuto učenje“ (engl. *flipped learning*) ili „pomešano“ učenje (*blended learning*).

Digitalni video-snimci imaju za cilj da poboljšaju nastavu i predavanje, ali ne i da zamene predavača i njegovu ulogu kao predavača ili fasilitatora.

Prema istraživanjima koje navodi Krašen (Krashen, 1982), do usvajanja stranog jezika dolazi kada pojedinac razume poruke na jeziku koji uči, ako je ulazni materijal (*input*) obiman i dovoljno jasan, kao i kada je kontekstualizovani deo na koji se jezik oslanja takođe podsticajan i motivišući. Video je takav multimedijски materijal koji omogućava da student sluša, da mu je paralelno omogućeno da ispod materijala bude ponuđen tekst, da su vizuelni inputi suportivni, otkrivajući značenja i upotrebe reči na interaktivan način. Isto tako video obuhvata i izolovanje određenih reči, fraza ili koncepata koji se mogu otkrivanjem učiti i obradom usvojiti u jezički sistem incidentim učenjem.

Kako koristiti video: potencijali i limiti

Svi nastavni alati ili pomoćna sredstva u nastavi potencijalno su podjednako onoliko dobri koliko su i opasni. Ukoliko se preterano koriste ili zloupotrebljavaju, video-materijali mogu biti nepromišljeno upotrebljeni tako što, na primer, imaju za cilj da ne služe unapređenju kvaliteta nastave, već da se njihov potencijal koristi za kontrolu studenta i popunjavanje rada na času. Takođe, video se može prekomerno koristiti onda kada se materijali mogu bolje predstaviti posterima, video prezentacijama, grafoskopom ili nekim drugim alatima koji bolje ističu

relevantne informacije, a efikasnost video-klipova može se ostaviti za složenije zahteve vizuelnog i zvučnog sadržaja. Video-klipovi, po svojoj prirodi, imaju uvek i elemente zabavnog, oni drže pažnju i studente čine relativno zadovoljnim bez obzira da li oni iz tog materijala uče ili ne. U tom smislu video je nezahtevan program u kome student sam aktivira energiju, pažnju i kognitivne delatnosti, ali je suština da vrednost materijala prevazilazi samo zabavu i vizuelne efekte. Stoga, u početku rada video-klipove treba ograničiti kako bi se manja količina informacija pravilno izbalansirala, podelila na segmente o temi, kako bi studenti bili uključeni u interaktivne oblike rada koji promovišu razmišljanje, razgovor, kreativno angažovanje i kritičko mišljenje.

Kvalitet videa veoma je važan jer obezbeđuje uslov za povećanje angažovanja studenta. Međutim, nisu svi video-snimci prikladni za upotrebu u učionici i samim tim neće studentima pružiti korist koja se potencijalno može ostvariti. Za video važi pravilo kao i za dobre tekstove, ili pedagoške materijale, bilo da su kreirani za izvorne govornike ili dizajnirani namenski za učenje jezika, dakle, kao i svaki drugi tekst, on treba da bude bogat izvor lingvističkog, naučnog i kulturnog sadržaja izgovoren na prirodan i razumljiv način. To znači da ne treba da bude duži od deset minuta i da ga izgovara izvorni govornik. Međutim, ukoliko je video zahtevan, i predstavlja lingvističku poteškoću, predavači i istraživači iz ove oblasti sugerišu da se „prilagodi zadatak, a ne tekst“. Studenti ne moraju da razumeju svaku izgovorenu reč u videu da bi imali koristi od njega. Cilj je pre da obrate pažnju na ključne fraze, stručne termine, koncepte i slike ili nejezičke elemente i da shvate i opišu ono što vide. Gilmore zaključuje da student treba da se suočava i izlazi na kraj sa nepotpunim razumevanjem, jer je i to važna jezička veština, to je nešto što izvorni govornici rade svaki dan (Gilmore, 2007: 109).

Video se najčešće koristi za predstavljanje i podsticanje interesovanja za neku temu, za pružanje informacija o naučnoj ili kulturnoj pozadini koja objašnjava jezičku pojavu. To je ujedno polazna tačka svakog videa, veština slušanja upućuje na to da je video generalno zapis za koji smo uvereni da se iz njega uvek nešto korisno može naučiti. Kada je reč o geologiji, video-klipovi predstavljaju koristan alat za uvođenje jezičkih elemenata u kontekst koji je apstraktan, prostorno nedostupan za analizu, koji se smatra korisnim za razvoj profesionalne kompetencije, koji se koristi za poboljšanje društvenih kompetencija, kao i za analizu učinka studenta prema normama i zahtevima koji nadmašuju tradicionalnu praksu u učionici.

Video u nastavi konkretno, od autentičnosti do autonomije: aktivnosti i primeri

Video u nastavi pravi svoje prve korake i mnogo toga predstoji tek da se uradi, naročito ako želimo da ga uvrstimo kao deo svakodnevne nastavne prakse. Ono što je njegova najveća prednost jeste što razvija multimedijske veštine i tehnologije, kombinuje umetnost, znanje, a podučavanje obuhvata sliku, zvuk, muziku i grafikone. Kao spoj medijske tehnologije veoma je zahvalan u doprinosu i oblikovanju složenih materijala i uz već pomenute dimenzije predstavlja moćan i koristan alat nadmašujući mogućnosti koje imaju samo govor, table i projektor.

Razvijanje veština slušanja je jedan od glavnih ciljeva upotrebe video-klipa u učionici. Učiti slušati predstavlja polaznu tačku i podsticaj za svako drugo učenje i usvajanje znanja i sadržaja. Video-materijal u tom slučaju odmenjuje nastavnika u procesu učenja, ali pedagoške strategije koje se koriste za pisane tekstove takođe se primenjuju na video-materijale, bilo da su prvobitno kreirani za izvorne govornike ili dizajnirani posebno za učenje jezika. I kao i svaki drugi tekst, video može biti bogat izvor lingvističkog angažmana studenta. Nabrojaćemo samo neke od aktivnosti koje počinju sa učenjem pažljivog slušanja, a koje dalje vode do drugih lingvističkih vežbi:

provera predznanja, znanja ili hipoteza u odnosu na video

provera razumevanja

postavljanje pitanja sa fokusom na važne tačke videa

diskusija

usmeno sažimanje

pisanje beleški, tj. osnove za pisanje rezimea

pisani rezime

specifikacija nekog ciljnog zadatka po završetku gledanja

paralelno sa razgovorom o naučnim i lingvističkim aspektima, podsticanje razgovora o slobodnim stavovima o estetskim i drugim vrednostima videa

debata, dijalog.

Da bi došli do dobrog rezultata produkcije i znanja ili *outputa* (engl. *output*), neophodno je da izlaganje *inputu* (engl. *input*) bude često, planirano i izbalansirano, da su studenti svesni materije na izvornom jeziku, da se nakon slušanja vrši provera i govorne vežbe, kao i da maternji jezik igra ključnu ulogu u razjašnjavanju (VanPatten & Williams, 2007). Izlaganje unosu je neophodno kako bi studenti preko njega stekli i veštinu pisanja i govora, što znači da se mora sastojati ne samo od aktivnog slušanja i beleženja, već moraju da se koriste i razni registri, zvučni zapisi, poruke, izveštaji ili govorni činovi (Carroll, 2001). Pokušaj da se shvati govorni materijal predložen videom uvek treba da bude zasnovan na zadacima i komunikaciji, to jest treba uvek da bude komunikativne prirode. Kada studenti shvataju ono što su čuli postepeno dolazi do usvajanja jezika koje je sa svoje strane višeslojno: uče se reči, gramatika, potvrđuje naučeno, usvajaju se incidentno mnogi drugi jezički elementi koji nisu planirani eksplicitnim podučavanjem (Ellis, 2002; Pienemann, 1998). Vežbe slušanja u tom slučaju treba ponavljati nekoliko puta: prvo da se studenti usmere na vizuelne podatke, drugo da se studenti fokusiraju na suštinu, a treće da se orijentišu na detalje. Svako od ovih ponavljanja ili celina ima za cilj da studenti aktiviraju predznanje, uvedu novi relevantni rečnik, da uz pomoć slika ili scena povežu razumevanje sa konceptima i uspostave odnos reči i značenja (Tschirner, 2011). Prema konceptu usvajanja jezika putem videa, sugerise se takođe i da ono što se razume bude eksplicitno provereno. Jezik se vrlo često zaboravi ako služi samo kao prenos informacija, ostaje upamćen sadržaj, ili informacije, dok jezička forma bude zaboravljena. U tom slučaju naredni korak jeste da se studenti preslišavaju u oblasti stečenog novog jezika, a ne samo sadržaja.

Kontrolisane komunikativne ili dodatno pisane govorne aktivnosti treba da budu postavljene na takav način da postepeno vode primeni naučenog, generisanju produkcije i primeni na nekim novim jezičkim sadržajima, slobodnom govoru, diskusiji, itd. Konačno, i možda najvažnije, smatramo da najbolja primena naučenog jeste u kreiranju sopstvenih novih oblika video-materijala u kojima se sve stečene gorepomenute aktivnosti i znanja na najbolji način ostvaruju i demonstriraju.

Pored već navedenog, potrebno je da kažemo nešto i o višestrukoj pismenosti. Termin višestruka pismenost ili multipismenost (engl. *multiliteracies*) je termin

novijeg datuma koji je skovala Grupa iz Novog Londona³ (The New London Group, 1996). Usled pojave i razvoja novih tehnologija menja se način na koji ljudi međusobno komuniciraju, tako da se dešavaju i promene u upotrebi engleskog jezika u okviru različitih kultura. Stoga moraju da se koriste i razvijaju i nove vrste "pismenosti". Grupa iz Novog Londona (1996) predlaže podučavanje svih reprezentacija značenja, što uključuje lingvističku, vizuelnu, zvučnu, prostornu, gestovnu i multimodalnu. Učenici treba da izvlače zaključke iz sopstvenih iskustava i semiotске prakse pismenosti kako bi predstavili i preneli značenje. Nastavnici u školi 21. veka treba da osposobe učenike za budući lični, profesionalni i društveni život, odnosno komunikacije u okviru istih koje će im biti neophodne.

Prema autorkama Meken-Horarik i Adoniu (MacKen-Horarik & Adoniou, 2008), stupanje u borbu sa svetom višestruke pismenosti podrazumeva dve vrste spoznaje – prihvatanje društveno-kulturne raznovrsnosti svetova naših učenika i svest o uticaju novih komunikacionih tehnologija koje kombinuju lingvističke moduse značenja sa vizuelnim, gestovnim, prostornim i zvučnim modusima. Mladi danas žive u potpuno različitom svetu komunikacija od onog u kojem su živeli njihovi roditelji. Oni su u interakciji sa video igricama, internet sajtovima i sistemom tekstualnih poruka, tako da je za njih rezervisan termin "digitalnih starosedelaca", dok su pripadnici prethodnih generacija u najboljem slučaju "digitalni doseljenici"⁴ (Prensky, 2001). Multimodalnost je sve više prisutna u učionicama.

Iz pedagoške perspektive neke stvari ipak ostaju iste, bilo da je video emitovan preko Vimea ili JuTjuba, na TV-u ili ekranu mobilnog telefona, svi oblici videa nam mogu omogućiti da ilustrujemo i posmatramo vizuelne elemente života i komunikacije, tako što možemo da skrenemo pažnju na neverbalni aspekt

³ Ovo je grupa naučnika koji su se okupili u Londonu (Novi Hempšir, SAD) sa ciljem da unaprede i preoblikuju podučavanje u učionici na taj način što će ga prilagoditi novim vremenima. U pogledu pismenosti, skovali su termin multipismenost ili višestruka pismenost 1994. godine. Grupu su činili Kortni Kazden, sa Univerziteta Harvard, Bil Koup iz Nacionalnog instituta za jezik i pismenost iz Australije, Džejms Kuk, sa Univerziteta u Severnom Kvinslendu u Australiji, Norman Ferklaf, sa Univerziteta u Lankasteru u Velikoj Britaniji, Džim Dži, Univerzitet Klark, SAD, Meri Kalancis, Univerzitet Džejms Kuk, Australija, Ginter Kres, Univerzitet u Londonu, Alan Ljuk, Univerzitet u Kvinslendu, Australija, Karmen Ljuk, Univerzitet u Kvinslendu, Australija, Sara Majkls, Univerzitet Klark, SAD i Martin Nakata, Univerzitet Džejms Kuk, Univerzitet u Severnom Kvinslendu, Australija.

⁴ Engl. *digital immigrants*

komunikacije, da se fokusiramo na autentični jezik, da napravimo međukulturna poređenja i obezbedimo kvalitetnu praksu slušanja. Nema sumnje da je korišćenje video-zapisa za učenje jezika vredna aktivnost, međutim kada je reč o autentičnosti video-materijala, pitanje nije ograničeno samo na video, već sve elemente i vrste digitalnog materijala koji nastavnik jezika unosi u učionicu. Temom „autentičnosti“ bavio se Gilmor i istakao da „autentičnost ne znači nužno nešto *dobro*“, baš kao što izmišljeno ne znači nužno nešto „*loše*“. Umesto da jurimo za sopstvenim repom u besmislenoj debati o autentičnosti protiv izmišljenog, Gilmor predlaže da se fokusiramo na „ciljeve učenja“ (Gilmor, 2007).

Autonomni radovi studenata

Studentima su ponuđeni sledeći izvori kao opšte smernice za kreiranje videa sa temom cunami na drugoj godini geofizike:

1. www.sciencemag.org
2. <http://nobelprize.org>
3. www.nationalgeographic.com
4. www.geology.com
5. www.youtube.com,

Studenti su na osnovu toga najpre napisali tekst, kreirali dijaloge i potom upotpunili rad dodajući i druge efekte.

1. Prvi korak: uvod, video sa JuTjuba isečen u *filmora wondershare*:
<https://www.youtube.com/watch?v=L5IbDi09Yb4>.
2. Drugi korak: dodat video: <https://www.youtube.com/watch?v=f3b8J51XtIU>, a potom isečen snimak.
3. Treći korak: preuzet isečen snimak: <https://www.youtube.com/watch?v=L5IbDi09Yb4>
4. Četvrti korak: preuzet i isečen snimak:
<https://www.youtube.com/watch?v=box4Qc0xyt0>
5. Peti korak: preuzet i isečen snimak: <https://www.youtube.com/watch?v=q-Vcn58JNbE>
6. Šesti korak: preuzet i isečen snimak: <https://www.youtube.com/watch?v=KB-T05kq5Aw>

7. Sedmi korak: dodata pesma u celom videu:

<https://www.youtube.com/watch?v=2UeA9Nus9Eg>

8. Osmi korak: studenti su nasnimili unapred pripremljen tekst na engleskom koji prati priču u videu.

9. U celom videu, tokom isecanja snimaka, izbačen je zvuk jer bi remetio montiranje (Beko & Mićović, 2018: 105-106).

Primena autorskih videa na času pokazuju da se studenti bolje osećaju kada stvaraju vizuelne materijale u odnosu na seminarske radove, koji su za njih često verbalno zahtevni i akademski još uvek nepoznati. Video često bolje ilustruje njihovu upotrebu jezika, između ostalog i zbog toga što prezentovanje rada podrazumeva vizuelne kontakte, gledanje u oči, a to je za studente na prvim godinama studija još uvek neprijatnost i barijera. Studenti su nespremni ili nesposobni da aktivno učestvuju u diskusijama, imaju teškoće da menjaju teme i odgovaraju na pitanja, da koriste različite registre u govornim diskursima kao i da otvaraju i zatvaraju teme.

Vizuelne slike ili video zapisi kojima se studenti služe da ilustruju neverbalne aspekte sadržaja ili komunikacije pripremaju ih za primere novih oblika veština i pismenosti koji su u ovom slučaju vezani za njihovu predmetnu oblast veoma tesno i koji će biti deo njihovog profesionalnog repertoara znanja i očekivane stručnosti svakodnevno. Studenti na ovaj način objedinjuju govor, čitanje, kreativnost, inovativnost, kritičko mišljenje i sistematizaciju znanja i iskustva u oblicima rada koji često preferiraju s obzirom na načine savremenog informisanja i interakcije. Nastava tako postaje fleksibilna, jer demonstrira jezik geologije i upotrebu verbalnih i neverbalnih aspekata diskursa na način koji predstavlja uverljiv dokaz izraza i napretka studenta.

Zaključak

U radu smo pokušali da ukažemo na vrednosti, prednosti i zamke koje video može da ponudi u nastavi jezika struke za geologe. Video ne treba uzimati kao panaceu, i ne može biti dočekan kao tehnološka novina koja će sama po sebi da unapredi čas. Od suštinske je važnosti da je video samo pomoćno sredstvo za određene okolnosti koje može doprineti da nastava bude efikasnija, zanimljivija i kreativnija. Ovde želimo da naglasimo da kao i u svemu, i kada je reč o video-zapisu, proces učenja počiva na postepenosti, mnoštvu faza ili koraka, izbalansiranom podučavanju i proveravanju, kako bi se od manjeg unosa, došlo

do većih rezultata produkcije, znanja i kreativnosti. U usvajanju jezika, ne nameravamo da videom samo predvidimo program povezivanja slike ili filma sa naukom, već i da za potrebe jezičkih veština slušanja, govora i pisanja, uspemo u određenim okolnostima i na određenim temama da usmerimo studente na to da je video jedna jezička laboratorija, gde proces učenja od studenta zahteva ne samo interesovanje, već i stvarno učešće i uključenost na konkretan način, a u konačnom smislu i stvaranje vlastitog, autonomnog video materijala. Uzimajući u obzir input i output hipotezu, naš zadatak je da uključimo studenta i razvijemo njegovu sposobnost da se adekvatno ponaša u situacijama „stvarnog života“, slušanjem naučnih i inženjerskih materijala koliko god je to moguće da postane proaktivan i zainteresovan da svoje znanje iskaže na više od jednog načina, govorom ili pisanjem i multimedijски onako kako će buduće vreme od njega ili nje očekivati.

Reference

- Beko, L., Mićović, D. (2018). Na ušću mita, geologije i tehnologije: jedan aspekt podučavanja engleskog jezika na RGF-u. U A. Panajotović, V. Budinčić i M. Ćuk (ur.), *Zbornik radova: Jezik, književnost i tehnologija* (98–110). Beograd: Alfa BK Univerzitet.
- Carroll, S. (2001). *Input and evidence: The raw material of second language acquisition*. Amsterdam: Benjamins.
- Ellis, N. (2002). Frequency effects in language processing. A review with implications for theories of implicit and explicit language acquisition. *Studies in Second Language Acquisition*, 24, 143–188.
- Lonergan, J. (1991). A decade of development: educational technology and language learning. *Language Teaching*, 24 (01), pp.1–10.
- MacKen-Horarik, M. & Adoniou, M. (2008). Genre and register in multiliteracies. In: *The Handbook of Educational Linguistics*. Editor(s): Bernard Spolsky, Francis M. Hult, pp. 367–382.
- Krashen, S. (1982). *Principles and practice in second language acquisition*. Oxford: Pergamon.
- Pienemann, M. (1998). *Language processing and second language development: Processability theory*. Amsterdam: John Benjamins.

Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants Part 1. On the Horizon. 9 (5): 1–6. [doi:10.1108/10748120110424816](https://doi.org/10.1108/10748120110424816). ISSN 1074-8121

The New London Group. (1996). A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures. *Harvard Educational Review* (1996) 66 (1): 60–93.

<https://doi.org/10.17763/haer.66.1.17370n67v22j160u>

Tschirner, E. (2011). Chapter 2. VIDEO CLIPS, INPUT PROCESSING AND LANGUAGE LEARNING. In W. Chan, K. Chin, M. Nagami & T. Suthiwan (Ed.), *Media in Foreign Language Teaching and Learning* (pp. 25–42). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9781614510208.25>

VanPatten, B. & Williams, J. (Eds.) (2007). *Theories in Second Language Acquisition*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Summary: VIDEO CLIPS IN ESP FOR GEOLOGISTS, FROM GUIDED TO AUTONOMOUS LEARNING

The aim of this paper is to offer an example of the use of video in English for specific purposes for geologists. For the sake of transparency, the first part of the paper gives a general overview of the use of video in teaching in the last few decades, starting from the seventies of the last century until today, as well as the advantages that this teaching tool entails. In the second part of the paper, the potentials and limits of working with videos are described, while in the third part of the paper Krashen's input-output hypotheses are developed through examples, where the video is used from an authentic recording chosen by the lecturer to the autonomous work of the student. Put differently, the teacher's pedagogical choices as well as the presented materials are only an input component of a complex chain of activities, the outcome of which is the acquisition of language knowledge and its presentation in a multimedia manner. When students exposed to input in the target language hear, read, repeat, practice through speech acts, they become ready to create an almost identical set of tasks and applications of multiple literacy knowledge that the original author or authors of the video had to achieve. Observing language learning in this way, it becomes clear that the most important task in foreign language teaching is the balanced exposure of the student to the input in order to achieve improved and high-quality output characteristics and results through it.

Keywords: video clips, geology, professional language, input-output hypotheses, multiple literac

Mladen Ćirić: ULOGA TELEVIZIJSKIH SERIJA U MOTIVACIJI GOVORNIKÂ SRPSKOG ZA UČENJE PORTUGALSKOG JEZIKA I PREPOZNAVANJU NASTAVNIH SADRŽAJA

Originalni naučni rad¹

Sažetak: Nastava portugalskog kao stranog jezika organizuje se u Republici Srbiji više od dve decenije, ali su istraživanja o njoj malobrojna. Ovo istraživanje ima za cilj da odgovori na dva pitanja: 1) da li brazilske televizijske serije, kao jedan od najpopularnijih luzofonih medijskih proizvoda, utiču na motivaciju govornikâ srpskog za učenje portugalskog jezika i 2) da li polaznici tečajeva portugalskog prepoznaju i kako doživljavaju nastavom prenošene sadržaje na osnovu svog prethodnog iskustva gledanja tih serija. Analiziran je korpus od osamsto prijava u kojima su zainteresovani za tečajeve portugalskog u Centru za brazilske studije u Beogradu navodili svoje motive za učenje, kao i korpus sastavljen od komentara polaznikâ tečajeva održanih u školskoj 2021/2022. godini, a na osnovu naknadnog pregledavanja video zapisa časova održanih u virtualnom formatu. Sprovedena analiza je kvalitativnog tipa. Rezultati potvrđuju početne hipoteze istraživanja: 1) brazilske televizijske serije predstavljaju značajan faktor u motivaciji za učenje portugalskog i 2) polaznici tečajeva mnogobrojne i raznovrsne jezičke i kulturne sadržaje koji su im prenošeni nastavom često povezuju sa elementima iz ranije ili trenutno gledanih serija. Istraživanje sugerise da ovaj medijski proizvod može imati značajan potencijal u nastavi portugalskog kao stranog jezika.

Cljučne reči: portugalski kao strani jezik, televizijske serije, nastava stranih jezika, motivacija za učenje jezika, brazilska kultura

¹ Mladen Ćirić, Centar za brazilske studije Instituta Gamarais Roza, mladen.ciric@itamaraty.gov.br

Uvod

Nastava portugalskog kao stranog jezika u Republici Srbiji ni po obimu, ni po rasprostranjenosti, ni po dužini tradicije ne dostiže nastavu drugih, po međunarodnom značaju sličnih, jezika (poput engleskog, francuskog, ruskog, španskog, arapskog i dr.). Pa ipak, ona se sprovodi na tercijarnom nivou obrazovanja više od dve decenije. Započela je 1997. u okviru brazilskog lektorata pri Katedri za iberijske studije Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, gde je izvođena do 1999, a zatim obnovljena 2005. na osnovu saradnje sa portugalskim Institutom Kamoiš, koji je tada preuzima i čiji lektori su za nju zaduženi i danas (Prijić, 2010: 26–32, Pejović & Stojanović, 2021: 12). U tom periodu realizovana je i nastava portugalskog jezika kao izbornog ili fakultativnog predmeta i na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu odnosno Filološko-umetničkom fakultetu Univerziteta u Kragujevcu, takođe zahvaljujući saradnji sa Institutom Kamoiš (Prijić, 2010: 29). Od 2019. godine organizuju se i tečajevi portugalskog jezika i brazilske kulture, namenjeni široj javnosti, u Kulturnom kutku Ambasade Brazila u Beogradu (Ćirić, 2022: 465–466), koji 2022. prerasta u Centar za brazilske studije Instituta Gimaraes Roza, zvaničnog državnog organa brazilske Vlade zaduženog za promociju portugalskog jezika i brazilske kulture širom sveta.

Iako, dakle, građani Srbije više od dvadeset pet godina imaju priliku da uče portugalski pri kompetentnim obrazovnim institucijama, istraživanja o tome kako govornici srpskog usvajaju taj jezik kao strani odnosno o ostalim važnim aspektima njegove nastave veoma su malobrojna. Većinu tih istraživanja predstavljaju neobjavljene masterske teze odbranjene na fakultetima filološkog profila u Portugalu (Pavlović, 2006, Miletić, 2008, Prijić, 2010, Čkonjević, 2012, Serra Pietsch, 2016), uz jedan skorašnji rad objavljen u Srbiji (Ćirić, 2022).

Navedene studije uglavnom se ne bave neposredno temom motivacije govornika srpskog za učenje portugalskog kao stranog jezika, što smatramo važnim istraživačkim pitanjem. Odgovor na to pitanje mogao bi, između ostalog, pružiti uvid u dosadašnji razvoj nastave portugalskog u Srbiji i omogućiti dalja razmatranja o pravcima njenog razvoja. U studiji o aspektima portugalske kulture koji se kroz nastavu jezika prenose govornicima srpskog, Čkonjević (2012) usputno razmatra i pitanje motivacije studenata Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu za odabir portugalskog kao drugog stranog jezika na osnovnim studijama. Autorka analizira odgovore studenata na pitanje o tome šta ih je motivisalo na učenje portugalskog i identifikuje odgovore koji se u

najvećem postotku povezuju sa kulturama luzofonih zemalja (pri čemu preovlađuju muzika, filmovi i gastronomija), sportom, ličnim poznanstvima sa luzofonima, ali i poslovnim prilikama (Čkonjević, 2012: 56-65). Što se tiče televizijskih serija na portugalskom jeziku, dva odsto ispitanika iz uzorka navedenog istraživanja odgovorilo je da se opredelilo za učenje portugalskog jezika upravo zbog njih, što autorka pripisuje njihovoj popularnosti u srpskom medijskom prostoru (Čkonjević, 2012: 59).

Činjenica da brazilske televizijske serije figuriraju među motivima za učenje portugalskog jezika identifikovanim kod govornika srpskog ne iznenađuje. Radi se o medijskom proizvodu izuzetne popularnosti na globalnom nivou. Naime, pojedine brazilske serije, popularno nazivane *telenovelama*, prikazane su u preko stotinu zemalja, u kojima su dosegle vrhunce gledanosti, pa se sa sigurnošću može tvrditi da od osamdesetih godina prošlog veka one predstavljaju jedan od najefikasnijih prenosilaca portugalskog jezika po čitavom svetu (Brasil, 2021a: 54–56). Uzimajući u obzir njihovu popularnost i u našem medijskom prostoru još od devedesetih godina (Monros-Stojaković, 1999), njihova moguća povezanost sa učenjem odnosno nastavom portugalskog jezika u obrazovnom kontekstu Srbije dobija na značaju.²

Ovo istraživanje ima za cilj da odgovori na dva pitanja. Prvo, da li brazilske televizijske serije utiču na motivaciju govornikâ srpskog za učenje portugalskog kao stranog jezika i u kojoj meri su kao motiv zastupljene među zainteresovanim za pohađanje tečajeva tog jezika i njemu pripadajuće kulture. Drugo, da li polaznici tih tečajeva prepoznaju i kako doživljavaju nastavom prenošene jezičke i kulturne sadržaje na osnovu svog prethodnog iskustva gledanja serija. Dodatni cilj istraživanja bio bi, s jedne strane, da doprinese proučavanju nastave portugalskog kao stranog jezika za govornike srpskog, uzevši u obzir malobrojnost i ograničenost dosadašnjih istraživanja te oblasti, odnosno da dopuni korpus znanja o motivaciji za učenje stranih jezika u kontekstu našeg formalnog i neformalnog obrazovanja, s druge strane.

S obzirom na navedenu globalnu popularnost brazilskih televizijskih serija te, posebno, s obzirom na njihovu zastupljenost u medijskom prostoru u Srbiji od devedestih godina prošlog veka, koja nadilazi zastupljenost drugih medijskih i kulturnih proizvoda sa luzofonog područja, u ovom istraživanju polazimo od

² Hispanoameričke televizijske serije dostigle su kod nas veću popularnost od brazilskih i njihova relevantna uloga u učenju španskog kao stranog jezika prepoznata je i delimično istražena (Jovanović & Matić, 2008).

sledećih hipoteza: 1) brazilske televizijske serije utiće na motivaciju govornikâ srpskog za učenje portugalskog kao stranog jezika, predstavljajući jedan od faktora u njihovoj ukupnoj motivaciji i 2) polaznici tečajeva portugalskog kao stranog jezika koji imaju iskustvo gledanja brazilskih televizijskih serija povezujuće sadržaje nastave sa zapamćenim elementima iz tog iskustva.

Motivacija za učenje stranih jezika

Motivacija je složen skup motiva odnosno podsticaja koji pokreću učenika na savladavanje bilo kog nastavnog predmeta, pa tako i stranog jezika, čime dostiže veliku važnost za uspeh u učenju i neposredno utiče na njegov kvalitet (Bodrič, 2015: 155). Relevantnost motivacije prepoznata je pre više decenija u psihološkim, pedagoškim, primenjenolingvističkim i srodnim istraživanjima. Jedna od ranijih i tradicionalnijih tipologija motivacije za učenje stranih jezika potiče iz istraživanja Gardnera i Lamberta (1972), kanadskih socijalnih psihologa, koji su ustanovili da se ona treba posmatrati drugačije od motivacije za učenje drugih nastavnih sadržaja. U njihovoj studiji (Gardner & Lambert, 1972: 12–14) definisane su dve vrste motivacije: integrativna i instrumentalna. Dok integrativna motivacija podstiče učenika da se približi govornoj zajednici i kulturi čiji jezik uči, instrumentalna se odnosi na praktične, utilitarne razloge za ovladavanje stranim jezikom.

Navedena dihotomija motivacije za učenje stranih jezika kasnije je prevaziđena (Dörnyei, 2002; Bodrič, 2015: 156–159). Naime, motivi integrativnog i instrumentalnog tipa mogu se u doživljaju istog pojedinca i preklapati, a vremenom se mogu i menjati pod uticajem različitih faktora, od kojih je posebno značajan status ciljnog jezika odnosno ekonomski i politički položaj njegove govorne zajednice (Dörnyei, 2002). Stoga se u istraživanjima motivacije težilo iznalaženju finijih distinkcija i uzimanju u obzir pre svega specifičnog obrazovnog konteksta.

Za potrebe ovog istraživanja usvajamo klasifikaciju *motivacijskih orijentacija* u procesu učenja stranog jezika koju identifikuje Bodrič (2015: 163-169), proučavajući motivaciju za učenje engleskog kao stranog jezika u kontekstu neformalnog obrazovanja, koji je inače manje istraživan u odnosu na kontekst formalnog obrazovanja. Autorka definiše tri različite motivacijske orijentacije: 1) *afektivno-kulturnu orijentaciju*, 2) *integrativno-komunikativnu orijentaciju* i 3) *instrumentalno-utilitarnu orijentaciju*. Dok se integrativno-komunikativna orijentacija odnosi na želju za integracijom i komunikacijom sa govornicima

ciljnog jezika, a instrumentalno-utilitarna na potrebu za njegovim savladavanjem iz praktičnih razloga (npr. radi dobijanja posla), afektivno-kulturna orijentacija prevashodno je povezana sa emocijama učenika. Ona sadrži, s jedne strane, afektivnu komponentu usmerenu na ciljni jezik, ali i želju za boljim upoznavanjem i razumevanjem njegove kulture i kulturnih proizvoda, s druge strane (Bodrič, 2015: 163).

Smatramo da se navođenje brazilskih televizijskih serija među motivima zainteresovanih za učenje portugalskog kao stranog jezika uklapa u koncept afektivno-kulturne motivacijske orijentacije iz dva razloga, što ćemo ilustrovati pojedinim primerima iz ovog istraživanja. Prvo, zainteresovani za učenje pri navođenju serija kao motiva za učenje portugalskog često tvrde da su izgradili afektivan odnos prema samom jeziku slušajući ga tokom gledanja serija. Drugo, gledajući serije, motivisali su se i na upoznavanje sa raznovrsnim aspektima brazilske kulture i na njihovo bolje razumevanje.

Aktivnost učenja stranih jezika može se sagledati i iz aspekta podele motivacije na *ekstrinzičnu* i *intrinzičnu motivaciju*. Dok ekstrinzična motivacija ima svoj izvor izvan samog učenika (najčešće u nekoj vrsti nagrade, kao što je dobra ocena, diploma, pohvala i sl.), intrinzična motivacija proističe iz unutrašnjih učenikovih potreba za učenjem, kao što su radoznalost, sticanje novih znanja i kompetencija, lični rast i razvoj (Vizek Vidović et al., 2003: 245, Bodrič, 2005: 158). Motivacija koja je predmet ovog istraživanja mogla bi se odrediti kao intrinzična, budući da polaznici tečajeva portugalskog teže sticanju kompetencije u jeziku prema kome gaje pozitivne afektivne stavove te boljem upoznavanju sa njemu pripadajućom kulturom.

Korpus i metodologija

S obzirom na dva istraživačka pitanja na koja nam je cilj da odgovorimo u ovom radu (v. uvodni odeljak), sastavili smo i analizirali dva odvojena korpusa. Radi odgovora na prvo pitanje sačinjen je korpus od ukupno osam stotina motivacionih pisama, koja su zainteresovani za pohađanje tečajeva portugalskog jezika i brazilske kulture pri Centru za brazilske studije Instituta Gimrais Roza u Beogradu priložili uz svoje prijave za upis. U pitanju su prijave za tečaj čiji je cilj dosezanje A1 nivoa kompetencije portugalskog kao stranog jezika (prema Zajedničkom evropskom referentnom okviru, v. Durbaba, 2011: 137–138). Od kandidata zainteresovanih za upis na tečaj traženo je da u motivacionom pismu ukratko navedu razloge odnosno motive koji ih podstiču na učenje portugalskog.

Korpus sadrži motivaciona pisma koja su sastavni deo prijava na navedeni tečaj za školsku 2019/2020, 2021/2022. i 2022/2023. godinu (u školskoj 2020/2021. nije bilo upisa novih grupa). Za nastavu na početnom tečaju u ove tri školske godine Centru za brazilske studije u Beogradu prijavilo se nešto više od osam stotina zainteresovanih, tako da smo odlučili da u korpus uvrstimo gotovo sve prijave, isključivši jedino one u sklopu kojih nisu predata odgovarajuća motivaciona pisma (ona koja uopšte nisu sadržala tražene informacije o motivima za učenje). U korpus su uključena i pisma kandidata koji na kraju selekcije prispelih prijava nisu upisani na tečajeve, budući da su podaci koje ona sadrže takođe relevantni za predmet ovog istraživanja.

Da bismo odgovorili na drugo istraživačko pitanje, sastavili smo i analizirali korpus od komentara polaznika početnog tečaja portugalskog jezika i brazilske kulture održanog u školskoj 2021/2022. godini. Tečaj su pohađale dve grupe, jedna od 24 i druga od 22 polaznika, koje su u navedenom periodu imale ukupno po 35 časova održanih u virtualnom formatu, upotrebom platforme Zum, uz korišćenje dodatnih alata za digitalnu nastavu. Dinamika održavanja bila je jedan čas nedeljno u trajanju od 90 minuta. Polaznici nisu posedovali prethodno znanje portugalskog jezika, a komunikativni cilj nastave bio je sticanje A1 nivoa kompetencije, za šta je predviđeno približno 45 sati nastave i 15 sati samostalnog rada, prema kurikulumu na osnovu koga je strukturirana nastava. U pitanju je zvaničan kurikulum koji je brazilsko Ministarstvo spoljnih poslova propisalo za nastavu portugalskog kao stranog jezika u sredinama gde se govore jezici srednje tipološke udaljenosti u odnosu na portugalski (Brasil, 2021b). Svi časovi održani s obema grupama bili su snimljeni, a za potrebe ovog istraživanja naknadno su pregledani i iz njihovog sadržaja ekscerpirani su svi komentari polaznika koji su sadržali bilo kakvo referisanje na brazilske televizijske serije. Tako je dobijen korpus od ukupno 174 komentara za analizu. U ovom radu analizirani komentari biće navođeni selektivno, radi ilustracije iznetih tvrdnji, bez navođenja podataka o polaznicima koji su ih izrekli.

Analiza obaju korpusa je kvalitativnog tipa. Smatramo da takav metodološki postupak, koji u proučavanju nastave stranih jezika i kod nas sve više dobija na značaju (v. npr. Radić-Bojanić, 2011, Crnogorac Stanišljević, 2018, Ćirić, 2022), odgovara ciljevima ovog istraživanja. Naime, radi osvetljavanja uloge koju brazilske televizijske serije imaju u afektivno-kulturnoj motivacijskoj orijentaciji polaznika tečajeva portugalskog odnosno u njihovom doživljaju nastavom prenošenih sadržaja, precizni statistički podaci, ustrojeni prema različitim

varijablama,³ nisu od presudnog značaja. Nalazimo da je važnije ostvariti pažljiv uvid u način na koji zainteresovani za tečajeve izražavaju svoj odnos prema serijama, kao i u to kako, u kom trenutku i u vezi sa kojim nastavnim sadržajima polaznici na časovima posežu za vlastitim iskustvom gledanja serija. Pored toga, za kvalitativnu analizu važna je i uloga samog istraživača (koji je, u ovom kontekstu, i predavač i pedagoški koordinator tečajeva), njegova interakcija sa ispitanicima, njegovo vlastito prethodno iskustvo učenja istog ciljnog jezika te poznavanje kulturološke matrice ispitanikâ. Zbog svega navedenog, kao i zbog činjenice da je predmet istraživanja ipak jedan kod nas i dalje malo zastupljen ciljni jezik, odlučili smo da damo prednost kvalitativnom tipu analize.

Rezultati analize i diskusija

Iako je metodologija ovog istraživanja kvalitativna, najpre ćemo izneti nekoliko kvantitativnih podataka, kako bismo dodatno ukazali na važnost uloge brazilskih televizijskih serija u motivaciji za učenje portugalskog kao stranog jezika. Naime, od osamsto analiziranih motivacionih pisama dostavljenih u prijavama na početni tečaj portugalskog jezika i brazilске kulture pri Centru za brazilске studije u Beogradu, u 264 smo naišli na spominjanje brazilskih serija. Prema tome, gotovo trećina zainteresovanih za učenje portugalskog među motivima koji ih na to podstiču navela je, između ostalog, i ovaj medijski odnosno kulturni proizvod. Kada sagledamo polnu i starosnu strukturu ova 264 kandidata, uočavamo da čak 239 njih čine osobe ženskog pola, kao i da su gotovo svi koji spominju brazilске serije rođeni do polovine devedesetih godina prošlog veka. Mlađi kandidati u svojim motivacionim pismima nisu spominjali serije, niti bilo koji drugi televizijski žanr. Naša je pretpostavka da se to može objasniti periodom u kome su brazilске i, uopšte, latinoameričke televizijske serije kod nas bile popularne, ali i preferencama mlađe populacije, koja se opredeljuje za druge medije, samo ograničeno konzumirajući televizijske sadržaje. Ovakvu

³ Među polaznicima tečajeva portugalskog jezika i brazilске kulture u Centru za brazilске studije Instituta Gimarais Roza u Beogradu ima osoba oba pola, starosne strukture od 18 do 67 godina, većinom visokoobrazovanih. Svi su izvorni govornici srpskog jezika (ili nekog od varijeteta nastalih rastakanjem nekadašnjeg srpskohrvatskog), pojedini su i bilingvali (pripadnici manjinskih etnolingvističkih zajednica u Republici Srbiji ili u susednim zemljama), a većina poseduje i određene nivoe kompetencije u jednom ili više stranih jezika. Budući da se nastava u grupama obuhvaćenim ovim istraživanjem odvijala u virtualnom formatu, u njoj su učestvovali polaznici iz raznih gradova Srbije, susednih zemalja (Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske), kao i iz srpske dijasfore.

pretpostavku, međutim, treba dodatno proveriti drugačije koncipiranim istraživanjem.

Brazilske televizijske serije jesu zabeležene među navedenim motivima za učenje portugalskog približno u trećini analiziranih motivacionih pisama, ali treba napomenuti da one ni u jednom pismu nisu istaknute kao jedini motiv odnosno razlog koji je kandidata podstakao da se prijavi na tečaj. Kandidati su ih ponekad navodili u okviru niza brazilskih ili luzofonih kulturnih izraza odnosno medijskih proizvoda (primeri 1. i 2), dok su ih pojedini izdvajali samo kao dodatni motiv (primeri 3. i 4):

1. „Divna muzika na portugalskom, fado, bosa nova, filmovi, serije, turističke destinacije, sve mi to budi radoznalost da što bolje savladam portugalski jezik i zemlje u kojima se govori.“
2. „Obožavam da slušam portugalski u pesmama, brazilskim serijama, filmovima, ali i slušajući Brazilce kad ga pričaju.“
3. „A tu su i nezaobilazne telenovele.“
4. „Na kraju, dodala bih i čuvene brazilske serije, koje sam oduvek rado gledala.“

U nekoliko desetina analiziranih pisama brazilske serije (koje sami kandidati često nazivaju *telenovelama*) istaknute su kao kulturni element putem koga je ostvaren prvi kontakt sa portugalskim jezikom, najčešće u detinjstvu:

5. „Prvi put sam se susrela sa ovim fascinantnim jezikom kada sam gledala njihove serije u osnovnoj školi.“
6. „Portugalski jezik sam prvi put čula u brazilskim telenovelama i odmah mi se dopao, na prvo slušanje.“

Pojedini kandidati naveli su i naslove brazilskih televizijskih serija koje smatraju sastavnim delom sopstvene motivacije za učenje portugalskog:

7. „Žađi, Kralj stočara, Zemlja nade, to su bili moji prvi susreti sa Brazilom i njegovim jezikom.“
8. „Sećam se koliko sam uživala u prelepim kadrovima iz Rija gledajući serije 'Za ljubav' i 'Zaljubljene žene'.“

Značajan broj primera iz našeg korpusa sugeriraju da analizirani medijski proizvod treba posmatrati kao deo afektivno-kulturne motivacijske orijentacije (Bodrić, 2015: 163). Naime, navodeći brazilske serije među motivima za učenje portugalskog, kandidati iznose tvrdnju da su upravo kroz konzumiranje ovog proizvoda stekli pozitivne stavove prema portugalskom jeziku i njegovom govornom području, ponekad koristeći i glagole afektivnih značenja (npr. *zaljubiti se, zavoleti* i sl.). Navešćemo nekoliko primera (v. takođe primere 5. i 6):

9. „U portugalski jezik *zaljubila sam se* još dok sam kao mala gledala brazilske serije.“

10. „Još kao devojčica sam, gledajući brazilske telenovele, *zavolela* portugalski jezik, jer je *vrlo melodičan i prijatan za slušati, razgovetniji* od francuskog, a *smirenijeg tonaliteta* od španskog.“

11. „Želela bih da se upoznam sa tim jezikom na osnovnom nivou jer mi se čini da je *vrlo melodičan* i *ne toliko težak za učenje*, pogotovo za nekoga ko se u detinjstvu susretao sa televizijskim serijama sa tog govornog područja.“

12. „A serije – to je bio naš prozor u Brazil, u tu *divnu zemlju* i njen jezik.“

Analiza komentara polaznika početnog tečaja portugalskog jezika i brazilske kulture, ekscerpiranih iz sadržaja časova, imala je za cilj da utvrdi koliko često polaznici posežu za vlastitim iskustvom gledanja brazilskih televizijskih serija i koji nastavom prenošeni sadržaji ih na to podstiču. U ukupno 70 održanih časova (35 sa jednom i 35 sa drugom grupom polaznika) zabeležili smo 174 komentara u kojima se referiraju na ovaj medijski proizvod, približno jednake distribucije po grupama – 90 komentara u jednoj i 84 u drugoj grupi. Svaki održani čas sadržao je barem jedan ovakav komentar, uključujući i prvi, uvodni, čas, na kome nije bilo obrade gradiva, već samo upoznavanja polaznika sa kurikulumom, planom rada i tehničkim elementima nastave.

Zabeleženi komentari mogu se razvrstati prema jezičkim nivoima povezanim sa elementima nastavnog sadržaja koji je podstakao njihovo izricanje. Naime, iako je nastava iz predmeta ovog istraživanja bila koncipirana prema načelima komunikativnog pristupa, te nastavni sadržaji nisu izlagani prevashodno prema jezičkim nivoima odnosno gramatičkim partijama, analizirani komentari većinom se odnose na pojave vezane za fonologiju, morfologiju ili sintaksu portugalskog jezika. Naime, učeći kroz komunikativni pristup, na autentičnim jezičkim materijalima, polaznici prepoznaju da li se njihove nedoumice ili poteškoće

odnose na izgovor, oblik reči ili rečeničnu strukturu. Postavljajući pitanja i inicirajući razgovor o tim nedoumicama ili poteškoćama, oni neretko posežu za iskustvom ranijeg ili trenutnog gledanja brazilskih televizijskih serija, prepoznajući iz tog iskustva pojavu o kojoj je na času reč. Najpre ćemo navesti primere komentara koji su u vezi sa fonološkim, morfološkim i sintaksičkim nivoom strukture portugalskog jezika, da bismo se na kraju osvrnuli i na one komentare koji se odnose isključivo na elemente brazilske kulture i nemaju neposredne veze sa jezičkim kategorijama.

Fonološki sistemi portugalskog i srpskog jezika u pojedinim segmentima veoma se razlikuju. Dok portugalski konsonanti izvornim govornicima srpskog ne zadaju naročite poteškoće, savladavanje izgovora portugalskih vokalskih fonema i svih njihovih alofona predstavlja poseban izazov. Naime, za razliku od srpskog, portugalski jezik ima trinaest vokala, dvadeset četiri diftonga i osam triftonga (Cunha & Lindley Cintra, 2001: 35–49). Posebnu poteškoću polaznicima početnog tečaja portugalskog predstavljaju nazalni vokali, kao i razlikovanje poluzatvorenih i poluotvorenih fonema /e/ i /ɛ/ odnosno /o/ i /ɔ/. Stoga je očekivano da se na početnom tečaju pojavi potreba da se polaznicima ovi izgovori dodatno razjasne i približe. U takvim situacijama mnogi polaznici posezali su za primerima iz brazilskih televizijskih serija:

13. „Aha! To je kao ona dona Branka iz serije, baš se čuje taj nazal kad oni izgovaraju: ['brã.ka].“

14. „Znači, to /ɛ/, to sam čula u onoj seriji, gde se ona jedna zvala Estela. Kad je neko pozove, a ja čujem to otvoreno, kako kažu [es.'tɛ.la].“

15. „Pa da, sad se prisećam baš, ima neka Consejsao u ovoj seriji što sad gledam, rekao sam vam, i odmah sam skontao da to nije [ao], nego [ãw]. Mada je meni prvo zvučalo nešto kao [aun].“

Budući da portugalski jezik i u samom Brazilu poseduje veliku teritorijalnu i socijalnu raslojenost, polaznici tečajeva imali su prilike da u brazilskim serijama čuju i pojedine realizacije fonema koje im nisu bile predstavljene u prvoj fazi nastave. Poredeći nastavni sadržaj odnosno autentični audio materijal korišćen u nastavi sa fonološkim pojavama koje su čuli u serijama, oni su neretko formirali svoja pitanja o izgovoru upravo dajući primere iz serija:

16. „A zar nije to prezime ['koʃ.ta] a ne ['kos.ta]? Ja sam u seriji čuo sa [ʃ].“

17. „Ali, kako sad ['mez.mu], ja baš pamtim iz telenovela da su oni to izgovarali kao ['me3.mu].“

Kada je u pitanju morfologija portugalskog jezika, najviše nedoumica polaznicima početnih tečajeva predstavlja sistem ličnih zamenica, a posebno odabir zamenice za drugo lice jednine i množine te njihovi oblici (Cunha & Lindley Cintra, 2001: 291–294). S obzirom na to da se radi o veoma frekventnim rečima, polaznici koji su gledali brazilske serije zapamtili su različite varijante ovih zamenica i često su u komentarima postavljali pitanja u vezi sa njima ili su pak svoje razumevanje dodatno potkrepljivali primerima iz serija:

18. „A je l' baš mora da se kaže *você* ili može i samo *'cê*? Mislim da sam čula po telenovelama i jedno i drugo.“

19. „Aha! Sad mi je jasno. Okej. *Você* je kao pravilan oblik, da tako kažem, a *'cê* više kolokvijalno. Zato ona dvojica iz „Žađi“ jedan drugom viču *'cê*, ipak su klinci, družu se.“

20. „Pa da, čuje se po serijama *tu*, nema samo *você*.“

Što se tiče elemenata sintakse portugalskog jezika koji su predviđeni za savladavanje na početnom tečaju, čiji je komunikativni cilj sticanje A1 nivoa kompetencije, polaznici nemaju naročitih poteškoća. Prema tome, najmanji broj zabeleženih komentara u kojima polaznici spominju serije odnosi se na sintaksičke pojave. Navešćemo nekoliko primera, koji su u vezi sa pozicioniranjem prideva u imeničkim sintagmama odnosno reduplikacijom priloga za negaciju:

21. „E, pa jeste! Baš sam to među prvim stvarima primetila u telenovelama. Kao, ne kažu *bonita garota nego garota bonita*.“

22. „To je kao ono iz one novele sa robovima. Kuća u kojoj živi porodica vlasnika, oni je svi zovu *casa grande* a ne *grande casa*.“

23. „E, ima to ponavljanje sa *ne*, kao kad dona Žura kaže *né brinquedo não*.“

24. „Da, da, čuvena ona uzrečica *né brinquedo não*, iz 'Žađi'.“

25. „A ja sam čula kad je lik rekao drugom, u seriji, *não sei não*, a ne samo *não sei*, ili kako već?“

Nezanemarljiv broj zabeleženih komentara polaznikâ (ukupno 52) u kojima se spominju brazilske televizijske serije ne sadrži metajezičke elemente, već se odnosi isključivo na kulturološke pojave iz brazilske stvarnosti. Naime, radeći sa raznovrsnim nastavnim materijalima u kojima su nailazili na elemente brazilske kulture, polaznici su takođe dobijali asocijacije na sadržaje gledanih serija. To se najčešće odnosilo na način života, svakodnevicu, urbane pejzaže, klasnu raslojenost brazilskog društva, ali i na pojedine kulturne izraze, kao što su muzika i gastronomija. Takvi komentari mogli bi predstavljati posebnu istraživačku temu, u sklopu šireg proučavanja brazilske kulture u nastavi portugalskog kao stranog jezika, dok ih ovde navodimo da bismo pokazali da brazilske televizijske serije osim metajezičkih, kod polaznika podstiču i kulturološke asocijacije:

26. „Pa da, znamo to svi iz serija, oni malo-malo pa na plažu.“

27. „Toga se sećam iz one 'Sve za ljubav', ili kako se već beše zove, čekaju Novu godinu na plaži.“

28. „E, da, u telenovelama sam videla da se svi mnogo plaše za svoju bezbednost, baš se oseti po tome da je taj kriminal raz- [prekinuta reč, pauza – prim. aut.] da postoji prosto tamo, nažalost.“

29. „Ma Rio je definitivno lepši od Sao Paula, brate, kad prikažu one kadrove u serijama, prelepo nešto.“

30. „Pa oni svi u serijama imaju kućne pomoćnice, da.“

31. „Baš je bilo dosta o tom Pokretu bezemljaša u 'Kralju stočara'.“

32. „E, je l' to ona pesma što je bila u 'Mulheres apaixonadas', kao kad prikazuju Elenu kako razmišlja?“

33. „Meni bilo mnogo čudno to što jedu zajedno pirinač i pasulj, ali sam ukapirala po telenovelama da je to izgleda njima skroz normalno.“

Zaključak

Ovo istraživanje imalo je za cilj da utvrdi da li brazilske televizijske serije imaju udela u motivaciji govornikâ srpskog jezika za učenje portugalskog kao stranog jezika odnosno kakva je njihova uloga u doživljaju nastavom prenošenih sadržaja.

Izvršivši analizu korpusa od osam stotina motivacionih pisama kandidata prijavljenih na početni tečaj portugalskog jezika pri Centru za brazilske studije Instituta Gimarais Roza u Beogradu utvrdili smo da približno trećina njih navodi brazilske serije među motivima koji su ih podstakli na učenje, neretko ističući i da im je to bio prvi susret sa portugalskim jezikom i njegovim govornim područjem, čime je potvrđena prva početna hipoteza istraživanja. S obzirom na to da je u mnogim analiziranim primerima identifikovana upotreba diskursnih sredstava jasne afektivne semantike, zaključujemo da se brazilske televizijske serije uklapaju u koncept afektivno-kulturne motivacijske orijentacije ka učenju portugalskog kao stranog jezika.

Rezultati analize komentara polaznika početnog tečaja portugalskog jezika pokazuju da oni mnogobrojne i raznovrsne jezičke i kulturne sadržaje koji su im prenošeni nastavom i koji su sastavni deo nastavnog materijala često povezuju sa elementima iz ranije ili trenutno gledanih brazilskih televizijskih serija, čime je potvrđena i druga početna hipoteza istraživanja. Identifikovane asocijacije nisu bile podstaknute nastavničkim intervencijama, već ih polaznici dobijaju i verbalizuju samostalno.

Zaključujemo da brazilske televizijske serije predstavljaju značajan faktor u formiranju afektivno-kulturne motivacijske orijentacije ka učenju portugalskog jezika kada su u pitanju govornici srpskog, u prvom redu osobe ženskog pola koje su imale iskustvo gledanja serija u ranijem životnom dobu. Ovaj motivacijski, ali i asocijativni potencijal, zabeležen u toku samog izvođenja nastave, može biti dodatno iskorišćen uključivanjem elemenata iz brazilskih televizijskih serija u kurikulum i nastavni materijal portugalskog kao stranog jezika.

Dalja istraživanja uloge brazilskih televizijskih serija u motivaciji za učenje portugalskog kao stranog jezika mogla bi se kretati u dva pravca. Prvi pravac bi se mogao usredsrediti na pojedinačne jezičke nivoe (uticaj na usvajanje izgovora, gramatike i leksike) odnosno na vanjezičke, pre svega kulturne sadržaje. Rezultati takvih istraživanja mogli bi pokazati koji su jezički i kulturološki sadržaji nastave portugalskog najviše povezani sa učeničkom motivacijom proisteklom iz gledanja brazilskih serija i, posebno, kako ta motivacija utiče na uspešnost njihovog usvajanja. Drugi pravac istraživanja, koji bi pre svega sledio principe kvantitativne analize, imao bi za cilj da utvrdi profil učenika motivisanih za učenje portugalskog kao stranog jezika zahvaljujući serijama, u smislu uzrasta, pola, stepena obrazovanja i drugih varijabli. Time bi se moglo utvrditi, između

ostalog, i to da li ovaj medijski proizvod i kod mlađih generacija učenika nastavlja da figurira kao relevantan motivacioni faktor.

Reference

- Bodrič, R. (2015). Motivacija za učenje engleskog kao stranog jezika van formalnog sistema obrazovanja. U S. Gudurić, M. Stefanović (ur.), *Jezici i kulture u vremenu i prostoru IV/2* (155–171). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Brasil, Ministério das Relações Exteriores. (2021a). *Panorama da contribuição do Brasil para a difusão do português*. Brasília: FUNAG.
- Brasil, Ministério das Relações Exteriores. (2021b). *Português nas unidades da Rede de Ensino do Itamaraty em contextos de línguas de média distância*. Brasília: FUNAG.
- Crnogorac Stanišljević, B. (2018). Kompenzatorne strategije u razvijanju jezičke veštine slušanja u nastavi engleskog jezika – kvalitativno istraživanje. *Metodički vidici*, broj 9, 249–264.
- Cunha, C., & Lindley Cintra, L.F. (2001). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Čkonjević, J. (2012). *Ensino da cultura: aspectos da cultura portuguesa para falantes de sérvio*. (Dissertação de mestrado). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Ćirić, M. (2022). Upotreba nestandardnih varijeteta srpskog jezika u nastavi portugalskog kao stranog jezika. U S. Gudurić, J. Dražić, M. Stefanović (ur.), *Jezici i kulture u vremenu i prostoru X/3* (463–471). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Dörnyei, Z. (2002). The motivational basis of language learning tasks. In P. Robinson (ed.), *Individual Differences and Instructed Language Learning* (137–158). Amsterdam: John Benjamins.
- Durbaba, O. (2011). *Teorija i praksa učenja i nastave stranih jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Gardner, R. C., & Lambert, W. (1972). *Attitudes and Motivation in Second Language Learning*. Rowley, Mass.: Newbury House.

Jovanović, A., & Matić, M. (2008). Language acquisition through exposure to Hispanic telenovelas. In Sikimić, B., & Ašić, T. (eds.), *The Romance Balkans* (319–337). Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA.

Miletić, R. (2008). *Aquisição de preposições em português língua segunda/ língua estrangeira: o caso dos falantes nativos da língua sérvia*. (Dissertação de mestrado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Monros-Stojaković, S. (1999). Latinska Amerika kao svetski proizvođač televizijskih snova. U Đermanović, N. et al. (ur.), *Latinska Amerika u dvadesetom veku* (428-435). Beograd: Jugoslovensko udruženje latinoamerikanista.

Pavlović, M. M. (2006). *Ensino da Língua Portuguesa a falantes do sérvio*. (Dissertação de mestrado). Lisboa: Universidade de Lisboa.

Pejović, A., & Stojanović, J. (ur.). (2021). *50 godina studijskog programa španski jezik, hispanske književnosti i kulture*. Beograd: Filološki fakultet.

Prijjić, V. (2010). *Ensino do Português como Língua Estrangeira na Sérvia: contributo para uma reflexão sobre o ensino-aprendizagem do português como LE no ensino superior*. (Dissertação de mestrado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Radić-Bojanić, B. (2011). Pojmovna metafora kao metod učenja vokabulara stranog jezika. *Pedagoška stvarnost*, broj LVII(3–4), 264–275.

Serra Pietsch, G. (2016). *Aspectos do processo de aquisição/aprendizagem da competência pragmática do português língua não-materna no caso de falantes do servo-croata*. (Dissertação de mestrado). Lisboa: Universidade Aberta.

Vizek Vidović, V. et al. (2003). *Psihologija obrazovanja*. Zagreb: IEP-VERN.

Summary: THE ROLE OF TELEVISION SERIES IN THE MOTIVATION OF SERBIAN SPEAKERS TO LEARN PORTUGUESE AND IN RECOGNIZING LEARNING CONTENT

The teaching of Portuguese as a foreign language has been organized in Serbia for more than two decades, but there have been few studies on it so far, which also refers to the motivation of Serbian speakers for learning Portuguese. Brazilian television series are one of the expected factors in the motivation for learning Portuguese, being one of the most popular media products and cultural expressions in the Portuguese language around the world and also in our midst. This research aims to answer two questions. First, whether Brazilian television

series influence the motivation of Serbian speakers to learn Portuguese and to what extent. Second, whether the participants of the Portuguese language courses recognize and how they face the linguistic and cultural contents conveyed by the teaching based on their previous experience of watching television series. In order to answer the first research question, we created and analyzed a corpus of eight hundred motivational letters in which those interested in attending Portuguese as a foreign language courses at the Center for Brazilian Studies of the Guimarães Rosa Institute in Belgrade stated their motives for applying to the courses. The analyzed motivational letters are an integral part of applications for courses in the following school years: 2019/2020, 2021/2022, and 2022/2023. In order to answer the second question, a corpus of comments from participants of courses held in the 2021/2022 school year was compiled, based on the posterior reviewing of video recordings of classes held in virtual format. Regarding the methodology, the conducted analysis is qualitative. The results confirm two starting hypothesis of the research: 1) Brazilian television series represent a significant factor in the motivation to learn Portuguese as a foreign language, stated in approximately one third of applications for courses, especially among applicants who are female and born before the mid-1990s, and 2) the participants of the courses often associate the many and varied linguistic and cultural contents that were conveyed to them in the course with elements from previously or currently watched Brazilian television series. The research suggests that this media product may have significant potential in teaching Portuguese as a foreign language.

Keywords: Portuguese as a foreign language, television series, foreign language teaching, motivation for language learning, Brazilian culture

Katarina Ivišić, Josip Miletić: ZASTUPLJENOST STRIPA U NASTAVI HRVATSKOGA JEZIKA

Originalni naučni rad¹

Sažetak: U radu se problematizira trenutna zastupljenost stripa u nastavi Hrvatskoga jezika, kao i njegov potencijal u metodičkom osuvremenjivanju učenja materinskoga jezika. Strip je pogodan medij za usvajanje mnogih područja materinskog jezika: gramatike, književnosti, jezičnog izražavanja i medijske kulture. Kako bi se dobio uvid u zastupljenost stripa u nastavi, analizirana je njegova zastupljenost u odgojno-obrazovnim dokumentima, ranije nastavnom planu i programu i aktualnom kurikulu Hrvatskoga jezika. Rad uključuje i provedeno terensko istraživanje sa svrhom utvrđivanja opremljenosti školskih knjižnica stripovima, učestalosti korištenja tog medija u nastavi te stavove nastavnika o pozitivnim i negativnim učincima čitanja stripova na učenike.

Ključne riječi: hrvatski jezik, nastava, mediji, strip, učitelji hrvatskoga jezika.

Uvod

Jedan od glavnih problema današnjega školstva preopširnost je ponuđenih nastavnih sadržaja i nedovoljna prilagođenost obrade tih sadržaja njihovim recipijentima. Metodičari pojedinih nastavnih predmeta stalno iznalaze nove načine približavanja nastavnih sadržaja učenicima kako bi ih oni lakše usvojili. Mišljenja smo da se dio tih problema s kojima se učitelji i učenici svakodnevno susreću može riješiti uvođenjem stripa u nastavu. Pogodan je medij za usvajanje različitih područja materinskoga jezika: gramatike, književnosti, jezičnog izražavanja i medijske kulture. Stekao je status devete umjetnosti. Ima izrazit

¹ Katarina Ivišić, Udruga građana Meraki, ivisic.katarina@gmail.com

Josip Miletić, Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru, jmiletic@unizd.hr

Rad predstavlja prerađen i proširen dio diplomskoga rada Katarine Ivišić izrađen pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Josipa Miletića.

odgojno-obrazovni potencijal, ali već desetljećima ne može pronaći odgovarajuće mjesto u školskome sustavu.

Nakon pregleda dosadašnjih istraživanja učeničke recepcije stripa, analizom odgojno-obrazovnih dokumenata, dobit će se uvid u zastupljenost stripa u nekadašnjem nastavnom planu i programu, odnosno aktualnom kurikulu Hrvatskoga jezika.

Učitelji i nastavnici najvažniji su čimbenici i nositelji promjena u odgojno-obrazovnom sustavu, stoga je empirijsko istraživanje bilo usmjereno na ispitivanje i analiziranje njihovih stavova o opremljenosti školskih knjižnica stripovima, učestalosti korištenja tog medija u nastavi te o pozitivnim i negativnim učincima čitanja stripova na učenike.

Definicija stripa

Hrvatski naziv *strip* dolazi od engleskog izraza *comic strip*, što bi u doslovnom prijevodu značilo smiješna traka, jer je strip nekad davno uglavnom bio traka sličica u dnevnim novinama. S obzirom da se je strip u sto godina postojanja prilično mijenjao, bilo je i puno rasprava oko njegove definicije (Mišak, 2001). Većina rasprava povezana s tim usredotočena je na uloge koje igraju neke izdvojene osobine stripa, a to su: prizori, tekst, nizanje te njihova interakcija (Cohn, 2009). Različiti su autori prilikom pokušaja definiranja naglašavali neke od njegovih izdvojenih osobina pa su ga zbog toga različito i definirali. Razlog tomu pronalazimo u višeslojnosti i kompleksnosti tog medija zbog čega ga nije jednostavno definirati (Cerić, 2013).

Prve definicije stripa naglašavale su zajedništvo slike i riječi, poput one R. C. Harveya koji smatra da je strip spoj utemeljen na odnosu između teksta i kadrova s narativnim ciljem, pri čemu se osobita važnost stavlja na oblačić koji sadrži tekst (Cohn, 2009). Međutim, ta definicija isključuje one stripove koji sadrže samo slike bez teksta (Koletić, 2014).

Obuhvatniju definiciju stripa ponudio je Scott McCloud u svom djelu *Kako čitati strip*. Definira ga kao: „crteže i druge slike suprotstavljene u namjerni slijed, s namjerom prijenosa informacije i/ili izazivanja estetske reakcije čitatelja“ (McCloud, 2005: 9). Pri tom se oslanja na koncepciju američkog teoretičara stripa Willa Eisnera koji je u knjizi *Strip i sekvencijalna umjetnost* uspio prodrijeti u samu bit stripa kao medija, proglašivši ga sekvencijalnom umjetnošću ili umjetnošću slijeda (Koletić, 2014). Za McClouda sekvencijalna

priroda kadrova u stripu definira njegovu pojavnost pa on iz okvira stripa izbacuje stripove napravljene samo u jednoj slici i stripove u kojima dominira tekst (Cohn, 2009).

Neil Cohn odbacuje mogućnost definiranja stripa analizom njegove strukture pa predlaže funkcionalističko-konvencionalno određenje stripa, smatrajući stripom i jednostranični strip u kojem dominira tekst, kao i strip bez teksta. Reći će da je strip samo poseban oblik jezika, zbog čega Starešinčić drži da se time narušava njegova samosvojnost kao medija (Koletić, 2014).

Razvidno je da nakon nekoliko prethodno iznesenih teorija, definicija iz Anićeva *Rječnika hrvatskoga jezika* u kojemu se strip definira kao priča predstavljena nizom slika praćenih tekstualnim dijalogom i objašnjenjima (Anić, 1998) ne može biti potpuno zadovoljavajuća, dok se u on-line izdanju *Hrvatske enciklopedije* Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža može pronaći znatno detaljnije i opširnije objašnjenje tog medija. Definira se kao „slijed crteža što obično prikazuje neku priču, najčešće popraćenu tekstom u oblačićima na crtežima, a katkad u podnaslovima ispod crteža u kvadratu“ (Hrvatska enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža on-line izdanje). Nadalje, apostrofira se kako „strip mora imati barem dva crteža, a njihovo logičko i kognitivno, uzročno-posljedično povezivanje u svijesti čitatelja formira priču“ (Hrvatska enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža on-line izdanje). Među dvjema sličicama tog medija „treba postojati neka minimalna razlika, bila to realna ili konceptualna (...) koja oblikuje naraciju ili pak, u slučaju stripa koji nije narativan, neki kontinuitet predočavanja koji čini cjelinu“ (Hrvatska enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža on-line izdanje).

Dosadašnja istraživanja učeničke recepcije stripa

Prema procjeni povjerenstva UNESCO-a, strip čita trećina čovječanstva (Diklić i ostali, 1996), među kojima su najzastupljeniji čitači upravo djeca i mladež (Rašić, 1984). Stoga je vrlo važno prije uvođenja stripa u nastavu znati kako učenici doživljavaju strip te koje stavove imaju o njemu. Postavljaju se brojna pitanja, od toga čitaju li učenici stripove te ako čitaju, rade li to dobrovoljno u svoje slobodno vrijeme ili su im nametnuti nastavnim planom i programom, smatraju li strip nečim vrijednim što ima umjetničku vrijednost ili im je strip samo sredstvo za razbibrigu. Ta, kao i mnoga druga pitanja, bila su poticaj za istraživanje recepcije stripa provedena među učenicima (Bađari i Kukić Rukavina, 2012).

Mnoga istraživanja potvrdila su da učenici u velikoj broju posežu za stripom te da ga vrlo rado čitaju. Mira Kermek Sredanović provela je istraživanje u tri osnovne škole, na uzorku od 320 učenika, od 5. do 8. razreda. Ispitalo se što učenici čitaju u slobodno vrijeme, a anketni upitnik sadržavao je i općenita pitanja vezana uz strip. Rezultati istraživanja pokazali su da je upravo strip najčitanija neobavezna učenička lektira. Prema tom istraživanju stripove redovito čita 27,50 % učenika. Povremeno ih čita 66,97 %. Većina učenika (55 %) tjedno čita 1-2 stripa, trećina ih (31,25 %) čita 3-4 naslova, dok ih 7,8 % čita čak 5-6 stripova tjedno. Tematika im pri tom nije osobito važna, ali najviše vole Disneyeve stripove (44,06 %), zatim znanstveno-fantastične, vestern, avanturističke, dok ih povijesni stripovi najmanje zanimaju. Najviše ih privlači fabula, humor (kojeg u stripu ima) te brzina čitanja, lako svladavanje radnje. Što se tiče odnosa slike i teksta u stripu, samo 14,68 % učenika obraća pozornost na tekst, dok na sam tekst samo 11,87 % (Kermek-Sredanović, 1986).

Istraživanje Dubravke Lazić, provedeno u osnovnoj školi, potvrđuje da učenici u izvannastavnom čitanju radije čitaju stripove nego predviđenu školsku lektiru. Stripove vole čitati zbog „laganoga“ teksta, zbog slike koja ih prati, uzbudljivosti i napetosti te nadmudrivanja i šala koje su u njima učestale. Pojedinci će čak apostrofirati da se čitanjem stripova odmaraju jer im se oči niti malo ne umore kod stripova kao kod nekih drugih knjiga (Lazić, 1990).

Istraživanje o recepciji stripa među osnovnoškolskim učenicima od 3. do 8. razreda, na uzorku od 407 ispitanika, provele su Ivana Kukić Rukavina i Josipa Bađari. Cilj je istraživanja bio ustvrditi koliko učenici u Zagrebu i Rijeci učestalo čitaju stripove, koje najčešće odabiru, koji su im omiljeni junaci, kako nabavljaju stripove i tomu slično. Istraživanje upućuje na popularnost stripova među učenicima. U Rijeci 89 % učenika čita stripove, dok ih u Zagrebu čita 69,5 %. Više od 70 % učenika stripove čitaju prvenstveno iz zabave u slobodno vrijeme. Najzastupljeniji su Alan Ford, Mickey Mouse, Garfield, a nabavljaju ih uglavnom na kiosku ili u knjižarama (67 %), dok vrlo mali broj učenika stripove posuđuje u knjižnici (11,5 %). Čak 52 % ispitanih učenika smatra kako su tekst i slika podjednako važni, 43 % ih daje prednost dobroj i uzbudljivoj radnji, a samo ih 6 % prednost daje slici. Autorice su mišljenja da strip ne treba promatrati isključivo kao materijalni proizvod namijenjen tržištu, već da treba iskoristiti njegovu popularnost među učenicima pa ga treba koristiti u obrazovanju kao medij iznimne kulturne, literarne i pedagoške vrijednosti (Bađari i Kukić Rukavina, 2012).

Zanimljivo istraživanje o humoru i empatiji stripa kao metodološkom instrumentariju u poučavanju proveo je Marinko Lazzarich u 14 škola Primorsko-goranske županije, na uzorku od 354 učenika osmih razreda osnovnih i završnih razreda srednjih strukovnih škola i gimnazija. Autor je istražio utjecaj humornoga diskursa na učinkovitost odgojno-obrazovnoga procesa te mogućnost primjene stripa *Alan Ford* u osnovnoškolskoj i srednjoškolskoj nastavnoj praksi. Analiza dobivenih rezultata pokazala je da humor bitno utječe na učinkovitost poučavanja i na kvalitetu odnosa između nastavnika i učenika, dok metodika stripa u nastavi osigurava diskurs svakodnevnice (Lazzarich, 2013).

Da strip zaista ima ogroman odgojno-obrazovni potencijal te da ga je, uz odgovarajuću didaktičko-metodičku prilagodbu, moguće koristiti u školskom učenju i poučavanju u svim nastavnim predmetima i kod svake dječje dobi, potvrđuje i istraživanje koje je proveo Haris Cerić. Uspoređivao je obradu nastavnoga gradiva uz primjenu stripa u eksperimentalnoj skupini s radom u kontrolnoj skupini, u kojoj se radilo na klasičan predavački način u nastavnome predmetu Filozofija s logikom. Usporedba je pokazala da su učenici iz eksperimentalne skupine usvojili više nastavnih sadržaja, uz veću kvalitetu i trajnost stečenoga znanja (Cerić, 2016). I ovo je istraživanje potvrdilo da stripovi mogu pomoći učenicima u razumijevanju teksta, usvajanju novih riječi i praćenju priče, odnosno usvajanju uzročno-posljedične veze između kadrova (Cerić, 2013).

Strip u odgojno-obrazovnim dokumentima

Da bi se dobio uvid u zastupljenost stripa u nastavi, analizirat ćemo njegovu zastupljenost u odgojno-obrazovnim dokumentima, ranije nastavnom planu i programu² te aktualnom kurikulumu Hrvatskoga jezika³.

² Nastavni plan i program za osnovnu školu, Narodne novine, 102/2006.; Nastavni plan i program za stjecanje školske spreme u programima opće, jezične, klasične i prirodoslovno-matematičke gimnazije koji se odnosi na predmet Hrvatski jezik, a donesen je Odlukom o zajedničkom i izbornom dijelu programa za stjecanje srednje školske spreme u programima opće, jezične, klasične i prirodoslovno-matematičke gimnazije, klasa: 602-03/94-01-109, urbroj: 532-02-2/1-94-01, Glasnik Ministarstva kulture i prosvjete, Zagreb, 2. ožujka 1994.; Nastavni plan i program prirodoslovne gimnazije koji se odnosi na predmet Hrvatski jezik, a koji je donesen Odlukom o nastavnom planu i programu prirodoslovne gimnazije, klasa: UP/I-602-03/03-01/0115, urbroj: 532-02-02-01/2-03-2 od 2. prosinca 2003. godine; Nastavni planovi i okvirni nastavni programi općeobrazovnih predmeta za srednje strukovne četverogodišnje

Strip u osnovnoj školi

Analizirajući nekadašnji *Nastavni plan i program za osnovnu školu* uočljivo je da se strip spominje jako rijetko. U nastavnom predmetu *Hrvatski jezik*, nastavnom području *medijska kultura* za drugi razred osnovne škole, ovaj se medij obrađuje pod temom dječjih časopisa, a gdje se pod ključnim pojmovima, uz dječje časopise, navodi i strip. Obrazovno postignuće za tu temu upoznavanje je nekih dječjih časopisa i stripova u njima, čitanje i razlikovanje stripa od ostaloga tiska.

U nastavnom području *medijska kultura* za šesti razred nastavnoga predmeta *Hrvatski jezik* ključni pojmovi su izražajna sredstva stripa: crtež, kvadrat, fabula prikazana kvadratima, a obrazovna postignuća su prepoznati ta izražajna sredstva stripa, uočiti sličnost i razliku između filmskoga kadra i kvadrata stripa (plan i kut gledanja).

U istom je razredu strip ponuđen kao izborni sadržaj po temama *Vrste stripa po temi* i *Uporaba riječi u stripu*. Osim navedenih slučajeva, strip se kao programska tema uopće ne pojavljuje u prvom, trećem, četvrtom, petom, sedmom i osmom razredu osnovne škole.

U nastavnome predmetu *Likovna kultura* strip je predviđen u trećem razredu u nastavnom području *Primijenjeno oblikovanje-dizajn* gdje je tema *Točka i crta – Kadar, odnos slike i teksta*, a ključni pojmovi su slika, kadar, strip i tekst. Obrazovno je postignuće prepoznati i izražavati kadar kao isječak cjeline i kadrove u nizu u stripu, filmu i animiranom filmu.

U *Likovnoj kulturi* strip se obrađuje kao izborni sadržaj i u osmome razredu u nastavnom području *Plošno oblikovanje/2D* - tema *Odnos slike i teksta*. Učenici trebaju usvojiti ključne pojmove: kadar, kadrirati i strip. Obrazovna postignuća

škole koji se odnose na nastavni predmet *Hrvatski jezik*, Glasnik Ministarstva prosvjete i športa Republike Hrvatske, Posebno izdanje, broj 11, Zagreb, lipanj 1997.

³ Odluka o donošenju Kurikuluma za nastavni predmet *Hrvatski jezik* za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj, Narodne novine, 10/2019; Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet *Hrvatski jezik* za srednje strukovne škole na razini 4.2. u Republici Hrvatskoj, Narodne novine, 10/2019.

uključuju uočavanje, izražavanje, vrjednovanje i spoznavanje odnosa slike i teksta te izražavanje vlastite ideje točkom i crtom kroz nekoliko kadrova stripa.

Strip je predviđen i u nastavi stranih jezika. Obrađuje se i kao izborni sadržaj engleskoga jezika u petom razredu. Uz izbornu temu stoji napomena kako se u okviru 10 % nastavnih sati tijekom godine pripremaju teme po nastavnikovu izboru i/ili prema zanimanju učenika, primjerice neka priča, bajka, pjesma, strip i slično.

U okviru istoga nastavnog predmeta strip se spominje još jednom u šestom razredu. Savjetuje se čitanje najmanje dviju ilustriranih kratkih priča od kojih jedna može biti strip, kako bi se postigla odgojno-obrazovna postignuća koja uključuju poznavanje kulture i civilizacije.

Izborni sadržaji Francuskoga jezika u trećem razredu osnovne škole također se dotiču stripa i to u praktičnom dijelu. Predlaže se da se sadržaji, u okviru 10 % nastavnih sati tijekom godine, obogaćuju novim audio i vizualnim materijalima. Među ostalim, navodi se primjer kako učenici na zadanu temu mogu izraditi vlastiti strip s poznatim ili izmišljenim junacima.

Strip u srednjoj školi

Strip se u *Nastavnom planu i programu za strukovne škole* uopće ne spominje. *Nastavni plan i program za gimnazije* u okviru nastavnoga predmeta Hrvatski jezik spominje strip u drugom razredu srednje škole u nastavnom području *jezično izražavanje* kao programska tema pod naslovom *Tematska raznolikost prikaza: prikaz knjige, kazališne predstave, filma, stripa, televizijske emisije, koncerta, izložbe i dr.*

Taj se medij još jednom spominje u četvrtom razredu srednje škole u nastavnom području *hrvatska i svjetska književnost* u usporedbi filma i stripa.

Provođenjem obrazovne reforme temeljene na teoriji kurikula i usvajanjem *Kurikuluma nastavnoga predmeta hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj 2019. godine* strip postaje nešto zastupljeniji u kurikulu negoli što je ranije bio zastupljen u nastavnom planu i programu, premda ostaje još mnogo prostora za praktičnu primjenu metodike stripa u nastavi. Spomenut ćemo nekoliko tipičnih primjera.

Kurikulum nastavnoga predmeta hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u trećem razredu osnovne škole predvidio je ishod OŠ HJ B.3.4. u kojemu stoji

sljedeće „Učenik se stvaralački izražava prema vlastitome interesu potaknut različitim iskustvima i doživljajima književnoga teksta.“ U razradi tog ishoda predviđeno je da učenik stvara različite individualne uratke, a među ostalim je predviđeno i da crta strip.

Ishod OŠ HJ C.3.2., također za treći razred osnovne škole u okviru Hrvatskoga jezika, predviđa da učenik razlikuje tiskane publikacije primjerene dobi i interesima. U razradi tog ishoda predviđeno je da čita stripove i razlikuje ih od ostalih tiskanih medijskih tekstova (knjiga, udžbenika, časopisa, plakata, brošura i reklamnih letaka).

Metodologija istraživanja

Kako bismo analiziranu problematiku potpunije obradili, odlučili smo provesti terensko istraživanje. Predmet su istraživanja stavovi učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika o mogućnostima primjene stripa u nastavi. Želi se ustvrditi opremljenosti školskih knjižnica stripovima, učestalosti korištenja tog medija u nastavi te stavove nastavnika o pozitivnim i negativnim učincima čitanja stripova na učenike.

Sudionici istraživanja

Ispitivanje je provedeno u osnovnim školama u različitim regijama Republike Hrvatske. Uzorak od 690 ispitanika činili su učitelji i nastavnici hrvatskoga jezika. Od toga je bilo 83,60 % osoba ženskog spola i 16,40 % muškog spola. Najveći broj ispitanika zaposleno je u osnovnoj školi (67,40 %). Četvrtina (24,90 %) ih radi u srednjoj školi. Manji je dio zaposlen u drugim ustanovama (5,10 %), dok 2,60 % ispitanika nije u radnom odnosu.

Instrumentarij

Za ispitivanje stavova ispitanika pripremili smo anketni upitnik. Anketa za učitelje i nastavnike hrvatskoga jezika sastojala se od sedam pitanja zatvorenog tipa i jedne tvrdnje. Dva su pitanja trebali dodatno pojašniti. Za većinu odgovora i tvrdnju ponuđeni su im odgovori u obliku skale Likertova tipa od pet stupnjeva: 1 – uopće se ne slažem, 2 – ne slažem se, 3 – nisam siguran, 4 – slažem se i 5 – u potpunosti se slažem.

U pitanjima su trebali iznijeti svoje mišljenje o opremljenosti njihove škole stripovima, prosuditi treba li taj medij biti jedan od predmeta poučavanja, treba li ga poučavati kao umjetničko djelo ili treba poslužiti kao nastavno sredstvo,

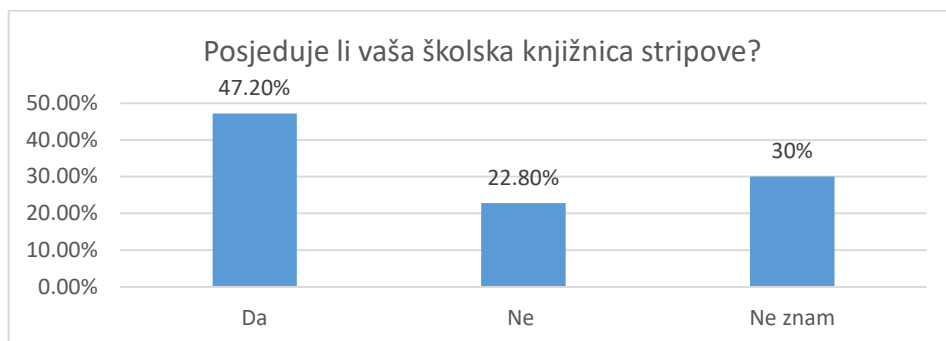
koliko ga učestalo koriste u nastavi i u kojem nastavnom području materinskoga jezika, treba li ga uvrstiti u obveznu lektiru u osnovnoj i srednjoj školi, hoće li se njegovim uvođenjem poboljšati jezična kultura učenika, razvija li čitanje stripova učeničku maštu i kreativnost.

Postupak

U istraživanju je provedeno anketiranje ispitanika. Učitelji i nastavnici hrvatskoga jezika ispunjavali su odgovarajući, za njih pripremljeni, anketni upitnik. E-adrese učitelja i odgojitelja dobivene su u Agenciji za odgoj i obrazovanje i Ministarstvu znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske. Na e-adrese ispitanika poslani su *online* upitnici. Ispunjene ankete skupljane su u zajedničku poveznicu.

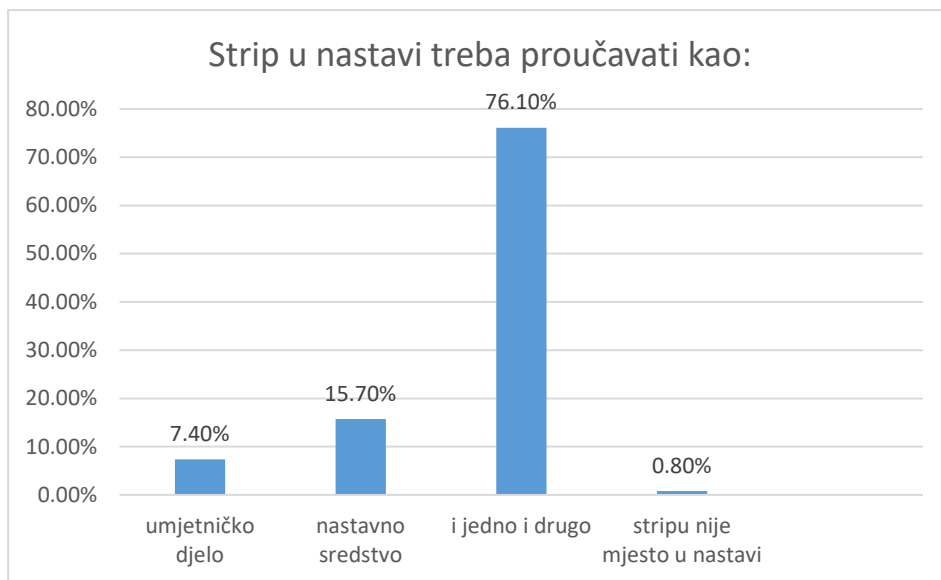
Rezultati i rasprava

Odgovarajući na prvo pitanje ispitanici su trebali procijeniti posjeduje li njihova školska knjižnica stripove (vidi sliku 1).



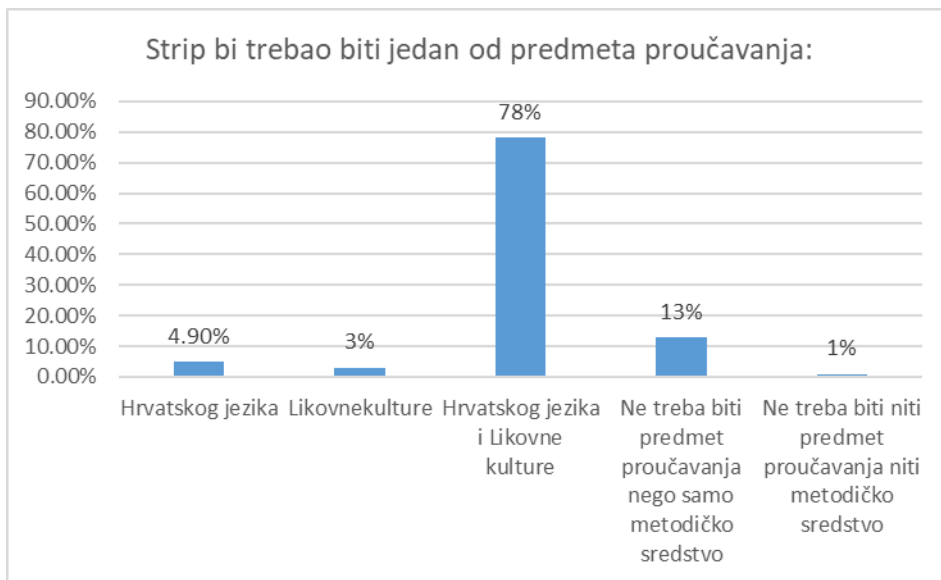
Slika 1. Stavovi ispitanika o opremljenosti školskih knjižnica stripovima

Iz grafikona na slici 1 razvidno je da većina školskih knjižnica u svome knjižnom fondu ima u ponudi i određeni broj stripova (47,20 %). Nešto više od petine ispitanika (22,80 %) sigurno je da njihova školska knjižnica ne raspolaže sa stripovima. Trećina (30 %) učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika nema tu informaciju, što nas upućuje na zaključak da je vjerojatno riječ o onima koji za tim medijem rijetko posežu u odgojno-obrazovnom radu. Sljedeće je pitanje bilo upućeno upravo u razrješenje te dvojbe. Naime, ispitanici su trebali iznijeti svoje mišljenje je li stripu uopće mjesto u nastavi, a ako jest treba li ga proučavati kao umjetničko djelo ili treba poslužiti samo kao nastavno sredstvo. Jedna od ponuđenih opcija je da je pak pogodan i za jedno i drugo (vidi sliku 2).



Slika 2. Stavovi ispitanika o mogućnostima proučavanja stripa u nastavi

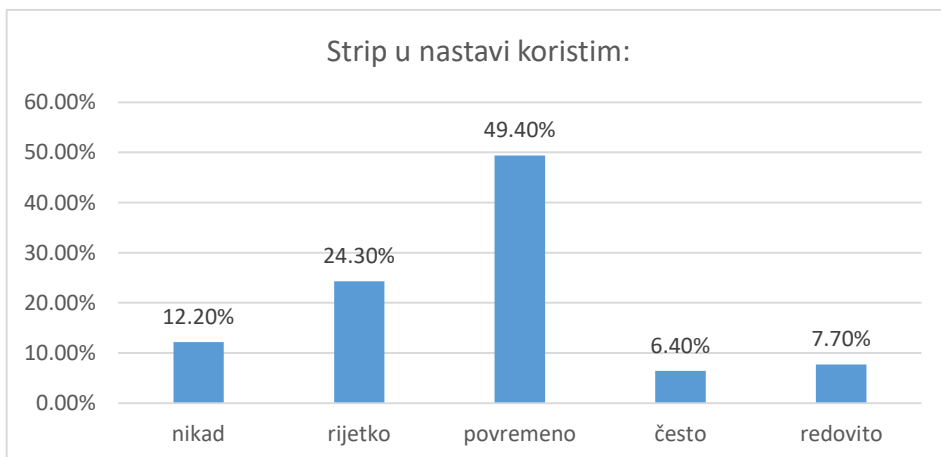
Kao što možemo vidjeti iz grafikona na slici 2, ogromna većina ispitanika (76, 10 %) mišljenja je da strip svako treba pronaći svoje mjesto u nastavi te da je pogodan medij za proučavanje i poučavanje kao umjetničko djelo, a svakako može na učinkovit način poslužiti i kao nastavno sredstvo. Da može poslužiti samo kao nastavno sredstvo u odgojno-obrazovnom radu smatra 15,70 % ispitanika, dok ih 7,40 % misli da ga treba proučavati isključivo kao umjetničko djelo. Zanemariv je postotak učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika (0,80 %) koji smatraju da stripu uopće nije mjesto u nastavi materinskog jezika. Stoga su u odgovoru na sljedeće pitanje trebali iznijeti mišljenje u kojemu bi nastavnom predmetu strip trebao biti predmet poučavanja (vidi sliku 3).



Slika 3. Stavovi ispitanika o poučavanju stripa u nastavnome predmetu

Iz grafikona na slici 3 razvidno je da velika većina ispitanika (78,10 %) smatra da strip treba poučavati u okviru dvaju nastavnih predmeta: Hrvatskoga jezika i Likovne kulture. Tek 4,90 % ispitanika smatra da strip treba biti predmet poučavanja samo materinskog jezika, a 3 % nastavnika i učitelja hrvatskoga jezika misli da se taj medij treba poučavati u okviru nastavnog predmeta Likovna kultura. Kao i u prethodnom grafikonu, ponavlja se mišljenje manjeg dijela ispitanika, premda u nešto blažem postotku (13 %) da strip ne treba biti predmet proučavanja nastavnih predmeta, nego samo nastavno sredstvo. Opet je minimalan postotak (1 %) onih koji drže da strip ne može poslužiti niti kao nastavno sredstvo niti kao predmet proučavanja nekog nastavnog predmeta u osnovnoj ili srednjoj školi.

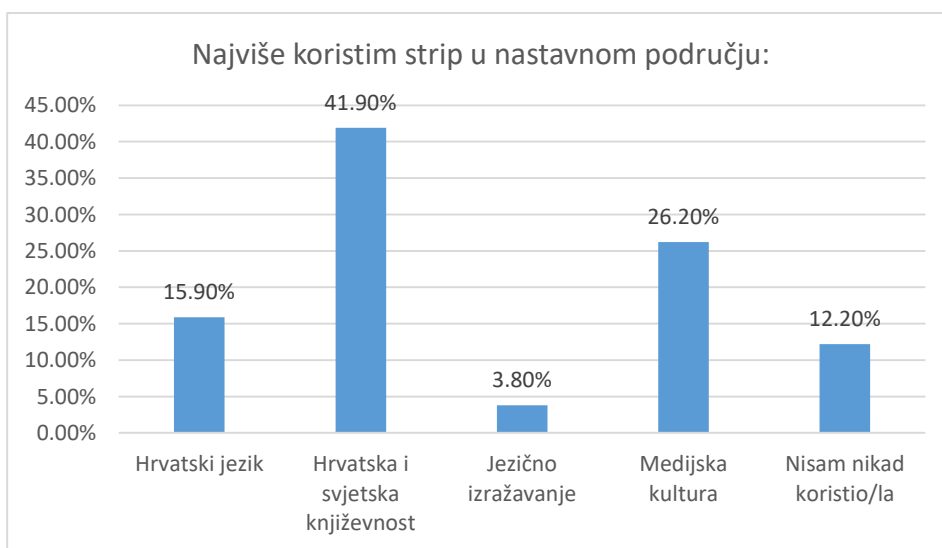
Zanimalo nas je i koliko često nastavnici i učitelji hrvatskoga jezika koriste strip u nastavi (vidi sliku 4).



Slika 4. Učestalost korištenja stripa u nastavi

Kao što možemo vidjeti iz grafikona na slici 4, gotovo polovica ispitanika (49,40 %) povremeno koristi strip u nastavi. Međutim, osjetno je više onih koji su se izjasnili da ga koriste rijetko (24,30 %) ili nikada (12,20 %), nego onih koji tvrde da u svojoj nastavi strip koriste često (6,40 %) ili redovito (7,70 %). Iz toga se može zaključiti da postoji ogroman prostor proširenju njegove primjene u odgojno-obrazovnom procesu.

Potom smo željeli doznati u kojem nastavnom području nastavnoga predmeta Hrvatski jezik učitelji i nastavnici hrvatskoga jezika najviše koriste strip (vidi sliku 5).



Slika 5. Nastavno područje primjene stripa u okviru materinskoga jezika

Kao što možemo vidjeti iz grafikona na slici 5, većina ispitanika strip koristi na nastavnome području *hrvatska i svjetska književnost* (41,90 %), potom je najzastupljeniji na nastavnome području *medijska kultura* (26,20 %), dok je na ostalim područjima osjetno manja njegova primjena (*hrvatski jezik* – 15,90 %, *jezično izražavanje* 3,80 %). Kao i u prethodnome grafikonu, 12,20 % nastavnika i učitelja hrvatskoga jezika izjavljuje da nikada nije koristilo strip niti u jednom nastavnom području Hrvatskoga jezika.

Ispitanici su trebali dodatno obrazložiti kako i s kojom svrhom koriste strip u nastavi materinskoga jezika. Dio će ih istaknuti da ga upotrebljavaju za

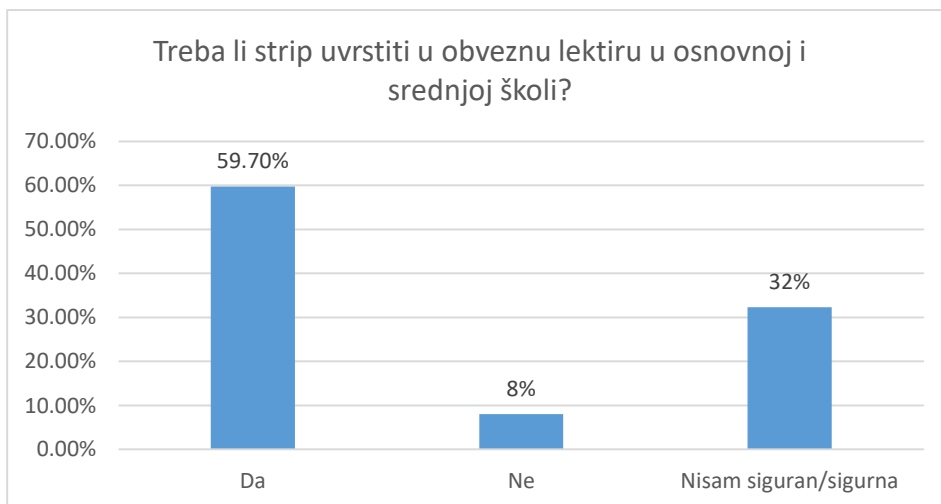
motivaciju učenika pa navode sljedeće: *Ukoliko koristim strip, najčešće ga koristim u svrhu motivacije na početku sata kako bih učenike zainteresirao za određenu temu. Najčešće to budu stripovi komičnog karaktera prigodni za nastavnu temu, a gdje se učenici mogu opustiti i nasmijati, što je odličan početak sata i prijelaz s opuštene atmosfere na radnu.; Kao motivacija u obradi ili vježbanju vrsta rečenica i lektire, prikazu proznog teksta, na satu razrednika.; Strip je odličan materijal za motivaciju učenika te ga u te svrhe često koristim kako bih potaknula učenike na razmišljanje.*

Određeni broj ispitanika tvrdi da strip koristi na satu lektire te za prepričavanje i bolje razumijevanje fabule. Donosimo njihova obrazloženja: *Strip uglavnom koristim kao mogući način interpretacije lektire.; Nekada učenici pročitani ulomak iz književnog djela trebaju prikazati u obliku stripa. Pritom im naglasim da likovni dio nije toliko važan, tj. da se više usredotoče na pisanje kvalitetnog teksta.; Strip u nastavi koristim kao sredstvo kojim će učenici bolje razumjeti dijelove fabule.; Učenici samostalno rade stripove prema literarnim predlošcima i kao sinteze jezičnih sadržaja.; Djeca kroz strip izražavaju dojam o pročitanom. Stripom prikazuju priču.; Radim Povjestice Augusta Šenoa u obliku stripa.; Jako često koristim strip jer sam primijetila da ga učenici baš vole. Pogotovo vole stvarati vlastite stripove te ih na to najviše i potičem, pogotovo na stvaralačkim radionicama. Najčešće je to na satovima lektire, pomoću stripa učenici interpretiraju lektirno djelo. Ponekad za domaću zadaću trebaju osmisliti u obliku stripa sažetak nastavnoga gradiva, osobito nakon obrade nastavnih sadržaja jezika.; Upotrebljavam ga kod interpretacije tekstova, basni ili bajki (gdje učenici prikazuju npr. basnu u obliku stripa), u lektiri te u likovnoj kulturi (odnos slike i teksta).*

Donosimo i nekoliko ostalih primjera kreativne upotrebe stripa u nastavi: *Zanimljivi tekst s puno dijaloga obično dam učenicima da preoblikuju u strip. Učenike koji ne vole čitati potičem da čitaju stripove i tako polako zavole čitati.; Najčešće koristim strip za stvaralačko izražavanje.; Koristim pri vježbanju upitnih i uskličnih rečenica, ilustracija po planu teksta.; Za prikaz emocija, izražavanje stava, komentiranje društvenih događanja...; Koristim ga za ponavljanje i utvrđivanje naučenih rečenica.; Nedavno sam za temu bullying na satu sedmoga razreda koristila strip Spiderman (1. br), prije sam već za sat razredne nastave koristila Presepolis, a na satu Hrvatskoga jezika također povremeno koristim strip ili zadajem zadatak da se izraze kroz strip.*

Nastavnici koji ne koriste strip u nastavi također su dali svoja obrazloženja pa donosimo i njih: *Nema ih dostupnih i primjerenog jezika. U udžbeniku koji koristim, nažalost, također ih nema.; Nisam se prije toga sjetila, ali potaknuta ovom anketom, uvrstit ću strip u nastavu.; Ne stignem kad strip nije uvršten u nastavni plan i program.*

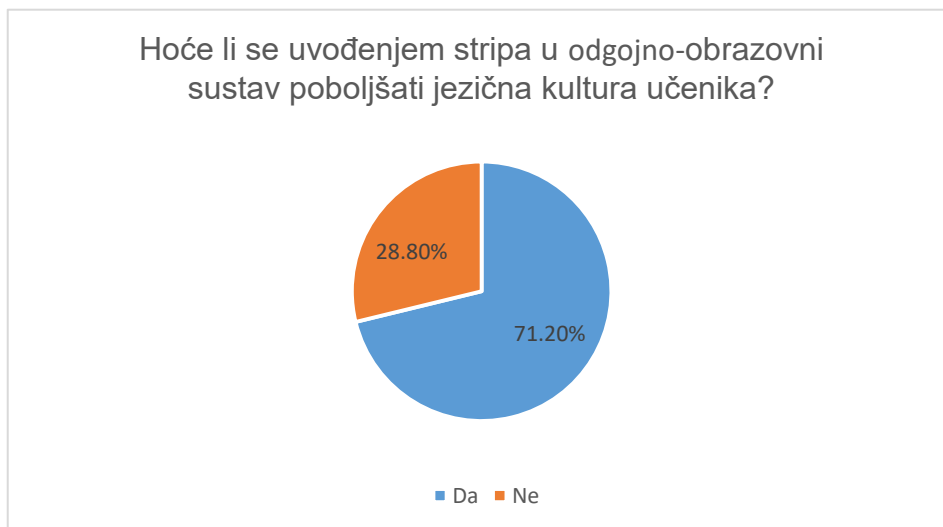
Kao što vidimo iz izgovora onih učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika koji ne koriste strip u nastavi, taj medij nije uvršten u nastavni plan i program, barem ne u onolikoj mjeri koliko bi trebao biti, pa ga oni zbog toga i ne koriste. Stoga smo im postavili pitanje treba li strip uvrstiti u obveznu lekturu u osnovnoj i srednjoj školi (vidi sliku 6).



Slika 6. Stavovi ispitanika o uvrštavanju stripa u obveznu lekturu u osnovnoj i srednjoj školi

Iz grafikona na slici 6 razvidno je da većina učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika (59,70 %) smatra da strip treba uvrstiti u obveznu lekturu. Siguran stav nema trećina ispitanika (32,30 %), dok ih svega 8 % smatra da stripu nije mjesto u obveznoj lekturi u osnovnoj i srednjoj školi.

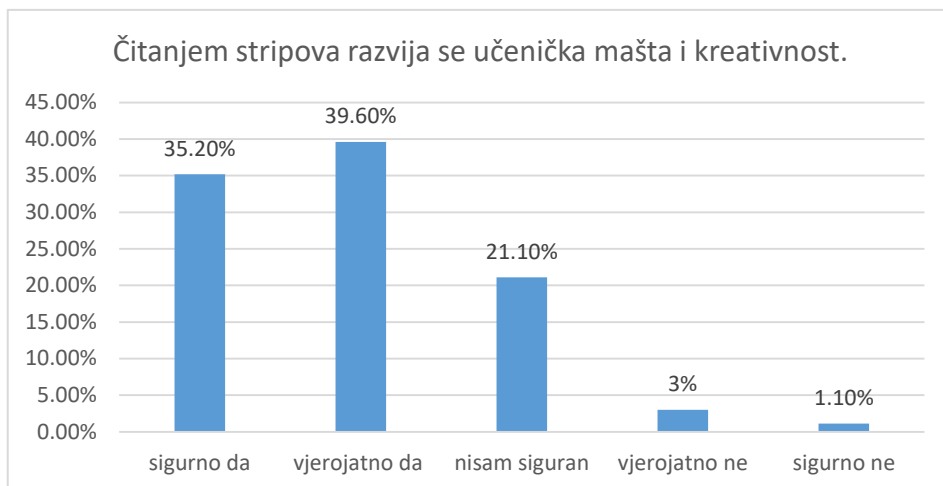
Zanimalo nas je i njihovo mišljenje o tome hoće li se uvođenjem stripa u odgojno-obrazovni sustav poboljšati jezična kultura učenika (vidi sliku 7).



Slika 7. Stavovi ispitanika o korelaciji jezične kulture učenika i uvođenju stripa u odgojno-obrazovni sustav

Iz grafikona na slici 7 jasno je da ogromna većina ispitanika (71,20 %) smatra da bi se uvođenjem stripa u odgojno-obrazovni sustav postupno popravila jezična kultura učenika. Učitelji i nastavnici hrvatskoga jezika dodatno su trebali argumentirati svoj odgovor. Dio njihovih obrazloženja vezani su općenito uz važnost čitanja: *Strip bi mogao zainteresirati učenike na čitanje, a čitanje je početak pismenosti.; Važno je čitati, nije važno što.; Glavno je čitati. Tako se stvara kultura čitanja.* Drugi je dio obrazloženja učitelja i nastavnika vezan za specifičnost medija stripa: *Učenici brže uče kada upotrebljavaju više osjetila.; Često djeca koja ne vole čitati vole stripove pa su oni sredstvo za motivaciju djece za čitanje.; Učenici će radije pročitati strip nego neko komplicirano djelo pa u dodiru sa stripom mogu usvojiti lakše i neka znanja (npr. o pravopisu).*

Zanimalo nas je njihovo mišljenje razvija li se čitanjem stripova uz ljubav prema



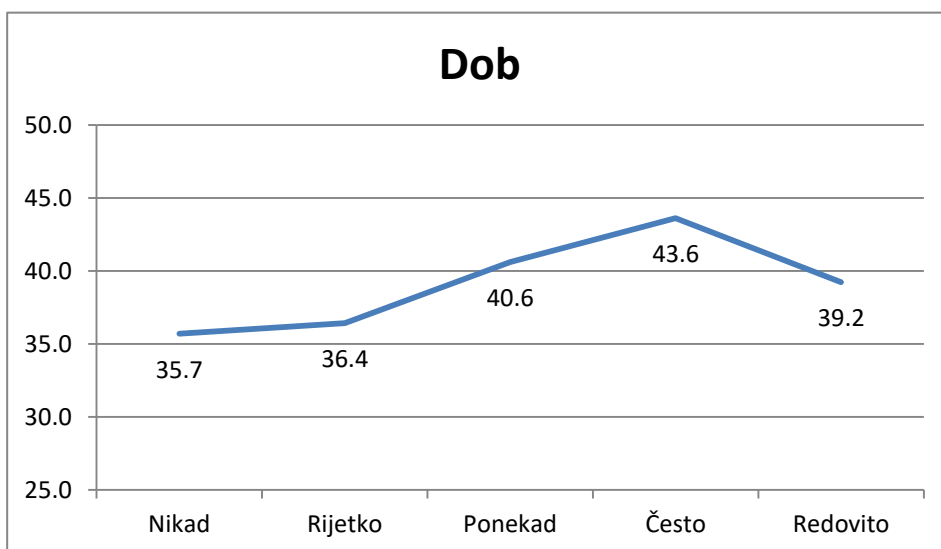
čitanju također i učenička mašta i kreativnost (vidi sliku 8).

Slika 8. Stavovi ispitanika o korelaciji čitanja stripova i razvijanju učeničke mašte i kreativnosti

Evidentno je da većina ispitanika smatra da se čitanjem stripova razvija učenička mašta i kreativnost (35,20 % - sigurno da i 39,60 % vjerojatno da). Petina učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika (21,10 %) nije sigurno u to, dok je neznatan broj onih koji misle da se čitanjem stripova ne razvija učenička mašta i kreativnost (3 % - vjerojatno ne i 1,10 % sigurno ne).

Nakon analize odgovora ispitanika statistički ćemo provjeriti postoji li povezanost između dobi sudionika i učestalosti korištenja stripa u nastavi. Izračunat je Spearmanov koeficijent korelacije između odgovora na pitanje o dobi sudionika te odgovora na tvrdnju *Strip u nastavi koristim...* (odgovori prikazani u grafikonima na slici 4). Odgovori o učestalosti korištenja stripa u nastavi prekategORIZIRANI su na skalu od 1 do 5, gdje 1 predstavlja najmanju, a 5 najveću učestalost korištenja stripa.

Spearmanov koeficijent korelacije korišten je jer mjerene varijable nisu bile linearno povezane. Inspekcijom slike 9 uočava se da povezanost nije posve linearna, s time da su nastavnici koji strip koriste redovito u prosjeku mlađi od nastavnika koji ga koriste ponekad ili često. Pronađena je statistički značajna pozitivna povezanost između dobi i učestalosti korištenja stripa u nastavi male veličine efekta ($r_s = .210$, $p < .001$). S porastom dobi općenito raste učestalost korištenja stripa u nastavi.



Slika 9. Grafički prikaz prosječnih dobi sudionika za svaku kategoriju učestalosti korištenja stripa u nastavi

Hi-kvadrat testom provjerili smo korelaciju mjesta zaposlenja ispitanika (osnovna ili srednja škola) te odgovora na pitanje *Treba li strip uvrstiti u obveznu lektiru u osnovnoj i srednjoj školi?* (odgovori prikazani u grafikonima na slici 6). Uzeti su u obzir samo odgovori sudionika koji rade u osnovnoj ili srednjoj školi.

Treba li uvesti strip u obveznu lektiru		Osnovna škola	Srednja škola	Ukupno Frekvencije
Da	Frekvencije	287	103	390
	Očekivane frekvencije	284.7	105.3	
	Postotak	45.1 %	16.2 %	
Ne	Frekvencije	37	15	52
	Očekivane frekvencije	38.0	14.0	
	Postotak	5.8 %	2.4 %	
Nisam siguran/na	Frekvencije	141	54	195
	Očekivane frekvencije	142.3	52.7	
	Postotak	22.1 %	8.5 %	
Ukupno	Frekvencije	465	172	637

Tablica 1. Hi-kvadrat – Razlike u smatranju treba li uvesti strip u lektiru između nastavnika zaposlenih u srednjoj i osnovnoj školi

Provedenim hi-kvadrat testom nije nađena statistički značajna razlika u stavovima o tome treba li uvesti strip u obveznu lektiru osnovnoškolskog i

srednjoškolskog obrazovanja između nastavnika zaposlenih u osnovnoj i srednjoj školi ($\chi^2(2) = 0.206$; $p = .902$).

Zaključak

Jedna od temeljnih svrha nastave hrvatskoga jezika osposobljavanje je učenika za jezičnu komunikaciju koja im omogućava ostvarivanje obrazovnih ishoda svih nastavnih predmeta i uključivanje u cjeloživotno učenje. Sve sastavnice nastavnoga predmeta pridonose ostvarivanju temeljnoga nastavnog cilja. Jedna od temeljnih zadaća nastavnoga područja kultura i mediji osposobljavanje je učenika za komunikaciju s medijima, među kojima je, uz kazalište, film, radio, tisak i računalo, ubrojen i strip.

Proučavajući nekadašnji nastavni plan i program i danas aktualne kurikule materinskoga jezika zaključujemo da je strip još uvijek, premda nešto više nego ranije, nedovoljno zastupljen u odgojno-obrazovnim dokumentima. Njegove mogućnosti primjene u nastavi su izrazito velike, posebice u nastavi materinskoga jezika, gdje se strip može na odgovarajući način uključiti u svako nastavno područje, odnosno domenu. Dosadašnja su istraživanja pokazala da strip pruža brojne kreativne mogućnosti u nastavi jezika te zato zaslužuje da bude ravnopravan lingvometodički predložak za stjecanje, utvrđivanje i provjeru jezičnih spoznaja, s uobičajenim književnim i publicističkim tekstovima koji su trenutno dostupni u jezičnoj nastavi.

Istraživanja su također pokazala da su stripovi, pored slikovnica i bajki, prvo čitalačko iskustvo djece te da ogroman broj učenika konzumira stripove koji su jedan od omiljenih medija kojima krata slobodno vrijeme. Štoviše, u izvannastavnome čitanju stripu daju prednost pred školskom lektinom pa je upravo strip najčitanija neobavezna učenička lektira. Učenici kao razloge zašto vole čitati stripove navode kako je to zbog lakoće teksta, zbog slike koja ih prati, zbog uzbudljivosti i napetosti, nadmudrivanja i šala. S obzirom na popularnost među učenicima, strip bi morao biti iskorišten kao medij iznimne kulturne, literarne i pedagoške vrijednosti.

Učitelji i nastavnici hrvatskoga jezika koji su sudjelovali u istraživanju prepoznali su prednosti koje bi uključivanje stripa u nastavu donijelo u odgojno-obrazovni proces. Većina ispitanika iskazuje pozitivan stav prema korištenju stripa u nastavi. Mišljenja su da ga u nastavi materinskoga jezika treba proučavati kao umjetničko djelo, ali i da može jako korisno poslužiti i kao metodičko sredstvo.

Uvođenje stripa u nastavu pozitivno bi se odrazilo na jezičnu kulturu učenika jer potiče čitanje, a uz to, procjenjuju ispitanici, razvija učeničku maštu i kreativnost. Smatraju da bi strip, osim u nastavi Hrvatskoga jezika, trebalo poučavanja i u Likovnoj kulturi. Suglasni su i oko toga da bi strip valjalo uključiti u popis obvezne lektire osnovnih i srednjih škola. Pri tom nema disonantnoga mišljenja s obzirom rade li ispitanici s osnovnoškolcima ili srednjoškolcima. Uz sve te navedene prednosti ipak strip u nastavi koriste samo povremeno te postoji veliki prostor za napredak u tom području jer je većina školskih knjižnica relativno dobro opremljena stripovima. Mlađi nastavnici redovitije koriste strip u nastavi.

Strip je u nekim svojim oblicima već duže vrijeme prisutan u školi. Prisutan je na panoima, u udžbenicima, radnim bilježnicama, popularnim priručnicima, edukativnim časopisima, kao ilustracija nekog sadržaja, kao sredstvo pojašnjavanja ili vježbe u nastavi jezika i slično. Važna uloga stripa u masovnim medijima i sama njegova struktura glavni su razlozi da se počne proučavati i kao samostalan, specifičan umjetničko-komunikacijski medij.

Reference

- Anić, V. (1998). *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
- Bađari, J., Kukić Rukavina, I. (2012). Recepcija stripa među osnovnoškolskim učenicima, *Književnost i dijete*, 1 (1/2), str. 72-89.
- Cerić, H. (2013). *Skandalon u oblačićima: Kako koristiti strip u nastavi?*. Sarajevo: Centar za napredne studije.
- Cerić, H. (2016). Utjecaj primjene stripa u nastavi na kvantitet, kvalitet i trajnost znanja. *Zbornik radova Odsjeka za pedagogiju, Znanstveno – stručna međunarodna konferencija "Ka novim iskoracima u odgoju i obrazovanju"*, Sarajevo: Filozofski fakultet u Sarajevu, str.258-273.
- Diklić, Z., Težak, D., Zalar, I. (1996). *Primjeri iz dječje književnosti*, Zagreb: DiVič.
- Ivišić, K. (2018). *Recepcija stripa u nastavi hrvatskoga jezika*. diplomski rad. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Kermek-Sredanović, M. (1986). Strip u lektiri mladih čitalaca. *Pedagoški rad*, broj 3-4, str. 130-146.
- Lazzarich, M. (2013). Humor i empatija stripa kao metodološki instrumentarij u poučavanju. *Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje*, 15, 1, str. 153-190.

Lazić, D. (1990). Strip u nastavi književnosti, *Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srpskog jezika*, 15 (4), str. 170-183.

Mišak, K. (2001). Strip, *Drvo znanja : enciklopedijski časopis za mlade*, 5 / 50, str.13-16.

Rašić, N. (1984). Neki rezultati istraživanja stripa, *Umjetnost i dijete*, broj 6, XII, str. 401-407.

Mrežni izvori:

Cohn, N. (8. 1. 2009). *Razbijanje definicije stripa: odvajanje kulturalnog od strukturalnog u stripu*, Zarez: dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja, URL: <http://www.zarez.hr/clanci/razbijanje-definicije-quotstripaquot-odvajanje-kulturalnog-od-strukturalnog-u-quotstripuquot> (pregledano: 11. 9. 2023.)

Koletić, I. (2014). *Stilistika stripa*, diplomski rad, Filozofski fakultet u Zagrebu. URL: <https://stilistika.org/studenti-kutak/diplomski-radovi/143-stilistika-stripa> (pregledano: 22.01. 2018.)

Summary: PRESENCE OF COMICS IN TEACHING THE CROATIAN LANGUAGE

The paper examines the current presence of comics in teaching Croatian and its potential to modernize mother tongue teaching methodology. Comics are a suitable medium for acquiring knowledge in many areas of the mother tongue: grammar, literature, language expression, and media culture. In order to gain an insight into the presence of comics in teaching, it was analyzed how comics are represented in educational documents, the previous teaching plan and program, and the current curriculum of the Croatian language. The paper features field research conducted to determine whether school libraries are equipped with comic books, how often this medium is used in classes, and what teachers think about the positive and negative effects of reading comics on students.

Keywords: Croatian language, teaching, media, comics, Croatian language teachers

Irma Rusadze, Ekaterine Julakidze: ENHANCING LEARNERS' PRONUNCIATION THROUGH SOCIAL MEDIA

Original research paper¹

Abstract: The aim of this paper is to provide a summary of some of the most commonly occurring problems connected with pronunciation while learning the language, as well as to reanalyze some past and current research findings in terms of a framework of pronunciation analysis. Learning pronunciation for most English language learners is a very hard job. They try studying new words with their spelling, pronunciation, and meaning, but they find it difficult, and tedious, and they even struggle with it. Pronunciation is one of the most difficult aspects to acquire. It is a way of responding to spoken English in an interactive dialogue or situation. Because of this, teachers should try to use effective techniques to make learning pronunciation easier and more pleasant.

Teaching pronunciation to English language learners through social media is an important part of learners' language development. Using social media and other platforms is a very valuable tool this paper focuses on. Having good pronunciation is a key to a language comprehension. The more words learners can identify, the better they communicate. Teachers can teach pronunciation directly or indirectly. Using a variety of effective methods and approaches such as audio, video, podcasts, songs, pair and group, collaborative, and TED talks will increase the student's ability to learn new words with good pronunciation.

Pronunciation development is one of the most important skills learners need to acquire to become English-proficient. Teachers should know some useful strategies to help learners study pronunciation easier and have successful and effective communication, as being able to communicate with listeners means understanding the language itself.

¹ Irma Rusadze, Akaki Tsereteli State University, Kutaisi, Georgia, irmarusadze@gmail.com

Ekaterine Julakidze, Akaki Tsereteli State University, Kutaisi, Georgia ekaterine.julakidze@atsu.edu.ge

Keywords: Pronunciation, Communication Skills, Social Media, Effective Listener, Language Learning.

Introduction

The value of pronunciation while learning the language should be taken into consideration. When learning a new language, successful and effective communication depends on understanding of the language itself. Having good pronunciation is an important part of learners' language development. When we are speaking in a new language, sometimes the other person may not understand. The listener may say 'What?' or misunderstand your ideas. Worse yet, the listener may get embarrassed and stop the conversation. Each of these instances is a break in communication, small or large. It is like a break in the flow of electricity in an electrical circuit. If the flow is stopped at any place in the circuit, the whole system stops. When something blocks the flow of ideas, the conversation stops. We need to know how to analyze these breaks in communication. If we can identify a problem quickly, we can correct it quickly. Then the conversation can flow again. Some breaks in communication are caused by vocabulary or grammar mistakes; other breaks are caused by mistakes in pronunciation (Gilbert, 1984). Thus, pronunciation, vocabulary, and grammar are the main aspects of the language the learners need to speak and communicate accurately. Good pronunciation makes learners aware of new speech habits and is also a key to a language comprehension. The more words the learners can identify, the better they can communicate.

Research methodology

Teaching pronunciation through social media involves a blend of innovative methodologies that use the interactive and multimedia capabilities of platforms like Facebook, Instagram, TikTok, YouTube, and Twitter. This approach to teaching pronunciation recognizes the importance of engaging learners through digital channels that they already use and enjoy. By choosing the right methodology for teaching pronunciation through social media platforms, teachers can make these platforms dynamic and engaging environments for learners, foster language learning motivation, and enhance overall communicative competence.

The methods and approaches used in the article are as follows: descriptive, qualitative, audio, visual, and verbal methods.

1. What does teaching pronunciation involve?

Before answering the question what teaching pronunciation involves, we should talk about the necessity of teaching pronunciation and why it is so crucial. We can give some key reasons why teaching pronunciation is essential. The first reason is the clarity of communication. Pronunciation affects how well a speaker's message is understood. Clear pronunciation helps ensure that learners can effectively convey their ideas and intentions to others, reducing the chances of miscommunication or misunderstanding. The second is comprehension. Pronunciation also impacts learners' ability to understand spoken English. By teaching pronunciation, teachers enable learners to recognize and comprehend different sounds, words, and intonation patterns used in spoken language, enhancing their overall listening skills. The third key reason is intelligibility. Intelligible pronunciation allows learners to be understood by others, even if they have an accent or speak with non-native fluency. Teaching pronunciation helps learners achieve a level of clarity that facilitates communication with speakers of various English dialects and accents. There are some other main reasons for teaching pronunciation. They are: **a. building confidence.** Improving pronunciation boosts learners' confidence in their language skills. When learners feel comfortable with their pronunciation, they are more likely to engage in conversations, participate in discussions, and express themselves fluently, leading to greater overall proficiency in English; **b. professional and academic success:** Clear pronunciation is essential for professional and academic contexts where effective communication is critical. Whether in job interviews, presentations, or academic discussions, proficient pronunciation enhances learners' credibility and increases their chances of success in various professional and academic endeavors; **c. cultural understanding.** Pronunciation is closely linked to cultural nuances and expressions. By teaching pronunciation, educators can help learners not only speak English accurately but also understand the cultural context behind certain sounds, expressions, and language usage, fostering cultural awareness and sensitivity; **d. accent reduction:** For learners with strong accents or regional dialects, targeted pronunciation instruction can aid in reducing their accent, making their speech more neutral and easier for others to understand. This is particularly beneficial for individuals who wish to communicate effectively in diverse international settings; **e. enhanced listening skills:** Teaching

pronunciation involves training learners to distinguish between different sounds, stress patterns, and intonation in spoken English. These skills translate into improved listening comprehension, as learners become more attuned to the nuances of spoken language; **f. increased fluency**: Clear pronunciation contributes to fluency in speaking. When learners can produce sounds accurately and confidently, they can speak more fluidly and naturally, without hesitations or interruptions caused by pronunciation difficulties. Considering all the above-mentioned, teaching pronunciation in English language learning is essential for fostering clear communication, comprehension, confidence, and cultural understanding. By focusing on pronunciation instruction, teachers empower learners to become more effective communicators and proficient users of the English language in various personal, academic, and professional contexts. Language teachers have lately become more aware of this and have shifted the focus of their pronunciation teaching (Kenworthy, 1987).

Teachers should try to make pronunciation teachable and the learning of it easy and pleasant, as learning a new language is connected with a lot of troubles because of mother-tongue interference. While teaching a foreign language, teachers should make the learners understand the phonological system of the language they are going to study and also compare it to their native language in order to get a clear picture of individual sounds and their articulation. So, what are the main aspects of the English phonological system?

The phonological system of English can be divided into five main areas:

1. The individual sounds
2. Stress, word stress and sentence stress
3. Intonation
4. Rhythm
5. Features of fluent connected speech

Teachers should always try to cover all these areas while teaching, especially non-native speaker teachers, as they know quite well what kind of pronunciation problems might appear while learning the language because of mother tongue interference. English spelling is considered to be difficult as there is a marked difference between the pronunciation of words and their spelling: e.g., through – 7 letters, but only 3 sounds; neighbour – 9 letters, but only 4 sounds. This fact is mainly conditioned by the alphabet, as in English

there are 26 letters and 44 sounds (20 vowel sounds and 24 consonant sounds). Teachers should therefore have some specific knowledge of the phonemic symbols. It is challenging, but teachers have to overcome it. It is strongly believed that teaching pronunciation is quite necessary in order to master the language. Learners may think that pronunciation is boring for them, as learning phonetic charts seems very difficult, and it is very hard to make sound contrasts as well. Stress and intonation are a great problem too. However, together with phonetic drills and different listening activities, learners gradually become very interested and motivated in learning pronunciation (Kenworthy, 1987).

Speaking fast does not mean that a person knows the language fluently. The rhythm is very important in the language a learner is going to study. While speaking or reading, a learner should be able to identify the rhythmic groups and master the English rhythm, which in turn creates problems in understanding the fast, connected speech of native speakers. The English rhythm is based on the alternation of strongly and weakly stressed syllables. Besides that, in English, the sound changes at the juncture of the words carry great importance. It should be mentioned that connected speech helps English speakers speak with rhythm by stressing content words and de-stressing function words, which creates a kind of music in their speech. It is worth mentioning that when we start teaching English to beginners, we should teach them natural English or the language as it is really spoken. That means that they should learn to pronounce it as they will hear it. In order to achieve our goal of teaching pronunciation together with all the above-mentioned areas, teachers should work on listening skills in their classes, as having the ability to listen is one of the most important skills of language learning.

2. Why is listening so important?

Listening is the most fundamental component of communication skills. Listening is not something that just happens; it is an active process in which a right decision is made to listen to and understand the messages of the speaker, because when a person speaks and the other person cannot understand, it may cause misunderstanding. We should spend a lot of time listening. Various studies stress the importance of listening as a communication skill. We can say that people spend their waking hours mostly on listening rather than on any other skills, such as writing, reading, or speaking (Brown, 1977).

Studies also show that people are not good at listening, and most people are not good listeners, especially when listening to foreigners, as it is difficult to

make all the sound contrasts used in English. Learners must be able to distinguish 'light' from 'right', 'fit' from 'feet' etc. in both listening and speaking. It is confirmed that a person remembers less than 50% of what s/he hears in a conversation. Having listening skills is especially important for second language learners. It is very hard to listen and understand the second language perfectly, but if learners are very good at listening, it is much easier for them to learn the language (Gilbert, 1984).

In order to learn and understand the language, it is essential to have good listening skills and to be an active listener. Learners should be taught how to listen and how to become active listeners, as poor pronunciation and listening skills may cause some difficulties, for example: 1. bring a conversation to a stop; 2. make a speaker feel embarrassed while having a conversation; 3. decrease a speaker's self-confidence; 4. cause misunderstanding; and 5. interrupt the flow of speaker's ideas and thoughts. Learners should know that listening is a highly effective skill and plays a crucial role in communication, language acquisition, and personal development. Effective listening is fundamental to successful communication. It involves not only hearing the words spoken but also understanding the message, including nuances, tone, and emotions. Active listening promotes clarity, reduces misunderstandings, and fosters better relationships. Listening is a primary channel through which we acquire information and learn. In educational settings, attentive listening allows learners to grasp concepts, understand instructions, and absorb new material. It is a key component in language acquisition, helping individuals develop vocabulary, grammar, and pronunciation. Listening may cause empathy and understanding (Brown, 1977).

Active listening fosters empathy and understanding in personal and professional relationships. When individuals genuinely listen to others, they demonstrate respect and create an environment where open communication can thrive. This, in turn, strengthens interpersonal connections and builds trust. Effective listening is also essential for making informed and sound decisions. By carefully considering all relevant information and perspectives, individuals can make decisions that are well-informed and reflective of the broader context. This is particularly crucial in professional and leadership roles. Having good listening skills helps learners not only in decision-making but also encourages them to solve problems directly. Problem-solving often requires a deep understanding of the issues at hand. Active listening allows individuals to gather relevant information, identify key problems, and generate effective solutions. It

encourages collaboration and the sharing of ideas, contributing to more innovative problem-solving approaches. Effective listening contributes to increased productivity. Clear communication, facilitated through attentive listening, reduces errors, minimizes misunderstandings, and ensures that tasks are completed accurately and efficiently, which may be beneficial in careers and jobs where individuals with good listening skills will find it easier to navigate their professional lives effectively (Gilbert, 1984).

We should firmly say that listening is a key component of personal growth and development. It allows learners to grow and adapt. It promotes self-awareness and a willingness to learn and improve. Listening is a skill that significantly enriches various aspects of learners' personal and professional lives.

We talk much about listening and its effectiveness, but we should definitely mention active listening, as it is also the most difficult skill to acquire. It is a way of responding to spoken English in an interactive dialogue situation. While talking, the roles of the participants are very clearly defined. The speaker talks and extends, while the active listener focuses on what is being said and tries to respond through echoing or reformulating. By using active listening as a response strategy, the listener not only encourages confidence and self-assurance in the speaker but also helps to improve his or her flow of language. Active listening is a skill that can be developed with practice. It means to listen actively. A learner should be fully concentrated on what is being said, and most importantly, a learner should try to understand the complete message being sent. In order to do this, a learner must pay attention to the other person very carefully. Active listening involves listening with all senses. Learners should try not to get bored or lose focus on what the other person is saying. Thus, in order to learn and understand the language, it is very important to have active listening skills and to be an active listener, as in today's world, social media platforms offer a dynamic and interactive environment that allows learners to practice pronunciation in real-world contexts, connect with native speakers, and access a wide range of resources. So, it is obvious, that with good listening skills and through social media, learners will be able to achieve perfect pronunciation.

3. What effective techniques should teachers use?

To overcome all difficulties in teaching pronunciation, teachers should try to use effective techniques that not only make learning pronunciation easier and more pleasant but also enhance learners' active involvement in the learning process.

Nowadays, when we live in an era of technology where social media is so well developed, using social media and other platforms is a very valuable tool in teaching pronunciation to English language learners. Using a variety of effective methods and approaches, such as audio, video, podcasts, songs, pair and group, collaborative, TED talks, etc., increases the learners' ability to study new words with good pronunciation. The implementation of podcasts, songs, or videos as media teaching may also cause learners to engage with the lesson and make behavioral changes in their learning, which may lead to an improvement in their pronunciation. They are very valuable tools to motivate learners to study English and to enhance their involvement. With these important tools, learners not only improve their pronunciation, but they can also develop their listening, speaking, reading, and writing skills (Allen and Valette, 1972).

Materials and classroom activities through podcasts, songs, or videos must be chosen very accurately. Teachers should observe their learners and identify their weak points, either in distinguishing the sounds or in making the rhythmic groups. It would be very productive if teachers allowed learners to take part in selecting the materials for themselves, for example, songs or podcasts, which may increase their commitment as well.

There are a lot of classroom activities that can be used to improve learners' pronunciation through these different social platforms. For instance, podcast dictation or podcast reading. Teachers can use varied forms to suit their students' learning styles.

Podcast dictation is one of the classroom activities whose purpose is to sharpen learners' listening abilities in learning the pronunciation of shortened verb forms such as *I'm*, *I've*, *It's*, *I'll*, and *I'd*. It also helps learners to make the distinction between long and short vowels. They are first handed the text with the definite words missing. They are asked to go through the text and try to guess the words in the blanks. The teacher then explains difficult words and lets learners read the text. This is followed by the teacher asking simple questions to check the learners' overall comprehension of the podcast. Learners can listen to the podcast three times: the first time purely listening, trying to work out what the missing words are; the second time filling in gaps; and the third time checking to confirm whether the answers are correct or not.

Podcast reading aims to develop learners' abilities to comprehend the literal meaning of the podcast and, at the same time, analyze the hidden message. It may be more suitable for advanced students and can be done in groups. The

teacher first hands out the entire text to the students with a set of comprehension questions. The teacher then plays the podcast to the students and gives them some time to do the silent reading, focusing their attention on questions geared towards the surface understanding of their podcast. Students may work out the answers in groups in order to generate more conversation in English. These activities offer a great deal of advantages in promoting the learning of English. They are definitely able to transform passive learners to active participants in the process of learning (Allen and Valette, 1972).

By incorporating social media into language learning, teachers can create a more engaging and immersive experience, fostering improved pronunciation skills among learners. Here are some more important tips for teaching English pronunciation through social media that teachers can choose and use that seem to work best with the learners in class:

1. **Short Video Tutorials:** Teachers can create short, focused video tutorials on specific pronunciation rules, challenging sounds, or common pronunciation mistakes. These videos can feature clear demonstrations, explanations, and examples to aid comprehension. Platforms like TikTok and Instagram Reels, with their short-form video formats, are particularly suitable for delivering concise yet impactful content.
2. **Interactive Live Sessions:** Live streaming platforms such as Instagram Live or Facebook Live allow teachers to conduct interactive pronunciation sessions in real-time. Learners can ask questions, participate in pronunciation drills, and receive immediate feedback from the instructor. Live sessions foster a sense of community among learners and provide opportunities for collaborative learning.
3. **User-Generated Content Challenges:** Teachers can encourage learners to participate in pronunciation challenges by submitting their own videos or recordings pronouncing specific words, phrases, or tongue twisters. This approach not only motivates learners to practice regularly but also fosters a sense of accountability and friendly competition within the online learning community.
4. **Collaborative Projects:** Social media platforms facilitate collaborative projects where learners can work together to create pronunciation guides, audiovisual materials, or podcasts. These projects encourage peer-to-peer interaction, communication skills development, and the application of learned pronunciation concepts in real-world contexts.

5. **Feedback and Correction:** Learners can submit their pronunciation attempts via direct messages or comments for personalized feedback and correction from the instructor. This individualized approach allows teachers to address learners' specific pronunciation challenges and provide targeted guidance for improvement.
6. **Incorporation of Multimedia Resources:** Social media platforms support the integration of multimedia resources such as audio clips, images, and interactive quizzes to diversify learning materials and cater to different learning styles. These resources can enhance learners' engagement and comprehension of pronunciation concepts.

Effective teaching is a multifaceted attempt that involves various strategies and techniques to help teachers reach their goals of imparting knowledge, fostering critical thinking skills, and promoting a positive learning environment. By implementing these tips and strategies, teachers can enhance their ability to reach their goals, facilitate meaningful learning experiences, and support student success. Flexibility, creativity, and a student-centered approach are essential components of effective teaching practices.

Conclusion

All in all, using social media in teaching pronunciation is purposeful with its benefits. Social media platforms are easily accessible to learners worldwide, enabling them to access pronunciation lessons anytime, anywhere, using their smartphones or computers. The interactive and visually appealing nature of social media content captures learners' attention and maintains their engagement throughout the learning process. Social media fosters a sense of community among learners, allowing them to connect with peers, share experiences, and support each other's language learning journey. Authenticity and flexibility are also the benefits of using social media to enhance learners' pronunciation. Learners have access to authentic pronunciation models through social media content created by native speakers, which facilitates natural language acquisition and accent reduction and social media-based pronunciation lessons offer flexibility in terms of pacing, allowing learners to progress at their own pace and revisit content as needed.

Pronunciation is active, focused, and concentrated attention for the purpose of understanding the meanings pronounced by a speaker. It improves learners' ability to listen effectively and affects self-esteem. All learners of a foreign language try to be understood better and to understand better in order to enjoy

the new language. The paper tends to prove the importance of using social media in teaching pronunciation and encourages learners to practice listening as much as possible.

References

1. Allen, E. and Valette, R. (1972). *Modern language classroom techniques. A handbook*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
2. Brown, G. (1977). *Listening to Spoken English*. Harlow (Essex): Longman.
3. Chela-Flores, B. (2001). 'Pronunciation and language learning: An integrative approach'. *IRAL*, 39.
4. Colman, A. M. (2006). *Oxford dictionary of psychology*. New York, NY: Oxford University Press.
5. Crookes, G. and Gass, S. (1993). *Tasks and Language Learning: Integrating Theory and Practice*. Philadelphia: Multilingual Matters.
6. Derwing, T. M., Munro, M. J. and Wiebe, G. (1999). 'Pronunciation instruction for "fossilized" learners. Can it help?'. *Applied Language Learning*, 8, 2: 217–35.
7. Fraser, H. (2000). *Coordinating improvements in pronunciation teaching for adult learners of English as a second language*. Canberra: Department of Education, Training and Youth Affairs (Australian National Training Authority Adult Literacy National Project).
8. Gilbert, J. B. (1984). *Clear Speech*. Cambridge University Press pp.1
9. Halliday, M.K. (1978). *Language as Social Semiotic*. London. Edward Arnold.
10. Kenworthy, J. (1987). *Teaching English Pronunciation*. London: Longman.
11. Rothwell, J. D. (2010). *In the company of others: An introduction to communication*. New York, NY: Oxford. University Press.
12. Spaulding, C. (1992). *Motivation in the classroom*. New York: McGraw-Hill, Inc.

Sažetak: DRUŠTVENI MEDIJI U FUNKCIJI POBOLIŠANJA IZGOVORA STRANOG JEZIKA

U ovom radu autori pružaju uvid u neke od najčešćih problema u vezi sa izgovorom tokom učenja jezika. Pored toga, autori analiziraju neka ranija i sadašnja istraživanja u okviru analize izgovora. Izgovor podrazumeva aktivno i ciljano obraćanje pažnje u cilju razumevanja govornika. Kroz vežbe izgovora se razvija sposobnost učenika da efikasno slušaju, a izgovor utiče i na njihovo samopouzdanje. U radu se podvlači važnost uloge korišćenja društvenih medija u podučavanju izgovora, kao i podsticanja učenika da što više vežbaju slušanje. Interaktivna i vizuelno privlačna priroda sadržaja društvenih medija privlači pažnju učenika i doprinosi njihovoj istrajnosti tokom celog procesa učenja jezika. Društvene mreže podstiču osećaj zajednice među učenicima, omogućavajući im da se povežu sa vršnjacima, dele iskustva i podržavaju jedni druge na putu učenja jezika.

Ključne reči: izgovor, komunikacijske veštine, društveni mediji, efikasno slušanje, učenje jezika.

Jelena Jovanović Simić, Ivana Jovanović: REPORTAŽA KAO NOVINARSKO-BELETRISTIČKI ŽANR

Pregledni rad¹

Sažetak: Teorija žanrova danas poglavito obuhvata književnost, novinarstvo i nauku, i za svoj predmet ima proučavanje konkretnih tekstovnih ostvarenja. Za razliku od klasične, tj. deskriptivne teorije o žanrovima, moderne i postmoderne podrazumevaju ne samo inoviranje klasičnih žanrova, već i njihovo relativizovanje i dekonstrukciju. Da bismo mogli adekvatno prići ma kom žanrovskom obliku u publicističkom registru – važno je skrenuti pažnju na metodološku strategiju u istraživanju i terminološku aparaturu u opisivanju. Naša metoda je poglavito deskriptivno-analička, a predmet istraživanja je reportaža kao jedna osobena novinska forma, mešovite funkcionalno-stilske vrste, koja sem književno-umetničkih osobina, poseduje i osobine kratke priče, eseja, feljtona, kolumne, crtice ili fičera. Zbog ovih funkcionalno-stilskih i žanrovskih karakteristika reportaže, naš semiološki aparat nužno mora činiti novinarska stilistika, tj. nauka o novinarskim oblicima i vrstama, kao i nauka o opštim principima verbalizacije čovekove stvarnosti, tj. verbatologija.

Ključne reči: reportaža, stil, žanrovi, funkcionalni stilovi.

Uvodna razmatranja

U teoriji novinarstva reportaža se smatra jednim od najviših oblika novinskog teksta, i određuje se kao „privlačan i popularan literarno-novinarski žanr“ (Životić, 1993: 133). Reportažu teoretičari književnosti svrstavaju u granične književne vrste, tj. one koje su zajedničke poetskoj reči i novinarstvu. Tako se u *Rečniku književnih termina* (RKT, 1992: s.v.) reportaža definiše kao „publicističko prikazivanje realnih događaja, kojim se dočarava atmosfera i predstavljaju najbitniji momenti nekog zbivanja ili najkarakterističnije odlike ljudi.

¹ Jelena Jovanović Simić, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, jelenaajo@beograd.com

Ivana Jovanović, Filološka gimnazija u Beogradu, vasdejks@gmail.com

Pisac reportaže koristi književna sredstva za prikazivanje nekog događaja ili ličnosti: opis, karakterizaciju, dijalog. Lični utisak i ton, dočaravanje predstave o događajima i ličnostima, kao i način i sredstva izražavanja, mogu dati reportaži umetničku vrednost”.

Međutim, reportaža se u novinarstvu ne može jednostavno izjednačiti sa pripovednim formama umetničke proze, i to iz dva razloga. Prvo, reportaža se odlikuje duhovitošću i svežinom izraza, ali retko prelazi u sferu umetnički dubokog slikanja. I drugo, reportaža u novinarstvu po pravilu za predmet ima realne događaje i ličnosti, i samo se izuzetno uzdiže do umetničke fikcije. Prema tome, nije jednostavno odrediti definiciju reportaže, najviše zbog toga što ona nije klasičan novinarski žanr, pa nema one osobine i one osnovne elemente ostalih oblika novinarskog izražavanja po kojima bi se lako mogla izdvojiti iz literature, kamo su mnogi pisci i novinarskih udžbenika i književni teoretičari pokušavali da je svrstaju.

S. Lukač (1970: 108) reportažu definiše kao „sastavni deo lista, radio ili televizijske emisije i stoga za nju važe zakoni konkretne aktuelnosti“, ali ističe da „u njoj ne može biti literarne fikcije“. Na istoj liniji razumevanja i definisanja reportaže stoji i konstatacija D. Slavkovića (1979) o reportaži kao obliku novinarskog izražavanja kojim se javnost upoznaje sa aktuelnom, autentičnom ili istinitom činjenicom.

Osnovno funkcionalno-stilsko, žanrovsko i verbatološko pitanje koje se ovde postavlja jeste kako odvojiti reportažu od tzv. reporterskog izveštaja. Jedan od mogućih odgovora ponuđen je u studiji *Lingvistika i stilistika medioloških rodova i vrsta* (Jovanović, 2019: 118), gde se za kriterijum razgraničenja reportaže i reporterskog izveštaja, kao novinskih oblika slične forme, upravo uzima sadržina. Forma je, dakle, ista ili gotovo ista, jer i reporterski izveštaj na jedan živ i neposredan način priča o nekoj činjenici. Međutim, „reporterski izveštaj govori o toku događaja koji se danas (ili najdalje juče) odigrao, a reportaža priča o aktuelnom događaju, pojavi ili čoveku, o onim činjenicama koje su stalno prisutne u društvu”.

U tom smislu, specifičnost izveštavanja određena je njegovom temom kao stvarnim događajem. Ako je događaj izmišljen, onda njegov opis, bez obzira da li je to čitalac primetio – nije izveštaj. Osim toga, kako dalje utvrđuje Jovanović (2019: 118) – „reporterski izveštaj iznosi samo tok događaja, a reportaža ukazuje na jednu ili više činjenica, osvetljava ih sa raznih strana, iznosi autorovu ocenu, dakle, subjektivna je u prilazu i u načinu obrade”.

U novije vreme određeni savremeni oblici novinarstva sve se vidljivije udaljavaju od tradicionalnih, pa i samo funkcionalno-stilsko i žanrovsko određenje reportaže postaje komplikovanije. Kako se menja stilsko-izražajni repertoar reportaža, tako se menja i raste repertoar svih žanrovskih stilova određenih sfera ljudske delatnosti i opštenja, i to – po Bahtinovu mišljenju (1980: 54) – „u onoj meri u kojoj se data sfera razvija i postaje složenija“.

Još u drugoj polovini prošloga veka B. Lazić govori o „sumraku reportaže“ (1960: 93), tj. o njenoj žanrovskoj izmeštenosti ili „formalnoj izgubljenosti“ u savremenom novinarstvu, na čije mesto dolazi impresionističko i površno pisanje pseudoliterarnog karaktera, „u kome stilske bravure i igre rečima dobijaju prednost nad činjenicama, nad zbivanjima ili nad njihovim smislom“. „Pseudoliterarno pisanje“ i „stilske bravure“ nikada nisu bile karakteristika prave reportaže, pa je primećeno da se ovaj žanr, za mnoge s pravom najviši domet žurnalistike, „istiskuje sa novinskih stubaca, i to ne služi nikome na čast, najmanje našem novinarstvu u celini“ (Jovanović, 2019: 113).

Milan Bogdanović (1956: 57) takođe sumira položaj novinske reportaže na početku druge polovine dvadesetog veka, ističući da „u našoj savremenoj žurnalistici, ili šire, bolje rečeno, publicistici – ima izvesnih reportaža, za koje se ne bi smelo smatrati da su potcenjene ako ih ne nazovemo umetničkim, jer dobra publicistika ima veliki kvalitet koji isto tako traži posebnog dara. Umetnička reportaža – ili bolje rečeno: literarna reportaža – ili je reportaža ili literatura. Ako nije ni jedno ni drugo, onda je nekakav hibrid!“

Prema tome, pitanje oblika određenog sadržaja reportaže predstavlja jednu od njenih bitnih karakteristika, s obzirom na činjenicu da se taj oblik po mnogo čemu razlikuje od ostalih oblika novinarskog izražavanja. U tom smislu, Št. Rus-Mol (Št. Rus-Mol, 2005: 90) kaže da je reportaža „više ogled o veštini posmatranja nego analiza; više informacija nego izražavanje mišljenja“, pa se čini u teoriji novinarstva prihvatljivim određenje reportaže kao „interpretativno-autorskog žanra“, posebno kada se uzme u obzir da su one upravo „zbog svoje subjektivne interpretacije nazvane autorskim žanrovima“ (Jovanović, 2019: 27). Relevantno je i ono što o reportaži piše M. Vitorović (1970: 63–65), tvrdeći da ona „može da bude literatura, može da bude umetnost“, ali pod uslovom da ne napušta svoja stvaralačka sredstva, u suprotnom – „prestaje da bude reportaža, a ne postaje priča“. I zaista, reportaža se razlikuje od priče, pre svega, „po tome što mora da govori o jednoj tačno određenoj pojavi, jednom tačno određenom događaju ili jednom tačno određenom čoveku“ (Jovanović, 2019: 115).

U nedeljnim revijama i listovima, na raznim portalima, mogu se naći i reportaže koje u sebi nemaju osnovne osobine ovog žanra – tj. koje odstupaju od pričanja o jednom određenom čoveku, događaju ili pojavi. Reporter postavi neku činjenicu i, poput priče, daje tipičnu atmosferu, odnose, ljude. To su, po pravilu, – kako ističe Jovanović (2019: 118–119), „napisi sa naglašenim kuriozitetom, o izgubljenim ljudima, ili ljudima sa dna, o nekakvom izuzetnom događaju; to je napis pomalo sentimentaln ili romantičan, sa elementima ljubavi, životnog promašaja, tragedije. Po sadržaju i prilazu takve bi reportaže trebalo da budu priče, ali im za tu kategoriju nedostaje snaga umetničkog uobličavanja”.

Shodno ovoj tezi – možemo reći da svi primeri reportaža koje analiziramo u ovome radu predstavljaju novinarsko-beletrističke (i šire: interpretativno-autorske) žanrove, tj. mešovite funkcionalno-stilske vrste, čija su jezička i kompoziciona obeležja u novije i najnovije vreme teorijski utvrđena i sistematizovana, pre svega, po formalnim i sadržajnim merilima (up.: Bogdanov, Vjazemskij, 1973; Jevtović, Petrović, Aracki, 2014; Jovanović, Simić, 2004; Mladenov, 1980; Silić, 2006; Simić, 2000; Simić, Jovanović Simić, 2015; Tošović, 1988; Čejni, 2003; Jovanović 2019). Na ovome mestu napominjemo da se određenje reportaže kao interpretativno-autorskog žanra javlja u drugoj deceniji ovoga veka, ali da svoje teorijsko uporište ima u istraživanjima u drugoj polovini dvadesetog veka, naročito u shvatanjima Solganjika (Solganik 1973) i Ahmanove (1966), koji žanr određuju kao relativno ustaljenu kompozicionu šemu, osposobljenu da izražava određeni apstraktni odnos govornika prema predmetu i sadržaju.

Za ovu priliku odabrani su tekstovi iz različitih tematskih sfera, s namerom da se ukaže na verbatološke postupke pomoću kojih se različite teme na osoben način projektuju na izbor forme i načina izražavanja, kao i na izbor jezičkih i stilskih sredstava. Dajemo prvo tematsku podelu, koja će imati nadkategorijalni karakter u odnosu na stilske vrednosti koje određuju stepen estetizacije, stilizacije i poetizacije analiziranih reportaža (up.: Kon, 2001; Rajnvajn, 1988). Pet analiziranih reportaža razvrstali smo u tri tematske sfere: (1) društveno-istorijska i lično-intimna tema – realizovana mikrotematski ili motivski kao gradska ili urbana tema (takva je reportaža: *Preostalo od grada Kragujevca*), zatim (2) teme iz realističke ili motološke sfere biljnog i životinjskog sveta (takve su dve reportaže: *Stogodišnje kruške iz Čalme i Divoša* i *Sećam se, kao da gledam*) i, na kraju, (3) teme iz sfere spomeničko-arhitektonskog i intimno-kolektivnog svedočenja (i ovde se svrtstavaju dve reportaže: *Misterija Skorcenijeve nesuđene rezidencije* i *Obični ljudi i neobične sudbine Jazačana*).

Sva tri tematska bloka, tj. svih pet reportaža, predstavljaju tekstove u osnovi pisane standardnim, književnim jezikom, sa malim ekskursima u kolokvijalni stil (Jovanović, Simić, 2009; Katnić-Bakaršić, 1999; Stolac, 1991). Ni u jednom od pet tekstova nisu prisutni elementi najviše stilske organizacije izraza, s tim što se četvrti i peti tekst ističu po estetizaciji, a peti bismo izdvojili kao jezički, stilski i kompozicioni reprezent beletrizovane reportaže u novinarstvu (isp.: Bandić, 1992; Životić, 1979; Životić, 1981; Životić, 1993; Jovanović, 2010b; Simić, Jovanović, 2002; Slavković, 1975; Slavković, 1979).

Izdvojene reportaže mogu se žanrovski identifikovati na četiri različita načina: (1) prvo – kao estetizovana, kozerska ili novinarska priča; (2) drugo – kao priča sa elementima kolumne, feljtona ili fičera (up.: Miler, 1971); (3) treće – kao tzv. stvarnosna proza (sasvim karakteristična za novinarski izraz uopšte) i (4) četvrto – kao fantastična, mitološka, beletrizovana proza. Sva četiri stilska tipa umetničke reportaže vrlo su česta u štampi, i tamo zadovoljavaju potrebe svojih čitalaca za umetničkim doživljajem stvarnosti, najčešće oživljavanjem priče u vidu slikovitog kazivanja, dakle, promocijom pripovednog stila na mestu izveštajnog (up.: Životić, 2001).

Tematska podela i stilska analiza reportaža

ISTORIJSKO-DRUŠTVENE I LIČNO-INTIMNE TEME realizovane su mikrotematski ili motivski kao tzv. gradska tema. U okviru ove tematske sfere analiziraćemo najavljenju reportažu „Preostalo od grada Kragujevca”, autora Nikole Stankovića, objavljenoj u *Ličnim stavovima*, u rubrici *Moj Grad* (Stanković, 2023).

Reportaža počinje esejistički, jednim stilskim aplikatom, tj. Kamijevim citatom iz romana *Kuga*, koji predstavlja lajtomitiv čitavog teksta: „Sam grad je, mora se priznati, ružan”. Pripovedanje je ovde u prvom licu, sa preciznom vremenskom i prostornom lokalizacijom („negde pred podne; „prozor koji gleda ka zapadu”; „brda u pravcu Knića”; „na Maloj vagi”; „Skroz udesno”; „tokom prvog zamračenja u prvoj noći bombardovanja”):

„Probudio sam se negde pred podne, jer jutra su dobra jedino kada se prespavaju, i podigao roletnu bez koje bi ignorisanje jutara bilo moguće, ali osetno teže. Odškrinuo sam prozor koji gleda ka zapadu i seo, tik uz njega, na ivicu kreveta. Nekada su se sa tog prozora, dok je još bio kuhinjski i od drveta, u vazdušnoj perspektivi nazirala brda u pravcu Knića, samo delimično zaklonjena soliterima na Maloj vagi. Skroz udesno, kao na dlanu, video se i „Ipsilon”, u čije

smo svetioničko crveno svetlo na krovu gledali tokom prvog zamračenja u prvoj noći bombardovanja”.

Pesmimizam u deskriptivnim pasažima svoju kumulaciju nalazi u zeugmatičnoj polisemantici simetrično ponovljenog glagola „ubiti” („pogled” / „strujanje vazduha”) u finalnoj polustukturi iskaza (isp.: Gortan-Premk, 2004):

„Sada kad je ovo prozor spavaće sobe i od plastike kroz njega se može gledati samo pravo u veliku pregradu sačinjenu od novopodignutih stambenih zgrada koja, osim što je ubila pogled, polako ubija i strujanje vazduha”.

Silazak u gradsku stvarnost čini da se noćni ambijent prikazuje još otuđenijim, dehumanizovanijim, prozaičnijim: „puste ulice”, „rupe”, „kockarnice”, „kladionice”, „noćnoklubašče kuće”, „pivske flaše”.

Ovde primećujemo kolumnistički ton kao žanr mišljenja, jer se očito prepliću umetnički i filozofski elementi deskripcije i pripovedanja. Esejističko se ovde određuje kao forma ispitivanja stvarnosti i sebe, kao implicitno iznošenja stavova, i po tome se ovaj tekst približava više novinarskom nego umetničkom žanru (Jovanović, 2010a; Malović, 2005; Petković, 2003). Subjektivna interpretacija teme ukazuje na to da autor raspolaže dovoljnim misaonim kapacitetima da bi mogao vršiti selekciju podataka, i da bi pokazao svoju interpretativnu veštinu.

Međutim, kompozicija je pod pritiskom konfuznog sižea postala difuzna i nekoherentna. Kraj je slab, i rezultat je cikličnog načina pripovedanja, čija se poenta razilazi sa polaznim razmatranjem teme: „Neki bi rekli da je Kragujevac ružan i neki bi se i složili. Ali ono što je ostalo i što je i dalje tu jeste to što nije dosadno lep. Lako je projektovati, ulickati, namazati. Teško je snalaziti se”. Nakon početnog lineranog pripovedanja, centralni deo reportaže zauzima radijalno i asocijativno vođenje izveštavanja o utiscima o gradu, da bi se završilo stilskim slabim paradoksom: „Kragujevac je lep, zapravo, baš zato što je ružan”. Prema tome, tekst reportaže obeležen je ličnim, često emocionalno senčenim tonovima, i to najčešće na granici frazerske patetike.

TEME IZ REALISTIČKE ILI MITOLOŠKE SFERE BILJNOG I ŽIVOTINJSKOG SVETA odnose se na dve reportaže objavljene u *Sremskim novinama*.

Prva je „Stogodišnje kruške iz Čalme i Divoša: Jedno drvo rodi za ceo voćnjak”, iz pera N. Miloševića (Milošević, 2022a). Ova reportaža ima feljtonski karakter, iako feljton nije tipičan oblik novinarskog teksta, i to ne samo zato što ga

najčešće pišu ljudi izvan redakcije (npr. pisci ili historičari), već više stoga što nema naglašene žurnalističke elemente (up.: Jovanović, 2017b).

„Teško je u Srbiji pronaći dvorište koje nema makar jednu vočku, pogotovo kada se radi o seoskim imanjima [...] Tako, nije redak slučaj da jedna vočka isprati i više generacija. A ono što jeste retko je činjenica da postoje i one vočke koje svoje domaćine daruju i više od jednog veka. Stare sorte su, kažu stručnjaci, najdugovečnije, pa se tako u Divošu, na imanju supruge Čalmanca Momira Antonića, još uvek mogu ubrati slatki plodovi kruške karamanke stare preko stotinu godina, a čiju starost je potvrdio čalmanski agronom Dragan Čorić”.

Reportaža ima i osobine fičera ili crtice, tj. oblika novinarskog izražavanja koji se, po pravilu, dopada čitaocima, jer je lako, prijatno štivo, neopterećeno brojkama i podacima, prosto – jedan detalj iz života. Crtica kao mala reportaža i reportaža vrlo su bliski rodovi, i po načinu prilaza, i po načinu obrade. To su jedini oblici novinarskog izražavanja oko kojih se teoretičari često kolebaju: novinarstvo ili literatura. Mi ćemo u istraživanju ove forme doći do uverenja da je reč ne o umetničkoj, već o novinskoj formi.

„- Znamo da je pradedo moje supruge kupio to imanje od jedne jevrejske porodice 1930. godine...

- Kako smo je zatekli, tako stoji i danas. Očigledno joj nikakvi tretmani nisu potrebni, niti bismo mi želeli da je na bilo koji način tretiramo. Sazreva sredinom avgusta i ove godine dala je oko 300 kilograma roda, a bilo je godina kada je rađala i 600 kilograma [...] Međutim, tu u okolini, ima i rodnijih starih stabala kruške, pa nas Moma i Dragan upućuju u kuću Draška Vlaića iz Čalme, koji na sred dvorišta ima staru krušku žitnjaču. Njegova kruška takođe je stara preko jednog veka, a, verovali ili ne, pre dve godine rodila je čitavih 1.200 kilograma.

- Ove godine dala je samo tonu – kaže Draško kroz smeh”.

Međutim, u mnogim narativno-stilskim postupcima ovaj segment ukazuje da nije reč o pravoj novinskoj reportaži u užem smislu, već je napis druge vrste, kozersko pričanje kojem nedostaje istinska literarna vrednost, a nalazi kakvo-takvo opravdanje u listu iz razloga što su i novine mozaik, jer govore o svakodnevnim, bliskim pojavama i događajima, i o običnim ljudima, o temama svakodnevnim i običnim koje privlače pažnju nekom svojom neobičnošću (isp.: Jovanović, 2019).

Druga reportaža iz ovog tematskog kruga nalazi se u rubrici *Komšija piše*, „Sećam se, kao da gledam”, čiji je autor Boris Miljković (Miljković, 2023), i ona po svojoj strukturi podseća na kratku priču, prvenstveno zbog činjenice da se odlikuje jedinstvom radnje, tona, raspoloženja i utisaka, te se stiče utisak „čitanja u jednom dahu” (isp.: Jovanović, 2017a). Njen jezik je po pravilu jednostavan i sugestivan, bez manirizma, kićenosti i visoke stilske ornamentike. Suštinska razlika, međutim, između priče i reportaže nalazi se u činjenici što se priča služi izmišljenim događajima, a reportaža istinitim. Ova naša reportaža ima osobine kratke priče, jer je u jedan fanstačni okvir i basneni dijalog između konja i čoveka smeštena realistička priča:

„Šapnuću ti nešto”, reče mi beli konj.

Reko`, “šapni”.

- Jesi li jeo maljuge i mleka kao mali?

Jesam, kažem. Sećam se vrlo dobro ko sada. Baba pomuze kravu, a deda donese puno lonče brašna ispod čekićara samlevenog, u drvenom koritu stoji za marvu. Mi smo kuruzno brašno jednostavno zvali brašno.

- A sećaš li se čaja od višnje?

Sećam se, k`o sada da gledam. Baba izađe u avliju, ubere dve grančice, stavi u lonče i na šporet – eto čaja!

- A sećaš li se kivanog žita i odgore šećera.

Sećam se i toga. Ode baba, otvori onaj sanduk, uzme lonče žita [...] Kuva dugo i eto poslastice.

- A sećaš li se pasulja iz korita pokrivenog ćebetom i onu kost od šunke, malo luka i nema lepšeg ručka. Mleka i rezanaca, soli i šećera, pa kako ko voli. Jaje na oko na plotni smederevca i krompira u rerni sa lukom zaprženim u šerpici maloj i kašika-dve masti”.

Dijalog uvodi publiku u priču, pobuđuje njenu radoznalost i interesovanje karakterističnim detaljima, epizodama i zapažanjima. Zatim se naizmenično nižu i prepliću očigledne, konkretne informacije i slikovita zapažanja, primeri sećanja. Ovde novinar ne izmišlja ništa sem razgovora sa konjem.

TEMA IZ SFERE SPOMENIČKO-ARHITEKTONSKOG SVEDOČENJA zabeležena je opet u *Sremskim novinama*, i opet je iz pera N. Miloševića, sada sa naslovom „Misterija Skorcenijeve nesuđene rezidencije” (Milošević, 2022b).

Reporter uvodi publiku u priču tananim nitima putopisne naracije (up.: Jovanović Simić, Simić, 2015):

„Prošle godine, negde u ovo vreme, put nas je odveo do napuštene bolnice na Iriškom vencu [...] Na putu od Venca ka spomeniku Sloboda, među drvećem sa desne strane, i danas se naziru ostaci nekadašnjeg Turističkog doma. Kako je pisala tadašnja štampa, jednog od najveleplebnijih objekata te vrste tokom tridesetih godina prošlog veka u Kraljevini Jugoslaviji”.

Ovde su prisutni svi bitni elementi koji sačinjavaju pravu novinsku reportažu, kao što su autentičnost, istinitost, aktuelnost (ili aktuelni povod), originalnost u prilazu, subjektivnost u ocenama, odabrani, specifičan stil, humanizacija opisa:

„Međutim, jedna činjenica je posebno interesantna kada je reč o ovom objektu. Dokumentovano je i može se saznati u Srpskoj čitaonici u Irigu, da je lično Adolf Hitler, glavom i brčićima, bacio šapu na ovo velelepno zdanje [...] Hitler je rešio da Skorceniju pokloni objekat Turističkog doma na Iriškom vencu koji bi postao njegova lična vila [...] Ipak, vremena nije bilo dovoljno. Jugoslavija je ubrzo oslobođena, a Oto je nakon zarobljavanja „zdimio” iz zatvora i starost dočeka u Južnoj Americi. A na objektu na Vencu, ostali su samo tragovi ratnih razaranja [...] Kao odmaralište, „Venac” je poslužio još neko vreme [...] Ipak, solidno očuvan, uspeo je da nekoliko godina kasnije dočeka i svoje nove stanare. Već sa dolaskom devedesetih, nekoliko desetina izbeglih iz ratom zahvaćenih područja bivše Jugoslavije u „Vencu” je pronašlo svoj novi dom, a život ovog objekta se i dalje nastavio, ponovo u nešto izmenjenom obliku”.

U komponovanju ove reportaže od značaja je sistematsko raščlanjavanje elemenata istorijskih događaja i uspostavljanje neke vrste dramske napetosti. Uz to, reporter je postigao i elegantan završetak, dobru poentu i vezu sa početkom:

„Ovaj prostor, sa sve hotelom, ponovo je u manastirskom vlasništvu, odnosno u vlasništvu Eparhije sremske [...] Danas, sa glavnog puta ga je teško i primetiti, zaraslog u šumsko rastinje. Tek ponekom radoznom prolazniku mahne krilom razvaljenog prozora, ne bi li ga pozvao na odmor. Ali, uzalud. Zub vremena učinio je svoje. Od nekadašnjeg sjaja, ostali su samo velelepna zidana konstrukcija, prazan parking, letnja terasa i nad njom natpis „Radničko odmaralište Prvi maj”, kao podsetnik na neka srećnija vremena”.

Kao što vidimo, reportaža je i svedočanstvo, i dokument, i lepa reč, i otkrivanje ljudskih i nacionalnih drama, i poniranje u socijalne probleme, i istraživanje

njihovih uzroka, i podstrek, i bogatstvo umnih asocijacija, i misaona angažovanost. Takođe, na ovom primeru se potvrđuje eksplicirana teza u uvodnim razmatranjima po kojoj se ne mogu izjednačiti novinska reportaža i reporterski izveštaj, kao što se ne mogu izjednačavati različiti sdražaji iskazani istim ili sličnim formama.

Na kraju imamo i jednu TEMU IZ SFERE INTIMNO-LIČNOG I DEMOGRAFSKO-KOLEKTIVNOG SVEDOČENJA, autora Todora Bjelkića, sa naslovom „Obični ljudi i neobične sudbine Jazačana” (Bjelkić, 2020).

Reportaže u magazinskim listovima insistiraju pre svega na zanimljivosti, bizarnosti, nesvakidašnjem, – i to je, čini se, njihovo glavno obeležje. Evo kako izgleda najava estetski najuspelije reportaže među primerima koje navodimo:

„Selo većitih neženja – Strašna priča o prokletstvu obrijanog popa – Njihove humke nisu i kraj njihovih života – Čovek koji je izmislio mehaničku motiku – Poznatog seoskog profesora istorije „ubila” strahovita letnja oluja”.

Najava ima funkciju pregleda kolažne i intertekstne kompozicije reportaže, pa su svi segmenti najave uposleni da informišu i zainteresuju čitaoca, ali imaju i umetnički zadatak – kao naslovi poglavlja, mikroteme ili lajtmotivi.

Magazinska reportaža ima žanrovske osobine umetničke priče o određenim ljudima (ovde: svešteniku i profesoru istorije), događaju (ovde: ubistvu,) ili pojavi (ovde: prokletstvu). Reporter postavi neku činjenicu (to je ovde selo u kome se čitav vek mladići ne žene) i, poput priče, daje tipičnu atmosferu (u ovoj reportaži to je strah, neizvesnost i tuga), predočava odnose (kao što je ovde usamljenost) i ljude (u našem primeru: običan svet i profesori). To su, po pravilu, napisi o nekakvom izuzetnom događaju (ovde vezan za istoriju sela i opštu istoriju sukobljavanja predkomunističkog i komunističkog pogleda na svet), sa elementima sentimentalnim i dramskim elementima prikazivanja. Po sadržaju i prilazu, po snazi umetničkog uobličavanja sadržaja – ovakva reportaža najbliža je priči, ali po autentičnosti i istinitosti – zadržava tipične osobine nivinske reportaže.

Reportaža ima jasno izdvojen uvod, u kome se prepoznaju inspiracija ili povod za priču:

„Nekako početkom februara, dok se kod nas o korona virusu tek onako usput pričalo, umro je Jazačain Đorđe Mladenović (ali, ne od virusa kovid – 19) [...] Tad mi je Đorđe Utvić, i sam neženja, ispričao čudnu, ali istinitu priču [...]”.

Izdvojjivost određenih kompozicionih segmentata čini ih sižejno osamostaljjivim u vidu tekstovnih parcelata, ali tematski i fabularno povezanih u linearno-progresivnu i hijerarhijski postavljenu pripovednu strukturu. Izdvajamo najpre ekspoziciju:

„Tamo sam odmah spazio grob još jednog poznatog Jazačanina, Đorđa Utvić [...] Tako sam i saznao priču o ukletom selu Jasku [...]”.

U ekspoziciji priče upoznajemo se sa likovima, njihovim životima, i sa naznakama njihovih sudbina. Uvod, pre svega, ima funkciju vremenskog etalona, određenog okvirno vremenskim odsečcima u kojima se događaji beleže. Ima, nadalje, i ulogu prostornog lokalizatora: „Irig” i „Jasak”. Slede zaplet i kulminacija:

„U to vreme, kad (mi) je priča ispričana, navršilo se oko sedam decenija, kako su obesni Jazačani, seoske lole i bečari, nekako namamili i izopijali novodošlog seoskog popa. Onda su ga smestili pod živinsko „legalo” i tu ga ostavili da prenoći. Prethodno su mu obrijali bradu i pokrili ga mantijom. Probudivši se ujutro, onako mamuran i isflekan živinskim izmetom, a usto još i sveže obrijan, pop je zajaukao iz sveg glasa. Pijandure su se odmah okupile i počele (se) grohotom smejeti, a nesrećni pop je naglas prokleo Jazak i Jazačane „da se u njemu momci ne ženili stotinu godina.” Potom se odmah, onako osramoćen i smožden, obesio o isto ono „legalo” (to su bile snažne izukrštane motke na kojima je živina noćivala, a moglo je biti i neko staro dvorišno stabilo). Jazačani kažu da se to zbilo verovatno one nesrećne 1903. godine (nesrećne i stoga što su u Beogradu te godine svirepo ubijeni kralj Aleksandar Obrenović i njegova žena Draga Mašin)”.

Peripetiju i rasplet grade umetnute priče koje osvetljavaju glavnu temu:

„U blizini večnog boravišta Đorđa Utvića nalazi se i sveža humka njegovog prvog komšije, znatno mlađeg profesora istorije Save Jovičića [...] Ostaće upamćena i jedna nesvakidašnja anegdota iz njegove nastavničke prakse. Prvo radno mesto zadesilo ga je u Irigu, u tzv. usmerenom obrazovanju. Na prvom času profesor je tražio od svih đaka da se predstave imenom, prezimenom i imenom oca. Jer, ti bi podaci ostajali u njegovoj glavi za sva vremena. „Evo, ovako ćemo”, rekao je profesor. „Primeru radi: ja sam Sava Jovičić, a otac mi je Branislav. Hajde sada se ti predstavi”, upro je prstom u prvog učenika ispred sebe. Ovaj je ustao i izdeklamovao: „Ja sam Branislav Jovičić, a otac mi je Sava.” „Ne tako!”, skoro je ciknuo profesor. „JA sam Sava Jovičić, a otac mi je Branislav! Probaj ponovo!”

Učenik je opet rekao: „Ja sam Branislav Jovičić, a otac mi je Sava!” Iznervirani profesor je izbacio učenika sa časa, misleći da ga ovaj zavatlava, a ceo razred je bio na ivici gromoglasnog smeha. Docije je i Sava Jovičić saznao da mu se učenik zove Branislav Jovičić i da mu je otac Sava (a to je isti ovdašnji, iriški Bane Čvarak, viši knjižničar u iriškoj Srpskoj čitaonici) [...] Kao i mnogi jazački vršnjaci, ali i oni pre i oni posle, i Sava je do kraja ostao okoreli neženja”.

Epilog jasno odgovara kompozicionim elementima dramskog žanra:

„Nevoljno i sa setom, susretoh se opet s negdašnjim jazačkim prijateljima, čvrsto uveren da njihove humke nisu i ne smeju biti i kraj njihovih života”.

Prema tome, pred nama je složen odnos tematike, sižea i fabule. Tematiku prepoznajemo kao stvarnosnu, tj. predmetnu podlogu, definisanu upravo naslovom „Obični ljudi i neobične sudbine Jazačana”. I sama tema akceptabilna je na dva nivoa: u užem smislu, ona se oslanja na glavnu liniju izlaganja, tj. na priču o selu večitih mladoženja i na legendu o prokletstvu obrijanog popa. Uz ovu glavnu idu dve sporedne linije pripovedanja i tematskog razuđivanja – tako imamo priču o čoveku koji je izmislio mehaničku motiku, i priču o poznatom seoskom profesoru istorije koga je „ubila” strahovita letnja oluja. Primarni tekst čini okvir pripovedanja u koji se umeću sekundarni tekstovni segmenti, u vidu citirane priče, intimnog ili kolektivnog svedočenja i tumačenja, ili u vidu prepričavanja. I tu se otvara prostor za drugostepeni znakovni sistem i za stilsku transpoziciju.

Zaključne napomene

Da zaključimo. U pregledu novinarskih reportaža polazište su činile opšte i jezičko-stilske osobine teksta, te su za osnovu njihove klasifikacije uzete razlike između tipičnih interpretativno-autorskih tekstova i onih koji su pokazivali veći stepen estetizacije. U tom smislu, kulturna, socijalna, nacionalna i intimna implikativnost i konotativnost ostvarene u petom, pa i četvrtom tekstu daleko premašuju tematski potencijal ostvaren u trećem i drugom tekstu, i stoje u nesravnjivom odnosu prema prvom tekstu – koji se izborom teme i narativnog rešenja, prosto stilski diskvalifikuje. Naime, u poslednja dva teksta konkretna tema i pojedinačne sudbine uspevaju se uzdići do umetničkog nivoa univerzalnosti: u petoj reportaži sa više uspeha, u četvrtoj – sa manje. U prvom tekstu, međutim, postupci i rezultati su suprotni. Autor polazi od opšte teme čoveka zarobljenog urbanim prostorom i modernom civilizacijom, i onda je

stilski neutrališe – u nastojanju da je učini narativno elastičnijom, a umanjujući na taj način njen estetski kapacitet.

Primitili smo da analizirane reportaže imaju često neke od dramskih elemenata, tj. da u kompozicionom pogledu delimično slede obrazac drame, pa imaju svoju ekspoziciju, zaplet, uspon, svoju kulminacionu tačku, svoj pad, rasplet i, najzad, poentu, poruku ili pouku. Videli smo, međutim, da nisu svi pomenuti elementi drame ugrađeni u narativnu strukturu reportaža, niti je redosled kompozicionih elemenata fiksiran kao u drami. U tom smislu može se zaključiti da od načina na koji je izgrađena kompozicija reportaže zavisi i živost njene naracije, njena napetost i stilaska privlačnost.

U stvaranju kompozicije reportaže osnovna je, ipak, moć zapažanja autora, percepcija, utisak koji u njemu stvara događaj, pojava, čovek, činjenica života o kojoj piše. A da bi stvorio perceptivnu upečatljivost i precizan stilski efekat, da bi prodro u suštinu teme, reporter mora da bude „na licu mesta”, da bude očevidac ili učesnik opisanog događaja. Nema reportaže koja se u potpunosti stvara u mašti novinara, bez obzira na bogatstvo i inventivnost piščeve mašte – kao što smo приметili u trećoj reportaži, gde je autor fantastičan i izmišljen dijalog sa kruškom iskoristio za realističko svedočenje o određenom vremenu i običajima određenog kraja.

Iako većina reportaža ima monološku formu, mogli smo приметiti da neke od analiziranih reportaža imaju dijalog kao dominantnu kompozicionu strategiju, kao što je slučaj sa drugom i trećom navedenom reportažom. Ostali primeri ukazuju na činjenicu da dijalog nije niti obavezno niti glavno obeležje reportaže, što pokazuje naš prvi i četvrti primer. Dijalog konstruktivno ojačava kompoziciju, usmeravajući smisao na bitne elemente izgradnje teme, a situaciono uklapajući replike u narativnu bateriju – bilo njihovim simetričnim vođenjem (kao u trećoj reportaži) ili asimetričnim (kao u drugoj). Dakle, specifično preplitanje monološko-dijaloškog postupka, kao i narativno-deskriptivnog – čini najznačajniji kompozicioni postupak u većini analiziranih reportaža.

Na kraju možemo zaključiti da se novinarsko-beletristički žanr – kome pripada reportaža u novinarstvu – odnosi na tipične forme novinarskog izražavanja, uslovljene kako formom pripovedanja, tako i komunikativnim ciljem. To je još jedna potvrda da žanr – kako misli i R. Životić (Životić, 1993: 11) – predstavlja „opšti termin kojim označavamo tipičnu formu novinarskog izražavanja, koja se ne određuje jednom, već celinom karakteristika”. Razume se da se ovom definicijom ne poriče činjenica da na karakter žanra značajno utiču i individualne

sposobnosti autora (isp.: Solar, 2005), te se o novinarsko-beletrističkim reportažama može govoriti i kao o interpretativno-autorskim žanrovima (up.: Jovanović, 2019). Prema tome, stil novinske reportaže svakako zavisi od autora, ali on bitno varira u narativnim okvirima zadate efikasnosti novinskog izražavanja, kao što su, pre svega, kratkoća, preciznost i informativnost.

Izvori

Bjelkić, T. (2020). Obični ljudi i neobične sudbine Jazačana. *Sremske novine*, 22. decembar 2020. Pristupljeno 11. 04. 2023. na

www.sremskenovine.co.rs/2020/12/obicni-ljudi-i-neobicne-sudbine-jazacana.

Milošević, N. (2022a). Stogodišnje kruške iz Čalme i Divoša: Jedno drvo rodi za ceo voćnjak. *Sremske novine*, 10. novembar 2022. Pristupljeno 27. 03. 2023. na

www.sremskenovine.co.rs/2022/11/stogodisnje-kruske-iz-calme-i-divosajedno-drvo-rod-za-ceo-voćnjak,

Milošević, N. (2022b). Misterija Skorcenijeve nesuđene rezidencije. *Sremske novine*, 2. decembar 2022. Pristupljeno 27. 03. 2023. na

www.sremskenovine.co.rs/2022/12/misterija-skorcenijeve-nesudjene-rezidencije.

Miljković, B. (2023). Komšija piše: Sećam se, kao da gledam. *Sremske novine*, 17. mart 2023. Pristupljeno 16. 04. 2023. na

www.sremskenovine.co.rs/2023/03/komsija-pise-secam-se-kao-da-gledam.

Stanković, N. (2023). Preostalo od grada Kragujevca. *Lični stavovi*. Rubrika: Moj grad. Pristupljeno 03. 04. 2023. na www.danas.rs/dijalog/licni-stavovi/preostalo-od-grada-kragujevca.

Reference

Ahmanova, O. (1966). *Slovarь lingvističeskih terminov*. Moskva: Vyššaja škola.

Bandić, M. (1992). Novinarstvo (ili novinstvo, žurnalizam). U: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

Bahtin, M. (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit.

Bogdanov, G., Vjazemskij, A. (1973). Žanrovi literarnih materijala. *Informisanje u praksi*, br. 8, 52–69.

Bogdanović, M. (1956). Anketa o reportaži. *Naša štampa*, br. 41, 33–41.

Vitorović, M. (1970). Reportaža. *Informisanje u praksi*, br. 1, 59–66.

Gortan-Premk, D. (2004). *Polisemija i organizacija leksičkog sistema u srpskome jeziku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Životić, R. (1979). *Posleratna reportaža i njene stilske odlike*. Niš: Prosveta.

Životić, R. (1981). *Izražavanje novinara*. Beograd: Savremena administracija.

Životić, R. (1993). *Novinarski žanrovi, štampa, radio, TV*. Beograd: Institut za novinarstvo.

Životić, R. (2001). *Uticaj kritike na promene u srpskoj književnosti za decu u drugoj polovini HH veka*, Beograd.

Jevtović, Z., Petrović, R., Aracki, Z. (2014). *Žanrovi u savremenom novinarstvu*. Beograd: Jasen.

Jovanović, I. (2017a). Lingvističke i verbatološko-komunikološke osobnosti 'kratke novinske priče'. *Lik*, god. 3, br. 4, Andrićev institut, 113–149.

Jovanović, I. (2017b). O nekim lingvističkim i sociokulturološkim aspektima proučavanja novinske informacije (na primeru analize novinskog feljtona). *Uzdanica*, XIV/1, 43–59.

Jovanović, I. (2019). *Lingvistika i stilistika medioloških rodova i vrsta*. Beograd: NDSJ i Jasen.

Jovanović, J., Simić, R. (2004). Geneza i evolucija funkcionalnih stilova u srpskom jeziku. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, Zbornik MSC, 32/1, 39–53.

Jovanović, J., Simić, R. (2009). Tekst kao komunikacijska i jezička struktura. *Srpski jezik*, XIV/1–2, 591–628.

Jovanović, J. (2010a). *Lingvistika i stilistika novinskog umeća*. Beograd: Jasen.

Jovanović, J. (2010b). O mogućnostima zasnivanja naučne novinarske stilistike. U: *Zb. Interdisciplinarnost i jedinstvo savremene nauke*. Filološke nauke, Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Filozofski fakultet Pale, Posebna izdanja, Naučni skupovi, knj. 4, tom 1, 189–200.

- Jovanović Simić, J., Simić, R. (2015). *Verbatologija. Lingvističke osnove nauke o verbalizaciji sveta*. Beograd: NDSJ i Jasen.
- Katnić-Bakaršić, M. (1999). *Lingvistička stilistika*. Open Society Institut, Center for Publishing Development, Electronic Publishing Program, October 6. u. 12, H-1051, Budapest, Hungary, www.osi.hu/ep, p. 64–65.
- Kon, Ž. (2001). *Estetika komunikacije*. Prev. V. Injac. Beograd: Clio.
- Lazić, B. (1960). *Savremena sredstva informacije*, Beograd: Jugoslovenski institut za novinarstvo.
- Lukač, S. (1970). *Teorija i tehnika novinarstva*. Beograd: Skripta Fakulteta političkih nauka – odseka za novinarstvo.
- Malović, S. (2005). *Osnove novinarstva*. Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga.
- Miler, K. (1971). Fičer. *Informisanje u praksi*, br. 9, 32–45.
- Mladenov, M. (1980). *Novinarska stilistika*. Beograd: Naučna knjiga.
- Petković, N. (2003). *Publicistička stilistika*. Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Rajnvajn, Lj. (1988). *Stvaralaštvo novinara*. Beograd: Naučna knjiga.
- RKT (1992). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit.
- Rus-Mol, Št., Zagorac Keršer, A. J. (2005). *Novinarstvo*. Beograd: Slio.
- Silić, J. (2006). *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Disput.
- Simić, R. (2000). *Stilistika srpskog jezika*. Beograd: Naučno društvo za negovanje i proučavanje srpskog jezika.
- Simić R., Jovanović, J. (2002). *Osnovi teorije funkcionalnih stilova*. Beograd: NDSJ i Jasen.
- Simić, R., Jovanović Simić, J. (2015). *Opšta stilistika*. 3. izd., Beograd: NDSJ i Jasen.
- Slavković, D. (1975). *Osnovi novinarstva i informisanja*. Beograd: Radnička štampa.
- Slavković, D. (1979). *Novinarstvo. Leksikon novinarstva*. Beograd: Savremena administracija, s. v.

Solar, M. (2005). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Solganik, G. Я. (1973). *Sintaksičeskaja stilistika*. Moskva: Vyššaja škola.

Stolac, D. (1991). *Stvaralačka odstupanja od jezičke norme u publicističkom stilu*. Sarajevo: Jezik i stil sredstava informisanja.

Tošović, B. (1988). *Funkcionalni stilovi*. Sarajevo: Svjetlost.

Čejni, D. (2003). *Životni stilovi*. Beograd: Clio.

Summary: REPORT AS A JOURNALISM-FICTION GENRE

Genre theory today mainly includes literature, journalism and science, and has as its subject the study of specific textual achievements. In order to adequately approach any genre form in the journalistic register, it is important to pay attention to the methodological strategy in research and the terminological apparatus in description. Our method is mainly descriptive-analytical, and the subject of our research is artistic reportage as a unique newspaper form, of a mixed functional-stylistic type, which, in addition to literary-artistic features, also possesses the features of a short story, essay, feuilleton, column, cartoon or feature.

Keywords: reportage, style, genres, functional styles

Zorica Đurić: KOMUNIKACIJA U MAS MEDIJIMA U FUNKCIJI MARKETINGA KAO FAKTOR USPEŠNOG POSLOVANJA

Pregledni rad¹

Sažetak: Potreba za komunikacijom jednaka je prirodnom nagonu čoveka i kao takva sastavni je deo čovekovog postojanja. Razvojni proces čovečanstva, koji se može shvatiti kao imanentnost komunikacije i koji se razvija uporedo sa komunikacijom, svoj vrhunac je dostigao informacionim tehnologijama. Ubrzani razvoj komunikacionih tehnologija doneo je i nove zahteve na tržištu i u načinu poslovanja. Ovo se posebno odrazilo u sferi marketinga, koji poprima vodeću ulogu u savremenim organizacijama. Sve veći broj mas medija nalaže poslovnim subjektima i prisutnost u tim medijima i aktivnu marketinšku komunikaciju kako bi se ostvarila uspešnost u poslovanju. Savremeno poslovanje organizacija danas nije moguće zamisliti bez marketinških aktivnosti u mas medijima, koje podrazumevaju dvosmernu komunikaciju na relaciji proizvod - potrošač, kako bi se omogućila što bolja prodaja. Komunikacija u mas medijima u funkciji marketinga mora biti efikasna, targetirana i segmentirana u zavisnosti od vrste i obima poslovanja organizacija. Na taj način se jedino mogu postići značajni efekti u poslovanju i ostvariti poslovni ciljevi organizacije na zahtevnom globalnom tržištu, koga karakteriše sve prisutnija i izuzetno jaka konkurencija. Cilj rada je analiziranje aspekata komunikacije u mas medijima u funkciji marketinga i ukazivanje na njihov značaj u poslovanju organizacija kao faktora konkurentске prednosti na tržištu i uspešnosti poslovanja.

Cljučne reči: komunikacija, mas mediji, marketing, poslovanje, organizacija

Uvod

Komunikacija je oduvek predstavljala osnovni i najznačajniji aspekt svakodnevnih aktivnosti u životima ljudi. Njen značaj posebno se odražava na poslovne aktivnosti usled intenzivnog uticaja na postizanje poslovnih ciljeva i rezultata, što se odražava i na zadovoljavanje egzistencijalnih potreba ljudi (Đurić, 2022; Cornelissen, 2020).

¹ Zorica Đurić, Alfa BK Univerzitet, zorica.djuric@alfa.edu.rs

Tokom istorije sa razvojem društva istovremeno su se razvijali i procesi, načini i sredstva, odnosno mediji komunikacije. Progres u tom razvojnom procesu, počinje od prve industrijske revolucije, koji je tokom 20. veka bio u stalnom usponu, kada nastaju mas mediji – radio, štampa, zatim televizija, koji menjaju način komunikacije i donose novine u poslovanju privrednih subjekata (Chaffey & Ellis-Chadwick, 2019). Međutim, revolucionarnu eru u procesu komunikacije doneo je brz razvoj i ekspanzija informacionih tehnologija i pojava interneta, zadnjih decenija 20. veka (Shabir et al., 2015).

Internet i nove komunikacione tehnologije donele su velike društveno-ekonomske promene i razvoj novih mas medija koji privlače ogroman broj korisnika u svetu (Chalfoun & Davidavičienė, 2017). Globalna zastupljenost i raširenost, brzina protoka informacija, uticala je na njihovu ogromnu popularnost. Oni danas imaju veliku važnost u svim aspektima života ljudi i poslovanja svih privrednih subjekata, a njihova intenzivna i svakodnevna upotreba nametnula je i nove uslove u načinu poslovanja i potrebu za permanentnom komunikacijom sa okruženjem (Cartwright et al., 2021).

Novi zahtevi u poslovanju privrednih subjekata posebno su se odrazili u sferi marketinga. U poslovanju savremenih organizacija značaj marketinga, kao koncepta i funkcije poslovanja kojim se zadovoljavaju potrebe potrošača i pospešuje prodaja, bio je u stalnom porastu, da bi danas zauzeo centralno mesto, čime je uporedo rasla važnost i marketing komunikacije (Kotler et al., 2019). Komunikacija u mas medijima u funkciji marketinga je danas nezaobilazni deo poslovanja svih privrednih subjekata. Za sve privredne subjekte mas mediji, odnosno prostori koji se u njima koriste, predstavljaju važan komercijalni resurs pomoću kojih se ostvaruju poslovni ciljevi jedne organizacije (Turow, 2022). Da bi svaki privredni subjekt uspešno funkcionisao i poslovao, od presudnog je značaja prisutnost u sve većem broju mas medija uz efikasnu marketinšku komunikaciju (Batra & Keller, 2016). Ona danas podrazumeva dvosmernu komunikaciju sa potrošačima, što znači da je potrošač aktivni učesnik tog procesa, od koga zavisi i uspešnost poslovanja organizacije (Ebrahimi et al., 2022).

Da bi se ostvarili rezultati, odnosno uspešna komunikacija u mas medijima, ona mora biti efikasna, targetirana i segmentirana (Filipović, 2022). Turbulentni uslovi poslovanja na tržištu, brze promene, globalizacija, sve veći broj mas medija čiji je uticaj na potrošače ogroman, doveli su do potrebe da ta komunikacija mora biti integrisana, odnosno da je neophodno primeniti koncept integrisane marketing komunikacije. Kao vrlo složen proces, on obuhvata brojne aspekte poput istraživanja, analize tržišta, izrade strategije, promotivnih

aktivnosti i poruka, baze podataka, odabira mas medija prema ciljnim grupama i drugo (Kotler & Keller, 2016).

Time se postiže bolja konkurentnost na izazovnom globalnom tržištu, koga odlikuje sve jača konkurencija, a koja omogućava da se ostvare ciljevi organizacije i bolje performanse poslovanja, odnosno brojni benefiti koji donose veću uspešnost u poslovanju. Sve zajedno to vodi uspešnijem ostvarivanju finansijskih rezultata i stvaranju većeg profita (Egan, 2022). To znači da u današnjim uslovima poslovanja bez prisutnosti u mas medijima privredni subjekat ne može ostvariti značajan napredak u poslovanju, a u mnogim slučajevima može doći i do smanjenja obima poslovanja, pa čak i dovođenja u pitanje opstanak biznisa (Nesterenko et al., 2023; Velayati, 2020). Razlog tome je što mas mediji omogućavaju organizaciji da dosegne do velikog broja potrošača u kratkom vremenskom periodu, veću vidljivost, prisutnost i konkurentnost na tržištu, a time i mogućnosti bolje prodaje, proširivanja poslovanja uključujući i na globalnom nivou, što je u uslovima jake konkurencije neophodno (Zubanov, 2019). Otuda, ovaj segment poslovanja predstavlja ključni aspekt poslovanja koji sažima sve marketinške aktivnosti i napore jedne organizacije sa ciljem ostvarivanja uspešnog poslovanja (Egan, 2022; Sama, 2019).

Pregled literature

Potreba za komunikacijom jednaka je prirodnom nagonu čoveka i kao takva, predstavlja osnovnu ljudsku aktivnost i složen proces koji uključuje razmenu iskustva, mišljenja, prenošenja i primanja poruka i informacija, što ukazuje na njenu važnost u svim aspektima života ljudi. Njen poseban značaj, ali i kompleksnost, ogleda se u poslovnim aktivnostima jer utiče na ostvarenje ekonomskih benefita za organizaciju, a time i na zadovoljavanje egzistencijalnih potreba ljudi (Đurić, 2022).

Razvojni proces čovečanstva pratio je i razvoj sistema, načina i sredstava, to jest medija komunikacije. Od prve industrijske revolucije počinje evolucija razvijenijih sistema i tehnika komunikacije, koja je u stalnom usponu tokom 20. veka, koju prati i nastanak i razvoj mas medija – štampe, radija, a potom televizije (Chaffey & Ellis-Chadwick, 2019). Promene u načinu komunikacije posebno su se odrazile u oblasti poslovne komunikacije, koja počinje da uključuje brojne i složene aspekte komunikacije od javnog oglašavanja, marketinga, odnosa sa javnošću do imidža organizacije (Cornelissen, 2020).

Intenzivan industrijski, tehnološki i ekonomski razvoj, počev od 50-ih godina 20. veka, koga uporedo prati i razvoj mas medija, donosi brojne promene koje su se snažno odrazile na nivou organizacije poslovanja privrednih subjekata. Novi koncepti, forme, oblici organizovanja biznisa, uvođenje menadžmenta i marketinga kao sastavnog dela poslovanja u organizacije, postali su osnova moderne organizacije, što je uticalo i na sve aspekte komunikacije (Kotler & Keller, 2016).

Marketing kao koncept poslovanja, predstavlja složen proces kojim se zadovoljavaju potrebe i želje potrošača kroz stvaranje proizvoda i usluga i njihovu razmenu na tržištu (Kotler et al., 2019). Glavni cilj i osnovna funkcija marketinga jeste da stvori što optimalnije uslove na tržištu kako bi organizacija postigla što bolje finansijske rezultate i ostvarila što veći profit. Otuda se u literaturi i praksi često ističe da se marketing odnosi i na unapređenje i ostvarivanje efikasne prodaje, zbog čega vremenom poprima sve veću važnost u poslovanju privrednih subjekata. Kombinovanjem osnovnih elemenata, t.j. instrumenata marketinga – proizvoda, cena, distribucije i promocije, svaka organizacija treba da stvori najoptimalniju kombinaciju marketinškog miksa kako bi što boljom konkurentnošću proizvoda i usluga privukla i zadovoljila potrebe potrošača i time postigla što bolje performanse organizacije. Da bi se to ostvarilo neophodno je i efikasno marketing komuniciranje, kao i upravljanje celokupnim procesom (Egan, 2022).

Sa druge strane razvoj mas medija, kao posrednika u prenošenju sadržaja komunikacije i informacija koji se šalju javnim putem iz centara komunikacije masovnoj publici, koja nije ograničena prostorno ili brojem primalaca, omogućio je proces masovne komunikacije. Oni postaju sve značajniji i sastavni deo života ljudi. Njihova moć kao sredstava prenosa informacija ogromnom i neograničenom broju korisnika u jednom trenutku poprima i ogroman značaj za poslovanje privrednih subjekata (Turow, 2020).

Ipak, usled intenzivnog tehničko-tehnološkog razvoja, pravu revoluciju u oblasti komunikacije i razvoju mas medija, kao i velike promene u svetu u načinu života ljudi i poslovanju, donela je pojava interneta zadnjih decenija 20. veka (Shabir et al., 2015). Internet je omogućio brzu komunikaciju na globalnom nivou i razvoj novih mas medija, koji je i dalje u usponu (Desai 2019). Oni danas privlače ogroman broj korisnika u celom svetu, a njihova popularnost i raširenost rastu iz dana u dan (Ebrahimi et al., 2022).

Internet i novi mas mediji su promenili prirodu samog procesa komunikacije organizacija sa njihovim okruženjem i doneli pojavu novog odnosa između proizvođača i potrošača, koji podrazumeva aktivnu dvosmernu komunikaciju,

koja je do tada u masovnim medijima bila jednosmerna i nelična (Cartwright et al., 2021). Drugim rečima, modernizacija društva, pojava interneta i dinamika svih društveno-ekonomskih promena, stvorili su još kompleksnije uslove i zahteve u poslovanju za sve privredne subjekte sa složenijim komunikacionim potrebama, kao i organizacijom samog operativnog poslovanja i nastupa na tržištu (Cornelissen, 2020).

Sve navedeno, kao i sve veća konkurencija na globalnom tržištu, primorala je organizacije da promene proces rada i razviju novu praksu upravljanja pitanjima marketinga i komunikacije, kao i korporativnog identiteta i stave marketing na centralno mesto u poslovanju kako bi pokrenuli energičniju prodaju i svoje prisustvo u mas medijima, uz podršku istraživanja, promocija i reklama (Kotler & Keller, 2016).

Digitalni svet uticao je i na sve veću segmentaciju tržišta i potrebu za targetiranjem ciljnih grupa tržišta. Otuda se danas u fokusu kako kreiranja marketing programa, tako i marketinške komunikacije, nalazi potrošač i njegove želje i potrebe, što podrazumeva nastupe na različitim tržištima shodno navikama, ukusima potrošača, kao i optimalan izbor instrumenata marketing miksa i promocije uz naglašavanje brendiranja proizvoda i bolje pozicioniranje na tržištu (Filipović, 2022). To se može postići samo ako su potrošači zadovoljni i lojalni, stoga i aktivna dvosmerna komunikacija sa potrošačima, koja mora biti integrisana, postaje ključna (Batra & Keller, 2016).

Promotivne aktivnosti marketinške komunikacije, podržane ostalim marketinškim aktivnostima, kao i publicitetom u mas medijima, postali su sredstva vršenja meke moći u stvaranju povoljnih uslova i uzajamnih odnosa sa postojećim i budućim kupcima na tržištu (Chaffey & Ellis-Chadwick, 2019). One uključuju kombinaciju različitih instrumenata promotivnog miksa, a među primarnima su ekonomska propaganda, unapređenje prodaje, odnosi sa javnošću, lična prodaja i direktni marketing (Velayati, 2020).

Potrebno je istaći da marketing i marketinška komunikacija predstavljaju kompleksan proces poslovanja koji mora da uključi efikasno planiranje, istaživanje i analizu tržištu, izradu strategije, marketing plana i integrisane marketing komunikacije u mas medijima i dr., kako bi na najbolji način pospešile prodaju na ciljnim tržištima. To nalaže i neophodnost efikasnog upravljanja marketingom i komunikacijama, odnosno celokupnim procesom (Kotler et al., 2019).

Kao rezultat promene ekonomskih uslova, napretka u razvoju medija i tehnologije, savremeni marketing treba da procesom stalne komunikacije sa postojećim i potencijalnim potrošačima pruža sve neophodne informacije,

stvora bolji imidž, reputaciju privrednog subjekta i njegovih proizvoda i usluga kako bi se potrošači podsticali na aktivno učešće i kupovinu proizvoda (Zubanov, 2019). Otuda marketing predstavlja izuzetno važan aspekt u poslovanju organizacije jer od njega zavisi uspeh organizacije, što podrazumeva prisutnost u sve većem broju mas medija uz efikasnu marketinšku komunikaciju (Egan, 2022).

Materijal i metode – marketinška komunikacija u mas medijima

U radu je primenjena deskriptivna metoda, to jest metoda opisivanja i komparativnog poređenja relevantnih istraživanja i definicija iz ove oblasti i analitičko-sintetički metod u procesu klasifikacije i tumačenja rezultata istraživanja. Prema mnogim autorima za poslovne subjekte marketinška komunikacija, odnosno komuniciranje sa tržištem, koja sažima sve marketinške aktivnosti jedne organizacije, predstavlja ključni faktor njenog uspeha (Kotler et al., 2019; Nesterenko et al., 2023). Ona je sastavni deo marketing koncepta, odnosno jedan od njegovih podstistema, koji promovise organizaciju, njen brend i proizvode i usluge kroz različite marketinške i komunikacione kanale i oglašavanje u mas medijima (Velayati, 2020).

Po svojoj suštini marketinška komunikacija i instrumenti promotivnog miksa služe kao oruđe posredstvom kojeg organizacije svoje potrošače i javno mnjenje informišu o sebi, svojim vrednostima i prodaji svojih proizvoda i usluga, čime utiču, usmeravaju i podstiču ih kako bi došlo do njihove kupovine. Glavni cilj je pospešiti i ostvariti što bolju prodaju (Sama, 2019).

Taj proces mora biti efikasan, segmentiran i targetiran shodno postavljenim ciljevima organizacije. Kompleksnost tog procesa, kao i samog poslovnog okruženja koga odlikuju brze promene i sve jača globalna konkurencija na tržištu, nametnuli su potrebu da organizacije primene koncept integrisane marketing komunikacije. To je proces koji obuhvata razvoj, sve oblike i kanale komunikacije i marketing komunikacijske aktivnosti koje organizacije pažljivo integrišu, koriste i koordinišu putem istraživanja, analize tržišta, planiranja, izrade strategije, izbora medija, kreiranja i ulaganja u promotivne aktivnosti, baze podataka i dr. (Kotler & Keller, 2016).

Komunikacija u mas medijima, kao integrisani deo procesa, ključna je za sve privredne subjekte jer obuhvata ogroman broj korisnika, brz prenos i razmenu informacija kroz mnoge medije na nacionalnom, kao i globalnom nivou (Cornelissen, 2020). Svaka organizacija mora da planira korišćenje niza mas medija za prenošenje određenih informacija, stavova, što podrazumeva i strategiju uticaja i ubeđivanja potrošača da kupe proizvod/uslugu, kao i

razvijanje odnosa s javnošću i korporativni imidž organizacije. Efikasno upravljanje tim procesom kao i stalna analiza efekata komunikacije u mas medijima je neophodna (Egan, 2022; Shabir et al., 2015).

Potrošač, kao primalac poruka putem mas medija, mora da ih na pravi način razume i prihvati jer uspešnost komunikacije najviše zavisi od samog potrošača, odnosno da li će kupiti proizvod/uslugu. To znači da je neophodno definisati kome se upućuju poruke – ciljno tržište, na koji način, kako je kreiran sadržaj poruke, gde i kako se prezentuje, odnosno ponuditi pravu ponudu u pravo vreme i na pravom mestu (Zubанov, 2019).

Izbor mas medija je izuzetno važan za svaku organizaciju. Danas organizacijama na raspolaganju stoji veliki broj mas medija, a najznačajniji su: štampa (novine, plakati, brošure, leci, knjige...), televizija, radio, film i mediji novih informacionih i komunikacionih tehnologija (Turow, 2022). U literaturi i praksi često se dele i na tradicionalne (TV, radio, štampa itd.) i nove internet medije (Chaffey & Ellis-Chadwick, 2019).

Svaki od mas medija ima različite karakteristike, svoje specifičnosti i popularnost među određenim grupama korisnika, kao i različite načine prenošenja poruka i komunikacije sa potrošačima. Stoga, svaka organizacija mora da utvrdi koje medije najviše koriste njihovi sadašnji i potencijalni potrošači, kao na primer koje TV kanale najviše gledaju, koje novine čitaju, koliko koriste internet, kako bi te poruke bile efektivne i dostigle to ciljno tržište (Sama, 2019). Shodno tome, biraju se najefikasniji mediji za određenu ciljnu grupu, vrši kreiranje i plasiranje poruka i ostale neophodne aktivnosti (Batra & Keller, 2016).

Potrebno je istaći da izbor odgovarajućeg medija, kao i utvrđivanje optimalne integrisane kombinacije instrumenata marketing miksa zavisi od niza različitih faktora, koje je neophodno uvažiti i analizirati, poput (Kotler & Keller, 2016):

- cena i visine troškova nastupa i promocija u odabranim medijima
- raspoloživa finansijska sredstva
- karakteristike proizvoda/usluga i ciljnih tržišta
- prisustvo i aktivnosti konkurencije na tržištu i dr.

Posebna pažnja kako u izboru medija, tako i upravljanju marketingom i komunikacijom u mas medijima, mora se posvetiti internetu i novim medijima, kao sastavnom delu integrisanog marketinga (Nesterenko et al., 2023). U literaturi i praksi, koriste se brojni termini kao što su internet marketing, elektronski marketing, e-marketing, a poslednjih godina sve više i digitalni marketing zbog upotrebe niza digitalnih platformi za interakcije sa javnim mnjenjem (Chaffey & Ellis-Chadwick, 2019).

Kao što je istaknuto, globalna raširenost korišćenja interneta je toliko velika da se više ne postavlja pitanje prisutnosti organizacije na internetu, već kako da ta komunikacija bude efektivnija (Sama, 2019). Danas se većina informacija traži i deli među ljudima putem raznih internet aplikacija, a stalno se razvijaju i nove, kao i oblici komunikacije (Chalfoun & Davidavičienė, 2017). Koliki je taj uticaj i značaj govori i činjenica da se putem interneta, bilo na računaru ili mobilnom telefonu, može gledati televizija, slušati radio, čitati štampa i drugo. Otuda su internet promocije jedan od najznačajnijih segmenata integrisanih marketinških komunikacija, koji doprinosi uspešnjoj prodaji (Desai, 2019). Sa druge strane potrošač danas aktivno učestvuje u toj komunikaciji, što podrazumeva dvosmernu razmenu informacija (Ebrahimi et al., 2022).

Novi mediji obuhvataju različite kanale komunikacije putem interneta, što uključuje oglašavanje, e-poštu i razmenu poruka, pretraživače i društvene mreže (Chaffey & Ellis-Chadwick, 2019). Za privredne subjekte među najvažnijim alatima internet promotivnog miksa su veb-sajtovi, imejl i društveni mediji (Filipović, 2022).

Naročitu pažnju treba posvetiti društvenim medijima, čiji je uticaj danas ogroman. Njihova popularnost, kao i oglašavanje na njima, raste najvećom brzinom u odnosu na ostale oblike oglašavanja (Ebrahimi et al., 2022). Oni su izuzetno važan komunikacioni alat u marketingu posebno zbog mogućnosti brzog uspostavljanja i razvijanja odnosa sa potrošačima, dobijanja povratnih informacija od njih, targetiranja ciljnih grupa, čime daju izvanredne potencijale za bolju prodaju (Cartwright et al., 2021; Desai, 2019).

Među njima poseban značaj imaju društvene mreže, poput Fejsbuka, Tvitera, Jutjuba, Instagrama i drugih (Cartwright et al., 2021). Razlog tome je što danas potrošači najviše na njima traže mišljenje drugih potrošača, a njihovi pozitivni komentari, recenzije i preporuke, često su presudan faktor za kupovinu. Sa druge strane, one imaju ogroman broj korisnika u svetu i omogućavaju da potrošači uvek, bez cenzure i besplatno mogu da brzo, 24 časa dnevno, plasiraju i dele svoje mišljenje i sadržaje o bilo kojem poslovnom subjektu, njihovim proizvodima, uslugama, objavama, kao i da upute zahteve, žalbe (Đurić, 2018). One su posebno značajne za mala preduzeća, koja možda nemaju finansijskih mogućnosti ili potrebe za svojim veb sajtom, ali zato putem društvenih mreža mogu značajno poboljšati svoju poziciju na tržištu i doći do ciljnih potrošača.

Na društvenim mrežama je neophodno stalno plasirati i ažurirati kreativne sadržaje i efikasne marketinške poruke, kao i brzo odgovarati na sve upite, posebno na negativne onlajn recenzije i žalbe, kako bi se ostvarili pozitivni ishodi jer mogu narušiti reputaciju organizacije. Time organizacije pokazuju da im je

stalo do potrošača, što doprinosi boljem imidžu, konkurentnosti i uspešnosti nastupa posebno na globalnom tržištu (Đurić, 2018).

Neophodno je dodati da je brz razvoj mobilne mreže i pametnih telefona, kao i ogroman broj njihovih korisnika, otvorio i nove oblike marketing komunikacije i mogućnosti targetiranog promovisanja prema potrošačkim navikama (Chalfoun & Davidavičienė, 2017). Pametni telefoni su omogućili da se putem njih koristi e-mejl, televizija, radio, ekspanziju društvenih medija, kao i kreiranje novih društvenih mreža, poput Vibera, *WhatsApp*-a. U literaturi i praksi se koristi i termin mobilni marketing, koji se može realizovati preko SMS-a, kreiranjem mobilnih aplikacija i drugih formi oglašavanja za mobilne telefone. Popularnost mobilnih uređaja se ogleda i u tome što je moguće obaviti onlajn kupovine i izvršiti mobilno plaćanje (Filipović, 2022). Isto tako, komunikacija putem mobilnih aplikacija, svih društvenih medija, kao i SMS poruka, uticala je i na promene u načinu na koji se komunicira i piše, iznedrivši nove jezičke forme i skraćenice, što je uticalo i na evoluiranje samog jezika putem onlajn četovanja (Vujović, 2020).

Potrebno je istaći da izbor mas medija zavisi od samog privrednog subjekta. Mnogi autori naglašavaju da savremeni uslovi poslovanja zahtevaju odabir više mas medija, posebno prisutnost na internetu i društvenim medijima (Arora et al., 2020; Velayati, 2020). Pojedini autori ističu da je neophodna kombinacija korišćenja više mas medija, kao i da novim medijima pravu podršku u ostvarivanju efikasnosti daje njihova integracija sa tradicionalnim medijima kao što su TV, štampa (Chaffey & Ellis-Chadwick, 2019). Otuda, neke kompanije koriste sve mas medije, poput Naika, Koka-Kole, čije je prisustvo i poslovanje na globalnom tržištu na zavidnom nivou.

Može se konstatovati da su mas mediji danas nezaobilazan i važan deo svakodnevnice života ljudi, čiji je rast, uticaj i popularnost u stalnom usponu, čime su isto tako postali i sastavni deo poslovanja svih privrednih subjekata (Shabir et al., 2015), a marketinška komunikacija u mas medijima osnova za ostvarivanje boljih performansi i finansijskih rezultata (Egan, 2022).

Benefiti marketinške komunikacije u mas medijima

Marketing komunikacija u mas medijima donosi brojne benefite privrednim subjektima. Najznačajni benefiti koje pruža efikasna marketing komunikacija u mas medijima su (Kotler et al., 2019; Zubanov, 2019; Batra & Keller, 2016):

- pružanje i širenje informacija o preduzeću i njegovim proizvodima i uslugama

- dobijanje i sakupljanje informacija o potrošačima, njihovim preferencijama, stavovima i osobinama
- proširivanje baze potrošača
- bolje upravljanje odnosima sa potrošačima (*CRM-Customer Relationship Management*)
- stvaranje boljeg imidža, reputacije i povećanje lojalnosti potrošača
- jačanje brenda
- poboljšanje kvaliteta proizvoda i usluga
- bolja konkurentnost, pozicioniranost i veća vidljivost na tržištu
- kontinuirano praćenje inovacija i trendova na tržištu i brže prilagođavanje promenama
- povećanje prodaje i rast prihoda.

Svi navedeni aspekti odnose se na sve mas medije. Međutim, neophodno je dodati i ostvarivanje dodatnih benefita putem interneta i novih medija, koje organizacijama omogućava (Cartwright et al., 2021):

- brže pronalaženje novih kupaca
- istraživanje tržišta i testiranje novih proizvoda i ostalih noviteta, čime se u kratkom vremenskom periodu dobijaju informacije o reakcijama potrošača
- stalnu kontinuiranu komunikaciju i interakciju sa potrošačima i ciljnim grupama
- brojne kanale za brzo prenošenje poruke
- globalnu dostupnost ogromnom i širokom krugu ljudi bez geografskih i vremenskih barijera
- efikasniju kontrolu realizacije i merenje rezultata marketinške komunikacije.

Kada su u pitanju društvene mreže, treba još dodati da privredni subjekti imaju (Arora et al., 2020; Đurić, 2018):

- bolju upućenost u sva zbivanja, brzo širenje informacija između korisnika i dobijanje povratne informacije o kvalitetu svojih proizvoda/usluga kako bi reagovali na promene u ukusima i željama potrošača
- precizno mikro targetiranje sa najboljom ponudom za određeni tip potrošača
- bolje razvijanje odnosa sa javnošću i potrošačima i njihovo vezivanje za brend.

Neki autori ističu da privredni subjekti ostvaruju i niže troškove poslovanja, posebno kad je u pitanju upotreba interneta (Chalfoun & Davidavičienė, 2017). Putem interneta danas je prošireno elektronsko poslovanje i trgovina, što predstavlja dodatni benefit za poslovne subjekte jer značajno može poboljšati prodaju proizvoda i usluga, ali i sniziti troškove poslovanja. E-biznis i e-trgovina se primarno odnose na brojne komercijalne i kupoprodajne aktivnosti: distribuiranje, kupovinu, prodaju, marketing i servisiranje proizvoda i usluga putem internet digitalnih sistema, što uključuje i elektronski transfer novca i upravljanje lancem snabdevanja (Filipović, 2022). Navedeni brojni benefiti koje poslovni subjekti mogu ostvariti putem marketinške komunikacije u mas medijima govore u prilog tome koliki su njihov značaj i uloga za ostvarivanje uspešnog poslovanja svakog privrednog subjekta.

Zaključak

Savremeno okruženje danas karakteriše brza i stalna razmena informacija putem masovnih medija, kako tradicionalnih, tako i interneta, u kojoj učešće moraju da imaju i privredni subjekti da bi opstali na tržištu. Otuda, poslovanje privrednih subjekata danas nije moguće zamisliti bez marketinških aktivnosti i komunikacije u mas medijima.

Organizacije, od multinacionalnih korporacija do malih preduzeća, zavise od marketinške komunikacije u mas medijima kako bi informisale potrošače i prodale svoju robu i usluge. U fokusu one moraju da imaju svoje potrošače i njihove želje i potrebe i da interaktivno komuniciraju sa njima putem mas medija sa posebno prilagođenim ponudama.

Efikasna integrisana marketinška komunikaciju u mas medijima pomaže organizacijama da šire informacije o njihovim proizvodima i uslugama ogromnoj publici, efikasno dođu do ciljnih grupa putem različitih kanala kao što su TV, radio, internet, promovišu i stvaraju svest o svom brendu, izgrade dugoročne odnose sa potrošačima, njihovu lojalnost i povećaju prodaju. Veliki broj mas medija, njihov stalni razvoj i nastanak novih, kao i sve veća konkurencija, nametnuli su potrebu da organizacije budu prisutne u što većem broju mas medija posebno putem interneta i na društvenim mrežama da bi ostvarile brojne benefite u poslovanju. Svaki mas medij ima svoje specifičnosti i prednosti i ne može biti potpuna alterniva drugom mediju. Zbog toga se upravo kombinacijom tradicionalnih i novih medija postiže najbolja efikasnost i rezultati u poslovanju na zahtevnom globalnom tržištu.

Može se konstatovati da u današnjim turbulentnim uslovima poslovanja, koje karakterišu brze promene, globalizacija, sve veća i izuzetno jaka konkurencija, komunikacija u mas medijima u funkciji marketinga predstavlja jedan od ključnih faktora za uspešno poslovanje za sve privredne subjekte jer se na taj način može brzo dosegnuti do velikog broja potrošača, ostvariti bolja pozicioniranost, vidljivost i konkurentnost na tržištu, a time i bolja prodaja, finansijski rezultati i uspešnije dugoročno poslovanje.

Reference

- Arora, T., Kumar, A., Agarwal, B. (2020). Impact of social Media Advertising on Millennials' Buying Behaviour. *Int. J. Intelligent Enterprise*, 7(4), 481–500.
- Batra, R. & Keller, K.L. (2016). Integrating Marketing Communications: New Findings, New Lessons, and New Ideas. *Journal of Marketing*, 80, 122–145.
- Cartwright, S., Liu, H., & Raddats, C. (2021). Strategic Use of Social Media within Business-to-Business (B2B) Marketing: A Systematic Literature Review. *Industrial Marketing Management*, 97, 35–58.
<https://doi.org/10.1016/j.indmarman.2021.06.005>
- Chaffey, D. & Ellis-Chadwick, F. (2019). *Digital Marketing: Strategy, Implementation, and Practice*. 7th ed. England: Pearson.
- Chalfoun, F. & Davidavičienė, V. (2017). Electronic Media as Important Tool in Today's Business. *Journal of Logistics, Informatics and Service Science*, 4(2), 16–30.
- Cornelissen, J.P. (2020). *Corporate Communication: A Guide to Theory and Practice*. 6th ed. Sage Publications Ltd.
- Desai, V. (2019). Digital Marketing: A Review. *International Journal of Trend in Scientific Research and Development*, 5(5), 196–200.
- Đuric, Z. (2018). Značaj komunikacije putem društvenih mreža u hotelijerstvu. *TimsActa*, 12(1), 65–74.
- Đuric, Z. (2022). Uloga poslovne komunikacije u pružanju kvalitetnih usluga u turizmu. U: *JEZIK, KNJIŽEVNOST I INDUSTRIJA: Zbornik radova sa Jedanaeste međunarodne konferencije Fakulteta za strane jezike, održane 22. i 23. septembar 2022. godine* (str. 190-202). Beograd: Alfa BK Univerzitet.
- Ebrahimi, P., Khajeheian, D., Soleimani, M., Gholampour, A., Fekete-Farkas, M. (2022). User Engagement in Social Network Platforms: What Key Strategic Factors Determine Online Consumer Purchase Behaviour? *Economic Research-*

Ekonomska Istraživanja, 36(1), 2656–2687.

<https://doi.org/10.1080/1331677X.2022.2106264>

Egan, J. (2022). *Marketing Communications*. 4th ed. Sage Publications Ltd.

Filipović, J. (2022). *Internet marketing*. Univerzitet u Beogradu: Ekonomski fakultet, Centar za izdavačku delatnost.

Kotler, P., Keller, K.L., Brady, M., Goodman, M., Hansen, T. (2019). *Marketing Management*. 4th ed. Harlow, UK: Pearson Education Limited.

Kotler, P. & Keller, K.L. (2016). *Marketing Management*. 15th global ed. Harlow, UK: Pearson Education Limited.

Nesterenko, V., Miskiewicz, R., Abazov, R. (2023). Marketing Communications in the Era of Digital Transformation. *Virtual Economics*, 6(1), 57–70.

Sama, R. (2019). Impact of Media Advertisements on Consumer Behaviour. *Journal of Creative Communications*, 14(1), 54–68.

Shabir G., Safdar G., Jamil T., Bano S. (2015). Mass Media, Communication and Globalization with the Perspective of 21st. *New Media and Mass Communication*, 34, 11–15.

Turow, J. (2022). *Media Today: Mass Communication in a Converging World*. 8th ed. Routledge.

Velayati, S. (2022). Marketing Communication in International Relations. *Jurnal Alternatif* 1(1), 60–75.

Vujović, N. M. (2020). Osnovne karakteristike skraćenica koje se koriste u komunikaciji preko aplikacija. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 10, 91-109.

doi: <https://doi.org/10.19090/zjik.2020.10.91-109>

Zubanov, V. (2021) *Procesi komunikacije sa potrošačima* (2. izdanje). Novi Sad: Fakultet za sport i turizam.

Summary: COMMUNICATION IN THE MASS MEDIA AS A MARKETING FUNCTION AND FACTOR OF SUCCESSFUL BUSINESS

The need for communication is equal to a natural human drive and an integral part of human existence. The process of human development and achievements, which can be understood as immanent development together with communication evolving in parallel, has reached its peak with information and communication technologies – *ICT*. The accelerated development of *ICT* has

brought new demands on the market and way of managing business. This was particularly reflected in the sphere of marketing, which assumes a leading role in modern organizations. An increasing number of mass media requires business entities to have a presence in these media and active marketing communication in order to achieve success in business. Organization business operations today cannot be imagined without marketing activities in the mass media, which imply two-way communication, in the product-consumer relationship, in order to enable the best possible sales. Communication in the mass media in the function of marketing must be effective, targeted and segmented depending on the type and scope of the organization's business. This is the only way to achieve an organization's goals and business success in the demanding global market, which is characterized by extremely high competition. The aim of the paper is to analyze the aspects of communication in the mass media in the function of marketing and to indicate their importance in the organization business as a factor of competitive advantage in the market and business success.

Keywords: communication, mass media, marketing, business, organization

David Grčki: THE LANGUAGE AND VALUE OF CINEMA

Original research article¹

Abstract: In this paper, I demonstrate how cinema, as a unique audio-visual medium, can communicate important aesthetic, epistemic, and moral values to viewers. In the first part, I summarize the contemporary debate regarding the epistemic value of narrative arts in general, and in cinema specifically. In the second part, I argue for the uniqueness of cinema that is based on cinematic storytelling, the cinematic mode of representation, and content realism. In the third part, I offer an account of how we get aesthetic, epistemic, and moral value from cinema. I argue that cinema offers those values on cognitive levels (minimum, moderate, and advanced) which are predicated on the viewer's willingness to engage with the work of cinema at that moment, and on her prior knowledge about the subject matter that the work of cinema depicts.

Keywords: cinema, audio-visual medium, film

Introduction: What Is Cinema for?

Hundreds of millions of people watch films every day. How they engage with them varies. Some prefer to watch films on streaming services such as Netflix, HBO, Amazon Prime, and Disney+ from the comfort of their homes. Others are “moviegoers” and prefer to enjoy the latest Hollywood blockbuster or an underappreciated art film in theaters. Lastly, from the comfort of their homes, some people engage in an “ancient method” of browsing television channels until something interesting catches their attention. The question I will focus on is: Why do people engage with films in the first place? Is the only value that films bring to their viewers entertainment, fun, and relaxation, or do films (certain films, at least) offer catharsis (aesthetic value) or understanding of a complex topic (epistemic and moral value)? I will argue that the latter is true.

¹ David Grčki, Philosophy Department, University of Rijeka, dgrcki@gmail.com

This work has been supported in part by Croatian Science Foundation under the project number UIP-2020-02-1309.

In the contemporary discussion regarding narrative arts (novels, films, etc.) there are two positions: those who claim that we can learn from narrative arts call themselves aesthetic cognitivists and those who deny that claim call themselves aesthetic anti-cognitivists. In *The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge*, Noël Carroll, an aesthetic cognitivist, reconstructs the arguments of his opposition. There are three main arguments that anti-cognitivists use to defend their claim: the banality argument, the no-evidence argument, and the no-argument argument (Carroll 2002). The banality argument states that what we learn from narrative arts is trivial. This triviality may be descriptive or normative. For example, from the film *2001: A Space Odyssey* (1968) we can learn that the planet Earth is located in the solar system, or from the film *Oppenheimer* (2023) that the invention of the atomic bomb was morally wrong. Anti-cognitivists claim that if this is what we call 'epistemic value' in films, then that value is trivial. The second argument states that sciences offer new evidence in favor of their discoveries, but narrative arts are unable to do so. Narrative arts can only confirm what we already know about the world through other methods, namely sciences. The third argument is that narrative arts offer no clear or concessive arguments for any position. They are just stories we engage with and follow through to the end (Kivy, 2008; 2011).

Cognitivists offer a variety of responses to these claims. The loudest was from Carroll himself who claimed that narrative arts offer two types of knowledge: conceptual knowledge and moral knowledge. Conceptual knowledge is the type of knowledge that we typically get from philosophy in the form of thought experiments. For example, *Blade Runner* (1982) offers a thought experiment about a hard problem of consciousness a decade before David Chalmers defined it as such (Chalmers, 1995; 1996). Moral knowledge is a type of knowledge that we get from recognizing the virtues of fictional characters. Carroll's argument is that fictional characters are akin to us, in a certain sense, and that we can, through identification and empathy, develop and maintain those virtues. Other authors claim that we get value from narrative arts in the form of subjective lived experience (Walsh, 1969; Wilson, 1983; Burri, 2007; Gibson, 2008; McGregor, 2021). We are all limited by our personal experiences and the experiences of people close to us, and there is a range of experiences, some blissful and some horrifying, we will never experience during our lifetime. Narrative arts enable us to access, through engagement with fictional characters, experiences we will, probably, not live through in the real world. One example of the subjective lived experience gained from films is *Dancer in*

the Dark (2000), a musical drama about a factory worker who suffers from a degenerative eye condition and is saving for an operation to prevent her young son from suffering the same fate. Another is *Memento* (2000), a psychological thriller about a man who suffers from anterograde amnesia, resulting in short-term memory loss and the inability to form new memories. Recently, authors have been arguing that the values that narrative arts bring are confusion and complexities, not knowledge or truth. Confusion, in a context of engagement with narrative arts, enables critical thinking and encourages us to seek answers and ask questions (Mikkonen, 2022), and films that depict complex concepts and ideas allow us to understand those concepts and ideas better (Grčki, 2023). In the rest of the paper, I will present an explanation of how films offer aesthetic, epistemic, and moral value.

The Language of Cinema

The idea of the language of cinema is historically complex and controversial. The idea that cinema has its language was predominant throughout the 20th century. The Soviet filmmakers and theorists Lev Kuleshov and Vsevolod Pudovkin made a comparison between individual shots as words and a montage sequence as sentences (Pudovkin, 1949/1954; Gillespie, 2000). Sergei Eisenstein, a Soviet director and film theorist who revolutionized the concept of montage with *Battleship Potemkin* (1925), argued that cinema is a kind of pictorial language (Eisenstein, 1988; Bordwell, 1993). André Bazin, an influential French film critic and film theorist, worked on the development of a language of film (Bazin, 1967/2004; Andrew, 1978). Lastly, James Monaco, an American film scholar and critic, argued that we can talk about film through concepts of signs and syntax (Monaco, 2000).

In the contemporary discussion regarding the nature of cinema, the idea of the language of cinema has fallen out of favor. The reason for this is the dominating position that cognitive film theory has in this discussion. Cognitive film theory approaches the study from a perspective of cognitive science, cognitive psychology, and empirical research. According to cognitive film theory, “film is an information system [...] that has the potential to perturb the viewer to make distinctions and thus construct information.” (Pervez, 2012: 2). The most prominent cognitive film theorists are Noël Carroll and David Bordwell. Carroll rejects Saussurean linguistics, Metz’s semiotics, and psychoanalysis as a proper way to investigate the works of cinema. He argues for a view that is based on

recognizability, mimetic representation, spectatorial perception, and comprehension (Carroll, 1988). Bordwell argues for an account of understanding cinema that is based on the intentional act of the viewer, and mental processes that produce meaning through a causal, functional, or teleological explanation of the objects which are on the mind of the viewer. These processes are neurophysiological (apparent motion), universal cognitive process (the identification of human agents, the processing of musical meter and rhythm), and culturally variable cognitive process (historically variable strategies of constructing a narrative) (Bordwell, 1985; 1989).

Cognitivist film theorists have little to say about the language of cinema. The exception is Berys Gaut, who addresses the notion in his influential book *A Philosophy of Cinematic Art* (2010). Gaut claims that the language of cinema is an outdated concept and is nothing more than a useful metaphor. He offers two main reasons why we should not talk about the language of cinema. The first is that language consists of vocabulary and grammar, and cinema has none. Words have a fixed meaning, a purely conventional relation to the things they denote, the vocabulary of a language is finite, and there are minimal lexical units. Grammar has a structure based on conventions, a finite number of grammatical rules, and the possibility to produce an infinite number of meaningful sentences via recursion. The second reason is that the relationship between pictures (or cinematic depictions) is not conventional. For example, the word “cow” refers to the said animal in the real world, but the word “cow” is based on convention and if someone does not understand English, “cow” will mean nothing to her. On the other hand, the picture of a cow is not based on convention, because anyone can understand that a picture of a cow refers to a cow in the real world, even if they do not speak English (Gaut, 2010: 52-53) But, Gaut is mistaken. While it is true that cinema has no language with regards to how Gaut uses the concept of “language,” his conception of language is based on the tenets of logic and analytical philosophy, inspired by works of Gottlob Frege and Bertrand Russell (Geach & Black, 1980; Russell, 1905). Gaut is using the narrow concept of language, and in that regard, cinema has no vocabulary or grammar. However, proponents of the language of cinema thesis rarely claim that the language of cinema operates on the same basis as a natural or formal language. On the contrary, Monaco states that “film is not a language in the sense that English, French, or mathematics is” and that “it’s impossible to be ungrammatical in film.” (Monaco, 2000: 152) He continues by stating explicitly that “film has no grammar,” but instead has “vaguely defined rules of usage in

cinematic language, and the syntax of film – its systematic arrangement – orders these rules and indicates relationships among them.” (Monaco, 2000: 172) Similarly, Christian Metz, a French film theorist, argues that cinema is a language, but not a language system like English, French, or Chinese. In his concise way, he states that “it is not because the cinema is language that it can tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories.” (Metz, 1971/1974: 47, quoted in Monaco, 2000: 157) As Gaut is influenced by Frege and Russell for his usage of the concept of language, so are Monaco and Metz influenced by Saussure for their usage of the concept of language. Without an argument as to why one conception is superior to another, Gaut is left with a question begging conception of language. Secondly, it is true, as Gaut claims, that the relationship between the viewer’s perception of an object on the screen and the representation is direct and non-conventional. But this is misleading. Convention plays a role in the narrative relationship between the shots, sequences of shots, and acts, not between the viewer’s perception and representation. There are certainly narrative conventions about how the story of the film usually unfolds (more about that will be explained shortly). Because of these reasons, we should not reject the notion of the language of cinema.

The language of cinema consists of guidelines (rules of usage) that allow us to meaningfully communicate ideas and concepts through a specific kind of audio-visual representation. The set of guidelines of the language of cinema is cinematic storytelling, and concepts and ideas are communicated through the cinematic mode of representation and content realism. Cinematic storytelling is a type of storytelling that uses a universal archetype, the ‘hero-journey’ narrative structure, and uses cinematic elements (cinematography, montage, and *mise en scène*) to tell a story or to deliver meaning. The ‘hero-journey’ universal archetype is discovered by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces* (1949/2008) and introduced to cinema by screenwriter Christopher Vogler in his discussion on Spielberg’s *Jaws* (Vogler, 1992). The most refined version of cinematic storytelling is John Yorke’s five-act narrative structure: call to action, initial objective achieved, the point of no return, all is lost (or won), and resolution in victory (or defeat) (Yorke, 2015). We can see the five-act narrative structure of cinematic storytelling in the film *The Matrix* (1999). The call to action is what motivates the protagonist to set up the events of the film, Neo (played by Keanu Reeves) wanting to discover what the Matrix is. The initial objective is achieved when Neo is rescued and awakes in the real

world. The point of no return is Cypher's betrayal, all is lost when Neo is killed by Agent Smith, and the resolution in victory is Neo's resurrection and subsequent victory over Agent Smith and the other agents. Not all films follow the structure of cinematic storytelling precisely – most notable exceptions are *Minority Report* (2002) and *No Country for Old Men* (2007) – but the majority of critically acclaimed and commercially successful films do, as argued by Vogler (1992) and Shone (2004). The cinematic mode of representation is a type of representation utilizing displays of moving pictures, or 'series of pictures in motion', where the series can be generated by objects, by hand, or by machinery (McGregor, 2013: 277). Unique features of the cinematic mode of representation are montage and cinematography. Montage and cinematography enable filmmakers to communicate with the viewer through purely audio-visual means. Content realism states that works of cinema represent reality in an excruciatingly realistic manner. The reason for this is that the characters, settings, and action in the works of cinema look and sound exactly like their counterparts in reality and are of a kind that exists in reality (Gaut 2010). Content realism, in a form of naïve realism, was argued for by Bazin (1967/2004) and Kracauer (1960), respectively, but today its most notable proponents are McGregor (2018) and Gaut (2010). These features, cinematic storytelling, the cinematic mode of representation, and content realism, work in unison to deliver meaning about concepts and ideas from filmmakers to the viewer, and as such constitute the language of cinema. The question remains through which mechanism we get value – aesthetic, epistemic, and moral – from cinema.

The Value of Cinema

Film is an artform and in the contemporary debate, there is a (relative) consensus that it has an aesthetic value (Bordwell & Carroll, 1996; Livingston, 2009; Gaut, 2010; Carroll et al., 2019). Film has an author, or multiple authors, the work (film) that has aesthetic properties (such as beauty, grace, excellence, etc.), and an audience that receives an aesthetic experience. My focus here will be on demonstrating how the works of cinema provide us with an epistemic and moral values. My argument is that we receive an epistemic and moral value in the form of a unified cinematic experience which is the result of our emotional and intellectual engagement with the work of cinema. Unified cinematic experience can be broken down into three cognitive levels: the first level, the

second level, and the third level. The logical connection between the levels is that the first level is cognitively least demanding and the third level is cognitively most demanding.

On the first cognitive level, a viewer engages with the film passively and semi-consciously. It is based on the cinema's property of simultaneousness (Mittell, 2017) and the viewer's attention. Simultaneousness states that the viewer's engagement with the film happens at a single moment. Unconsciously, when we look at the scene on the screen, we are at that exact moment aware of all the realistic, physical properties of the representation on the screen – characters, objects, color palettes, scenery, etc. It is different from the engagement with a novel, where we experience word after word, sentence after sentence, paragraph after paragraph, and chapter after chapter. A scene from a film brings all the properties of representation at once. The viewer's attention is her willingness to engage with the film. It primarily refers to the viewer's willingness to focus on the screen instead of her phone or the person she watches the film with. The first cognitive level offers minimal epistemic and cognitive value. For example, on this level, *Oppenheimer* (2023) offers a subset of facts about American post-World War II politics and the idea that the invention of the atomic bomb is morally wrong.

On the second cognitive level, a viewer engages with the film consciously and with a degree of interest. It is based on narrative structure, fictional character engagement, cinematography, montage, and the viewer's interest to engage with these elements. Narrative structure refers to Yorke's five-act narrative structure (discussed in the previous section) that enables the viewer to easily grasp the concept or the idea that the film presents. Character engagement refers to our intellectual and emotional engagement with the characters in movies. We connect with fictional characters cognitively by accepting their point of view and moral attitudes, and we connect with them emotionally by identifying, empathizing, or sympathizing with them (Smith, 1995; Carroll, 2004; Tobón, 2019; Grčki, 2023). Cinematography refers to a set of techniques such as camera movement and placement, film stock and lab work, and lenses used by a cinematographer or a director to contribute to a film's larger goals – telling a story or presenting a certain concept or topic. It is usually considered as a cinematic tool for creating the atmosphere for an audience (Keating, 2019). Montage is the coordination and selection of shots in film production, but more specifically, it refers to the meaningful and creative selection of shots and the construction of sequences by a movie editor or a director to tell a story or

present a certain concept or topic. If the viewer engages successfully with these elements, she receives an epistemic and moral value of higher quality. Let us take *The Big Short* (2015), a film that depicts the financial crisis of 2007/8, as an example. On the first cognitive level, a viewer will understand that financial derivatives exist and that investment banks are immoral. On the second cognitive level, via cinematic elements discussed previously, a viewer will understand how the financial system of Wall Street as a whole operates, what role the regulatory agencies, rating agencies, and media played in the financial crisis, and the moral horror of millions of people losing their jobs and homes because investment banks of Wall Street gambled billions of dollars.

On the third cognitive level, the viewer engages with the film reflectively and with full interest. It is based on the notion that the viewer can approach a film with a full intellectual and emotional potential, which involves reflection on the film's aesthetic properties, social interaction, and understanding of the broader cultural context that the film inhabits. Firstly, the viewer can emotionally invest herself (usually through engagement with fictional characters) with the film, which increases the likelihood of repeated viewing. Repeated viewing leads to a higher likelihood of a viewer discovering new epistemic and moral values, or, at least better understanding of those values. Secondly, the viewer can reflect upon the various aspects of the film: the plot, characters, narrative structure, cinematography, scenography, the quality of actors, montage, etc. She can then ponder on how these various elements connect to the film's themes and messages.

Engagement with cinema is a social activity. We usually do it with our partners, friends, family members, or colleagues. Afterward, we discuss films with them, and because we all saw the same plot and characters, the discussion moves towards the film's themes and messages. Lastly, every film is embedded in a certain historical and cultural context, and to receive an epistemic and moral values of a particular film we need to be sensitive to that context. Our engagement with *Battleship Potemkin* (1925) today is not the same as it was to the people who saw it when it came out, and our engagement with *Oppenheimer* (2023) today is not the same as for the people who will, perhaps, see it a hundred years from now.

We receive epistemic and moral value from films as a unified cinematic experience that merges these three cognitive levels. Cinematic experience is holistic and comes in degrees. Holistic means that we understand the topic or

an idea of a film as a whole and not as a subset of propositions. Not every viewer will get the full epistemic and moral value from a particular film. Some will get none, others will get a certain amount of value, and a minority will get the full epistemic and moral value. Receiving value from cinema via cinematic experience is a matter of degree which is predicated on the viewer's willingness to intellectually and emotionally engage herself with cinema and her prior knowledge and understanding regarding the concepts and ideas that the film depicts.

Conclusion

In this paper, I argued that cinema is a powerful tool that enables us to communicate concepts and ideas, and more importantly, aesthetic, epistemic, and moral values. In the introduction, I discussed the current academic landscape regarding the existence of epistemic value (such as knowledge or understanding) in narrative arts, and in cinema specifically. In the second part, I addressed cognitivist film theorists, such as Carroll (1988) and Bordwell (1989), and their dismissal of the language of cinema. I argued directly against Gaut (2010), who claims that there is no such thing as the language of cinema. Afterward, I presented my account of the language of cinema based on cinematic storytelling, the cinematic mode of representation, and content realism. In the third part, I argued for an account of how to get an epistemic and moral value from cinema. My argument is that we receive an epistemic and moral value in the form of a unified cinematic experience which is the result of our emotional and intellectual engagement with the work of cinema. Unified cinematic experience consists of three cognitive levels. The viewer's acquisition of the epistemic and moral value of cinema is proportional to her willingness to engage with the work of cinema and her prior knowledge about the topic that the film depicts.

References

- 2001: *A Space Odyssey* (1968). Directed by Stanley Kubrick. US: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Andrew, D. (1978). *André Bazin*. New York: Oxford University Press.

Battleship Potemkin (1925). Directed by Sergei Eisenstein. The Soviet Union: Mosfilm.

Bazin, A. (1967/2004). *What is Cinema? Vol. I* (H. Gray, Trans.). Berkeley: University of California Press.

Blade Runner (1982). Directed by Ridley Scott. US: Warner Bros.

Bordwell, D. (1993). *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.

Bordwell, D. (1989). A Case for Cognitivism. *Iris*, 9, 11–40.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. & Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Burri, A. (2007). Art and the View from Nowhere. In Gibson, J., Huerner, W. and Pocci, L. (Eds.), *A Sense of the World: Essays on Fiction, Narrative, and Knowledge* (pp. 308–317). London: Routledge.

Campbell, J. (1949/2008). *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library.

Carroll, N. (1988). *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

Carroll, N. (2002). The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(1): 3–26.

Carroll, N. (2004). Sympathy for the Devil. In Greene, R. & Vernezze, P. (Eds.), *The Sopranos and Philosophy. I Kill Therefore I Am* (pp. 121–136). Illinois: Open Court.

Carroll, N., Di Summa, L. T., & Loht, S. (Eds.) (2019). *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*. New York: Palgrave Macmillan.

Chalmers, D. (1995). Facing Up to the Problem of Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 2: 200–219.

Chalmers, D. (1996). *The Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Dancer in the Dark (2000). Directed by Lars von Trier. Denmark: Zentropa Entertainments.

- Eisenstein, S. (1988). *S. M. Eisenstein: Selected Works, Writings 1922–34, Vol. 1.* (R. Taylor, Trans.). London: BFI.
- Gaut, B. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Geach, P. & Black, M. (Eds. and Trans.). (1980). *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege.* Oxford: Blackwell.
- Gibson, J. (2008). Cognitivism and the Arts. *Philosophy Compass*, 3(4): 573–589.
- Gillespie, D. C. (2000). *Early Soviet Cinema.* London: Wallflower.
- Grčki, D. (forthcoming, 2023). Learning through Stories: Epistemic Understanding as a Cognitive Value of Narrative Arts. *Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press.
- Keating, P. (2019). The Art of Cinematography. In Carroll, N. Di Summa, L. T. & Loht, S. (Eds.), *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (pp. 71–93). New York: Palgrave Macmillan.
- Kivy, P. (2008). *The Performance of Reading.* Hoboken: John Wiley & Sons.
- Kivy, P. (2011). *Once-Told Tales.* Hoboken: John Wiley & Sons.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York: Oxford University Press.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy.* Oxford: Oxford University Press.
- McGregor, R. (2013). A New/Old Ontology of Film. *Film-Philosophy*, 17(1): 265–280.
- McGregor, R. (2018). Cinematic Realism: A Defence from Plato to Gaut. *British Journal of Aesthetics*, 58(3): 225–239.
- McGregor, R. (2021). *A Criminology Of Narrative Fiction.* Bristol: Bristol University Press.
- Metz, C. (1971/1974). *Language and Cinema* (Umiker-Sebeok, D. J., Trans.) The Hague: Mouton.
- Mikkonen, J. (2022). *Philosophy, Literature and Understanding: On Reading and Cognition.* S.L.: Bloomsbury.

Mittell, J. (2017). *Narrative Theory and Adaptation*. New York: Bloomsbury Publishing.

Minority Report (2002). Directed by Steven Spielberg. US: 20th Century Fox.

Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

No Country for Old Men (2007). Directed by Joel and Ethan Coen. US: Paramount Pictures.

Oppenheimer (2023). Directed by Christopher Nolan. US: Universal Pictures.

Pervez, A. (2012). Film as Information System, *Celluloid*, 33, 1-2, 5-12.

Pudovkin, V. (1949/1954). *Film Acting and Film Technique* (Montagu, I. Trans.). London: Vision Press.

Russell, B. (1905). On Denoting. *Mind*, 14, 56, 479–93. Retrieved 25 Aug. 2023 from <http://www.jstor.org/stable/2248381>.

Shone, T. (2004). *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*. London: Simon & Schuster.

Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

The Big Short (2015). Directed by Adam McKay. US: Paramount Pictures.

The Matrix (1999). Directed by The Wachowskis. US: Warner Bros. Pictures.

Tobón, D. J. (2019). Empathy and Sympathy: Two Contemporary Models of Character Engagement. In Carroll, N. Di Summa, L. T. & Loht, S. (Eds.), *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (pp. 71–93). New York: Palgrave Macmillan.

Vogler, C. (1992). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Walsh, D. (1969). *Literature and Knowledge*. Middletown CT: Wesleyan University Press.

Wilson, C. (1983). Literature and Knowledge. *Philosophy*, 58(226): 489–496.

Yorke, J. (2013). *Into the Woods: How Stories Work and Why We Tell Them*. London: Penguin.

Sažetak: JEZIK I VRIJEDNOST KINEMATOGRAFIJE

U ovome radu argumentiram da film, kao jedinstveni audio-vizualni medij, može prenijeti estetske, epistemičke i moralne vrijednosti gledateljima. U prvome dijelu, iznosim suvremenu raspravu o epistemičkoj vrijednosti u narativnim umjetnostima i u filmu. U drugome dijelu, tvrdim da film ima jedinstvenost kao audio-vizualni medij. To potkrjepljujem pojmovima *kinematografskog pričanja priča*, *kinematografskog načina predstavljanja* i *sadržajnog realizma*. U trećem djelu, predstavljam način na koji možemo dobiti estetske, epistemičke i moralne vrijednosti iz filma. Tvrdim da iz filma dobivamo te vrijednosti na tri specifične kognitivne razine (minimalna, umjerena i napredna) koje se temelje na gledateljevoj želji da razumije film (kognitivno i emotivno), te na njegovom prethodnom znanju o temi koja se u filmu obrađuje. Estetske, epistemičke i moralne vrijednosti iz filma dobivamo putem *sveobuhvatnog kinematografskog iskustva* koji ujedinjuje sve tri kognitivne razine.

Ključne riječi: kinematografija, audio-vizualni medij, film

Snežana Marković: KOMUNIKACIJA ROMANA *DERVIŠ I SMRT MEŠE SELIMOVIĆA* SA KLJUČNIM JAVNOSTIMA U SRBIJI

Pregledni rad¹

Sažetak: U okviru ovog rada, daje se kratak pregled rezultata do kojih se došlo istraživanjem prijema romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića kod pripadnika ključnih i ostalih javnosti u Srbiji. S obzirom na činjenicu da se prijem književnog dela menjao kroz vreme, u radu se sagledava kako na razumevanje romana danas reaguju srednjoškolci koji ga kao lektiru obrađuju u četvrtom razredu; zatim, sa kakvim se izazovima u praksi susreću profesori srpskog jezika i književnosti prilikom analize ovog romana; kako roman doživljavaju posvećeni čitaoci; kakav položaj među drugim delima ovaj roman zauzima kod stručnjaka koji se bave književnošću; do kojih podataka o potražnji za delom su došli bibliotekari; na koje profesionalne izazove su nailazili režiseri i glumci koji su ovo delo oživljavali na filmu ili u pozorištu; i naposljetku, na koji način je delo predstavljeno u medijima. Kao zaključak, u ovom radu se daju odgovori na pitanja: znaju li književna dela da komuniciraju sa ključnim javnostima i da li su im potrebna savremena tumačenja?

Ključne reči: srpska književnost, Meša Selimović, roman, komunikacija, ključne javnosti

O romanu *Derviš i smrt*

Predmet proučavanja ovog rada je književno delo o kome je do danas toliko toga rečeno. U pitanju je Selimovićevo kapitalno delo, roman *Derviš i smrt*. Uporno proučavano, jer od svog pojavljivanja opčinjava i otkriva se kao neiscrpan izvor različitih tumačenja, ono zahteva sveobuhvatnije uvide i savremene pristupe, koji se između ostalih, odnose i na istraživanje recepcije dela kod njegovih ključnih javnosti.

Komunikativnost Selimovićevog najznačajnijeg romana sa svojom publikom fluentna je i odvija se nesmanjenim intenzitetom od njegovog pojavljivanja 1966.

¹ Snežana Marković, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, snezanabeograd011@gmail.com.

godine do danas. Ipak, protok vremena stavlja pred novije proučavaoce romana *Derviš i smrt* drugačije zahteve: proširivanje okvira istraživanja, detektovanje neprepoznatih modusa ispoljavanja, kontekstualizaciju, otvaranje prostora za savremene zaključke i revalorizaciju postojećih sudova.

U romanu *Derviš i smrt*, svet dela je zasnovan na sledećim ustaljenim i tradicionalnim premisama: Ahmed Nurudin je derviš i šejh tekije mevlevijskog reda koji je u miru sa sobom i u skladu sa verom dok mu se ne dogodi potresni životni prelom, nepravedna smrt brata, zbog čega glavni junak dolazi u sukob sa svetom koji ga okružuje, oličenim kroz nosioce vlasti u neimenovanoj kasabi kao skrajnutom delu velikog otomanskog carstva.

Ipak, pažljivo čitanje romana navodi na preispitivanje osnovne opozicije glavni junak – svet i tumačenja koja tvrde kako je nepravda uzrok junakove pobune. U tom smislu, potrebno je početi od tumačenja samog naslova dela koji u sebi sadrži dve odrednice: derviša i smrt. Ove dve odrednice iz naslova ukazuju na samoću (derviš je otšelnik od sveta i posvećenik veri) i na smrt kao kraj života.

Međutim, već na sledećoj stranici se nalazi posveta, koja se kao paratekstualni deo romana, nalazi izvan okvira integralnog teksta, ali se ipak mora inkorporirati u njega, jer referiše sa delom rečenicom: „[...] na početku ove priče, koja, kao i sve druge, govori o traženju sreće“ (Selimović, 2004: 9).

Odmah potom, moto kojim započinje prvo poglavlje i kog čine prilagođeni stihovi iz Kurana, ukazuje na subjekta priče koji piše i tvrdi da je svaki čovek uvek na gubitku. Reči koje su moto dela ukazuju, kao i naslov, na smrt, opraštanje od života i na besmisao, što nagoveštava i prva rečenica romana:

*Počinem ovu svoju priču, nizašto, bez koristi za sebe i druge,
iz potrebe koja je jača od koristi i razuma, da ostane zapis
moj o meni, zapisana muka razgovora sa sobom, s dalekom
nadom da će se naći neko rješenje kad bude račun sveden,
ako bude, kad ostavim trag mastila na ovoj hartiji što čeka
kao izazov (Selimović, 2004: 11).*

Dakle, potraga za srećom najavljena u posveti, kroz moto i u prvoj rečenici već biva dovedena u pitanje, jer ovi uvodni delovi romana ukazuju na smrt i na oproštajno pismo onog ko pripoveda. Svi uvodni elementi dela: naslov, moto i prva rečenica su u suprotnosti sa porukom iz posvete delu. Životna potraga za onim što čini sreću, a kasnije ćemo u delu uvideti da su to ljubav, prijateljstvo i mir sa samim sobom, odvija se u svetu koji je besmislen, jer je svaki čovek uvek na gubitku.

Držeći se samog teksta, uvidećemo da nije svaki čovek uvek na gubitku, bez obzira na svoju smrtnu prirodu. Različiti likovi će svoju ovozemaljsku sreću pronaći u različitim stvarima, dotakavši time svoj životni smisao. Ipak, Ahmed Nurudin sreću pronaći neće i otići će u smrt sa uverenjem da su i život i smrt besmisao. U ovoj ključnoj tački, klasična opozicija junaka koji je u sukobu sa svetom i koji zbog tog sukoba ne može spoznati sreću, biće preokrenuta i poljuljana. Novouspostavljena opozicija je zasnovana na sukobu glavnog junaka sa samim sobom, a sistem dela je premešten iz spoljnog u unutrašnji svet.

U jednom trenutku će Ahmed Nurudin napisati – derviš sam, a potom – čovek sam, čime će razotkriti osnovni uzrok za sunovrat njegovog sveta, a to je razgrađivanje njegove ličnosti na dva neusaglašena dela. Njegov život će se podeliti na dve polovine zbog čega će on i življenje i umiranje doživeti kao neminovnost i kao moranje.

Iako se smatra da je prelomni događaj od kada postaje takav nepravedna smrt brata Haruna, tekst će nam sam nagovestiti da Nurudin nije postao razgrađeni čovek preko noći, već da je slomljen odavno. Ima tome dvadeset godina. Epizode u kojima se glavnom junaku vraćaju sećanja na detinjstvo, jedinu ženu koju je voleo, na dečaka sa kojim je prijateljevao, na rat i na rodno selo imaju ulogu da nas upozore da je Ahmed Nurudin pobunjeni i razgrađeni čovek odavno.

Bez obzira na to što je deo fikcijskog sveta, nijednog trenutka se ne sumnja u mogućnost postojanja čoveka kakav je Ahmed Nurudin. Nesmetana je komunikativnost sa publikom i ostalih Selimovićevih književnih likova. Sa svim svojim lomovima i krizama, životni su i oživotvoreni, jer bi zaista mogli postojati. Derviški i kasablijski svet Selimovićevog romana nepogrešivo komunicira sa svojim ključnim javnostima, prevazilazeći vremensku i prostornu distancu. Smeštena u osmanski 18. vek, radnja ovog dela implicira na socijalistički posleratni jugoslovenski svet 20. veka. Ipak, umećem pripovedanja i oblikovanja likova, ostvarena je komunikacija, zbog čega horizont očekivanja publike ne biva izneveren i zbog čega je ova ljudska drama podjednako razumljiva, upotrebljiva i aktuelna i u 21. veku.

Ključne javnosti

Na osnovu opšteprihvaćenih pretpostavki koje je postavio Habermas (2012), jedan od vodećih svetskih teoretičara društva, javnost se poima kao istorijska kategorija, jer je fluidna i menja se. Različite su bile promene strukture javnosti od antike do danas. Dugo se vladajuća elita smatrala jedinom javnošću, ali se

danas javnost shvata kao subjekat javnog mnjenja, kao publika i kao polje društvene komunikacije. Novovekovne teorije javnost poimaju kao skup pojedinaca okupljenih u publiku koja je sposobna da kritički rezonuje i kreira javno mnjenje.

Put koji je vodio od elite do mase odnosio se i na književnost. S obzirom na to da se na tržištu ne pojavljuju samo predmeti, već i koncepti, ideje i narativi, književnost se pojavljuje kao medij koji prevashodno ima edukativnu ulogu, ali i estetsku i moralno-pedagošku dimenziju. Po Habermasovoj tipologiji publike, čitaoci kao adresati klasifikuju se u društvenu grupu koja je definisana preko sadržaja i uživalačku publiku. U procesu komunikacije, čitalačka publika se odlikuje osobinom uključenosti. Publika je učesnik i drugi akter komunikacije.

Detektovanje ciljnih grupa i ključnih javnosti važan je proces u utvrđivanju recepcije književnog dela. Stav koji čitalačka i stručna javnost zauzmu prema određenom književnom delu upućuje na afektivni odnos prema njegovoj vrednosti. Takođe, čitalačka komunikacija sa književnim delom uslovljena je sledećim faktorima: književnim iskustvom i književnom kulturom čitaoca, njegovim književnim ukusom i estetskim kriterijumima, čitaočevom opštom kulturom, kritičkim stavom, poznavanjem terminologije i teorije. Navedni faktori određuju mogućnost ili nemogućnost komunikacije između književnog dela kao medija i čitalaca kao javnosti.

S obzirom na činjenicu da je predmet proučavanja ovog rada jedan književni klasik, roman *Derviš i smrt* Meše Selimovića, on ostvaruje povezanost sa čitaocima sa različitih prostora, različitih doba, klasa i iskustava, jer nosi u sebi univerzalne vrednosti. Klasična književnost ne mora biti bestseler, ali mora u sebi nositi kategorije životnosti, istine, lepote i umetničkog kvaliteta. Svojom relevantnošću prolazi test vremena i generacija, zbog čega nas navodi da joj se vraćamo i ponovno je iščitavamo.

Imajući u vidu da se sa pojavom medija i sam pojam publike promenio, potrebno je naglasiti da je moderna publika zapravo publika masovnih medija, a svakako je drastično drugačija je od publike pre pojave interneta. Moderna publika više nije pasivna, već interaktivna. Pod uticajem novih tehničkih performansi, kod moderne publike se prepoznaju osobine rasipanja pažnje, multifunktionalnosti, prekoračivanja nacionalnog putem globalizacije, neograničena mogućnost skladištenja informacija i individualizovanje iskustava.

Pošto se prijem književnog dela neminovno menjao kroz vreme, u radu se kao relevantne za roman *Derviš i smrt* prepoznaju sledeće ključne javnosti:

srednjoškolci koji ga kao lektiru obrađuju u četvrtom razredu

profesori srpskog jezika i književnosti (izazovi sa kojima se susreću prilikom analize ovog romana)

posvećeni i pasionirani čitaoci

stručna javnost (kakav položaj među drugim delima ovaj roman zauzima kod stručnjaka koji se bave književnošću)

bibliotekari (informacije o potražnji za navedenim delom)

režiseri i glumci (na koje profesionalne izazove su nailazili kada su ovo delo oživljavali na filmu ili u pozorištu).

Srednjoškolci kao jedna od ključnih javnosti

Javno mnjenje je ispitano anketom koja je sprovedena u jednoj prigradskoj gimnaziji. Ispitanici su bili učenici četvrte godine, društveno-jezičkog i prirodno-matematičkog smera. U anketi je učestvovalo pet odeljenja, odnosno 150 učenika. Nakon dva časa obrade i jednog časa utvrđivanja dela sa svojim profesorima srpskog jezika i književnosti, srednjoškolci su popunjavali anketni list koji je sadržao sledeća pitanja:

Da li si pročitao/la lektiru *Derviš i smrt* Meše Selimovića?

Koje informacije o navedenom delu si imao/la pre obrade, a do kakvih saznanja si došao/la nakon analize dela?

U čemu je značaj ovog romana za našu kulturu?

Da li je ovaj roman adekvatan da bude deo srednjoškolske lektire?

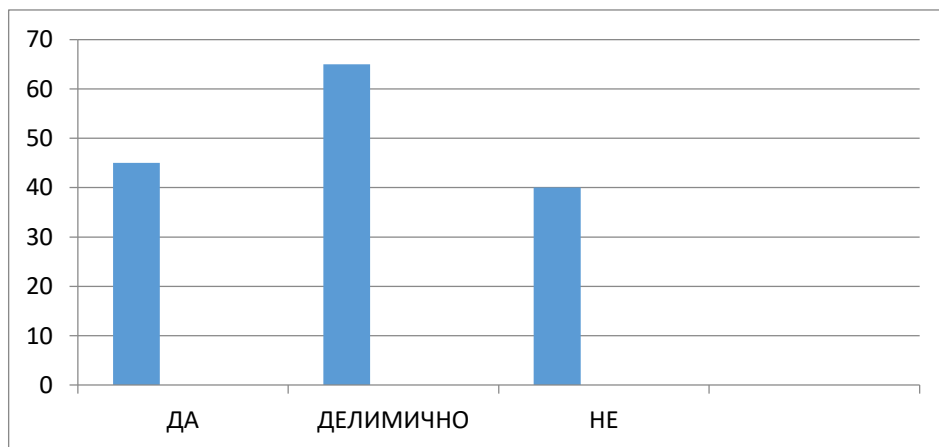
Da li si pročitao/la lektiru *Derviš i smrt* Meše Selimovića?

Od 150 ispitanika, njih 45 je potvrdno odgovorilo na prvo pitanje, što ukazuje da je roman *Derviš i smrt*, koji se u srednjoj školi obrađuje kao lektira, pročitao manje od trećine učenika četvrtog razreda škole u kojoj je anketa sprovedena.

Zatim, 65 učenika je odgovorilo da roman nisu pročitali u celosti. Učenici koji roman nisu pročitali u celosti najčešće su obrazlagali svoje odgovore na sledeći način: *neke delove romana jesam čitao, ali ceo roman nisam; pročitala sam prvih trideset strana; počela sam da čitam, ali bilo mi je komplikovano, pa nisam završila...*

Čak 40 učenika je na prvo pitanje dalo negativan odgovor. Bez dodatnih objašnjenja, odgovorili su da roman *Derviš i smrt* nisu pročitali.

Da li si pročitao/la lektiru *Derviš i smrt* Meše Selimovića?



Odgovori na prvo pitanje iz ankete

Koje informacije o navedenom delu si imao/la pre obrade, a do kakvih saznanja si došao/la nakon analize dela?

Kao odgovor na drugo pitanje, 40 % ispitanika, odnosno 60 učenika, odgovorilo je da pre čitanja i analize romana *Derviš i smrt* nisu imali nikakve informacije o delu, niti su znali da ono postoji.

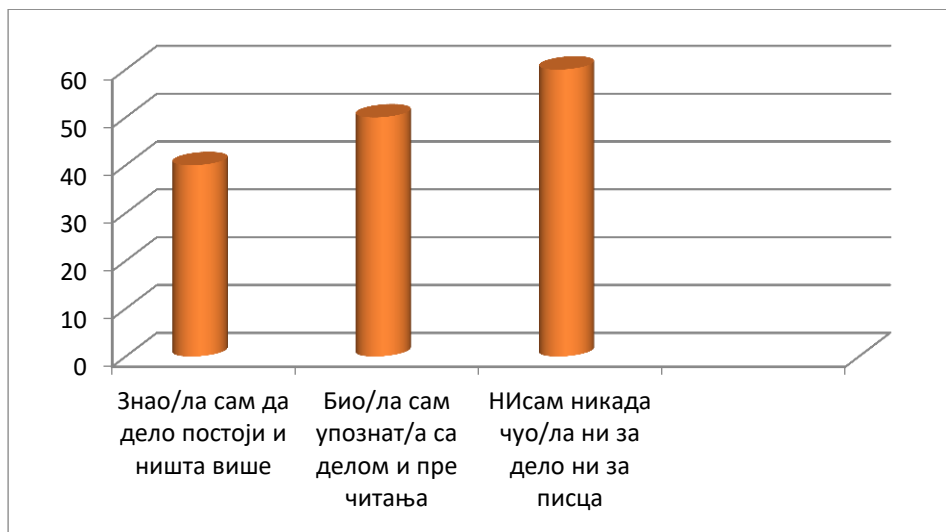
Zatim, 33 % ispitanika, odnosno 50 učenika, imali su više uvida u delo i pre nego što su ga čitali kao lektiru. Učenici su navodili da su znali da je *Derviš i smrt* delo koje ima veliki kulturološki značaj, jer oko sebe imaju bliske ljude ili poznanike kojima je baš ovaj roman omiljeni, kojima je radnja ovog dela obeležila život ili im je obelodanila mnoge značajne životne uvide. Neki od učenika bili su upućeni da delo govori o muslimanskoj zajednici u Bosni i njihovom načinu života. Zatim, bilo je ispitanika koji su znali da je sudbina likova u romanu povezana sa biografijom pisca, a posredstvom saznanja o životu pisca, upoznali su se i sa tematikom njegovog najznačajnijeg romana.

Najmanji broj ispitanika, njih 27 %, odnosno 40 učenika, odgovorilo je da su pre čitanja znali da delo postoji i ko je njegov autor, ali da nikakva dodatna saznanja o delu nisu imali.

Kao odgovor na drugi deo pitanja, navodili su da su nakon obrade saznali koliko je delo poučno, šta je Selimoviću poslužilo kao inspiracija da ga napiše, zašto

delo nosi baš ovakav naslov, kakav je bio način života u Bosni 18. veka i koje filozofske poruke delo nosi sa sobom.

Koje informacije o navedenom delu si imao/la pre obrade?



Odgovori na drugo pitanje iz ankete

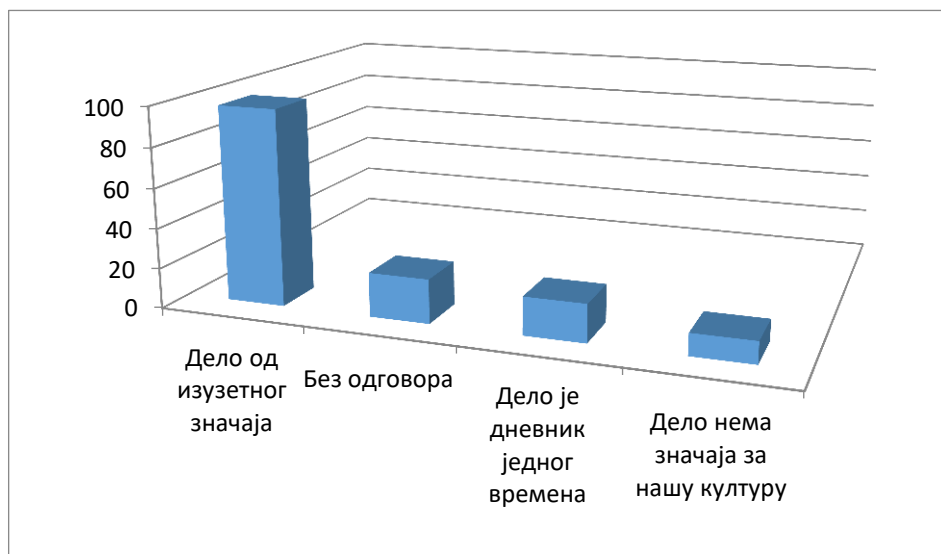
U čemu je značaj romana *Derviš i smrt* za našu kulturu?

Odgovor na treće pitanje je vrlo indikativan u sagledavanju komunikacije dela *Derviš i smrt* sa jednom od svojih ključnih javnosti, a to su srednjoškolci koji roman čitaju kao lektiru. Učenici su čitalačka javnost koja se sa ovim romanom upoznaje na taj način što će ga prvenstveno doživeti kao školsku obavezu i pristupiti procesu čitanja pod prinudom. U uzrastu u kom se nalaze, male su verovatnoće da bi samoinicijativno pristupili čitanju romana *Derviš i smrt*. U takvim okolnostima, uticaj koji na njih izvrše profesori srpskog jezika, koji im ovo delo prezentuju, približavaju i pomažu im u tumačenju, presudan je u konačnoj recepciji dela. Naši ispitanici su dali odgovore koji potvrđuju prethodno navedenu tezu.

Velika većina ispitanika, njih 98 od ukupno 150 anketiranih učenika, odnosno 65%, odgovorilo je da je roman *Derviš i smrt* od izuzetnog značaja za našu kulturu, jer nam pomaže da bolje razumemo prošlost, dobar je pokretač filozofskih tema za razmišljanje, govori o životnim temama koje su od velikog

značaja za svakog čoveka (nepravda, vlast, osveta, ljubav, prijateljstvo su neke od tema na koje su se učenici pozivali u svojim odgovorima), uči nas da je u redu da imamo slabosti i budemo drugačiji, pomaže nam da razumemo svakodnevicu, ima osobinu univerzalnosti zbog čega se može razumeti u svim vremenima i generacijama i poučan je jer je kritika društva.

Manji broj ispitanika – 22 učenika, odnosno 15 %, uopšte nije odgovorilo na ovo pitanje. Zatim, njih 19, odnosno 12,5 %, odgovorilo je da je delo značajno zbog svoje dokumentarnosti, jer je prikaz društva u prošlosti, slika balkanskog mentaliteta i dnevnik jednog vremena. Naposljetku, 11 učenika, što čini 7,5 % ispitanika, odgovorilo je da roman *Derviš i smrt* nema prevelikog značaja za našu kulturu i da teme kojima se ovaj roman bavi nisu važne savremenom čitaocu. Među tih 7,5 % ispitanika, nalaze se uglavnom učenici koji roman nisu pročitali ili ga nisu pročitali u celosti, što dovodi u pitanje relevantnost njihovog odgovora.



Značaj romana *Derviš i smrt* za našu kulturu

Odgovori na treće pitanje iz ankete

Da li je ovaj roman adekvatan da bude deo srednjoškolske lektire?

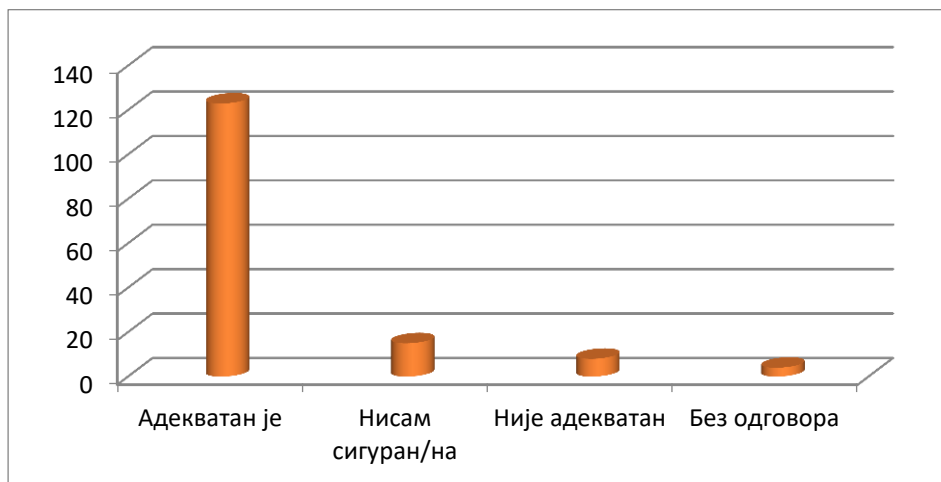
Na poslednje pitanje iz ankete, ispitanici su velikom većinom dali usaglašene odgovore. Čak 123 učenika od ispitanih 150, što čini 82,5 %, odgovorilo je da je Selimovićev roman *Derviš i smrt* adekvatan da bude deo srednjoškolske lektire,

jer je poučan i nosi značajne poruke. Ispitanici smatraju da su, u uzrastu u kom se nalaze, sposobni da se suoče sa kompleksnim književnim delima. Takođe, smatraju da adekvatnost Selimovićevog najznačajnijeg romana kao dela srednjoškolske lektire uopšte ne treba da dovodi u pitanje, ali mu je potrebno pristupiti uz odgovarajuću pripremu pre čitanja i uz više časova za analizu nego što je predviđeno samim nastavnim planom i programom.

Manji deo ispitanika, njih 15, odnosno 10%, navelo je da nisu sigurni u adekvatnost Selimovićevog romana za srednjoškolsku lektiru. Mišljenja su da bi bila greška izbaciti ga iz školskog programa, ali su svesni da ga ne mogu u potpunosti razumeti, jer je za stariji uzrast, pa su izneli stav da ovaj roman možda i nije neophodan deo već „prenatrpene“ srednjoškolske lektire koju bi, po njihovom mišljenju trebalo osavremeniti, time što će se umesto „mračnih“ i „depresivnih“ lektira koje govore o besmislu života, u program ubaciti dela koje će biti podsticajna i ohrabrujuća za adolescente.

Vrlo mali deo ispitanika, njih osam, odnosno 5%, odgovorilo je da roman *Derviš i smrt* nije adekvatan za srednjoškolsku lektiru, jer se teško razume i nakon analize dela, a sledećim generacijama će biti još teži za razumevanje. Svega 2,5 % ispitanika, odnosno četiri učenika, nisu uopšte ni odgovorili na postavljeno pitanje.

Da li je ovaj roman adekvatan da bude deo srednjoškolske lektire?



Odgovori na četvrto pitanje iz ankete

Dakle, anketa je pokazala da su učenici koji su delo pročitali u manjini. Roman je u celosti pročitalo 45 učenika, što bi značilo da ga je pročitalo manje od trećine učenika četvrtog razreda škole u kojoj je anketa sprovedena. Kao razloge za nečitanje, učenici su najčešće navodili nedostatak vremena, to što se delo kao lektira obrađuje na kraju školske godine kada imaju važnije obaveze, ali i predubedenje da je delo jako zahtevno za čitanje i da je preozbiljno za njihov uzrast. Nakon informacija o delu koje su dobili od svojih profesora, učenici smatraju da su dobili neophodnu metodologiju za naknadno čitanje dela, za koje smatraju da će mu se vratiti u nekom periodu svoga života. Delo se pokazalo kao odličan materijal za otvaranje diskusije na važne egzistencijalne teme, zbog čega ih je zaintrigiralo. Nije zanemarljiv ni način na koji su im profesori približili roman. Svojim sugestivnim interpretacijama dela, učinili su ga prijemčivijim. Ipak, opšti utisak ankete jeste da će čitanje Selimovićevog romana *Derviš i smrt* sačekati neka bolja vremena, ali da će svakako biti uvršteno na spisak dela koja obavezno treba pročitati.

Profesori srpskog jezika i književnosti kao jedna od ključnih javnosti

U istoj školi obavljani su kratki intervjui sa pet profesora srpskog jezika i književnosti o izazovima sa kojima se susreću prilikom analize Selimovićevog romana *Derviš i smrt*.

Ispitanici su imali veoma slična iskustva i usaglašene odgovore. Kao najveći problem, prepoznato je to što se Selimovićev roman po planu i programu tumači u drugom polugodištu, pred sam kraj školske godine, kada su maturanti usmereni na prijemne ispite, zbog čega mali broj učenika uopšte pročita navedeno delo. Profesori pokušavaju da ih motivišu pričom o nastanku dela i o njegovom univerzalnom značenju. Primećuju da se učenici zaista zainteresuju, ali ipak, i pored toga, mnogi roman ne pročitaju. Program za četvrti razred je veoma obiman i krcat izuzetnim delima koje treba pročitati. Pošto je nemoguće preraspoređivati program, Selimovićevo delo bi ostajalo za period kada se nema vremena i kada se imaju važnije obaveze.

Posvećeni i pasionirani čitaoci kao jedna od ključnih javnosti

U eri modernih tehnologija i interneta, da bi se ispitala navedena ciljna grupa dovoljno je posetiti neki od mnogobrojnih foruma ili zajednica formiranih na društvenim mrežama koji okupljaju pasionirane čitaoce romana *Derviš i smrt*. Teme se s vremena na vreme iznova pokreću, što daje stalno ažuriranje novih

stavova. Utisci koji se ovde iznose od strane posvećenih čitalaca veoma su afektivni i afirmativni. Književni posvećenici najčešće iznose sledeće stavove:

Derviš i smrt je knjiga posle čijeg čitanja više ništa nije isto;

To je delo koje ostavlja bez teksta i budi neverovetna osećanja u čitaocu ;

Izuzetno istinita knjiga koja pokreće brojna pitanja i navodi na razmišljanja;

Nijedan drugi roman ne ostavlja toliko traga u nama;

To je knjiga koja se ne zaboravlja i kojoj se vraćamo u teškim trenucima;

Prilikom novih iščitavanja, otkrivamo sve dublja značenja;

Toliko je u ovom delu mudrosti da je potrebno podvući gotovo svaku rečenicu u njoj;

Likovi ovog romana su neprevaziđeni;

Kako jedan pisac može tako dobro poznavati čovekovu dušu;

Selimović je pisac svih vremena.

Stručna javnost kao jedna od ključnih javnosti

Neminovno je zapitati se kakav položaj među drugim delima zauzima Selimovićev roman, po mišljenju stručnjaka koji se bave proučavanjem književnosti. Samim tim što je o ovom delu napisano toliko studija i kritičkih osvrta, zbornika, naučnih radova i monografija, ono se pozicionira kao vredno pažnje stručne javnosti. Retko koji aspekt romana je ostao neistražen i nepotkrepljen, a primetno je da su čak i najoštija pera književnih kritičara ostala blagonaklona pred Selimovićevim pripovedačkim darom. Uporno proučavano, jer od svog pojavljivanja opčinjava i otkriva se kao neiscrpan izvor različitih tumačenja, ono zahteva sveobuhvatnije uvide i savremene pristupe.

Najveću potvrdu vrednosti od stručne javnosti roman *Derviš i smrt* je dobio 2003. godine, uoči pedesetogodišnjice dodeljivanja NIN-ove nagrade. Naime, kritičari koji su u različitim periodima učestvovali u žiriju glasali su za najbolji nagrađeni roman među svim NIN-ovim laureatima. Nagradu za najbolji nagrađeni roman u istoriji NIN-ove nagrade dodelili su upravo Selimovićevom romanu *Derviš i smrt*.

Bibliotekari kao jedna od ključnih javnosti

Sa informacijama o najčitanijim delima, biblioteke u Srbiji izlaze u javnost na kraju godine. Godinama unazad, na listama najčitanijih knjiga koje se pozajmljuju iz biblioteka ne nalaze se domaći klasici, pa ni Selimovićev roman *Derviš i smrt*. Čitalačka publika se, prema podacima bibliotekara, uglavnom odlučuje za beletristiku, bestselere popularnih pisaca ili aktuelne pisce koji su ovenčani prestižnim nagradama.

Režiseri i glumci kao jedna od ključnih javnosti

U režiji Zdravka Velimirovića 1974. godine ekranizovan je roman *Derviš i smrt* Meše Selimovića. Ni režiser ni glumci koji su učestvovali u ovom poduhvatu nisu iznosili javnosti informacije o tome na koje profesionalne izazove su nailazili kada su ovo delo oživljavali na filmu.

Selimovićev roman je na scenama pozorišta adaptiran više puta, kao drama ili monodrama, a najčešće u pozorištima širom Srbije i Bosne i Hercegovine. U postavci Narodnog pozorišta Republike Srpske u Banjaluci, roman je izveden 2020. godine u režiji Dejana Projkovskog koji je tom prilikom rekao:

Kada radite po romanu Derviš i smrt, onda to mora da postane Derviš i smrt na sceni, da se vidi zašto je to najveće djelo koje je Meša Selimović napisao. Potrebno je predstaviti sve te nevjerojatne likove, jer kad čujemo njihove replike, svako od nas se pronalazi u tim riječima, svi nosimo ta pitanja u sebi. Kada odaberete veliku temu, onda se trudite da je budete dostojni. Dramatizacija mora da bude most preko koga ćemo vrlo pametno od romana, koji je književno djelo, preći na drugu stranu, gdje je naša predstava, koja je scensko djelo. U procesu rada mi prevedemo tu veliku književnost na scenski jezik i sva pitanja koja nosi Derviš i smrt (n.d.).

Sa druge strane, predstava *Derviš i smrt* Narodnog pozorišta u Beogradu u režiji i adaptaciji Egona Savina radnju romana iz 18. veka premešta u pedesete godine prošlog veka, u posleratno Sarajevo i novu državu ukazujući na svestremenost i aktuelnost Selimovićevog dela:

U političkom sistemu u kojem se peva o izgradnji i slobodi, a zbog jedne reči gubi život, moralna odgovornost bilo kog pojedinca, pa i derviša, ne može da se posmatra izvan

konteksta vlasti i države. Nažalost, bez obzira na napore i zakone da se prava i život pojedinca u savremenom svetu zaštite, svedoci smo da bi se Ahmed Nurudin bez većih problema mogao prošetati i kroz naše vreme, i sigurno bi naleteo na neka zatvorena vrata, na ljude koji ne daju odgovor, na muk i podsmeh, a mogao bi da izgubi i život zbog izgovorenih reči (n.d.).

Zaključak

Kao odgovori na pitanja: znaju li književna dela da komuniciraju sa ključnim javnostima i da li su im potrebna savremena tumačenja? – nameću se afirmativni zaključci. Iako smo svedoci sveopšte krize sistema i autoriteta znanja, razlozi da se stvara književnost se nijednog trenutka nisu doveli u pitanje. Književnost je sredstvo komunikacije. Od kako je knjige, ona je medij kroz koji pisci čitaocima šalju poruke. Ovaj imanentno produktivni i kreativni proces komunikacije uspostavlja se kao dijalog. Jednostavno, bez publike nema književnog dela, jer se ono potvrđuje u susretu sa čitaocem. Pružajući čitaocima razloge da čitaju kako bi uživali, zabavili se, nešto saznali, predstavili delo, proučavali ga ili ocenili njegove umetničke vrednosti, delo opravdava svoje postojanje.

Upravo recepcija čitalaca utiče na to da li će delo biti zaboravljeno ili će ostaviti duboke tragove, kao i da li će naići na otpor ili na prihvatanje. Ponekad dolazi do raskoraka – književna kritika bude oduševljena, a čitalačka publika ravnodušna i obrnuto, što indikativno ukazuje na stanje u kulturi, književni ukus, čitalačku atmosferu, političku klimu ili status pisca u društvu. Međutim, ako delo u sebi nosi univerzalne istine i postavlja suštinska egzistencijalna pitanja, izražava opšteljudska osećanja, deli sa čitaocima misli i ideje, ono će komunicirati sa publikom u svim vremenima i na svim prostorima. Pokazaće se, čak, i kao uticajno u stvaranju književnih uzora i oblikovanju identiteta.

Bez obzira na to što su navike današnjih čitalaca takve da oni za čitanje radije biraju knjige lakog sadržaja koje su namenjene masi kao mnoštvu bez specifičnosti i mada je književnost tržište usmereno na profit i na količinu, osvedočeni klasici i dalje odolevaju vremenu, pozivajući se na duhovni elitizam. U tom kontekstu, roman *Derviš i smrt* Meše Selimovića, u komunikaciji sa svojim ključnim javnostima u Srbiji, ostaje prepoznat kao delo koje poseduje kvalitet i integritet, a od svojih čitalaca očekuje kritičko rezonovanje. Dokle god je takvih čitalaca, komunikacija Selimovićevog romana *Derviš i smrt* sa svojim ključnim javnostima odvićaće se nesmetano.

Reference

Reč dramaturga. (n.d.). Preuzeto sa:

<https://www.narodnopoziroiste.rs/sr/predstave/dervis-i-smrt> (2. februar 2024.)

Riječ reditelja (n.d.). Preuzeto sa: <https://www.np.rs.ba/predstave/7334/dervis-i-smrt/> (2. februar 2024.)

Selimović, M. (2004). *Derviš i smrt*. Beograd: Logos-art.

Habermas, J. (2012). *Javno mnjenje*. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Summary: COMMUNICATION OF THE NOVEL *DEATH AND THE DERVISH* BY MEŠA SELIMOVIĆ WITH KEY PUBLIC MEDIA IN SERBIA

This paper provides a brief overview of the results obtained by researching the reception of the novel *Death and the Dervish* by Meša Selimović among members of key and other members of the public in Serbia. Considering the fact that the reception of the literary work has changed over time, the paper examines: how secondary school students, who read it in the fourth grade, react to the understanding of the novel today; what challenges professors of Serbian language and literature face in practice when analysing this novel; how the novel is experienced by devoted readers; what position among other works this novel has in experts who deal with literature; what conclusion concerning the demand for the work has been reached by the librarians; what professional challenges the directors and actors who have brought this work to life on film or on stage have faced; and finally, how the work has been presented in the media. As a conclusion, this paper provides answers to the questions: do literary works know how to communicate with key public media and do they need modern interpretations?

Keywords: Serbian literature, Meša Selimović, novel, communication, key public media

Milena Vladić Jovanov: NARRATIVE AND MEDIA IN THE TV SERIES *BLACK MIRROR* OR THOUGHT AND EXPERIENCE IN A TECHNOLOGICALLY MEDIATED POST/HUMAN WORLD

Original research article¹

Abstract: This paper delves into the intricate relationship that exists between narrative and media within the context of the television series *Black Mirror*. The technologically mediated world creates a mirror image of identity that is susceptible to manipulation. In this context, narrative is one of the primary tools through which the incompleteness of the elements of its structure demonstrates the relationship between eventness and the event, manipulating the image of diverse realities, from the external to the internal. Technology is viewed as a double-edged sword, simultaneously making the world better and worse depending on the reflection in the mirror. New technological means enable the improvement of human life but, at the same time, can reduce it to an animalistic level, where primal instincts prevail. Composed of numerous reflections, from the *aesthetics of the eye* to the *aesthetics of the ear*, the world of media manipulates one of the oldest human faculties: imagination. From envisioning forms in motion (Gestalt) in the development of personality to the imagining of the world, imagination boils down to the rapid flow of images. Even though the image, or the *imago*, appears complete on the surface, it represents only a part of the whole that remains hidden from an individual's view. The interplay between the center and the changing foundations becomes so rapid that the foundations shift simultaneously, creating a world composed of images and virtual realities that are not merely virtual but become objective in shaping the identity of each individual: from humanism to post/humanism, from identity to the image of identity.

¹ Milena Vladić Jovanov, Faculty of Philology, University of Belgrade, Department of Comparative Literature and Literary Theory, milena.vladicjovanov@live.fr, milenavladicjovanov@fil.bg.ac.rs

Keywords: narrative, media, event, post/humanism, technology, imagination, identity

The complex interrelations between narratives and media have influenced the transformation of narrative and media forms. Narrative can be viewed in various ways, with one of its roles being unification. In the TV series *Black Mirror*, there is an encounter with episodes from different seasons. However, even though they are presented separately and can be seen as independent cinematic narratives, there exists a thematic similarity that makes them part of a new generation of cinema, as they almost cubistically present *fragmented* images of a whole. On a thematic level, different thematic clusters emerge. The *fear* of standing out and opposing prevailing opinion, the *loneliness* that accompanies such fear, the *ridicule* that arises from not fitting into the societal “whole,” the influence of technology and information systems on the formation of thought and knowledge, consciousness, awareness, self-consciousness, self-awareness, self-knowledge, all represent different concepts. Fear, loneliness, and ridicule are presented in the cinematic narrative as the main thematic structures, but it is necessary to determine what guides them, i.e., where their *center* lies. It is essential to explain the relationship between *structures* and *substructures* in relation to the center.

The center resides within the substructures, which are tied to the themes of *manipulation*, *violence*, and the transformation of the mode and functioning of *imagination*. Substructures alter the relationship of centrality within the structure. In this case, what is immediately visible is the loneliness, fear, and ridicule that most of the series’ characters fear, irrespective of the episodes, leading to their dependence on various social demands. Jacques Derrida, in his essay “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences,” questioned the notion that the center organizes the entire structure and emphasized that the structure is always reduced, centered, as it relies on *presence* as a foundation or *fixed origin*. The function of this center is not only to guide and

balance, and organize the structure but, above all, to ensure that the organizing principle of the structure limits what we might call the play of the structure. [...] At the center, it is the point at which the substitution or transformation of elements is forbidden. [...] Thus, it has always been thought

that the center, which is by definition unique, constitutes that very thing within a structure that, while governing the structure, escapes structurality. (Derrida, 1986: 278-279)

Therefore, paradoxically, the center exists within the structure and outside it. “The center is at the center of the totality, and yet, since the center does not belong to the totality, the totality has its center elsewhere.” (Derrida, 1986: 279) This involves a deconstructionist shift of the system, a shifting of the foundation. Shifting the foundation is central in the TV series *Black Mirror* and in the relationship between narrative and media.

In a complex system that can be applied to both information systems and social systems, there is a plurality of meanings as each unit interacts with its environment, or context. Simultaneously, units can be interconnected through a connectionist model without adhering to a causal chain. When it comes to foundations, in complex systems like neural networks, hypertext systems, and the rhizomatic system of Gilles Deleuze and Félix Guattari, there is no single foundation but rather multiple foundations. In *Black Mirror*, the multiplicity of foundations is reflected in the rapid changes of moving cinematic images, each presenting its own perspective. Allow me to present an example which concerns the sixth episode of the fourth season, titled “Black Museum.” The play of consciousness and awareness emerges as the central structure, but the substructure guiding this main structure is, in fact, *imagination*.

Consciousness, for instance, can manifest in physiological or phenomenological dimensions, while awareness may encompass psychological and ethical facets, particularly when considering attributes such as responsibility and self-sacrifice. The simultaneous divergence in delineating these concepts suggests something contradictory: the paradoxical nature of their foundations and the distinctions that render them amenable to critical contemplation. In other words, the distinctions that were previously drawn in philosophy are now subject to criticism. However, technological advancements, information systems, personal development, and the individual’s relationship with society have once again brought the differences between consciousness and awareness into focus, even though it is through these very differences that individuals are expected to overcome them.

The current world that humans find themselves in deems information to be of paramount importance. The natural assumption would be that the quantity and quality of knowledge have increased because people have access to various

types of information. What has changed? Has technology changed humans, or are people misusing technology?

In the aforementioned episode, a descent from consciousness to awareness is presented. The main character has experienced a car accident, but technology enables her to communicate with her husband while she remains in a coma. Her communication is linguistically reduced to responses like “yes” and “no,” “I like this, but not that,” “I approve of and desire this, but not the other.” Here, what constitutes consciousness and what constitutes awareness become significant questions. As long as there was a body lying helpless in bed, she was considered a conscious being. I intentionally emphasize “she” because the third-person pronoun points to the unity of thought and experience, i.e., consciousness and the body. Therefore, in a philosophical sense of cinematic narrative, a Deleuzian affective image has emerged that is effective and not merely a representation of material reality.

In the presented series of images, the following image can be encountered: since the main character is a mother, she agrees to become a voice in her husband’s mind to participate in their shared life with their son. However, a paradox arises. When thought is separated from experience, in this case, from the body, because one’s experience is also bodily, tactile, sensory, and so on, there is, on the one hand, a connection of experience with the *aesthetics of the ear*. On the other hand, visions are presented as encounters with an essence conveyed by the simultaneous merging of perception and experience. In other words, it doesn’t exist as in the intellectual understanding and subsequent logical explanation of essence; rather, in vision, the essence is “seen” and, thus, things immediately become clear. I would call this the *aesthetics of the eye*, while I refer to the aesthetics of the ear as the kind of aesthetics tied to narratives and the entire human experience that one “hears,” feels, and usually reacts to immediately. For example, Edvard Munch’s painting *The Scream* represents pain expressed through sound – the scream – but it is presented through the aesthetics of the eye, which is largely devoid of emotion. In what sense? The division is coarser, but is done to emphasize the difference. Looking at the image, one can but may not necessarily feel the pain. The sound of someone crying or moaning prompts one to turn around and try to help, or, at least, react differently. Sound affects one emotionally. In the creation of experience, materiality in any sense – presented here through the body, hug

and kiss in TV episode – plays a significant role. Metaphorically, thought would be the other part of personality connected to consciousness.

When she becomes just a voice in her husband's head, no longer is she perceived as a conscious being but rather as an awareness that can be manipulated. The moment she disagrees with a decision, her husband can pause her "image," freezing her, and play her again as a functional entity weeks later. Therefore, the paradox occurs when the body is separated from consciousness, or experience from thought, resulting in a change in the status of consciousness. In the end, the mother can't influence anything, and her husband, having found a new love, wants to "get rid of her" because *it*, as the new lovers now say, no longer makes sense. As a *disembodied consciousness*, she becomes a nuisance. With the help of technology that has been there from the beginning – from the green and red buttons while she was in a coma, i.e., from answering *yes* and *no*, to being a consciousness in another's head – now, when her consciousness is transferred into a toy monkey, which is linguistically limited to expressing only two sentences related to feelings and needs: "The monkey loves you," and "The monkey needs a hug," the toy is discarded and taken to the "Black Museum," where it is to be presented to its visitors. The museum curator, who also served as a marketing manager, had promoted and offered technological solutions to problems ranging from the voice of the woman in the head to the transformation and storage of consciousness in the body of a toy monkey. The moment there is no body, consciousness is reduced to a simple form of *awareness*.

The *paradox* lies in the fact that technology enables a "better" life, the transfer of information, and the transformation of knowledge from one form to another, while simultaneously diminishing the significance of the very consciousness that can now find new information pathways and storage methods since, like a boomerang or a double-edged sword, technology can lead to simpler forms that are supposed to be transcended via technological means. The structures that underlie connected themes, such as fear, loneliness, ridicule, etc., are guided by a substructure that may not be immediately apparent – a substructure that pertains to manipulation and violence. In portraying the benefits brought about by technology, the dystopian side of the technologically mediated world in posthumanism is also depicted from a humanistic perspective. It can be said that posthumanism emerged from the heart of humanism in a similar way that the literary space of modernism was narrowed by postmodernism, from which

it then originated. Of course, with a much more intensive use of artistic techniques, such as the breaking down of the boundaries between reality and fiction, which points to the constructiveness of reality itself, just as artistic works are constructive, further suggesting that there is no single foundation – no single truth – but rather foundations that are divided by differences and exist within a complex system, employed by both information and neurological systems as units that interact with their own context, their own environment.

The manipulation of images through the manipulation of speed and duration involves the alteration of the tempo and length of visual elements within various forms of media. It is my belief that *imagination*, particularly the *imago* as an integral component of imagination, plays a significant and intricate role concerning moving images within cinematic narratives, as well as images within the realm of social media, all of which are underpinned by information systems. The operation of imagination can be analogized to Hegel's dialectical process, consisting of thesis-antithesis-synthesis, with the third component perpetually remaining open-ended. In other words, imagination engenders images and actively participates in the process of shaping a comprehensive whole, simultaneously maintaining an element of non-participation, allowing certain facets to remain open as conduits within the overarching structure, poised for the generation of novel images and entirely new constructs. It exists both in presence and absence during its engagement. Imagination presents itself as an aporetic concept, and its activity consistently facilitates passage within the constructed whole, thereby ensuring that the entirety not only lacks a singular foundation but rather harbors a foundation intersected by difference. The contradictions that manifest when contemplating the interplay between imagination and information systems, along with their roles in enabling social and cinematic narratives, are rooted in the dual foundation that underpins the very concept of imagination. In its capacity as a creative force, imagination conceives and visualizes images, providing essential support for the development of the ego, the self, as delineated in Lacanian term. Nonetheless, within the context of dynamic visual media, such as moving images, imagination takes on an altered function and significance, contributing to the intricate interplay between visual elements and narrative construction.

What is the difference today in the creation of characters, for example, on social media platforms where songs, news, and the social lives of individuals are shared, compared to the imagining of characters in novels? Does the distinction

lie in the fact that characters on social media are “real,” whereas in artistic narratives, they are fictional? Can characters on social media also be considered personalities, a theme explored in the *Black Mirror* series of cinematic narratives? This question arises because personalities on social media appear to be less real, instead representing imagined personas who present images of themselves that are not realistic. The episode “Nosedive” addresses this issue directly. In novels, recipients must imagine characters based on the presented text, invoking their imaginative faculties. In contrast, on social media or other forms of using imagination in media narrative creation, images are served on a platter, and individuals in society have no creative role in their formation. Additionally, akin to the opening and closing of a camera aperture, snapshot images rapidly sequence, preventing individuals from forming a cohesive whole or constructing a complete narrative from details. Another characteristic to consider is duration.

In prose fiction, e.g. the XIX century realist novel, the recipient constructs and reconstructs images of the characters, their imagination actively participating and simultaneously not participating, generating interpretations that are both *insightful*, as Paul de Man noted in *Blindness and Insight*, and *blind* since not all insights in interpretations can be taken into consideration. Interpretation, according to Paul de Man, is similar to Derrida’s double gesture. In his essay “Freud and the Scene of Writing,” Derrida states that the double gesture is a process in which the same hand writes and erases in the chain of signification, but notes that “this difficulty becomes more acute when it becomes necessary to explain those differences par excellence: differences of quality, that is, for Freud, differences of consciousness.” (Derrida, 1986: 204)

This does not mean that the meaning changes completely, but rather it becomes nuanced. Traces of the previous meaning remain because a sign as originally new could not function. Traces ensure the development of language, the creation of meaning, and ultimately changes in the recipient chain of writer-work-reader. Paul de Man believes that interpretation is contradictory. Its logic covers insights into thematic-structural-semantic levels, which must have coherence for the interpretation to make sense, while on the other hand, not all insights can be considered, as the interpretation would be chaotic. Therefore, all possible insights are called blind by Paul de Man. Similarly, even though he imagines images according to descriptions from the narrative while reading and creating an interpretation, with the construction and reconstruction of images

imagined by the recipient in mind, many details remain hidden during the reading process. Imagination, as a force in creating images, allows for simultaneous participation and non-participation in the interpretation process. Participation is only partial, while another part in the system remains closed by its absence and blindness, which does not have to remain entirely static, because in the new creation of images, the given absence will become an image that actively participates in the system. Imagination is, as Derrida states, a force of signification that simultaneously participates and does not participate in the system of image creation. The part that does not participate represents blind insights, while the part that participates is active:

It is, at the same place where the system does not close. It is, at the same time, the place where the system constitutes itself, and where the constitution is threatened by the heterogeneous, and by a fiction no longer at the service of truth. (Derrida, 2001: 5)

The reader, with the help of imagination, imagines images through which they construct an opinion about a given character from a literary work. Simultaneously, their imagination is defined as a force that, although without end in itself, is limited by respecting the hidden laws of the text, but also by the simultaneous work and participation of the reader in the creation – the *writing* of the text – or rather the creation of the *imago* within the interpretive insights into the text.

In the case of images on social media, there is an accumulation of short cuts, or images, for example, ten-second-long snippets of songs. There is no totality, no message, just images. What weakens? One of the possible answers is personality. In the act of reading, the reader also constructs their personality. The reader first reads as a naive, semantic reader, understanding only the surface of the text, and then reads again as a semiotic, critical reader, following Umberto Eco's categorization of different reading models. However, what is of interest here is that on the path between the naive and critical recipient, something else emerges: the reader continues to educate themselves in modern narratives, such as poetic texts like *The Waste Land* or prose like *The Name of the Rose*, going through the path of imagination multiple times while constructing increasingly complex images and gaining better insights, thus reviving and shedding light on the *blind insights* initially set aside due to ignorance or the nature of interpretation, which must be logical and coherent to

even be considered an interpretation. While modern literary works such as James Joyce's *Ulysses* or William Faulkner's *The Sound and the Fury*, and fragmentary lyrical-narrative poetic texts like *The Waste Land*, primarily demand an educated reader, they hide hints within their textual laws that the reader recognizes during the reading process and continues to educate themselves.

Certain allusions are of a closed type, while others are of an open type, as is the case with the commentary added to the poetic text, which, due to its prosaic character, makes it an exceptionally modern literary form because, until then, commentary had not been associated with a poetic work. The hint of textual units, such as the repetition of "Caddy smelled like trees," is a lyrical element in structure because it repeats in certain prose sections, just as a refrain repeats in lyric poetry. The repetition is open to the reader because it is graphically emphasized, but the role of repetition is hidden because it speaks of the influence of the search for meaning that is denied due to its concern with an associative series of thoughts of the character Benjy, who is 33 years old but is at the level of a three-year-old child. Hidden-revealed hints in the form of repetition make this novel modernist, highlighting its modernity both semantically and structurally. For such a thoughtfully arranged work, an educated reader is needed, who will be able to lead the threads given by the laws of the text, but also the threads that the reader brings into the work, without confusing reading with the author's writing of the work.

On social media, however, there is an interruption in this process, and the image freezes. The function of imagination no longer provides a reservoir of meaning possibilities; instead, meaning stagnates, paradoxically amid the diversity and abundance of information facilitated by technological advancements with increasingly sophisticated information systems. Personality becomes simpler, more fragmented, reduced to mere consumption. When Gilles Deleuze and Félix Guattari wrote *A Thousand Plateaus*, the subtitle read *Capitalism and Schizophrenia*, metaphorically speaking, personality is layered, divided, not in the sense of the illness of schizophrenia but in its division and the roles it amplifies within the capitalist social framework.

To prevent manipulation by the media through narratives in today's society, a personality with harmony is needed, one capable of making choices, where the focus is not solely on acceptance but also on rejection of choices. What obstructs this is the flip side of the information systems used, as well as the narrative for manipulative media purposes. The "Nosedive" episode presents a

concept that is more contemporary than ever: *cancel culture*. If, as an individual, one does not accept the game and everything others agree to or the rules imposed, one can very easily be canceled. In other words, one can live in *exile*, which is no longer about changing physical locations, like Dante's exile from Florence, but a psychological exile associated with suppression and the disintegration of one's personality. This person lives in their own world of exile, which is part of society's negation of the individual. Despite being surrounded by people, the individual is alone. This kind of societal-individual exile leads to a change in personality in "Nosedive." The need to belong to the circle of those who have positively rated someone else or "liked" them leads to a better job, apartment, lifestyle, friends, influence, and vice versa. In every way does the main character of this episode try to gain points based on the general approval of the group she aspires to. She adheres to all the rules, dresses and dines at places where "like-minded" individuals gather. Since points are earned through social media, namely how many hearts, or likes, she receives, if her rating decreases, she loses any possibility of getting a job, buying an apartment in a better neighborhood, or, ultimately, being favored by society. Her entire personality is subordinate to the influence of social media, or rather the individuals who use it. Her friend, to whose wedding she goes as a bridesmaid, rejects her because she did not arrive on time, and in the meantime, due to travel difficulties, she loses enough points to even be a bridesmaid. Despite efforts to solve the car problem, travel, and other mishaps, she ends up completely alone and in jail without the possibility of using her phone. When this "approval" is lacking, everything is lost. What does this suppression of personality development, or more accurately, the disintegration of personality, reveal at the linguistic level?

As has been emphasized, there is a duality between literary and film narratives. In literary modernist narratives and poetic texts, structural fragmentation is overcome by finding meaningful wholes that are threaded throughout the entire literary fabric. In modernist poetry, critics are in search of a meaningful whole, a "backbone" that is found in the possibility for the poetic subject to say "I" or to use the first-person singular pronoun. This would unify the structural disunity and provide semantic completeness. However, as will be seen, things are much more complex than they appear at first glance, especially when it comes to the deconstructionist concept of *substitution* since the "I" does not provide the unity of personality which guarantees the unity of meaning in the text and overcomes the fragmentary elements that introduce ambiguity in

textuality, interpretation, etc. In the film narratives of *Black Mirror*, the discontinuity between body and mind, between experience and consciousness, is observed. Consciousness is reduced to awareness, while self-awareness is manipulated with individual short images that are often not given together with the environment, i.e., context. Consciousness and self-consciousness are reduced, if manipulated, to the separation of thought from experience and the inability for the personality to address itself at all in the end, as in the case of the mother character who is reduced to uttering simple sentences that toys pronounce.

For interpreters of poetic narratives, such as in *The Waste Land*, the possibility for a character to say *I* indicated *homogeneity of character*, overcoming fragmentation on several levels: the individual/character level, the literary text which is fragmentary, and ultimately the level of meaning. A disjointed text gains meaning if, as the main poetic subject, in the case of *The Waste Land*, it is complemented by the character Tiresias. Supported by the commentary left by T. S. Eliot regarding *The Waste Land*, it is to be asserted that Tiresias is the main character in the poem, and that he unites all other characters, thus providing fragmented parts with the meaningfulness possessed by a whole.

In Ed Madden's study, *Tiresian Poetics*, while interpreting the love scene between the typist and the clerk observed by Tiresias, he states that "what Tiresias 'sees' is the longest continuous narrative in the poem, so his figure and voice do, in fact, impose a temporal and textual coherence on the text" (Madden, 2008: 117). Tiresias refers to himself as "I, Tiresias" three times, and this "I," along with his perception of what he sees, suggests control. However, taken as such, and despite citing a large number of authors who view a personality that can say "I" as the basis for connecting fragments into a whole, Madden actually critiques Tiresias's superior position, arguing that Tiresias follows the perception of the woman because he lies on her couch and takes her side. Madden calls him a feminized man, which is supported by the myth in which the goddess Hera punished Tiresias by forcing him to spend seven years in both a male and female body.

Harriet Davidson argues that the poem has a dual character: it is guided by a single lyrical, monolithic voice represented by metaphor, and numerous narrative voices represented by metonymy. The narrative voices demonstrate the impossibility of final particularity to achieve a coherent self. Davidson also observes the density and opacity of these narrative voices which, whether due

to their allusiveness, empirical triviality, or lack of semantic content at the time of their humanity being reduced to birdlike chirping, referring, of course, to Philomela's transformation into a swallow – a myth from Ovid's *Metamorphoses* – or their human foreignness, undermine the idea of the self as a presence “and allow metamorphosis from the ‘I’ to the next” (Davidson, 1985: 107).

In the narrative that shifts the poetic side of the poem and becomes a poetic text, Davidson observes something that is interesting in the virtual world as well. It concerns the disappearance of humanity and the dehumanization of humanity in a backward passage: from human to animal. What ought to be noted is that the mother from the “Black Museum” episode loses the presence of personality. She is both present and absent at the same time. Present in the virtual world of someone else's consciousness and absent from the real world. In this dual relationship of presence and absence, precisely because of this characteristic of the world within the world, she can be manipulated. Her husband can turn her off, pause her, etc. Her consciousness is reduced to a fragment that can no longer pick up the threads. The simultaneous presence and absence also point to a change and a dual relationship between the virtual and the real world.

In the “Playtest” episode, the body is present in the real world while the consciousness constructs a new world in which a video game is played, but it is so realistic that the fear and adrenaline from the phantoms created by an individuals' consciousness reach their peak and burn out the neural network. While the episode is ongoing, there is an impression that time is passing, but death occurs within 0.04 seconds. The speed of the virtual world is interesting, and with the snippets of the *imago*, images can achieve a multiplicity of contemporaneous spaces and the multiplication of personalities, which also occurs in snippets in different roles, from a boy to a young man, etc. The homogeneity of personality in literature brings not only meaning but also the possibility of unifying the textual fabric. In the film narratives of *Black Mirror*, there is a division between body and spirit, a stratification of personality, a division between experience and thought, and ultimately between the individual and society.

The stratification of personality can be traced through history in numerous philosophical works. I will only mention the few relevant for the paper's envisioning. John Locke, in the XVII century, had a significant influence on thinking about the self. He focused on selfhood and personal identity, opening

up many questions. He did not believe in innate ideas about morality and conscious decision-making but rather explored the connection between experience and thought. For Locke, experience was very important in the formation of thought. This does not just include individual experience but also the attitudes and opinions built on the basis of social influence. The mind does not only collect impressions from the sum of experiences but also processes and reconstructs them, making Locke a modern thinker, not just an empiricist from the XVII century. In other words, there is always talk of building a personality, of a dynamic, open identity, not a static one dependent on societal acceptance or ingrained religious ideas. Locke particularly treated the concept of knowledge, mind, and morality in this sense in *An Essay Concerning Human Understanding*, first published in 1690. Although he valued Empiricism, Locke was primarily a rationalist. He viewed people in a dual way. On one hand, personality is shaped by the influence of society, but on the other hand, it cannot be reduced to animal needs or determinations imposed by society, and it is capable of making its own decisions in accordance with free will. Natural ideas, formed in consciousness – innate ideas – actually represent the *per negationem* basis of Locke’s philosophical thought, which later expanded to the understanding of consciousness in other areas and their reciprocal influence. This includes the influence of religion, science, politics, society, etc.² It is interesting that Locke mentions liberation from animal needs and the freedom to make decisions. In film narratives, liberation from animal needs leads man in the opposite direction, reducing him to an animal. In the episode “Men Against Fire,” the main character confronts the problem of reducing the animal within himself. Namely, after killing beings that his consciousness, due to the Mass system program, visually presents as roaches, he realizes that he hasn’t been killing “monsters” but human beings. Brutally and animalistically, he kills animals, behaving himself as an animal. Upon discovering the truth when one of the roaches blocks his communication, causing a glitch, he tries to give up. He does not want to be a soldier, does not want to kill people, does not want to participate in any social performance. The manipulation of his free will is led not only by technology, chips that change the ability to process, as Locke would say, his own experience

² In that sense, it is necessary to look at the following studies. For Locke’s relationship to the science of his time, see John Yolton: *Locke and the Compass of Human Understanding: A Selective Commentary on the Essay*. (Cambridge, 1970). For the relationship to religion and society, it is useful to look at John Dunn’s study *Rethinking Modern Political Theory: Essays 1979-83* (Cambridge and New York, 1985).

and come up with his own ideas, but rather by what he sees as being offered to him: the experience of reward – the enjoyment in virtual performances of sexual pleasure with the girl he loves – if he, as a “dog,” performs his duty. The social determination offered to him is to participate in building a better society but at the cost of having no experience in it by obeying his superiors in the social commune, who tell him that the roaches have sickness in their blood, and are not human, and therefore must be destroyed for mankind to succeed. Here is the understanding of eugenics that is also encountered in the interpreters of Eliot’s *The Waste Land*, a literary narrative. Only those with good genes can survive, while others must disappear from the social picture.³ It is interesting that the soldier, Stripe, becomes aware and, as has been highlighted at the beginning of the paper, comes to consciousness the moment he realizes that he can smell the grass and feel the scents that would evoke memories of human life. Of course, this can only happen after a certain device is pointed at him, breaking the communication code with the chip that had been implanted in his brain as part of the Mass system. While he was killing, he felt nothing – neither with his senses nor in a moral sense did he feel any responsibility or remorse for killing. When shown what it would look like without the implant, he cannot bear the images of the bloody scenes he committed and returns to the familiar path of submissiveness to society and, in the reverse sense, success in society. He is rewarded with a higher rank, as seen from the last scene, and remains in service. He visits the house that appears in his nocturnal fantasies in dreams, but instead of a dilapidated house, he sees a beautiful, well-maintained home and a well-dressed female greeting him, while in reality, there is nothing but desolation.

Why are people dangerous? This is a question the soldier poses to the head of the program who works as a psychotherapist, Arquette. He explains and shows the soldier what life looks like without implants. Due to the stratification of personality, the soldier cannot bear the images, the *imago* that is chopped up into several disconnected images from his military life. Arquette points out that the entire program – the whole society – reacted because a DNA modification was applied to the people they call roaches, and then the media spread the narrative. Precisely because they look like humans but their human nature does not match, they must be destroyed. Only the obedient will remain, although the land is parched and barren.

³ Check Donald J. Childs: *Modernism and Eugenics, Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration*. (Cambridge, 2001).

What Locke initiates is the question of not only the body and sensory feelings but of human empathy that can only be built through experience. However, here, by manipulating experience, consciousness is also manipulated simultaneously, and there is no transformation or change that Locke pointed out in the XVII century. Besides the animal part in man, mechanicalness is awakened under the manipulative influence of the narrative. We, as a human species, are prone to empathy, as the psychotherapist and program founder states, but, as such, we are low in effectiveness, because essentially, we do not want to kill each other, and he cites the results of soldiers in World War I and II who, despite everything, could use weapons and not feel the consequences after the war. Empathy, which depends, as I have stated in this paper, on the aesthetics of the ear and the aesthetics of the eye – on the experience of transforming images that one gets from these two aesthetics – is good in the eyes of the psychotherapist, but becomes, as he says, dangerous if the future depends on destroying the enemy. Man becomes the ultimate military weapon in this film narrative. It is easier to kill a bogeyman than a living human being. This points to the conclusion that the soldier must willingly agree to such a distorted picture of reality in which his experience and consciousness are reduced to awareness. While the question of responsibility arises, no one is truly guilty if a person willingly signs that they want to participate in such a society. The sign that the soldier comes to self-awareness is his tears at the sight of the dilapidated house because he knows that it is the truth and not the beautified and false image he sees, but he lacks the strength for the truth.

Locke's ideas about the "dissolution of the ego" are later found in Coleridge and Baudelaire, then among positivists such as Ernst Mach, and in post-structuralist studies that advocate the idea of the death of the author as well as the death of the subject. One cannot escape the conclusion that Locke's search for a stable personality fundamentally had strong contradictory ideas about innate morality and controlled experience.

Locke's way of building consciousness is in a certain way connected with the literary experience of reading. Locke links experience with words, thereby introducing the theme of distinguishing between manipulation of the narrative and the words to which the experience of modern man relates. The consciousness he proposes as the field of storytelling of personality is proactive because desires are not postponed for the sake of greater ideas that society would gain as its goal by sacrificing the will of the individual. Locke was able to

depict the foundation of selfhood that lies between bodily existence and the individuality of a person. The role of consciousness for him was to create the self to be with itself, to feel its selfhood, to be “self to itself,” which is felt from the words

our very bodies, all whose particles, whilst united to this same thinking conscious self, so that we feel when they are touched, and are affected by, and conscious of good or harm that happens to them, are a part of ourselves; i.e. of our thinking conscious self. Thus, the limbs of his body are to everyone a part of himself; he sympathizes and is concerned for them. (Locke, 1959: 451)

Thus, consciousness is connected with bodily feelings even though it cannot be immediately reflected. Locke believes that consciousness acquires a reflective form when our actions are recognized as our own. One must not lose sight of the fact that Locke was aware that consciousness, as the source of personal identity, raises certain questions if an individual is, for example, under the influence of drugs, alcohol, ideology, or, in the case of the film narrative “Men Against Fire,” under the influence of an implanted implant and the entire communication link associated with it. How to connect such a personality with the deeds it commits, especially with the question of responsibility for them? The same question arises when it comes to distinguishing between the identity of personality and selfhood. Speaking of personhood, Locke brought consciousness closer to reflection, and selfhood to feelings, desires, etc. Although it is considered today that the difference can be read from Locke’s understanding, it is emphasized that he connected and equated consciousness with the body in creating identity:

Self is that conscious thinking thing – whatever substance made up (whether spiritual or material, simple or compounded, it matters not) / which is sensible or conscious of pleasure and pain, capable of happiness or misery, and so is concerned for itself, as far as this consciousness extends. (Locke, 1959: 458-59)

Every person has an identity that has a self-referential element, and that is self-awareness. By this act, everyone is to themselves what they call self. The individual consciousness makes the person who calls themselves a self able to extend their selfhood to more things, which is self-awareness of oneself and

responsibility for the actions one considers their own. It is explicitly shown in “Men Against Fire” that consciousness is reduced to awareness, and that Stripe did not accept responsibility for his actions because he did not perceive them phenomenologically and experientially, bodily as his own. He cannot accept responsibility even when shown what the world and his actions would look like without the implant. One of the reasons is that the memory of the murders would constantly be in his consciousness.

Hypomnesis and *anamnesis* in Plato’s *Phaedrus* differentiate good writing from bad writing. By writing, Derrida often means and speaks of creation, thus also of the creation of personality. The creation of personality relies on the relationship between memory and recollection or the pure ordering of images. In this case, Stripe has a manipulated consciousness, and his memory is taken away by altered images, so he cannot use self to himself. Manipulation of memory is a manipulation of both experience and consciousness in the search for a human who is no longer human in a posthumanist sense but is mechanical, a perfect weapon. Whatever our experience may be, every individual wants it to be their experience, their memory, and with such elements, they can participate in the construction of society’s identity.

What about the question of truth? Can it also be twisted, and can it be manipulated by narrative means, from events to imaginative images? Jacques Derrida states that

the question of truth is not outmoded. Truth is not a value one can renounce. The deconstruction of philosophy does not renounce truth – any more, for that matter, than literature does. It is a question of thinking this other relation to truth. (Derrida, 2001: 10)

Derrida emphasizes that no extreme is desirable, neither the one R. Rorty mentions, which is hiding in a private “yard,” in private language, in the literature at the end, but advocates for the difference that literature has towards philosophy and vice versa. Literature is in philosophy and vice versa, but they are not the same, and their mutual relationship precisely distinguishes them. There is no time after philosophy, nor a transition to non-philosophical discourse that would leave philosophy behind. Thus, traditional philosophers who emphasize the unity of truth, or those who deal with literature and philosophy, called antiphilosophers, are not welcome in the club. What makes the difference towards truth and the boundary between literature and

philosophy is the relation to language: “The relation to language is different in each case. From the standpoint of language and translation, Plato cannot be treated like Kant, or Leibniz like Hegel, nor can Shakespeare or Dante be treated like Diderot.” (Derrida, 2001: 12)

All this indicates that truth exists, but is subject to manipulation at the structural-semantic level through language in film narratives. The way in which a certain “truth” is formulated in the narrative, in literature, too, but more so in media and film narratives like *Black Mirror*, with a dystopian attitude towards the contemporary era. In the “Men Against Fire” episode, it can be observed how certain linguistic formulations, such as the fight for the common good, for eugenics, healthy genes, justifies the murder of people who are deemed unsuitable for society. At the same time, linguistic manipulation leads to both ideological and individual psychological issues when it comes to Stripe’s identity. It is not a matter of division into one or the other postmodernist idea about difference without truth, but rather of narrative techniques, such as the attempt in literary narratives to find meaning through a homogeneous personality, which at the linguistic level is depicted through the use of “I” in the first person. On the other hand, as has been seen, this proved unsuccessful in *The Waste Land*, but similarly, the fragmentation of images in the film narratives of *Black Mirror* did not lead to homogeneity even after realization but to stratification that can no longer be stopped.

Posthumanism has not come too late; it has always been with us, slowly but surely changing the world, emphasizing uniqueness and equality, as Rosi Braidotti does in her study, *The Posthuman*, thus polarizing the world into those who are *for* and those who are *against*, regardless of the topic at hand. *Black Mirror* serves as the underlying substrate that remains unseen but must be polished to achieve the painting of an image, the creation of an *imago*, which metaphorically exists as the inner reflection of every individual.

References

Childs, D. J. (2001). *Modernism and Eugenics, Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration*. Cambridge: Cambridge University Press.

Derrida, J. (1986). *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, J. (2001). *A Taste for the Secret*. Cambridge: Polity.

Davidson, H. (1985). *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence and Interpretation in the Waste Land*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.

Deleuze, G. & F. Guattari. (2005). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

De Man, P. (1971). *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press.

Dunn, J. (1985). *Rethinking Modern Political Theory: Essays 1979-83*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eliot, T. S. (1952). *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. San Diego. New York. London: Harcourt Brace and Company.

Lacan, J. (2004). *Écrits*. New York. London: W. W. Norton and Company.

Locke, J. (1959). *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. A. Campbell Fraser (2 vols., repr. of the 1894 ed.). New York: Dover Publications.

Madden, E. (2008). *Tiresian Poetics. Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

Platon. (1979). *Fedar*. Beograd: BIGZ.

Yolton, J. (1970). *Locke and the Compass of Human Understanding: A Selective Commentary on the Essay*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sažetak: NARATIV I MEDIJI U TV SERIJI *CRNO OGLEDALO* ILI MISAO I ISKUSTVO U TEHNOLOŠKI POSREDOVANOM POST/HUMANOM SVETU

U radu je predstavljena složena relacija između narativa i medija u TV seriji *Crno ogledalo*. Tehnološki posredovan svet stvara ogledalnu sliku identiteta sa kojom se može manipulirati. U njoj je narativ jedno od osnovnih sredstava u kome se nedovršenošću njegovih elemenata što pokazuje odnos između događajnosti i događaja manipuliše slikom raznolikih stvarnosti, od spoljašnje do unutrašnje. Tehnologija se posmatra kao dvosekli mač, čineći svet ujedno i boljim i gorim u zavisnosti od slike u ogledalu. Nova tehnološka sredstva omogućavaju poboljšanje ljudskog života, ali istovremeno i njegovo snižavanje do nivoa životinje u kojoj se bude primalni instinkti. Sastavljan od brojnih odblesaka, od

esetike oka i estetike uha, svet medija manipuliše jednom od najstarijih ljudskih moći: imaginacijom. Od zamišljanja oblika u kretanju (Gestalt) u razvoju ličnosti do zamišljanja sveta, imaginacija se svodi na brzi protok slika te imago iako je naigled celovit, zapravo predstavlja samo deo celine koja kao takva ostaje skrivena pogledu pojedinca. Igra centra i promene osnova postaje toliko ubrzana da se osnove smenjuju istovremeno stvarajući od sveta samo slike i virtuelne svetove koji nisu samo virtuelni već postaju objektivni u stvaranju identiteta svakog pojedinca. Od humanizma do post/humanizma, od identiteta do slike identiteta.

Ključne reči: narativ, mediji, događaj, post/humanizam, tehnologija, imaginacija, identitet

Zorica Lola Jelić: *ALL YOU NEED IS KILL* – FROM JAPANESE LIGHT NOVEL TO MOVIE

Review paper¹

Abstract: In 2004, Hiroshi Sakurazaka wrote a young adult light novel *All You Need Is Kill*. In 2014, the story was adapted into a manga by Ryosuke Takeuchi (the storyboards), Yoshitoshi ABe (the illustrations), and Takeshi Obata (the art). Both, the light novel and the manga, became popular and transcended the borders of Japan. In 2014, Warner Bros. released a science fiction movie adaptation of the light novel, but changed the title to *The Edge of Tomorrow*, since there was negative “chatter” regarding the word *kill* in the title. The adaptation was a success among the audience and critics despite the fact that twenty-six changes were made to the original text. The screenplay writers had to add more dialogue, characters, and context as well as change some aspects of the storyline. By the same token, there was also a cultural shift that happened since the original text is Japanese with references to Japanese cultural concepts while the motion picture, even though it was released globally, was made with a Western mindset and cast. The challenge of adapting the light novel was in the cultural adaptation of the text with which the story will stay intact while the film adaptation would be suited more for the Western viewers. Therefore, this paper will examine the differences and similarities between the original and the adaptation, the shift in the cultural context, and the temporal loop trope, which is the crux of both the original and the adaptation.

Keywords: manga, movies, Japanese culture, Western culture, temporal loop trope, science fiction

Light novels (*raito noberu*) in Japan are texts intended for young adult readers who are ages 12-18. They do not surpass 500 pages and have illustrations, which are not integral to the text but are rather minimal in number and are used as embellishments. The tempo of writing such novels is fierce, and they are often published in 3-to-9-month installments and come in the A6 format. It

¹ Zorica L. Jelic, Faculty of Contemporary Arts, Belgrade, Serbia, zorica.jelic@fsu.edu.rs

is not uncommon that these low-priced paperbacks are procured a second life by being adapted into manga or anime. Just to show how profitable and liked the genre is here are some of the famous authors: Kazuma Kamachi (*A Certain Magical Index*), Reki Kawahara (*Sword Art Online*), and Tsutomu Sato (*The Irregular at Magic High School*) whose approximate sales are between 20 and 30 million copies. As it can be noticed by the titles of their works, science fiction and fantasy are sought-after and have been on the rise since the 1980s. Brian Ruh argues that there has been a tradition of adapting Japanese anime into TV shows since the 1960s, but the producers “completely rewrote the stories to make them something unique for presentation to American audiences as well as TV audiences around the world” (Ruh, 2010: 31). However, the past few decades have had less cultural appropriations than the originals. Back in 1999, Sameer Doshi noticed that “in the past half century, the industrialized west, especially the United States and Britain, has been a net exporter of popular culture to Asia.” Furthermore, he writes that things have changed and that the West’s demand of Asian games, literature, and computer software is on the rise (Doshi: 1999, 11-12). Since then light novel, manga, and anime’s popularity has soared beyond Japan, and they have found an exuberant readership worldwide. For example, Viz Media and Seven Seas Entertainment have established Japanese light novels, manga, and anime in the U.S. as respectable contenders in the publishing business. The original literature is desired among high school and college students in the States, but there is some dispute when it comes to the rating of these works. In Japan, the rating is GP, but due to mature themes, language, and content (killing, blood, violence) this rating is challenged in the U.S. and some other countries, which is also an ongoing issue with video games. Nevertheless, there is a huge worldwide audience for such literature, and it is no surprise that the previously mentioned works also get adapted into movies.

In 2004, Hiroshi Sakurazaka wrote a light novel titled *All You Need Is Kill*. The action takes place in the near future in Japan, on Kotoiushi island, where young Keiji Kiriya, one of the many volunteer soldiers in the war, is fighting the Mimics—ecofforming extraterrestrials from a faraway star system that is 40 light years away, who are solely designed to reform the Earth for alien use; thus, the imperative is stealing worlds from the inhabitants and making them their own (Sakurazaka, 2004: 301-302). These alien xenofomers who adapt themselves to extraterrestrial environments, in this case, come from the ocean and look like bloated frogs with limbs and a tail and throw javelins from their bodies. Furthermore, when injured or killed, they release a poisonous substance that is

fatal for humans (Sakurazaka, 2004: 307). For this reason, the Japanese government has created armored jackets that protect the whole body and are armed with 20mm rifles, 20 pile drivers, and a rocket launcher. In his first battle, Keiji is mortally wounded on the battlefield when he meets Rita Vrataski, who tries to defend Keiji from a Mimic so that he can die in peace. However, Keiji uses his pile driver and with his last strength kills the somewhat different looking Mimic, thus initiating a temporal loop. From that moment on, whenever he is killed he wakes up every morning of the same day before his first battle. During the many loops that he lives through, he tries to become a better soldier while working together with Rita and the military to find a way to defeat the Mimics. In the end, Keiji succeeds in ending the war, but Rita dies. Needless to say, Sakurazaka's light novel was a success, and it was nominated in 2005 for the Best Japanese Long Work at the 36th Seiun Awards. In 2014, the story was adapted into a manga by Ryosuke Takeuchi (storyboards), Yoshitoshi ABE (illustrations), and Takeshi Obata (art). They credited Sakurazaka for the original story, and were nominated for the Best U.S. Edition of International Material—Asia at the 2015 Eisner Awards. The same year that the manga came out in Japan, in the U.S. the light novel was adapted into a graphic novel² by Nick Mamatas and Lee Ferguson (illustrator). To avoid the expected rating challenges in the U.S., the graphic novel was published with no age rating, and it did fairly well with the audience. It seems that 2014 was a bountiful year for *All You Need Is Kill* because another adaptation appeared on the market. Warner Bros released the science fiction movie *The Edge of Tomorrow*, or as it was also known *Live Die Repeat: The Edge of Tomorrow* with Tom Cruise and Emily Blunt as leading actors. Warner Bros wanted to release the movie with a PG rating, so the change in title occurred since there was negative “chatter” regarding the word *kill* from the original. Sue Kroll from Warner Bros commented that the movie had a spectacular opening in South Korea, and due to the extreme popularity of Cruise and Blunt it was expected that the motion picture would have sensational results worldwide. Perhaps it is no surprise that the opening was scheduled in South Korea since Japanese light novels, manga, and anime have a history of being favored by young adults and adults, alike, in that country. Yet, when the light novel was adapted into a movie many changes were made. Therefore, this paper will examine the differences and similarities between the

² Sakurazaka, Hiroshi, Nick Mamatas (Editor), and Lee Ferguson (Illustrator). (2014). *All You Need Is Kill*. Publisher: Viz Media.

original and the adaptation, the shift in the cultural context, and the temporal loop trope, which is the crux of both the original and the adaptation.

Ian Balfour wrote,

In any configuration of a literary work and its posthumous or postdated others, one of the most telling supplements would be its film adaptation (or adaptations), which would preposterously change the literary original, after the fact, even if the filmmakers attempt to render their source faithfully (Balfour, 2010: 969).

Jared Gardner and David Herman argue that when adapting from one medium to another “Le message narratif” stays without losing any of its properties (Gardner and Herman, 2011: 5). For Robert Stam, on the other hand, there is no true fidelity to the text and every adaptation brings something new, and he argues that every adaptation is “automatically different and original.” (Stam, 2000: 55) Yet, Brian Patrick Riley suggests that we should accept multiple adaptations and see them as companion pieces (Riley, 2010: 206). In this light, the light novel and the movie will be discussed as such – companion pieces. The question is whether the screen adaptation *The Edge of Tomorrow* should not only be seen as an adaptation of the light novel, but also as a fusion of the light novel, manga, and movie script, which combined provide more insight and give a better perspective? The average moviegoers and those not acquainted with Sakurazaka’s text would have no way of knowing that twenty-six alterations were made to the original regarding the plot, characters, and dialogue, and they would probably agree that the gist of the story is the same. Still, without a doubt “inconsistent” is not an extreme word choice when it comes to explaining the changing of the text to the extent that it barely resembles the original; perhaps it would be more suitable to call the movie an appropriation, which in fact allows numerous and extensive changes of the original text.³ There are in fact more differences than similarities between these two works. Perhaps one can begin with the feeble middle-aged demoted officer major William Cage who is a coward and is sent to the front lines as a punishment, and who has nothing in common with the young and courageous Keiji. Furthermore, the nineteen-year-old Rita who is portrayed as an older and more emotionally detached

³ For more information on the differences between adaptations and appropriations see Sanders, 2007.

character played by Blunt, who when she sees Cage dying heartlessly steals his battery and leaves him to endure the ravaging of the charging Mimic. In the light novel, Rita is admired and revered as a great soldier and represents the magical girl trope which is prevalent in anime and manga, while in the movie she is feared and is deemed a hero, even though one sees no heroics on the battlefield. In the end, Cage is the actual hero of the motion picture. Perhaps, when one hires such a superstar as Cruise is, one has to give him the limelight since the audience wants to watch his action-packed movies with him being the hero/savior/good guy (this comes due to his enormous ongoing success with the *Mission Impossible* franchise). The Mimics also seem to have transformed into a different type of alien species. In the movie, there is no information on the origin of the Mimics and they look more like the sentinels from the Matrix with fast and deadly mechanical tentacles than the living aliens from the original text who have a hive mentality and show a level of intelligence that humans are not able to comprehend (Sakurazaka, 2004: 269-270).⁴ The Pacific beaches of Japan are replaced with London and Paris, while the military in the movie is oblivious to the temporal loop and provide no help to Cage or Rita. In the light novel, Master Sargent Farrell is of great help to Keiji and his training, while in the screen adaptation he is a witty bully hindering Cage at every step of the way because he knows that Cage is labeled as a deserter. Nevertheless, one would believe that when adapting a light novel into a movie, which has less characters and plot, important characters would be kept in the screenplay. Unfortunately, the novel's character Rachel Kisaragi is completely omitted even though through her relationship with the main character the readers get to see an emotionally vulnerable Keiji, one who rejects her advances because he has feelings for Rita. Apart from the character omissions and changes, the moviemakers went along with the typical Western and Hollywood racebending due to which almost all the characters in the motion picture are white (apart from a few African-American and Hispanic actors) while only one Japanese actor was cast (Masayoshi Haneda). Chamara Moore argues that it has been a long-standing complex and abhorrent tradition in Hollywood to create a false sense of utopian whiteness by advocating that race is not important (Moore, 2020: 190). Still, it seems that the silver screen appropriation was created more to cater, or appease, the domestic, American, audience, than the international one since one third of the total box-office returns were in the U.S. (100 million

⁴ In the light novel, they communicate telepathically since they have a hive mind, and at the center of the hive there is a Queen (Sakurazaka, 2004: 219-222).

dollars),⁵ even though the domestic earnings were not enough to cover the 178-million-dollar cost of production. On the other hand, the moviemakers planned, perhaps, to earn a substantial profit on the North American popularity of manga and anime by casting high-profile actors who accumulate millions of dollars for the movie industry no matter what roles they play. It appears that “With film adaptations, the studio system has meant that there have been close allegiances between banking and corporate production from the start” (Bluestone, 1957/1971: 36). The rise in the number of adaptations confirms that the alliance between the banks and the studios is a lucrative one. As the case may be, one of the greatest surprises and differences between the light novel and movie is Rita’s death. While she is alive in the end when the day finally resets and the aliens are defeated in the film, in the light novel, Rita and Keiji figure out that she has become an antenna (Sakurazaka, 2004: 495-509) and that the only way to defeat the Mimics is to destroy the antenna, i.e. kill Rita. The motion picture ends on a more optimistic note: both Cage and Rita are alive, but only Cage remembers what has happened since he was the one to kill the Omega and by doing so, in fact, became the new Omega, which is why he was able to reset the day to the first day of the victory over the aliens (complete digression from the original text). Additionally, all who died on the zero day when the alien Omega was killed were brought back to life. In the light novel, the day is not reset and when victory day arrives Rita is dead.

Despite the numerous differences between the light novel and the movie, there are some similarities worth mentioning. The main female character in both is nicknamed the Full Metal Bitch alluding to Rita’s ruthless skills on the battle field. In both, she is a warrior that has slain more Mimics than any man has. Yet, there is a certain degendered perception of Rita that seems to be a necessity in both cultures (Western and Japanese) in order for her to be accepted and respected by men. She cannot be revered if she is sexualized. In both versions, Rita is exceptionally skinny, does excessive training, and does not speak a lot. The Ma Bu stance and the ISO push-ups are exercises that were used by the Samurai to instill the fighting spirit (Sakurazaka, 2004: 275). In the motion picture, only Rita does them, and that makes her even more mysterious and awe-inspiring. Yet, her gender is blurred and by being so it becomes a sort of a paradox: it is at the same time irrelevant and important. Her slim features and commanding look make it easier for her to blend in with the men. Also, she is able to outdo them

⁵ <https://www.the-numbers.com/movie/Edge-of-Tomorrow#tab=summary>

while wielding her lethal ax (a helicopter blade turned weapon that she only has), thus making her female gender irrelevant. On the other hand, she is a woman and men look at her. Keiji not only admires her but is attracted to her just as Cage is attracted to Rita. In the light novel she is more accepting of his love than in the movie, which has to do with Western cultural expectations of the 21st century heterosexual romantic encounters. As Adam Roberts has noted, “[...] the emphasis on gender shifted from being defined by unspoken masculinist assumptions of the ‘proper role of women’ to the more sophisticated approaches to questions of gender associated with the first and second waves of feminist theory [...]” (Roberts, 2006: 71). However, it is not just about presenting female characters in a more “sophisticated” or appealing way; Rita is neither the woman she was born as nor the Samurai fighter; her illusive gender and attitude give her a certain unattainable presence. As readers and viewers, we are not concerned with how she feels and how realistic she is because we only want to see her accomplish her mission.

Another similarity is the hybridization of the humans. Tania Lafontaine (Lafontaine, 2016: 13) sees the convergence of biology and technology as a hybridization, which is something that forces us to rethink what it means to be human and is a part of the post-natural. Her argument is that we no longer define being human as before. In this instance, humans have become hybrids of bodies and mechanized body jackets and as such have become enhanced versions of themselves. Rita and Keiji are able to fight and defeat the aliens due to the unnatural strength that the hybridization gives them; otherwise, humans would have been annihilated. Yet, this hybridization has not only made them physically stronger – it has also psychologically changed who they are (strength gives assurance), and that is the edge that they needed in order to defeat the Mimics.

The temporal loop is the crux of the light novel and the movie. The whole story revolves around the repetition of the same day. This trope has been explored many times before in books and movies such as *The Seven Deaths of Evelyn Hardcastle* (Stuart Turton), *In A Holiday* (Christina Lauren), *Opposite of Always* (Justin A. Reynolds), *Life and Death Are Wearing Me Out* (Mo Yan), *Version Control* (Dexter Palmer), *Neverworld* (Marisha Pessl), *12:01* (1990), *Groundhog Day* (1993), *Source Code* (2011), *Looper* (2012), *Happy Death Day* (2017), and *Boss Level* (2020) just to name a few. The time loop trope, as are the aliens, is the novum as Darko Suvin defined it; that which is the difference between a realist text and a science fiction one (Suvin, 1988: 37). Steven Wandler views

this trope in relation to computer simulations and poses three claims that explain the loop in relation to the person experiencing the phenomenon: “perfecting the day, repetitive fictive simulation of events which activate an imaginative understanding of other people’s autonomy, and exploring the inaccessible worlds and minds around him [...] all in order to understand and operate in a world that is largely out of control” (Wandler, 2019: 28). These assertions are potentially arguable but persuasive since Cage and Keiji are getting better as soldiers and individuals, they try to deepen their relationship with Rita and other soldiers, and they learn more about the Mimics and how to defeat them with every new encounter. Furthermore, I would argue, the temporal loop as a trope works only as long as the repetition instigates inner change. The repetition/loop in literature works as it does in our everyday lives; if it occurs without inner change then loop is uneventful, mechanical, and can be repeated *ad infinitum* without ever initiating any progress or giving rise to any knowledge, while if it does bring about inner change, it is transformational, beneficial to the individual and others, and it challenges the individual to be a better person. So, Keiji and Cage are captives of the temporal loop until the inner change happens and they are able to find the solution to their lives which are out of control. Therefore, the temporal loop in all three genres is not only the novum, but it is also the constant trope around which the storyline unfolds. Still, in this instance there is also a cultural component that is relevant. Keiji’s inner change is rooted in his Japanese way of thinking and perceptions. His ultimate goal is to be with Rita and win the war. The cultural expectation of the readers is that in some way he has to develop appreciation of *itadakimasu*, which is an appreciation of and respect for food and the world around you, and be somewhat of a Samurai. These elements are spread throughout the novel such as his dislike of the food they eat only to figure out that by making faces when he eats it, he insults the cook and the food, so he develops an appreciation of it, or when Rita uses the phrase “Japanese restaurants don’t charge for green tea” to see if someone is in the loop. Towards the end of the light novel, on the eve of the final battle they make green tea, but the Mimics attack their camp and Rita dies. They never get to consummate their tea, which for the two of them is an intimate ritual, while in Western culture references to tea can be quite different, for example to “spill tea” or to ask “what’s the tea?” meaning to gossip. Furthermore, the Samurai exercises and the blade that both Rita and Keiji wield have a deeper cultural meaning to the Japanese readers than to the Western ones. By the same token, Cage’s inner change is portrayed

by the cultural expectations of the West. In the beginning, he is selfish and is a coward, but the temporal loop changes him and he becomes selfless and a hero. Also, he develops a certain trust of his fellow soldiers to the extent that they become his companions and sacrifice their lives in their final mission with/for him and Rita. The tea ritual is dropped and Cage and Rita have coffee, but it only has the meaning that it has in the Western world – they are having a beverage (he appears to know what kind of coffee she takes, so that tells her that they have been in the loop more than he said they had). Furthermore, Cage's goal is to save the world and get the girl, which are typical Western outcomes in action movies. As Linda Hutcheon comments,

transcultural adaptations often mean changes in racial and gender politics. Sometimes adapters purge an earlier text of elements that their particular cultures in time or place might find difficult or controversial; at other times, the adaptation 'de-presses' and earlier adapted text's politics (Hutcheon, 2006: 148).

In the film, the transcultural adaptation shifts into a context of portraying characters who are equally strong with the gender of the female character being slightly gender neutral, which would be seen as a positive take on her character and would support rather than inflict anguish on the woke American culture (around the time the movie was filmed and promoted).

In the movie, the temporal loop is at times comic while in the light novel it shows Keiji's struggle to learn. The fact is that the two men have to deal with violent death every day, and it is this acceptance of it that is important. In the motion picture, it is played down with scenes of Rita killing him again and again if he gets hurt; why wait the whole day when she can just restart it when he is injured because they are running out of time in the battle against the aliens. In the light novel, Keiji's fear and dilemma regarding dying is addressed more, which is another cultural difference. However, both versions show that Cage and Keiji not only gradually come to terms with their own mortality, but they also learn how to defeat the aliens, and it also presents their progression as soldiers and human beings. In the beginning, both men have a hard time accepting the loop and adjusting to it, but over time they learn to use it to their advantage. Every new day is a new opportunity to become better at killing the Mimics and of finding a way of winning the war. In the light novel, Keiji realizes that the Mimics are using the loop to win the war (Sakurazaka, 2004: 451-452),

while in the movie it is not explained as much. Ending the loop for Keiji is a bitter-sweet closure; the Mimics are defeated but Rita is gone. The screen version is more optimistic all around, which in both cases caters to the cultural expectations of the genre. It appears that the light novel embraces the Japanese business and life philosophy known as *kaizen*⁶ (kai: continuous/change, and zen: improvement/for the better). Keiji's daily improvement shows that he identifies the problems of the previous day and works on solving them in order to be a better soldier and better citizen. According to *kaizen*, one does not improve if one does not work on solving problems and, furthermore, societal growth depends on the individual's betterment and growth. This aspect is highlighted in both the movie and light novel, and apart from it being inspirational it also engages the audience/readers to cheer for the hero to accomplish his quest.

In the end, one has to ask: What is the value of these above-mentioned adaptations? As Linda Hutcheon noticed (Hutcheon, 2006: 6), texts have a certain palimpsestuous nature and adaptations will always have within them something of the original text. However, they will also bring something new and shed a different light on certain topics, characters, or politics. In this case, the original story is re-worked with a Western point of view in order to bring the story closer to a culturally different audience. The value of the interesting and action-packed film did not trump the value of the light novel; in fact, it made it even more popular. Over the past decades, Western publishers and book retailers have expanded their selections of Japanese manga, anime, and light novels. Younger generations are engaging in this type of literature more and more. At the same time, there are numerous screen adaptations/appropriations that are coming out and further deepening the interest in Japanese culture. The problem that some frequently address, and which is an ongoing debate, is that motion pictures tend to culturally appropriate these stories in order to fully utilize the popularity of various Hollywood movie stars who attract a large international audience and, thus, create profit. The cultural aspects that are obvious to the Eastern audience are often underplayed or changed on the silver screen, but the gist of them is still relevant to the plot such as in *The Edge of Tomorrow*. On the other hand, others believe that every adaptation is a unique creation and as such should be critiqued not as a "copy" but as a new work of art (in this case an original screenplay). Then again, another reason that such

⁶ *Kaizen* is a term coined by Maasak Imai in the 1980s. It is used for business but reflects a general modern Japanese attitude towards living.

elaborate changes are made is to avoid cultural and intellectual ownership issues. As Hutcheon writes, “In U.S. law, literary copyright infringement standards really only cover the literal copying of words [...]” (Hutcheon, 2006: 89). Regardless of the legality issue or the intent, the audiences always enjoy a good story and expect to be entertained; thus, as far as that goal is achieved, certain legal and cultural issues are not the audience’s primary concern. It is interesting that the time loop trope is equally tantalizing in the East and West and always entertains the readers/audience; possibly because it encourages the maxim that repetition of mistakes will eventually lead the individual to success. The opportunity that it creates of failing many times until one achieves his/her goal is equally inspirational and encouraging and eventually creates the “feel good” moment with the audience/readers, which is, perhaps, another reason why this trope is often used in books and their various adaptations/appropriations.

References

- Balfour, I. (2010). Adapting to the Image and Resisting It: On Filming Literature and a Possible World for Literary Studies. *PMLA*, 125(4), 968-976.
- Bluestone, G. (1957/1971). *Novels into Film*. Berkeley: UC Press.
- Doshi, S. (1999). Reverse Flows: Pop Culture, East to West. *Harvard International Review*, 21(2), 11-13.
- Gardner, J. & Herman, D. (2011). Graphic Narratives and Narrative Theory: Introduction. *SubStance*, 40(1/124), 3-13.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. NY: Routledge.
- Kroll, S. (2014, June 6). Warner Bros. Pictures’ “Edge of Tomorrow” Rises Early in International Openings. *Warner Bros.* Accessed 25 March 2024 at www.warnerbros.com/news/press-releases/warner-bros-pictures%E2%80%99-%E2%80%99Cedge-tomorrow%E2%80%9D-rises-early-international-openings.
- Lafontaine, T. (2016). *Science Fiction Theory and Ecocriticism: Environment and Nature in Eco-dystopian and Post-apocalyptic Novels*. Germany: LAP Lambert Publishing.
- Moore, C. (2020). Swapping Heels for Capes: The Superheroine Alternative to Racebent Love-interests. *Transition*, 129, 190-199.

- Riley, B.P. (2010). "It's man devouring man, my dear": Adapting Sweeney Todd for the Screen." *Literature/Film Quarterly*, 38(3), 205.
- Roberts, A. (2006). *Science Fiction*. NY: Routledge.
- Ruh, B. (2010). Transforming US Anime in the 1980s: Localization and Longevity. *Mechademia*, 5(1), 31-49.
- Sanders, J. (2007). *Adaptation and Appropriation*. NY: Routledge.
- Sakurazaka, H. (2004). *All You Need Is Kill*. Tokyo: SHUEISHA, INC.
- Suvin, D. (1988). *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (54-76). New Brunswick: Rutgers.
- Takeuchi, R., A. Yoshitoshi, and Takeshi O. (2014). *All You Need Is Kill*. SHONEN JUMP ADVANCED Manga Edition. San Francisco, VIZ Media, LLC.
- Liman, D. (Director). (2014). *The Edge of Tomorrow* [Film]. Warner Bros. Entertainment Inc.
- Wandler, S. (2019). *Groundhog Day* and the Fiction of Perfection. *Studies in Popular Culture*, 41(2), 25-44.

Sažetak: SAMO TREBA DA UBIJAŠ – OD JAPANSKOG TINEJDŽ ROMANA DO FILMA

Hiroši Sakurazaka je 2004. godine napisao japanski tinejdž roman *All You Need Is Kill* (Samo treba da ubijaš), a Riosuke Takeuči, Jošitoši Abe i Takeši Obata su ga deset godina kasnije (2014) adaptirali u mangu. Obe verzije su postale izuzetno popularne ne samo u Japanu već i u inostranstvu. Iste godine (2014) je Warner Bros. snimio filmsku adaptaciju romana, ali su ga nazvali *Na Rubu Vremena*, pošto je bilo negativnih komentara vezanih za reč „kill” (ubiti). Film je bio uspešan kako među gledaocima tako i među kritičarima iako je napravljeno 26 izmena u odnosu na originalni tekst. Scenaristi su morali da dodaju više dijaloga, likova, da prošire kontekst kao i da izmene neke delove priče. Takođe su izmenjene kulturološke pojedinosti tako da su japanski jezik i kultura zamenjeni sa engleskim jezikom, zapadnim pogledom na svet kao i holividskim glumcima. Izazov je bio adaptirati roman da bude kulturološki drugačiji, pošto je film snimljen uglavnom za američke i evropske gledaoce, a da priča ostane ista. Ovaj rad preispituje sličnosti i razlike između adaptacije i originala, kulturološku

promenu nastalu adaptacijom i pojam vremenske petlje koja čini srž i romana i adaptacije.

Ključne reči: manga, japanski tinejdž roman, japanska kultura, zapada kultura, vremenska petlja, naučna fantastika.

Ladan Farah Bakhsh: MEDIA, CONSUMERISM, AND CAPITALISM IN SHAPING IDENTITY IN DELILLO'S *WHITE NOISE*

Original research paper¹

Abstract: This article aims to explore the ways in which the personal and social identity of Don DeLillo's protagonists is created, fabricated, and manipulated within the consumerist society in his *White Noise*. Baudrillard's famous notions of simulacra and hyper-reality constitute the theoretical framework of the study. According to Baudrillard, the image, the replica, and the commercialist media are so pervasive and so effective that individuals eventually fail to distinguish between reality and non-reality or between the fake and the genuine. The central questions of the present research are: how does DeLillo portray the construction of the simulacra and the hyper-real in his novel? How do the image and the hyper-real replace reality and affect personal perception? How do DeLillo's fictional characters cooperate with the consumerist hegemony, which is advanced by simulacra? To answer the questions in the present Baudrillardian reading of *White Noise*, the researcher focuses on such terms as simulacra, hyper-reality, identity, consumerism, media, commercialism, mass culture, and the image. The present article reveals that in *White Noise*, non-reality is presented and generally accepted as reality and the original and the genuine are replaced by the replica or the fake.

Keywords: simulacra, hyper-reality, media, consumerism, identity

Introduction

In his dystopian novel, *White Noise*, DeLillo describes the postmodern American society where people establish new identities in order to gain certain characteristic values. The characters in *White Noise*, particularly Jack Gladney as the protagonist and his wife, share the sense of unreality, non-reality and strangeness within themselves and the society. Baudrillard believed that

¹ Ladan Farah Bakhsh, University of Warsaw, Poland, ladan.farahbakhsh@gmail.com

Western societies have entered the fourth stage of the hyperreal where the simulations have won over reality. The so-called Simulacrum runs through every level of existence and determines the mass or collective unconscious. Different technologies and technological gadgets such as information technology, TV, and the media provide evidence for Baudrillard's analysis of the end of the 20th century, in which the weird sense of unreality is smuggled into existence with the help of simulated mass-mediated elements such as TV and radio and the simulacrum that shopping malls and supermarkets create. This study intends to analyze the creation of identity in individuals and in contemporary society as a whole through the influence of the hyper-real images, certain codes and social forces implied in capitalist culture as depicted in Don DeLillo's *White Noise*. The central questions of the research, therefore, are: how does DeLillo reflect the formation of the simulacra and the hyper-real? How are personal perception and identity influenced by the image and the hyper-real? What are the manifestations of the characters' acceptance of the rampant consumerist hegemony promoted by simulacra? The key terms around which the main discussions of the article turn include identity, simulacrum, image-making, consumerism, shopping, death, and religion.

In the novel, as we shall see, characters constantly change and construct their identities as if they were hiding under a surface which bears no origin to reality whatsoever. As an example, Jack, the narrator, constantly experiences sorrow and distress because he is unable to discover the reality: "What good is knowledge if it just floats in the air? It goes from computer to computer. It changes and grows every second. But nobody actually knows anything" (DeLillo, 1985: 148-149).

The present article is divided into three analytical sections: the first section, titled "Deconstruction of Identity," elaborates on the formation and deformation of identity in contemporary American society. In *White Noise*, the "position of authority" is often a computer or a type of media like television or radio. DeLillo's characters in *White Noise* want to be told what to do because they do not know anything. They are afraid of change because it undermines the little that they do know. Section two, "The Image and the Media in Capitalism," deals with the fever and pleasure of spending money and buying things (even those that one does not really need) and the power of commercialism over individuals. The third section of the research, "The Failure of Religion and the Obsession with Death," tackles the concept of God and death and the insignificance and absence of religious conviction as a significant

factor in shaping individuals' identity in a fictional work which reflects certain aspects of contemporary societies. The brief "Conclusion" section reviews the highlights of the article and the findings of the analyses.

Deconstruction of Identity

DeLillo believes that in a capitalist and consumerist society, identity can be shaped, reshaped, and manipulated by images and simulacra which are intended to instill in people certain ideologies and establish conformity and homogeneity. In this social context, which propagates shopping, spending, and buying things and forms a hegemonic system through the media and the image, constructing genuine and individualistic identity becomes a matter of impossibility. This section attempts to illustrate the fake, established, absorbed and believed identity in *White Noise*. It demonstrates how in DeLillo's novel the original loses its validity and every act transforms into a replica of a copy. The pivotal terms here are marriage, love and appearance. Jack has previously divorced four wives; this implies that he is probably desperately struggling to pieces together the fragments of his life and he probably knows that once again his world will fall apart. He lacks the sense of satisfaction, identity, love or strength due to his disintegrated identity and he tries to fill the void by assuming various identities in marriage, social interactions, and appearance. However, he thinks that he has found love in his fifth wife whom he defines as a loving and easy-going person. His attempts in earning back his identity are shown in his relationship with his wife whom he idolizes. Jack believes that "Love helps us develop an identity secure enough to allow itself to be placed in another's care and protection" (DeLillo, 1985: 29). Therefore, Babette must not keep any secrets from Jack if he is to feel secure. Teresa Heffernan comments that "Although Jack is plagued by doubt, he needs to read Babette as true, transparent, exposed" (Heffernan, 2008: 52). Both Jack and Babette keep their fear of death as a secret in their conversations; they speak of everything "except fear of death" (Heffernan, 2008: 30). In this case, their sense of intimacy is an illusion because his marriage to Babette is undoubtedly not based on love. Babette, too, has a fragmented personality and a manufactured identity and, like Jack, she is afraid of death. Babette secretly takes a drug named Dylar which eventually leads to her loss of memory and other side effects. This might be the reason why Babette's identity keeps changing.

Through the processes of simulation and their remarkable impact on contemporary life, technical devices such as computers begin to function as agencies and producers of reality. In Baudrillard's words, "It is no longer a question of imitation, nor of reduplication, nor even of parody. It is rather a question of substituting signs of the real for the real itself" (Baudrillard, 2002: 170). Writing about *White Noise*, Timothy Melley claims that the novel "insists that technology be understood as an array of ideas and attitudes as well as set of material devices" (Melley, 2006: 76). Technology is used to create false images and then feed them to the individuals to urge them to comply with the consumerist normativity. It both produces meanings and inculcate them to the passive and intellectually anaesthetized citizens, turning them into robot-like shoppers. In "The Airborne Toxic Event," Jack and his family evacuate their home in order to be tested by a team of technicians in a process called "SIMUVAC," which stands for "Simulated evacuation" (Melley, 2006: 139). To prevent the horror and anxiety of the people, the team tries to find the simulating hyperreality as a solution. Jack finds out that though the people are real and the evacuation is also real, this team is using "The real event in order to rehearse the simulation" (Melley, 2006: 139), which means that hyper-reality has the priority over reality and seems to be more real than reality itself. Baudrillard calls "the generation by models of a real without origin or reality, a hyperreal" (Baudrillard: 1994: 1). He also expresses his concern over the overwhelming power of technology to change human principles. Another example of simulacra in *White Noise* is "The most photographed barn in America" (DeLillo, 1985: 12). The barn has a cultural reality, which DeLillo names "Aura." According to Murray, the aura stops people from wondering about what the "Original" barn might have been like because "Every photograph reinforces the aura" (DeLillo, 1985: 12). Created by photography, the barn transforms into a "Sight." Jack believes that "Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn" (DeLillo, 1985: 12). At this point, Jack and Murray grasp the reality of the spectacle which affects the way they see the barn. The photo for Debord becomes a "Lived reality materially invaded by the contemplation of the spectacle" (Debord, 2002, 8). This is how an object is substituted by its image and perception is affected and defined by signs or the visual representation of reality, instead of reality itself. As Baudrillard has written in *America*, people live "In a perpetual present [...] in a perpetual simulation, in a perpetual present of signs" (Baudrillard, 1989: 76).

In short, reality is constructed and deconstructed only through the image of the thing, not the thing itself.

Jack tries to protect himself by role-playing and assuming a different identity. In Wiese's words, he endeavors to invent "a life story that coheres with the person he considers himself to be at any moment" (Wiese, 2012: 7). A good example is his choosing Hitler Studies as his scholarly research topic and his "Academic gown and dark glasses" (DeLillo, 1985: 142). He adds an initial before his name and tries to speak German in order to "grow out into Hitler" (DeLillo, 1985: 17). In an interview, DeLillo indicates that "Gladney finds a perverse form of protection. The damage caused by Hitler was so enormous that Gladney feels he can disappear inside it and that his own puny dread will be overwhelmed by the vastness, the monstrosity of Hitler himself" (in Aaron and Crowther, 1991: 63). Murray's comments echo DeLillo's ideas: "Some people are larger than life. Hitler is larger than death. You thought he would protect you. I understand completely" (DeLillo, 1985: 287). Jackson has contended that trying to mimic Hitler, Jack practically sinks into more confusion regarding his identity and selfhood as he becomes a person "without center or core; multiply written, absorbed or displaced" (Jackson, 1993: 160). Similar to Jack, Murray, who teaches at college, wears corduroy and smokes a pipe, because he believes that his particular appearance will introduce him as a professor: "It looks good. I like it. It works" (DeLillo, 1985: 282). Apart from that, Murray seems to be fascinated by the media. For him, TV is a life-changing device and a source of knowledge. He does not go beyond the images on the screen and yet, he defines the experience as: "A primal force in the American home. Sealed-off, timeless, self-contained, self-referring. It's like a myth being born [...]" (DeLillo, 1985: 51). According to Leonard Wilcox, "*White Noise* is bathed in the eerie glow of television" (Wilcox, 1991: 355). It seems that here, DeLillo is trying to warn us that the experience of *déjà vu* created by images and the media, has blinded us, created copied representations of reality, and washed away our disbelief. As DeLillo has written, "People need to be reassured by someone in a position of authority that a certain way to do something is the right way or the wrong way" (in Shapiro, 1992: 39). Stacey Olster writes that "the characters in *White Noise* are quite willing to place themselves under the control of others" (Olster, 2017: 86). According to Baudrillard, "it is TV that is true, it is TV that renders true" (Baudrillard, 1994: 29). The characters of *White Noise* are fascinated by images that news media show. The pictures of death and destruction are manipulated and replayed by the media and consequently

become hyper-real. This epitomizes the way an image, fabricated by the media, can blur or mispresent reality and lead to a flawed conception of reality. In other words, a distorted reality can contribute to the formation of a disrupted and confused identity.

The Image and the Media in Capitalism

In this section, the concept of consumerism and the role the media play in it is taken into account. In *White Noise*, certain thoughts and images constantly invade characters' private lives and define their personal and social values, finding their way into their dreams and the unconscious. A good example is Steffie's muttering the name of a car in her sleep: "how could these near-nonsense words, murmured in a child's restless sleep, make me sense a meaning, a presence? She was only repeating some TV voice. Toyota Corolla, Toyota Celica, Toyota Cressida" (DeLillo, 1985: 155). DeLillo uses such descriptions in order to show the undeniable impact that the media have on people. Hidalgo considers Steffie as a victim of technocracy and visual and digital media; on her distorted cognitive system and mental paralysis, she has written that "Commercials and sitcom programmes are consumed together with real life catastrophes to the extent that the division between what is real and what is not creates no difference in the emotional response of the viewers. Steffie cries over a sitcom drama as well as over an earthquake" (Hidalgo, 2004: 24). Another good example is Jack's sudden utterance of words and phrases which sound to be out of context: "MasterCard, Visa, American Express" (DeLillo, 1985: 100). This demonstrates that his unconsciousness is conditioned and haunted by the idea of consumerism. As a replacement for buying goods to justify actual needs, buying things for a simulated emotional need created by images of commercialism becomes a daily necessity. According to Baudrillard, the supermarket "Goes far beyond consumption, and the objects no longer have a specific reality there: what is primary is their serial, circular, spectacular arrangement" (Baudrillard, 1994: 77).

LeClair has asserted that DeLillo's novels are "both explanatory and mysterious, singular in expression but multiple in meaning, positive and negative in [...] connotations" (LeClair, 1987: ix). They are brilliant depictions of "the postindustrial culture [...] the age of information and communication" (LeClair, 1987: ix). As a "systems novelist" who criticizes the destruction of "man-planet," DeLillo writes about the tragedy of the "reduction of life to entities in motion"

(LeClair, 1987: 2). The pleasure-seeking consumer society goes a long way in shaping collective consciousness and identities. Pleasure, as a result, becomes synonymous to possessing and purchasing. Shopping makes them feel alive and happy; as Sanja Matković has noted, Baudrillard holds that “consumers expect happiness if they surround themselves with “miraculous” objects, considering enjoyment to be an obligation” (Matković, 2015: 172). The idea is advanced in the scene where Jack takes his family to bargain hunting. Like many contemporary consumers, Gladney’s family strives for identity and comfort through extensive shopping. While shopping, Gladney family experiences “a fullness of being,” which is provoked by what Baudrillard calls the “superfluous consumption that allows people and society to feel that they exist, that they are truly alive” (Baudrillard, 2016: 21). Hence, they seem to fail to remember that supermarkets are no more than a place to buy goods and chattels. In fact, as Ferraro has asserted, it is only in the supermarket that Jack “becomes ‘one’ with his family” (Ferraro, 1991: 22); that is why once they are back home and the shopping is done, the family bond is gone. The shopping habit of the Gladney family, as a typical contemporary American family, is the result of the influence of the mediated signals and messages which have constructed their identities as consumers to such an extent that shopping actually gives meaning to their very existence. Jack cherishes the illusion that shopping helps him gain identity and self-respect; ironically, he gradually comes to see it as a meaningless waste. He even attempts to go back to his old ways and resume his control over his life by throwing things away but he soon feels that “The more things I threw away, the more I found ... There was an immensity of things, an overburdening weight, a connection, a mortality” (DeLillo, 1985: 262). Having said that, once again he reverts back to consumerism, partly because he is always confused and he keeps oscillating between two opposite poles as he lacks a genuine and individualistic identity. This reveals the truth about consumerism and the fact that there is no escape from it. Jack understands that his economic and social condition is of little significance in the grand system of things: “I’m not just a college professor. I’m the head of a department. I don’t see myself fleeing an airborne toxic event. That’s for people who live in mobile homes out in the scrubby parts of the country, where the fish hatcheries are” (DeLillo, 1985: 117). In *White Noise*, therefore, consumerism, coupled by the mesmerizing power of the media, can be considered as a way to distract the characters from anything serious and deep in life by creating a mass identity and replicas of reality. Mass

or collective identity is the outcome of a homogenizing system which forces people into conformity and denies them individuality and originality.

The Failure of Religion and Obsession with Death

In this section, the notions of religion, death, science, and material engrossments are the key terms for exploring the identity crisis that the characters of *White Noise* face. Bauman writes that “All cultures we know of, at all times, tried, with mixed success, to bridge the gap between the brevity of mortal life and the eternity of the universe” (Bauman, 2004, 75). However, in contemporary societies, such a bridge does not exist. In DeLillo’s *White Noise*, consumerism has shifted the characters’ attention from religious devotion to material and worldly attachments. Jack’s lack of faith in God and afterlife leads him to find the purpose of life and death elsewhere; so, apart from his unhealthy addiction to shopping and spending, like anyone else, he tries to alleviate his fear of death by a drug called Dylar, which he believes can help him because he is “eager . . . to be fooled” (DeLillo, 1985: 251). As discussed earlier, consumerism only creates an illusion of spiritual satisfaction. Nevertheless, it appears that Jack wants to believe in God and the afterlife after all; as a piece of evidence for the claim, when he meets nuns in the hospital, he asks one of them to confirm the truthfulness of Christianity by asking them: “What does the church say about heaven today? Is it still the old heaven, like that, in the sky?” (DeLillo, 1985: 317). A nun, however, confesses that they “pretend to believe these things” (DeLillo, 1985: 318). When Jack hears her remark, the last ray of his hope in life after death vanishes and his religious doubts make him question the world beyond death or an afterlife. In the absence of theoretical religious explanations for death, afterlife, or any concrete and definitive conclusions, the characters of *White Noise* are typically haunted by death and dying. For them, death is, in effect, a continuous and never-stopping white noise. Jack and Babette are obsessed by questions regarding the nature of death and the way it takes control of humans. Their fear reflects DeLillo’s conception of the reality of death, which greatly affects the conventions, attitudes, yearnings, and motivations of the society. For Babette, the fear of death is present in her everyday life and even though she tells Jack that she wants to die first, her fear of death is so great that she resorts to addiction (to Dylar) as a means to forget her fear. On Jack and Babette’s drug-addiction and their preoccupation with death and dying, Pirnajmuddin and Samani have declared that:

Fearing death, Jack and Babette aspire to escape from speed - both in the sense of the frenzied pace of modern life and the speed with which death approaches them - in different ways (shopping; seizing the day; drugs magically offered by science; getting lost in virtuality, in the forgetfulness-inducing dream world of images, in the “white noise” of media) ... However, Jack is clever enough to know that the “carpe diem” remedy is no more than a cold comfort. (Pirnajmuddin and Samani, 2019: 359)

And so it is for Babette, too. It appears that in *White Noise*, everyone suffers from double addiction – to shopping and to Dylar – and both kinds of addiction are escapist in essence. People use the drug or go shopping simply because they want to keep the fear of death at bay and sink into the pleasures of the moment, no matter how absurd and shallow they are. DeLillo attempts to portray a vision of life unremittingly traumatized by the specter of death, which keeps hovering over the characters' minds. According to Hamdi:

Behind the surface, the supermarket, as both a space and a metaphor for the world of simulacra and consumerism, hides another existentialist issue - man’s fear of death. The supermarket is, therefore, not only interpreted as a metaphor for the American simulacra and consumerism, but also as a self-reflexive element which [...] reflects the polyphonic nature of the fictional world of the novel [...] Gladney couple’s defence mechanism strategies to defy or repress death, and the metafictional nature of ‘white noise’ which fears its own hermeneutic closure, another name for death. (Hamdi, 2020: 92)

DeLillo shows that although his protagonist guarded himself against the fear of death by surrounding himself by all sorts of technologies, products and apparatuses, death remains to be a crippling mystery as it keeps troubling and tormenting him over and over again. At the same time, the depiction of death separates Jack from the reality since no sign or symbol exists to define it to truthfully represent it. On Jack’s confusion and uncertainty caused by simulacra and their side effects, Milligan has commentated that:

Jack would rather embrace hyper-reality, like his own real life cyberspace, which is exactly what he does when he elects to star in his own story of cuckolded husband seeking

revenge. Jack becomes a lone gunman with the singular mission to kill Willie Mink—then take all of his Dylar. He sullies his own guest starring role as avenging hero with the exact anxiety in Babette’s part that set “Dylarama” into motion: the unavoidable fear of death. (Milligan, 2014: 29)

Death, as DeLillo shows, lurks beneath the layers of life and no matter what humans do to distract themselves from it, it remains to be their major preoccupation. In an interview with Maria Moss, DeLillo states that while writing *White Noise*, a sense of morbidity was with him throughout the composition of his novel: “I felt a hovering sense of death in the air... it was like a cloud hanging over my right shoulder. Soon as I finished the cloud lifted” (in LeClair and McCaffery, 1983: 85).

Jack sees his mortality as and captured on a computer screen, and therefore, he is distanced from his death. In Moses’ words, “modern medical technology distances the dying individual from the intensely personal character of his mortality” (Moses’ 1991: 71). Commenting on the notion of death in *White Noise*, Arno Heller avers that for Jack, “Consumption - comparable to his Hitler scholarship - becomes a ritual ... filling up the existential vacuum (Heller, 2000:38). He adds that “Man is overwhelmed by the sheer number of material things, brand names, information, and codes [...] whose main function is to cover up death” (Heller 2000:40). Modern technology forms a false chain of signs for death, and when death is visualized on a screen, it simply turns out to be a technological representation. Jack seeks validation for the real by his attempt to kill Willie Milk. When he grabs the pistol and is about to shoot Willie Mink, he explicitly states: “I knew who I was in the network of meanings” (DeLillo, 1985: 312). At this point, Jack has become a dealer of death and becomes conscious of his murderous intent when he makes up his mind to take the life of another human being. The fact that Jack takes Willie Mink to a hospital suggests that he has accepted the consequences of his decisions as an authentic individual. By plotting Mink’s murder and giving form and direction to the narrative, Jack chooses not to merely take revenge, but also to change the course of his aimless life. Jack envies Willie Mink; in addition, he is his only hope of obtaining Dylar. Thus, the two characters symbolize two conflicting forms of identity in their most extreme and absurd way. However, Jack’s failure to undertake authority and control is only too obvious to miss. For Willie, the walls between the real and the simulated have completely and irreparably collapsed and he can no longer distinguish between the two. Willie is an example of a

typical inhabitant of the world of simulations, in which characters live entirely under the delusions they build.

Conclusion

The main purpose of this study has been to show how DeLillo approaches identity and identity formation in a consumerist society in his *White Noise*. Baudrillard's notion of simulacrum functions as the theoretical foundation for mainstream discussions. It implies that consumerism, shopping, image-making, ambivalent identity, hyper-real, and simulacra are among the key terms. The three analytical sections of the article discussed the construction and deconstruction of identity, commercialism and capitalism, and obsession with death in the absence of spiritual belief.

In the previous pages, it was argued that the media-generated technologies, the data, the supermarkets and consumption in *White Noise* seem to create an addiction which fulfills the pleasure-seeking desires of the individuals who throw themselves into the sheer ecstasy of using them as a means of escapism. The fear of death confuses characters by generating a hyper-real world which according to Murray, "Recharges us spiritually [...], prepares us, it's a gateway or pathway" (DeLillo, 1985: 37). Jack is a typical representative member of a postmodern consumerist society who frantically struggles to define his own identity amidst the various masks and personalities he has created for himself such as a professor, a husband, and a consumer. But it is all in vain. He seeks the meaning of life in his relationships and looks upon love in a consumerist way. Although his brief moments of ecstasy are satisfactory, when he is finally over and done with TV or the supermarket, he returns to the dreadful reality which eventually and inevitably leads to isolation and the fear of death. Another important factor in his identity crisis and feeling of alienation and depression is a lack of spiritual and religious devotion, which can be identified as faith and belief in God or afterlife.

In general, DeLillo writes about contemporary societies in which religious beliefs have given their place to instant gratification of desires such as drug-addiction, consumption, relationships, and shopping and in which reality is blurred by images that stand for them; hence, it is nearly impossible for individuals to own

a genuine and individualistic identity. In *White Noise*, in other words, we can trace Baudrillard's complex concept of simulacrum, which is used to construct fictional realities; DeLillo seems to lament over the fact that in the contemporary world images created by TV, the radio, and the press are regarded (and abused) as the only sources of meaning as they fabricate, define, and control people's identity and worldview. It must be added that *White Noise* can be related to *Mao II* in the sense that in both of them identities are shaped and forged by images and simulations. In both of these dystopian novels, the characters fail to develop an original identity or even to distinguish between the real and the hyper-real as their perception is obfuscated by a host of simulations and make-beliefs which eventually are more valid than the objects or ideas that are simulated or misrepresented. Confused, faithless, and intoxicated by the poison of hedonistic consumerism, they soon prefer to abort their search for meaning and truth and sink into escapist addictions.

References

- Aaron, D., & Crowther, H. (1991). *Introducing Don DeLillo*. Duke University Press.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. The University of Michigan Press. (Original work published 1981)
- Baudrillard, J. (2016). *The consumer society : Myths and structures*. SAGE Publications.
- Baudrillard, J., & Poster, M. (2001). *Selected writings*. Stanford University Press.
- Baudrillard, J., & Turner, C. (1989). *America*. Verso.
- Bauman, Z. (2013). *Identity*. John Wiley & Sons. (Original work published 2004)
- Boldt, J. A. (2011). *Postwar media manifestations and don delillo* [Online Theses and Dissertations]. <https://encompass.eku.edu/etd/09>
- Debord, G. (2022). *The Society of the Spectacle*. DigiCat. (Original work published 2002)
- DeLillo, D., & Powers, R. (2009). *White noise*. Penguin Books. (Original work published 1985)
- Engles, T., & Duvall, J. N. (2009). *Approaches to Teaching DeLillo's White Noise*. . New York: MLA..

Ferraro, T. J. (1991). *Whole Families Shopping at Night!* Cambridge: Cambridge University Press..

Hamdi, H.(2020). The Supermarket: Consumerism, Simulation, and the Fear of Death in Don DeLillo's *White Noise*. *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies*, 3 (3), 92-106.

Heffernan, T. (2008).*Post-Apocalyptic Culture*.University of Toronto Press.

Heller, A.(2000). Simulacrum vs. Death: An American Dilemma in Don DeLillo's *White Noise*. In *Simulacrum America*.Edited by Carolin Auer and Elisabeth Kraus. Rochester: Camden House.

Hidalgo, E. B.(2004). The Iconic and the Symbolic: The Consumer Society in Don DeLillo's *White Noise* and Andy Warhol's Serigraphies. *Invenio*,12 (4), 19-38.

Jackson, J. A. (1992). *Contemporary Fictions, Social Texts: Don DeLillo's White Noise, Libra, and Mao II as Postmodern Cultural Rheotrics*. UMI Open Library.

LeClair, T. (1987).*In the Loop*.Urbana : University of Illinois Press.

LeClair, T., &McCaffery, L. (1983).*Anything Can Happen*. Urbana : University of Illinois Press.

Matković, S. (2015). The Construction of Identity in a Consumerist Society: DeLillo's Jack Gladney. *Anafora*, 2 (2), 163-180.

Michael Valdez Moses. (1991). *Lust Removed from Nature*. New York: Cambridge University Press. .

Michele, S. (2017). *The Cambridge introduction to contemporary American fiction*.Cambridge University Press.

Milligan, C. (2014). *White Noise and Newer Media: The Prophetic Impact of Jack's Avatar* [All Theses].

Pirnajmuddin, H., Bagherzade, S. B.(2019). DeLillo's *White Noise*: A Virilian Perspective. *Text Matters*, 9 (4), 357-373.

Shapiro, M. J. (1992). *Reading the postmodern polity: political theory as textual practice*. University Of Minnesota Press.

Wiese, A. (2012). Rethinking Postmodern Narrativity: Narrative Construction and Identity Formation in Don DeLillo's *White Noise*. *College Literature*, 39 (3), 1-25.

Wilcox, L.(1991). Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative. *Contemporary Literature*, 32 (3), 346-365.

Sažetak: MEDIJI, KONZUMERIZAM I KAPITALIZAM U OBLIKOVANJU IDENTITETA U ROMANU *BELI ŠUM* DONA DELILA

Glavna svrha ovog rada bila je pokazati kako DeLilo pristupa identitetu i formiranju identiteta u potrošačkom društvu u svom romanu *Beli šum*. Bodrijarov pojam simulakruma funkcionira kao teorijska osnova za glavne rasprave. To implicira da su konzumerizam, kupovina, kreiranje imidža, ambivalentni identitet, hiperrealno i simulakrumi među ključnim pojmovima. Tri analitička dela članka raspravljala su o izgradnji i dekonstrukciji identiteta, komercijalizmu i kapitalizmu, te opsesiji smrću u odsustvu duhovnog vjerovanja. U radu se tvrdi da medijski generisane tehnologije, podaci, supermarketi i potrošnja u *Belom šumu* stvaraju zavisnost koja ispunjava želje pojedinaca koji se bacaju u čistu ekstazu njihovog korišćenja kao sredstvo bekstva. Strah od smrti zbunjuje likove stvarajući hiperstvarni svijet koji nas, prema Mareju, „ispunjava duhovno... priprema nas, to je kapija ili put“ (DeLillo, 1985: 37). Džek je tipičan reprezentativni član postmodernog potrošačkog društva koji se grčevito bori da definiše vlastiti identitet usred raznih maski i ličnosti koje je stvorio za sebe, poput profesora, muža i potrošača. Ali sve je uzalud. On traži smisao života u svojim vezama i na ljubav gleda na potrošački način. Iako su njegovi kratki trenuci ekstaze zadovoljavajući, kada konačno završi s TV-om ili supermarketom, vraća se u strašnu stvarnost koja na kraju i neizbježno vodi u izolaciju i strah od smrti. Drugi važan faktor u njegovoj krizi identiteta i osjećaju otuđenosti i depresije je nedostatak duhovne i religiozne predanosti, što se može identifikovati kao vera i verovanje u Boga ili zagrobni život. U načelu, DeLilo piše o savremenim društvima u kojima su religijska uverenja dala svoje mesto trenutnom zadovoljenju želja kao što su ovisnost o drogama, potrošnja, odnosi i kupovina i u kojima je stvarnost zamagljena slikama koje ih zastupaju; stoga je gotovo nemoguće da pojedinci poseduju pravi i individualistički identitet. U *Belom šumu*, drugim rečima, možemo pratiti Bodrijarov kompleksni koncept simulakruma, koji se koristi za konstruisanje izmišljenih stvarnosti; Čini se da DeLilo lamentira nad činjenicom da se u savremenom svetu slike koje stvaraju TV, radio i štampa smatraju (i zloupotrebljavaju) jedinim izvorima značenja dok izmišljaju, definišu i kontrolišu ljudski identitet i pogled na svet.

Ključne riječi: simulakrum, hiperrealnost, mediji, konzumerizam, identitet

Sergej Macura: DUH PUŠTEN IZ BOCE: HIPERREALNI DISKURS ZAVJERE U *NULTOM BROJU* UMBERTA EKA

Originalni naučni rad¹

Sažetak: Rad analizira konstrukciju zavjere u romanu *Nulti broj* Umberta Eka, a posebno one koju stvara novinar Bragadočo, član neetične redakcije fantomskih novina *Sutra*. Osramoćen ocem i djedom fašistima, od ranih dana sumnja u jednostavne istorijske činjenice, a relativizuje mnoge ustaljene verzije događaja. Poratnu istoriju Italije objašnjava kroz zavjeru navodno preživjelog Musolinija i njegovih agenata čije djelovanje seže u svaki društveni potres sve do kraja Hladnog rata. Ovi kontrafakti bez čvrste međusobne povezanosti mogu se osporiti uz informisanu kontekstualizaciju i objašnjenja utemeljena u historiografskoj nauci, koja vode računa o stvarnom razvoju događaja i dometu moći učesnika. U otvorenom kraju romana, novinar biva ubijen, a konačna ironija se očituje u tome što je operaciji Gladijus istovremeno BBC posvetio višesatnu dokumentarnu emisiju, sa mnogim indicijama do kojih je došao i Bragadočo, ali bez fanatičnog senzacionalizma i konfabulacija.

Ključne riječi: teorija zavjere, kontrafakti, nametnute hipoteze, kontekstualizacija, mediosfera.

Posljednji roman Umberta Eka, pod naslovom *Nulti broj* (Umberto Eco, *Numero zero*), objavljen je u Italiji 2015. godine, kada je preveden i na srpski jezik. U zavisnosti od štamparskog sloga, obim mu iznosi oko 200 strana, po čemu u Ekovom romansijerskom opusu predstavlja svojevrsnu anomaliju kada uzmemo u obzir da svaki od šest prethodnih romana zahvata u prosjeku 500 strana gustog, a mjestimično referencama čak i preopterećenog teksta. Donekle sličan zamajac motivacije očituje se i u *Fukoovom klatnu* (*Il pendolo di Foucault*, 1988), s tim da članovi redakcije u *Nultom broju* zavjeru smišljaju oko dva mjeseca, od aprila do juna 1992. godine, a ne skoro dvije decenije tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, kako se to dešava u Ekovoj najobimnijoj proznoj knjizi. Ekov finalni roman nije ni izdaleka doživio planetarnu slavu *Imena ruže* (*Il nome*

¹ Sergej Macura, Filološki fakultetu, Univerzitet u Beogradu, sergej.macura@fil.bg.ac.rs

della rosa, 1980), niti je dotakao intrigantne pseudoistorijske dubine zavjere raznolikih tajnih društava, kao što su templari, rozenkrojceri, iluminati, bogumili, kabalisti i drugi, vidljive i u *Pražkom groblju (Il cimitero di Praga*, 2010). S druge strane, uvjerljivost izlaganja „tajne istorije“ Italije od likvidacije Musolinija pa do atentata na nekadašnjeg premijera Alda Mora 1978, kao i otkrića tajne organizacije Gladijus kasnih osamdesetih, malo naivnije čitaocima će općiniti i natjerati da se priklone otvoreni zavjereničkom diskursu.

U romanu se okuplja grupa novinara-plaćenika da osnuju list *Domani (Sutra)*, koji štampa lažne vijesti za račun tajanstvenog naručioca. Treba da izgleda kao ozbiljno istraživačko novinarstvo, ali je samo paravan da bi finansijer lakše ušao u političku elitu i izmamio novac za mito i gašenje časopisa. Glavni lik, Kolona, cinični novinar iz sjenke, pomoću ostalih kuje planove za stvaranje politike časopisa koji bi se na drzak i pseudoargumentovan način nametao čitaocima uobičajene žute štampe, a urednik Simei na sastancima često izbjegava odgovor na pitanja iz sfere istinskog istraživačkog novinarstva. Novinar Bragadočo u svojoj niši vidljivo pretjeruje sa konstrukcijom zavjere od, kako se tvrdi, fiktivnog Musolinijevog streljanja do terorističkih akcija u Evropi sedamdesetih, što spada u domen fabulacije i liči na fantastične izmišljotine iz pomenutih Ekovih romana, a i tvorci priče znaju da je lažna pored sve detaljne uvjerljivosti potpomognute poluistinama iz navodne dokumentacije. Kada Bragadočo bude misteriozno ubijen, Kolona pomišlja na istinitost te feljtonističke pripovijesti i strahuje za sopstveni život. Roman se na početku i završetku uokviruje epizodom od 6. juna 1992, kada Kolona strepi da su zavjerenici-asasini ušli u njegov stan i mogu se s njim igrati kao mačka sa mišem, te slijedi najava uokvirene priče dok glavni lik panično prebire po sjećanju ne bi li rekonstruisao kako je došao u sličnu opasnost: „Strah od smrti daje krila pamćenju“ (Eko, 2015: 19). Ova uzrečica je u cjelokupnoj istinosnoj strukturi romana samo napola tačna, budući da pod naletom adrenalina logički aparat radi u sjenci spontanih i instinktivnih reakcija; u završnom okviru se pak saznaje da su zavjereničke teme iz redakcije u stvari bile poznate i ekipi BBC-ja, koja je upravo tada snimila dokumentarnu emisiju za višemilionski auditorijum (Eko, 2015: 193–196). Ta ironična situacija jako je bliska onoj u kojoj se nalazi i Kazobon u *Fukoovom klatnu*, dok šćučuren u pariskom Konzervatorijumu umjetnosti i zanata pokreće retrospektivnu priču i čeka kraj u sadašnjosti. Pripovijest koja je u *Nultom broju* trebalo da „razotkrije“ i objasni nekakvu, ako ne globalnu zavjeru, onda barem evropsku, kružila je usmenim putem u brojčano ograničenoj grupi ljudi, a kad je njen najaktivniji propagator tajanstveno ubijen u ozloglašenoj milanskoj četvrti,

ispostavila se kao poznato gradivo mnogim medijskim i političkim strukturama. Osnovni problem u Koloninom stavu javlja se često u Ekovim romanima, i počiva na tome što junak često povjeruje da neka koherentna i objelodanjuća naracija nužno sadrži objašnjenje složene misterije, tj. da izriče samu istinu – u sličnom položaju našli su se i Adso u *Imenu ruže*, Roberto u *Ostrvu dana pređašnjeg* (*L'isola del giorno prima*, 1994) i Jambo u *Tajanstvenom plamenu kraljice Loane* (*La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004). Svaki Ekov roman je u stvari estetsko utjelovljenje njegove teorije procesa tumačenja, čime se kao semiotičar bavio od samih početaka naučnog rada.

Već na početku rasprave *Teorija semiotike* (*A Theory of Semiotics*, 1976),² postavlja provokativne temelje ovoj disciplini:

Semiotika se tiče svega što se može uzeti kao znak. Znak je sve što se može shvatiti da označajno zamjenjuje nešto drugo. To nešto drugo ne mora nužno postojati ili biti negdje u trenutku u kome ga znak zamjenjuje. Tako je u načelu semiotika disciplina koja proučava sve što se može upotrebiti za laganje (Eco, 1976: 7).

Ekovo sveukupno polje semiotike ima suštinski dualistički karakter pošto ono zahvata i podrazumijevanu faktičnost, ali i njenu suprotnost, iskazivanje neistina pomoću znakova i njihovih nizova. Mogućnost lažnog predstavljanja nekog odsutnog entiteta postaje plodno tlo za neodoljivo iskušenje. Upotreba znaka na daljinu omogućava korisniku da prikaže i neku nepostojeću stvar, biće, događaj ili pojavu, i tako ostvari efekat bez obzira na to što je prikazao nefaktualno stanje, na potpuno drugom polu od istinitog. Kako zapaža Raul Rodriguez Ferandiz: „Semiotička remisija je uspjela, čak i prekomjerno; nije disfunkcionalna, već ultrafunktionalna“ (Rodríguez-Ferrándiz, 2019: 176). Po Eku, ako se nešto

² Ovo izdanje štampano je u Blumingtonu i Londonu, a autor ukratko opisuje više faza dok knjigu nije sasvim dovršio: preliminarna verzija objavljena je 1967. kao *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (*Napomene za semiologiju vizuelnih komunikacija*), da bi verzija sa više teorije semiotike i strukturalizma izašla 1968. godine kao *La struttura assente* (na srpskom pod naslovom *Kultura informacija komunikacija*, 1973). Knjigu je dodatno proširivao, pa objavio kao *Le forme del contenuto* 1971. godine. Izgubivši volju da prevodi djelo koje je tako daleko od izvornika, napisao ga je na engleskom uz pomoć Dejvida Ozmond-Smita (David Osmond-Smith), tako da sa monografijom iz 1968. nije više imalo skoro ništa zajedničko (Eco, 1976: vii–viii). Zanimljivo je da je italijanski prevod (*Trattato di semiotica generale*) izdat 1974. godine, što daje samo poučnu ilustraciju Ekovog naučnog žara i beskompromisnog traganja za koherentnijim naučnim objašnjenjima.

ne može iskoristiti da slažemo, ne može se analogno iskoristiti ni da kažemo istinu: ne može se u stvari iskoristiti „da kažemo“ bilo šta. Stoga se zalagao da se u opštu semiotiku „teorija laži“ uvede kao obuhvatan program (Eco, 1976: 7).

Moto romana nosi važno upozorenje od romanopisca Edvarda Morgana Forstera: “Only connect!” U *Fukoovom klatnu* pisac se igra fenomenom beskrajne semioze, kada tri glavna lika u stvari ne otkrivaju tajnu templara, već je konstruišu i konfabuliraju naraciju po imenu Plan, koja će ih skupo stajati. U *Nultom broju* i ovaj moto igra dvostruku ulogu: ukazuje na impuls za međusobnim povezivanjem (kod Forstera, između ličnosti u romanu *Hauards End*, kod Eka, između dešavanja), ali intratekstualno nas poziva da u Ekovom opusu pronađemo ovaj obrazac izgradnje zamršenih neistina koje „otkrivaju“ univerzalne zavjere, već prisutan u brojnim tekstovima, i ne samo fikcionalnim. Ukoliko pošiljalac poruke uputi laž skrojenu tako da vjerno simulira faktičko stanje, kaže on u svojstvu semiotičara, „ni semantički značaj poruke ni konkretan odgovor primaoca neće se nimalo promijeniti“ (Eco, 1976: 58). Pored toga, trud pripovjedača na izmišljanju uvjerljive „istorije“ nekog događaja ili na davanju „racionalnog objašnjenja“ uzroka nekih zamašnih promjena na političkom planu iziskuje nagomilavanje raznih znakova u takvoj naraciji, pa obilje detalja, likova, radnji, sižea i podsijea upadljivo signalizira višak mašte, a ne njen nedostatak – fikcionalni pripovjedni svjetovi su vijugaviji ili koriste kombinacije koje su s onu stranu hronika, izvještaja ili dokumenata, za razliku od onih koji pretenduju na prosto navođenje činjenica (Rodríguez-Ferrándiz, 2019: 177).

U uvodnim poglavljima romana opaža se izgradnja subjektivno orijentisanog redakcijskog mišljenja i stvaranje mentaliteta ciničnih ekspanenata ciljano lošeg novinarstva, pod Simeijevim rukovodstvom i sa Kolonom kao pomoćnikom glavnog urednika. Tako Simei zamišlja prosječne čitaoce ovih budućih dnevnih novina: prevalili su pedesetu, većina u kući nema nijednu knjigu, ali će rado čitati o popularnim romanima koji se prodaju u milionima primjeraka (Eko, 2015: 31). Ovakav mešetarski poriv ima osnovu u istorijskoj stvarnosti, jer je dnevna štampa dostigla vrhunac prodaje godine 1990, samo dvije sezone prije radnje romana, i onda je krenula silaznom putanjom. Stoga su se listovi uglavnom okrenuli ka popularnoj dimenziji, i ponudili raznovrsnije sadržaje i sa „visokim“ i sa „niskim“ temama (Basaglia, 2020: 17). Simeijevo agresivno modelovanje čitaoca i povlađivanje niskim tračerskim strastima, dakle, nije se puno razlikovalo od realne prakse u redakcijama mnogih novina iz empirijskog svijeta. Njegova logika bila je podstaknuta brzinom prenosa vijesti na televiziji, prema

kojoj je dnevna štampa bila već bajata; veći dio prostora u novinama treba da zauzimaju razne tvrdnje, spekulacije, nagađanja koja još ne zna ni policija, a sa ovako malobrojnom redakcijom, takvi podvizi se mogu izvesti uz formu nultog broja – on može nositi bilo koji datum i *post festum* objašnjavati događaje kao da čitalac to ne zna. Kako urednik naglašava: „Sva naša otkrića zadobiće prizvuk nečuvenog, iznenađujućeg i, usudio bih se da kažem, proročkog“ (Eko, 2015: 34). Na malo pažljivije čitanje primjećuje se dvostruka strategija u Simeijevom ponašanju: kada se obraća svim članovima redakcije, planovi za novi list i njegovu čitanost izgledaju grandiozno, a kada prije ikakvog redakcijskog sastanka nagovara Kolonu da uopšte prihvati posao, izražava slutnju iskusnog prljavog novinara: „Komendator čak ni meni nije rekao da novine neće izaći, ja to samo podozrevam, zapravo, siguran sam u to. A za to neće smeti da znaju ni naši saradnici...“ (Eko, 2015: 26) Shema uticaja je jednosmjerna, pošto viši naručilac umnogome određuje nižem koji dijapazon rada ima, ali i složena kad se svi nivoi uzmu u razmatranje:

1 [komendator Vimerkate³ angažuje Simeija]

2a [Simei angažuje Kolonu da bude zamjenik]

2b [Simei angažuje i šest novinara podređenih Koloni]

U romanu koji obiluje ironijom javljaju se i neki otvoreni primjeri svjesnog kršenja etike u cilju kreiranja senzacionalističke atmosfere, a u krajnjoj liniji, tajne finansijske dobiti nekoliko pojedinaca, pa tako Simei napominje koja načela redakcija treba da poštuje: „Kolona, navedite našim kolegama primere kako možemo da poštujemo, tačnije, da se pretvaramo da poštujemo temeljno načelo novinarstva u demokratskom društvu: odvajanje činjenica od ličnih stavova“ (Eko, 2015: 53). Na više mjesta u knjizi redakcija se oslanja na nezrelost čitalaca kako bi im ponudila fiktivnu istinu, a to priznaje i jedina žena u timu, saosjećajna Maja Frezija, nesvršeni student svjetske književnosti: „Ne možemo previše da se bavimo kulturom, naši čitaoci ne čitaju knjige, možda poneki sportski časopis“ (Eko, 2015: 65). Sasvim je moguće da postoji i određeni broj čitalaca *Nultog broja* koji vjeruju u denotativno značenje zavjereničkih pripovijesti, a ne u ono malo dublje, intendirano; takvima je na zadnjoj strani omota *Praškog groblja* u američkom izdanju spisateljica i borac protiv

³ Kako zapaža Roko Kapoci (Rocco Capozzi): „Vimerkate je i ime mjesta sjeveroistočno od Milana, nekoliko kilometara od Arkorea, u kome nekadašnji *cavaliere* (vitez) Silvio Berlusconi ima vilu“ (Capozzi 2015: 235). Teško je da u priči o ovako prljavom novinarstvu ne postoje aluzije na istorijske ličnosti savremene Italije.

antisemitizma Sintija Ozik (Cynthia Ozick) izdala duhovito upozorenje: „Dakle, naivni čitaoci, seoski đilkoši, lakovjerna zazjavala, držite se podalje! Ova veličanstveno lukava, onespokojavajuća, istorijom omamljena lakrdija namijenjena je isključivo mudrima, neustrašivima i [...] pravednima“ (navedeno u Capozzi, 2013: 621).

Kao najava glavne pripovijesti u romanu dolazi Lučidijeva priča o istoriji Reda malteških vitezova, sa toliko nevjerovatnim i složenim zapletom da se nijedan primalac ne može ispetljati iz preko dvadeset aristokratskih imena na svega dvije strane. Na „mogućnost“ da se postane članom Sionskog priorata i loze Merovinga, Kolona na konotativno ironičan način odgovara: „Verujem [...] da su mnogi od naših čitalaca dobijali slične ponude, pa ćemo na ovaj način sprečiti da ih neko nasamari“ (Eko, 2015: 71). Kada se u malo kasnijoj fazi povede razgovor o uticaju novinskog medija na čitaoce, Simei smatra da novine treba da čitaoce nauče mišljenju, a Maja postavlja temeljno pitanje o mogućoj dvosmjernosti uticaja: „Da li novine treba da slede sklonosti ljudi ili ih stvaraju?“ (Eko, 2015: 93). Simei u rijetkoj prilici pokazuje dijalogičnu crtu, pa smatra da novine treba da pobude kod čitalaca sklonosti koje već imaju. Ipak, dvosmjerna komunikacija i potpunija sloboda u radu redakcije ne mogu se pronaći – kada Lučidijev članak o Malteškim vitezovima provjeri, Simei saznaje da je i komendator dobio to zvanje od jednog nepriznatog reda van nadležnosti izvornog, pa tekst odbacuje bez rasprave. Za svaki članak moraće dobiti dozvolu od Vimerkatea, koga se Simei manje pribojava nego i reakcije samog Vatikana na neke provokativne tekstove o povećoj nestaloj svoti novca. Navedeni primjeri bi trebalo da dovoljno jasno pokažu instrumentalizovanost lista *Sutra* po više osnova: neznanje većeg dijela redakcije o tome da njihov trud neće doći u javnost, strogu cenzuru koja polazi od zakulisnog Vimerkatea, vještačku popunu vijestima koje gomilaju pretpostavke i insinucije, i na kraju, održavanje čitavog projekta da bi Simei mogao izdati memoare o sebi kao neustrašivom uredniku neobjavljenih novina; u zatvorenom krugu nemorala, tu knjigu bi za visok honorar kao pisac iz sjenke sročio Kolona. Kao diskretno upozorenje na povratnu spregu čitanja, pisanja i ponovnog pisanja, svojevrsnog „recikliranja“ istorijskih fakata u mediosferi, treba da obratimo pažnju i na to da su prezimena šestoro novinara i zamjenika istovremeno (sa neznatnim pravopisnim odstupanjima) i nazivi štamparskih fontova: Braggadocio, Freesia, Cambria, Lucida, Palatino, Constanza i Colonna. Ovako se i autentični likovi pretvaraju u ogoljenije funkcije aptrona, i roman implicitno ukazuje i na medijski svijet kroz konotaciju alegorije.

Bragadočo od prvog dužeg razgovora sa Kolonom ne odaje utisak sasvim racionalne osobe; naprotiv, opterećen time što mu je djed bio fašista pa streljan na ulici 25. aprila 1945. godine, a otac zbog toga bio besposličar i alkoholičar, upijao je očeve tvrdnje da su „antifašisti, kako bi ocrnili fašizam, ispredali sijaset jezivih priča“ (Eko, 2015: 40). Za njega je čak i holokaust nad Jevrejima bio preuveličana konstrukcija, i od malih nogu nikad vijesti nije prihvatao zdravo za gotovo. Kada pomene sumnju u sletanje Apola 11 na Mjesec i „senke astronauta“ koje „ne deluju uverljivo“ (Eko, 2015: 40), čitalac upoznatiji sa opusom bolonjskog semiotičara vjerovatno će se prisjetiti intratekstualne reference na tekst u *Espressu* objavljen 2009. godine, na četrdesetu godišnjicu misije:

Jedini koji su mogli kontrolisati da li se sletanje dogodilo (jer su već prethodno u orbitu poslali telekamere i imali su druge napredne mogućnosti nadzora), i jedini kojima je bilo potpuno u interesu da Amerikance izvrgnu ruglu bili su Rusi. To što su Rusi ćutali znači da je sletanje na Mjesec stvarno. Kraj rasprave (Eco, 2009: par. 7).

Kroz poglavlja romana prožeta lažima, nemoralom i pohlepom zavijenim u oblandu profesionalnog informisanja publike, čitalac je postepeno pripreman za susret sa glavnim „dosijeom“ u sižeju. Suština Bragadočove priče protegnute kroz *Nulti broj* na preko 50 strana glasi: na kraju Drugog svjetskog rata uhapšen je dvojniki Benita Musolinija, pa je streljan, a pravi Musolini je uz pomoć Vatikana prebjegao u Argentinu. CIA je organizovala niz operacija sa ciljem da destabilizuje komunizam u Evropi, te je operacija Gladijus (Gladio) trajala decenijama dok ne dođe pogodan čas da se Duče vrati. Kada je planiran državni udar u Rimu 1970. godine, opozvan je zato što je te noći Musolini umro, ubrzo po povratku na tlo Italije iz višedecenijskog izbjivanja na drugoj hemisferi. Tada je Gladijus pojačao djelovanje, u šta spadaju i tajanstvena smrt pape Jovana Pavla I, bomba u vozu Rim–Minhen, masakr na željezničkoj stanici u Bolonji, ubistvo Alda Mora 1978, (samo)ubistvo bankara Roberta Kalvija u Londonu 1982, i gotovo svaki čin pripisan Crvenim brigadama. Operacija je okončana tek kad je nestao Sovjetski Savez, a sa njim i opasnost od komunizma. Kada Bragadočo izlaže svoju verziju italijanske poratne istorije, počinje od principa upravo suprotnog Okamovoj britvi. „Bragadočo mi je ukratko sažeo ono što je on nazvao raširenim verovanjem, koje je po njemu suviše jednostavno da bi bilo istinito“ (Eko, 2015: 97). I na ovom mjestu čitaocu bi bilo poželjno da se rukovodi Ekovom logičkom erudicijom i uvidi neizrečeno upozorenje da

teoretičari zavjere vole da stvaraju nerealno složene konstrukcije, čije urušavanje je utoliko mogućnije ukoliko sadrže više poveznica između egzistenata u naraciji. Da je paranoja čest topos u postmodernoj književnosti pokazuju i mnogi drugi romani prije *Nultog broja* – Pinčonova *Duga gravitacije* (*Gravity's Rainbow*, 1973) mogla bi biti jedan od najpoznatijih primjera – ali zabrinjava to što je impuls kako stvaranja tako i prihvatanja ovih konfabulacija i danas veoma jak, posebno u dijegezi koja nudi visok nivo realizma, čak i dokumentarnih elemenata. Bragadočo očito voli da se koncentriše na fragmente „dosijea“ koji odgovaraju njegovoj ideji zavjere, dok druge subjektivno ignoriše, pa od Musolinijevog posljednjeg intervjua, datog 20. aprila 1945. godine, ne pominje nijedan izvadak. Intervju je objavljen 1948. godine po diktatorovoj želji da prođu barem tri godine od smrti do štampanja (Cabella, 1948: 10). U tom razgovoru Mussolini je od samog početka bio pomiren sa svojom ličnom sudbinom: „Sa mnom je svakako gotovo. Nemam više prava da od Italijana tražim žrtve“ (Mussolini, 1948: 25). Upozorio je novinara i ostale prisutne da treba da prenesu „sinovima, sinovcima i nećacima istinu naše ideje, onu istinu koja je lažirana, iskrivljena, prikrivana od suviše pokvarenjaka, suviše zlobnika, suviše prodanih duša, a i od manjeg broja iluzija“ (Mussolini, 1948: 26). Ovaj ton pokazuje da je njegova zamisao vaskrsenja Italije počivala na prenosu ideje na naredne generacije, a ne na imaginarnom bjekstvu preko Atlantika i iskrcavanju u rodnu grudu punih 25 godina kasnije, međutim, to Bragadočo ne želi da vidi. Kada Mussolini predviđa ko će biti pobjednik kada se sudare anglosaksonski i sovjetski kapitalizam, sasvim je jasna testamentarna želja da to bude neko drugi: „Biće neki mladić. Ja više ne mogu. Pustite da prođu ove olujne godine. Uzdići će se neki mladić. Čist od svega. Vođa koji će bez greške pobuditi ideje fašizma“ (Mussolini, 1948: 33).

U daljem tekstu novinar pokušava da isplete istorijsku rekonstrukciju uz kršenje jednog od osnovnih pravila historiografije: ako neki događaj nije potvrđen depešom, pismom ili autentičnim svjedočanstvom, uvodni glagoli kao „činilo mu se“, „pomislio je“, „dopalo mu se“ mogu se koristiti isključivo u mogućim svjetovima proze, a nipošto faktografije. Tako uvodi konstrukciju koju nijedan istoričar ne bi prihvatio: „Komo se Musoliniju učinio kao sigurno utočište, budući da se šušalo da u njegovoj okolini nema mnogo partizana...“ (Eko, 2015: 99) Bragadočo često vjeruje nepotvrđenim iskazima, i u takvim trenucima opredjeljuje se za nepouzdanu usmenu informaciju koja mu odgovara, ne bi li konstruisao zavjeru prema samo njemu znanoj teleologiji. Kada odbije da u obzir uzme neke podatke: „Ne pada mi ni na kraj pameti da proučavam kuda se taj

ukleti konvoj potucao, budući da za moje istraživanje nije važno kuda su se kretali i gde su svraćali“ (Eko, 2015: 99), upravo odbacuje metodologiju neophodnu svakom pozitivistički nastrojenom istraživaču, jer se iz činjenica može izvući stabilniji zaključak nego od interpretatorskih hipoteza. Nastavlja opet sa hipotezama, kojima kao proizvodu sopstvene narativne logike vjeruje bez rezerve: „Pretpostavimo da im je cilj bio da dođu do Menađa, kako bi se eventualno dokopali Švajcarske“ (Eko, 2015: 99). U novinarovoj konstrukciji ponavlja se obrazac nepovjerenja prema činjenicama, što nadomješćuje upornim i nametljivim insistiranjem na podrazumijevanoj tačnosti svojih tumačenja i nagađanja. Na ogromnom broju mjesta bira jednu od više nesigurnih pretpostavki i tako u svakom koraku pripovjedne konstrukcije eksponencijalno povećava izgleda da se u stvari radi o izmišljanju željenog završetka. Kako je Eko u *Kulturi informaciji komunikaciji* matematički pokazao, za događaje podjednake vjerovatnoće koji stoje u binarnoj disjunkciji potrebno je primijeniti logaritamski proračun po bazi dva: od osam mogućih događaja čija se realizacija ne može predvidjeti izdvajanje jednog od njih pomoću binarnih izbora obuhvata tri poteza odabiranja (Eko, 1973: 29). Bragadočova narativna shema u svakom koraku insistira na jednoj jedinoj mogućnosti, dok odbacuje ne samo jednu alternativu, nego i po nekoliko (Musolini je mogao donijeti ne samo odluku A ili B, nego pet ili šest različitih), i tako podržana njegovim apodiktičnim žarom i vjerom u prevare narasta u nevjerojatnu fantaziju – problem je što je on sve manje svjestan kršenja logičkih i istorijskih pravila, a fanatizam se pogoršava kako stiže do zbivanja bliskih vremenu radnje romana.

Novinar se u fantaziranju, svjesno ili ne, često bavi redukcijom broja učesnika i tako stvara pojednostavljenu pripovijest sa aktantima šireg dijapazona moći i radnji nego što su zaista imali; hitro izjavljuje: „Luidi Longo (predstavnik komunista u Komitetu) bio je mišljenja da Musolinija treba odmah, bez milosti, pogubiti...“ (Eko, 2015: 103). „Komitet“ je skraćen od Narodnooslobodilačkog komiteta sjeverne Italije, a Bragadočo ne pominje da je naredbu za streljanje Musolinija, ali ne i njegove ljubavnice Klarete Petači, izdao revolucionarni komitet sastavljen od Lea Valijanija, Luidija Longa iz KPI, Sandra Pertinija i Emilija Serenija (O’Reilly, 2001: 244). Na naivnu i nekritičku publiku jači utisak ostavlja pripisivanje mitskog autoriteta malo značajnijim učesnicima u jednoj epizodi rata, ali Kolona u tu zamku ne upada: „Bragadočo je bio ludak. Ali još uvek mi nije rekao ono glavno, pa sam morao da se strpim“ (Eko, 2015: 115).

Kada ga Kolona upita šta se desilo sa pravim Musolinijem, kolega mu nesuvislo odgovara: „Taj deo moje pretpostavke još nije u potpunosti jasan“ (Eko, 2015:

112). Odmah potom kreće u nova izmišljanja sa prividom iskusnog poznavaoaca događaja, i toliko samopouzdanja da se u toku čitanja moramo zapitati odakle dolazi poriv za „savršenim“ jednoobraznim objašnjenjem prošlosti. Navodi da saveznici nisu željeli da Musolini otkrije prepisku sa Čerčilom ili „neku drugu mrlju“. Ponovo donosi neutemeljen strateški zaključak: „Međutim, još važnije je to što je s oslobođenjem Milana započeo Hladni rat“ (Eko, 2015: 112). Po Bragadočovom tumačenju, saveznici su morali zaustaviti prosovjetsku prijetnju unutar Zapadne Evrope, pa su dopustili i da neki fašisti opstanu. Istina je ipak malo drugačija: ogroman problem za KPI bila je situacija oko Trsta u maju i junu 1945. godine, pa je Palmiro Toljati zamolio sovjetske vođe da se založe za njega. Pošto bi naglo rješenje negativno uticalo na odnose SSSR i Zapadne Evrope, vođe Sovjeta su zauzele stav iščekivanja. Da ne bi došlo do ozbiljnog sukoba između zapadnih sila i Sovjetskog Saveza, Staljin je naredio Titu da vrati Trst Italiji. Staljin u stvari nije imao za cilj aktivno proširenje geopolitičke zone pod svojom kontrolom, niti je jasno vidio kako može podržavati razvoj komunističkih partija u Zapadnom bloku (Pons, 2001: 11–12).

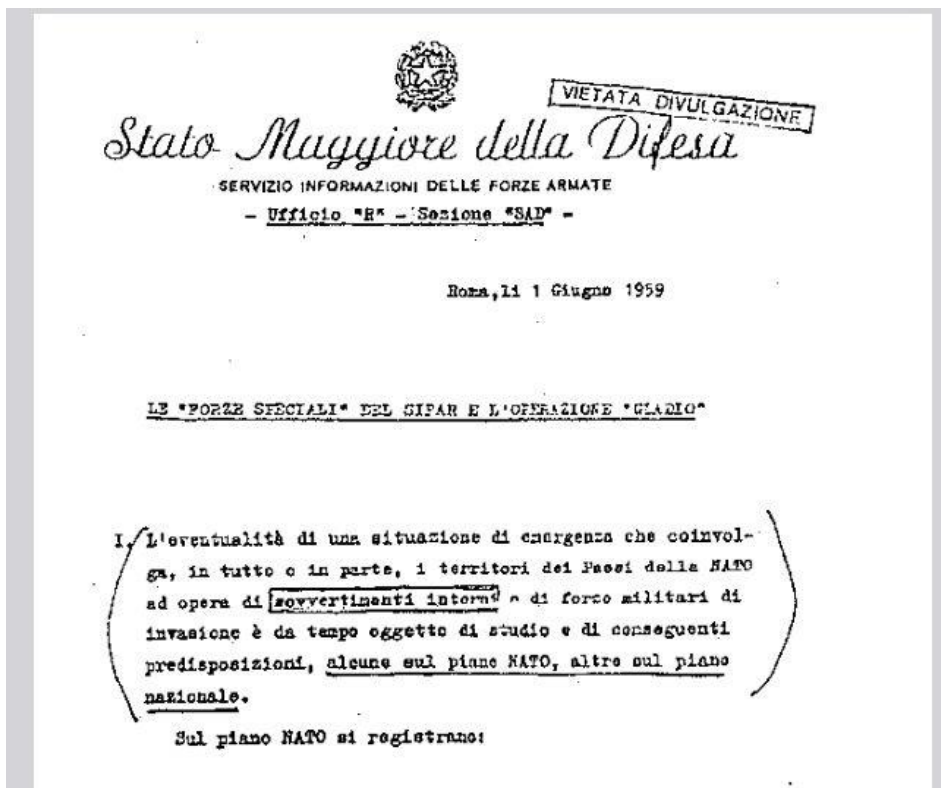
Kada se malo ozbiljnije kontekstualizuju Bragadočove tvrdnje, sasvim je očito da mnoge argumente gradi pogrešno, opterećen predrasudama i strastvenom brzopletošću. U historiografiji i šire u društvenim naukama ovakvi navodi su poznati kao kontrafakti, a diskurs koji pretenduje da ih ozvaniči kao nauku dobio je ime kontrafaktualna istorija. Kontrafakti su u suprotnosti sa činjenicama, i samim tim u stvarnom svijetu nisu istiniti, a ne ostavljaju ni dokaze. Ukoliko bi, kako zapaža Martin Bunzl (Bunzl), čak i ostavili neke dokaze, mogli bismo birati između konkurentskih kontrafakata i odlučiti koji su prihvatljiviji po osnovu tih dokaza. U takvu sliku istina ne bi trebalo da ulazi (Bunzl, 2004: 847). Bragadočo neprekidno gradi naraciju od obilja tangentskih mogućnosti od kojih bira i dogmatično utvrđuje jednu jedinu, pa vodi priču kraju koji pogoduje njegovom narativnom uređenju svijeta i objašnjenju svih političkih problema Italije od Drugog svjetskog rata do 1990. godine. Za njega je najprihvatljiviji razvoj događaja poslije hapšenja Musolinijevog dvojnika upravo ovaj: Duče je prebačen iz Nadbiskupske palate u Milanu u Sforcin zamak, ne u udaljeni Komo, a u zamku postoje podzemni prolazi od pamtivyjeka, krio se nekoliko dana dok njegov dvojnik nije ubijen i izložen na trgu, te je po njega došlo vozilo sa vatikanskim tablicama i odvezlo ga do Rima. Tek na ovom pripovjednom čvoru, u nehotičnoj demonstraciji ironije ove kontrafaktualne izmišljotine, nudi sagovorniku slobodu izbora: „...a tebi prepuštam da izabereš najbolje rešenje: da li je ostao tamo preobučen u nekog ostarelog i bolesnog sveštenika, ili su ga s vatikanskim

pasošem, ili pak kao bolešljivog fratra, ukrkali na brod za Argentinu“ (Eko, 2015: 114). U kontrafaktualnoj istoriji hipotetički iskaz o nečemu što se nije dogodilo smatra se uzrokom (antecedentom), a iz njega se stvara ishod (konsekvent), no čak ako uzrok i proglasimo vjerovatnim, ne možemo biti sigurni da ishod uvjerljivo potiče od tog uzroka (Bunzl, 2004: 848). Legitimno je i da se čitalac zapita da li je taj putnik možda umro na brodu, ili kasnije uhvaćen u Argentini pa osuđen u Izraelu zbog zločina nad Jevrejima. Kada Kolona zatraži ostatak priče, Bragadočo priznaje da još nema sve dokaze, i time jasno potvrđuje da naraciju sklapa u hodu, ali da joj kraj naravno zna.

U završnom dijelu ove pseudoistorije, Bragadočo je pustio mašti još više na volju, pa je Musolinija proglasio vrlo bitnim za tajne operacije CIA i engleske obavještajne službe; tako je NATO stvorio organizaciju Gladijus 1964. godine da služi kao sredstvo za djelovanje iza neprijateljskih linija ako bi Italija pala pod komunističku kontrolu. Pošto nalazi neku tanku vezu između naziva rimskog mača i fašista iz XX vijeka, smatra da je ovo ime moglo privući ekstremiste koji su „uzdisali sećajući se herojskih dana“, kao i katolike, prestravljene opasnošću „od najzde kozaka koji će pojiti svoje konje u krstionicama Bazilike Svetog Petra“ (Eko, 2015: 158). Ukoliko je zaista vjerovao u to što govori, Bragadočo je pokazivao jasne znake paranoje i teško da bi mu povjerovao iko sa minimalnim iskustvom u istraživačkom radu. Inače, Gladijus je po vladinoj dokumentaciji pokrenut 1959. godine, o čemu piše švajcarski historičar Danijeke Ganzer (Daniele Ganser):

Pred kraj Hladnog rata u Italiji je objavljen jedan važan historijski dokument koji je bacio novo svjetlo na tajne vidove Hladnog rata i nekadašnje skrivene strukture Prve Republike. Dokument, datiran 1. juna 1959. godine, i nekada pod velom stroge tajnosti, sastavila je italijanska vojna tajna služba SIFAR i nosi naslov „Specijalne jedinice SIFAR i operacija Gladijus“ (Ganser, 2016: par. 1).

Ovo je djelimični prikaz prve stranice sa zaglavljem:



Sl. 1. Početna strana dokumenta Ministarstva odbrane Italije o operaciji Gladijus⁴

U daljem tekstu Bragadočo samouvjerenog govori da su za organizaciju „znali samo obaveštajna služba i vojni vrh, koji su o njenom postojanju redom obavještavali predsednike vlade, ministre odbrane i predsednike republike“ (Eko, 2015: 159). Međutim, knjiga Đuzepea de Lutiisa *Istorija tajnih službi u Italiji* (Giuseppe de Lutiis, *Storia dei servizi segreti in Italia*, 1984), ne samo da pominje misteriozni plan tajne službe nazvan „Demagnetizacija“, neprijavljen vrhovnim vlastima, nego je još i prevedena na ruski iste decenije (Де Луттиис, 1989: 144–145). Gotovo svaku uzročno-posljedičnu vezu koju sruje moguće je opovrgnuti uz provjeru naučnih i publicističkih tekstova koji se oslanjaju na izvore i u većem broju slučajeva prolaze kroz stručnu recenziju. Kraj šezdesetih godina smatra

⁴ Izvor:

https://phpisn.ethz.ch/kms2.isn.ethz.ch/serviceengine/Files/PHP/20213/ipublicationdocument_singledocument/8a92b89a-40bc-4933-a3aa-4c5dd449514d/it/590601_report_gladio.pdf Pristupljeno 21. avgusta 2023.

dodatnom povoljnošću za organizatore Gladijusa, jer su se odigrali i nepredviđeni događaji kao studentski i radnički protesti, ali to argumentuje golom hipotezom: „...nekome je sinulo da može da podstiče terorističke napade za koje će se potom okriviti levica“ (Eko, 2015: 161). Bragadočo pravi epistemičku vratolomiju kada pojačanu terorističku aktivnost svaljuje na masonsku ložu P2 i sponu u vidu fašiste Junija Valerija Borgezea (komandanta jedne flote u ratu), koji 1970. godine čeka da se Musolini vrati, ali vođa naprasno umire i puč propada. Tada su ekstremni desničari odlučili da se pozabave destabilizacijom režima i izveli duge serije napada tokom dvadeset godina. Dok to pripovijeda, Bragadoča savladava uzbuđenje i kao da pokazuje jasne simptome anksioznosti: „...oči su se caklile, [...] ruke su mu drhtale, a bela pljuvačka prekrivala usne“ (Eko, 2015: 167). Dok se zanosi ovom fantazijom, ulazi u krešendo kontrafaktualnosti prožete skokovitim vezama između zbivanja, gdje je bitno samo da su dva aktera povezana fašističko-masonskim kontekstom, i završava rekonstrukciju: „Musolinijeva sena [...] nadnosila se nad svim zbivanjima u Italiji od 1945. godine pa sve do danas, a njegova stvarna smrt označila je početak najgoreg perioda u istoriji ove zemlje...“ (Eko, 2015: 173) Ovakva totalizirajuća, tzv. metanaracija, u direktnoj je suprotnosti sa ontološkim pluralizmom koji karakteriše postmoderno stanje, a novinarov dirigovani izbor niza najsenzacionalnijih pretpostavki samo zato što su potekle iz istog (inter)nacionalnog političkog konteksta ne izdržava nijednu ozbiljnu faktualnu provjeru i ostaje u domenu zanimljive izmišljotine.

Niko sa sigurnošću ne saznaje ko je ubio Bragadoča i iz kojih razloga, a to za analizu njegove pripovijesti nije od presudne važnosti. U romanu se na nekoliko mjesta pominje da taj izvor podataka postoji: sastaje se sa mutnim tipovima u zloglasnoj ulici (37), neko ko o tim danima zna sve i svašta (114), i trebaće mu još nekoliko dana da skupi nepobitne dokaze (174). Možemo sumnjati da su ti doušnici postojali, kao što Maja racionalno pretpostavlja da ga je ubio neki ludak (192). Zahvaljujući Majinom tumačenju događaja, i njenog mišljenja o emisiji BBC-ja, sve te informacije bile su dostupne u proteklim decenijama, ali su potonule u zaborav, izbrisane novim vijestima. U poplavi tekstova o raznim urotama, nijedan se više ne može činiti autentičan, a mitotvorna reakcija će svakog tumača poput Bragadoča označiti kao neuravnoteženog čitaoca semiosfere.

I ovaj roman je Umberto Eku poslužio kao ogled iz tumačenja tekstova u okviru njegove semiotičke teorije, ukratko rečeno, dao je fikcionalni primjer semiotičkog potencijala znaka, kako za istinu tako i za laž, uz neizbježnu

beskrajnu semiozu unutar univerzuma teksta. U najvažnije oslonce unutar njegovog opusa svakako spadaju *Teorija semiotike* i *Granice tumačenja (I limiti dell'interpretazione, 1990)*, a za ovu analizu od koristi su bili principi kontekstualističkog izučavanja naracije primijenjeni kroz primarne izvore – Musolinijev posljednji intervju iz aprila 1945. godine – i kroz sekundarnu historiografsku građu, od knjiga i članaka o kontrafaktualnoj istoriji do utemeljenih tekstova o stvarnoj situaciji Italije od kraja Drugog svjetskog rata do kasnih faza Hladnog rata.

Reference

- Basaglia, S. (2020). Un declino annunciato e le strategie dei quotidiani. *E&M*, 2020/2, 16–22.
- Bunzl, M. (2004). Counterfactual History: A User's Guide. *The American Historical Review*, 109 (3), 845–858.
- Cabella, G. (1948). Prefazione. In: Mussolini 1948, pp. 7–10.
- Capozzi, R. (2013). Revisiting History: Conspiracies and Fabrication of Texts in "Foucault's Pendulum" and "The Prague Cemetery". *Italica*, 90 (4), 620–649.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Eco, U. (2009, luglio 24). Il complotto lunare. *L'Espresso*. Pristupljeno 19. maja 2023. na <https://archive.vn/5amJ#selection-1017.0-1021.14>
- Eko, U. (1973). *Kultura informacija komunikacija*. Prev. Mirjana Drndarski. Beograd: Nolit.
- Eko, U. (2015). *Nulti broj*. Prev. Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi. Beograd: Vulkan.
- Ganser, D. (2016). Gladio: NATO's Stay-behind Armies and Terrorism in Cold War Italy [online]. Pristupljeno 26. avgusta 2023. na <http://frieden-durch-recht.info/gladio-natos-stay-behind-armies-and-terrorism-in-cold-war-italy/>
- Mussolini, B. (1948). *Testamento politico di Mussolini*. Roma: Tosi.
- O'Reilly, Ch. (2001). *Forgotten Battles: Italy's War of Liberation, 1943–1945*. Lanham, MD: Lexington Books.

Pons, S. (2001). Stalin, Togliatti, and the Origins of the Cold War in Europe. *Journal of Cold War Studies*, 3 (2), 3–27.

Rodríguez-Ferrándiz, R. (2019) Faith in Fakes: Secrets, Lies, and Conspiracies in Umberto Eco's Writings. *Semiotica*, 227, 169–86.

Де Лутиис, Дж. (1989). *История итальянских секретных служб (Storia dei servizi segreti in Italia)*. Переводчик с итальянского В.М.Николаев. Редактор Э.В.Расшивалова. Предисловие Л.Замойского. Москва: Прогресс.

Summary: THE GENIE IS OUT OF THE BOTTLE: THE HYPERREAL CONSPIRACY DISCOURSE IN UMBERTO ECO'S *NUMERO ZERO*

The paper analyses the construction of conspiracy in Umberto Eco's novel *Numero Zero*, especially the one created by the journalist Braggadocio, a member of the unethical editorial board of the sham newspaper *Domani*. Disgraced by his Fascist father and grandfather, he has doubted simple historical facts since an early age, and relativised many well-established version of events. He explains the Italian postwar history through a conspiracy of the allegedly surviving Mussolini and his agents whose actions take part in any social disturbance all until the end of the Cold War. These counterfactuals without a solid interconnection can be refuted with an informed contextualisation and explanations founded in historiography, which take into account the real developments and the extent of the participants' power. At the novel's open end, the journalist is murdered, and the final irony can be seen in the fact that the BBC simultaneously devoted a multi-hour programme to Operation Gladio, with many clues also reached by Braggadocio, but without the fanatical sensationalism and confabulations.

Keywords: conspiracy theory, counterfactuals, imposed hypotheses, contextualisation, mediasphere

Marko Gagić: IZMEĐU DIJALEKTA I JEZIKA – OSNOVNE KARAKTERISTIKE MAROKANSKOG ARAPSKOG

Pregledni rad¹

Sažetak: Rad se bavi marokanskim arapskim, odnosno marokanskom derižom, koja je dijalekat arapskog jezika i spada u širu grupu magrepskih dijalekata, a uglavnom se smatra dijalektom koji se najviše razlikuje od savremenog arapskog jezika. Imajući u vidu da je u našoj nauci ovaj dijalekat veoma malo, ili čak nimalo, proučavan, u ovom radu se predstavljaju neke od njegovih specifičnosti zbog kojih je i stekao reputaciju drugačijeg ili čak i iskvarenog jezika. U istraživanju, autor se koristi relevantnom literaturom iz oblasti lingvistike, ali se oslanja i na rezultate svojih terenskih istraživanja koja je sproveo u Maroku u periodu između 2015. i 2022. godine. Za potrebe ovog rada, dat je osnovni prikaz nekih fonetskih specifičnosti i konjugacije glagola, kao i ilustracija odstupanja deriže od standardnog arapskog jezika na polju leksike. Imajući u vidu kompleksnost teme dijalekata u arapskom jeziku, ovaj rad nema za cilj donošenje suda u vezi sa pitanjem da li je marokanska deriža zaseban jezik ili dijalekat, već je ideja da se otvaranjem ovog poglavlja ukaže na njene specifičnosti i postavi temelj za dalja proučavanja regiona arapskog Magreba.

Ključne reči: arabistika, arapski jezik, Maroko, deriža, Magreb, dijalekti

Uvod

Arapski svet obuhvata, u kulturološkom smislu, veoma široko područje, kojem jedinstvo i oblik daje arapski jezik, službeni jezik u svim zemljama² članicama Arapske lige, njih ukupno 22. I zaista, ista, jedinstvena, standardizovana verzija arapskog jezika u službenoj je upotrebi u svim arapskim zemljama, od Jemena do Maroka. Međutim, u komunikaciji ovaj jezik uglavnom nije u upotrebi, a lokalno su se razvili brojni dijalekti koji manje ili više odstupaju od standardnog jezika i međusobno su manje ili više različiti. Pojedini dijalekti mogu prosečnom govorniku biti teže razumljivi, a dijalekat kojeg prati reputacija najnerazumljivijeg i najudaljenijeg od standardnog arapskog jeste marokanski

¹ Marko Gagić, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, marko.gagic@fil.bg.ac.rs

² U nekima od njih arapski nije jedini službeni jezik.

dijalekat, odnosno deriža, što je termin koji je prihvaćen i u stručnoj literaturi. Inače, deriža je uopšteni termin za govorni jezik (ar. *Lughat al-Dārija*), ali je uobičajeno da se ovo ime koristi kao neka vrsta zvaničnog imena za marokanski dijalekat.

Pitanje dijalekata u arapskom jeziku je kompleksan i slojevit problem, budući da je standardni arapski jezik, kao jezik Kurana, tesno povezan sa islamom i kao takav nije podložan velikim promenama, a istovremeno postoji snažna tendencija za njegovim očuvanjem, otelovljena, između ostalog i u činjenici da postoji samo jedna zvanično standardizovana i opšteprihvaćena vrsta arapskog jezika. Na drugoj strani su lokalni dijalekti, koji su se vekovima menjali, svaki u skladu sa kulturnim i društveno-političkim okolnostima u kojima se razvijao i koji su, nazovimo to, prirodnim putem, postali *lingua franca* u svojim zemljama. Može se, dakle, reći da u arapskim zemljama postoje dva arapska jezika, i to jedan za zvaničnu upotrebu, a drugi za upotrebu u svakodnevnom životu.

Marokanska deriža, dijalekat kojim se bavi ovaj rad, je, međutim, u tolikoj meri različita u odnosu na standardni jezik da njeno razumevanje nekad predstavlja ozbiljan problem, čak i izvornim govornicima arapskog jezika izvan Maroka. Na to utiče više faktora, a najupadljivije su razlike u leksici, zbog postojanja velikog broja pozamljenica iz francuskog, berberskog i španskog jezika. Pored toga, i razlike u drugim segmentima su veoma značajne, a krajnji rezultat su situacije u kojima, primera radi, osoba iz neke od arapskih zemalja iz regiona Bliskog istoka ima velikih problema da razume osobu iz Maroka, čega je i autor ovog rada bio svedok u više navrata, pre svega tokom terenskog rada sa migrantskom populacijom. U našoj nauci nije bilo radova koji se detaljnije bave ovom temom, a interesovanje za derižu uglavnom se zaustavljalo na konstataciji da je ona iskvarena, prljava i suviše udaljena od standardnog jezika da bi imalo smisla učiti je. U tom smislu, cilj ovog rada je da, na neki način, demistifikuje i približi derižu, pregledom nekih od njenih osnovnih karakteristika, koje će biti analizirane i upoređene sa standardnim arapskim jezikom. Značaj ovakvog rada, pored činjenice da je u pitanju nova oblast istraživanja u našoj nauci, leži u tome što je Maroko područje veoma bogate istorije i velikog kulturnog diverziteta. Imajući, recimo, u vidu podatak iz 2014. godine da oko 90%³ Marokanaca koristi marokansku derižu u svakodnevnoj komunikaciji (Jaafari, 2019: 128), poznavanje ovog dijalekta otvara vrata marokanske kulturne pozornice i omogućava put direktnijem istraživanju tog područja, put kojim se ne može krenuti uz poznavanje standardnog arapskog ili francuskog jezika, koji je takođe u Maroku donekle u upotrebi.

³ Preciznije 89,42%.

Autor rada u izradi koristi relevantnu literaturu iz oblasti lingvistike, ali se umnogome i oslanja na svedočanstva i zaključke dobijene kao rezultat intenzivnog desetogodišnjeg terenskog rada sa populacijom ilegalnih migranata iz čitavog arapskog sveta, tokom kojeg je imao više hiljada sagovornika, uglavnom muškaraca između 20 i 40 godina starosti. Naročitu važnost za rad imaju terenske studije sprovedene u Maroku, gde je autor između 2015. i 2022. godine intervjuisao oko 350 osoba, uglavnom odraslih muškaraca iz urbane populacije, starosti između 25 i 50 godina. Ovi intervjui bili su polu-strukturisani i ticali su se pre svega društveno-političkih izazova marokanskog društva. Ipak, zbog svoje otvorene strukture, intervjui su bili vrlo bogati sadržajem, i od izuzetne koristi i za ovaj rad. Autoru su pružili uvid u bogatstvo deriže, jer intervjui sa državljanima Maroka vođeni su upravo na deriži, bez pomoći prevodioca, dok se u razgovoru sa državljanima drugih zemalja, autor uglavnom služio standardnim arapskim jezikom.

Uopšteno o Maroku i deriži

Marokanska deriža smatra se jednim od brojnih arapskih dijalekata, a u nešto užem smislu, spada u grupu magrepskih dijalekata arapskog jezika, zajedno sa alžirskim, tuniskim i libijskim. Ova grupa je takođe prilično širok pojam, budući da, iako sličnosti evidentno postoje, magrepski dijalekti se međusobno u značajnoj meri razlikuju, zbog čega bi ih prilikom bilo kakvih detaljnijih analiza trebalo posmatrati odvojeno, kao što će ovom prilikom biti posmatrana samo marokanska deriža. Sam pojam Magreb, kako se naziva region arapskog zapada koji obuhvata Tunis, Alžir, Maroko i, donekle, Libiju i Mauritaniju, zapravo je arapska reč za zapad ili mesto zalaska sunca. Isto ime na arapskom nosi i Kraljevina Maroko (ar. *al-Mamlaka al-Maghribiyya*), dok je ime Maroko, izvedeno od imena grada Marakeš, koje je berberskog porekla.

Kao što se može uočiti na primeru porekla imena države, Maroko je zemlja u kojoj se spajaju kulture, pre svega arapska i berberska, odnosno kultura Imazigena⁴, sa izraženim islamskim karakterom društva. Imazigeni predstavljaju autohtono stanovništvo Maroka, imaju svoj jezik (u širem smislu, jezike) i bogatu kulturu. Danas su većinski arabizovani, ali i pored toga, procenjuje se da oko 10 miliona ljudi u Maroku govori berberski (Sadiqi, 2011: 2), što je najveća populacija govornika ovog jezika u svetu, a postoje procene prema kojima ovaj

⁴ Reč Berberi se kod nas još uvek koristi, ali se ona često smatra uvredljivom i sve je češće insistiranje na korišćenju reči Amazig (ar. *Amāzīgh*), odnosno njene množine Imazigen (ar. *imāzīghan*).

jezik govori i do 45% populacije Maroka⁵ (El Aissati, 2005: 60). Berberski je takođe, pored arapskog, službeni jezik u Kraljevini Maroko. Kultura Imazigena se, evidentno, održala u značajnoj meri, ali je arapski jezik ipak dominantan, dok se dominacija arapske kulture i važnost islama za marokansko društvo jasno ogleda u činjenici da su vladari Maroka vekovima bili potomci proroka Muhameda. Ovakva praksa počela je od 9. veka i dinastije Idrisida, a aktuelna je i danas kroz dinastiju Alavita i trenutnog kralja Muhameda VI.

Ovakva dvostruka priroda marokanskog društva dovela je do toga da se u Maroku razvije dijalekat arapskog jezika sa evidentnim karakteristikama preuzetim iz berberskog jezika, na koji su se onda nadovezali i uticaji francuskog i španskog jezika, budući da je Maroko između 1912. i 1956. godine bio francuski i, u severnom delu zemlje, španski protektorat. Kombinacija ovih uticaja učinila je da se danas deriža neformalno smatra arapskim dijalektom koji je najudaljeniji od standardnog jezika.⁶

Uticaj berberskog jezika najbolje se zapaža kod fonetskih specifičnosti marokanske deriže, jer je, već na prvo slušanje, veoma lako uočljiv manji broj samoglasnika. Situacija sa samoglasnicima je takva da marokanski ruši neke od najosnovnijih normi standardnog arapskog jezika, o čemu će biti diskutovano i u ovom radu. Odstupanja postoje i kad je izgovor suglasnika u pitanju, ali ona su najčešće slična onim odstupanjima koja postoje i drugim dijalektima, osim kod izgovora dentalnog ploziva t, koje je u deriži neretko umekšano, što takođe deriži daje karakterističan zvuk. Sveukupno, fonetske promene koje su se u deriži dogodile pod uticajem berberskog jezika doprinose tome da ovaj dijalekat ima vrlo karakterističan i prepoznatljiv zvuk, te da ima specifičnu melodiju koja neretko onome ko sluša zvuči „nearapski“. Primera radi, u razgovoru sa osobom koja je u tom momentu živela i radila u Maroku, a nije govorila ni standardni arapski, ni derižu, ni berberski, već samo francuski, autoru je navedena osoba saopštila kako kada čuje razgovor na arapskom zna da je u pitanju arapski. Međutim, kako je navela, nije u stanju da po zvuku razlikuje da li se neki razgovor vodi na berberskom ili na deriži⁷. Vrednost ovog svedočanstva je višestruka. Pre svega, redak je slučaj naići na osobu koja je svakodnevno izložena ovim trima jezicima, a da nijedan od njih ne razume. Ovo je važno iz razloga što će neko ko govori, na primer, arapski, veoma lako uočiti da je deriža

⁵ Maroko ima nešto više od 35 miliona stanovnika, tako da prema ovim procenama ima više od 10 miliona govornika berberskog jezika.

⁶ Mišljenje koje dominantno prevladava među ispitanicima u intervjuima sprovedenim od strane autora.

⁷ Razgovor vođen u Rabatu u avgustu 2019. godine.

srodna, te da se kod berberskog radi o jasno potpuno drugom jeziku. Osoba koja je dala gorenavedeno svedočanstvo je, dakle, donela sud isključivo na osnovu zvuka koji je čula, a njoj je deriža zvučala tako da nije mogla da je dovede u vezu sa arapskim. Pored drugačijeg izgovora i melodije, nastalim pod uticajem berberskog, deriža je iz berberskog preuzela i neke morfološke karakteristike, koje takođe daju berbersku notu marokanskoj deriži.

Uticaj berberskog jezika primetan je i u leksici, gde postoji niz reči evidentno berberskog porekla, ili u slučajevima kada je sintagma direktno prevedena sa berberskog na arapski i ima značenje koje nosi u matičnom jeziku, dok doslovan prevod sa arapskog zvuči besmisleno. Međutim, kada je u pitanju leksika, a posmatrajući iz ugla govornika evropskih jezika⁸, najevidentniji je uticaj francuskog jezika i, donekle, španskog. Frekventnost upotrebe stranih reči varira, u zavisnosti od govornika i regiona zemlje, ali prisutnost francuskih reči je generalno vrlo primetna.

Fonetske specifičnosti

Kada je u pitanju izgovor, shodno činjenici da su arapski dijalekti brojni, odstupanja postoje suštinski u svim dijalektima. Standardni arapski jezik ima 28 konsonanta i tri vokala, s tim da razlikuje duge i kratke vokale, pa sveukupno ima 34 foneme. Među konsonantima postoje oni koji su najčešće skloni varijacijama u dijalektima, dok drugi uglavnom ostaju isti kao u standardnom jeziku. Neki od glasova čija se dijalekatska artikulacija često razlikuje jesu palatoalveolarni afrikat *jīm*⁹ (dʒ) i uvularni ploziv *qāf* (q), dok odstupanja postoje i kod izgovora

⁸ Budući da prosečni stanovnik Evrope nije u stanju da razlikuje da li je neka reč berberskog ili arapskog porekla.

⁹ Prilikom transkripcije standardnih arapskih reči ovaj rad služi se sistemom ALA-LC (American Library Association – Library of Congress), a ne transkripcijom po ZDMG sistemu koji preporučuje naš pravopis. Razlog tome jeste činjenica da marokanska deriža nije formalno kodifikovana, a da se neformalno najčešće transkribuje na način sličan ALA-LC sistemu. Reči iz deriže biće transkribovane sistemom ALA-LC uz određene neophodne modifikacije. Naime, deriža ne prepoznaje razliku između dugog i kratkog vokala, pa ova razlika neće biti pravljena ni u transkripciji. Osim toga, deriža prepoznaje veći broj vokala u odnosu na standardni jezik i oni će se takođe pojavljivati u transkripciji reči iz deriže. Između ostalog, zbog evidentno manjeg broja vokala u odnosu na standardni arapski, u deriži se primećuje i pojava poluvokala *šva* koji će u ovom radu biti beležen simbolom ə. Takođe, deriža sadrži i veći broj konsonanata u odnosu na arapski jezik, pa će se i ovi, dopunski, konsonanti naći u transkripciji, dok će ostali glasovi biti transkribovani prema ALA-LC sistemu, što će omogućiti jednostavniju komparaciju standardnog i marokanskog arapskog.

glotalna pauza *hamza*, interdentalnih frikativa *dhāl* (ð) i *thā'* (θ), kao i kod emfatičnih konsonanata *dād* (d^f) i *zā'* (z^f).

Palato-alveolarni afrikat *jīm* se u klasičnom jeziku i nekim dijalektima izgovara na sličan način kao glas *dž* u sprskom jeziku, uz malu razliku koja čini da arapski izgovor bude nešto mekši. Međutim, u mnogim arapskim zemljama, između ostalog i u Maroku, izgovara se slično glasu *ž* u srpskom jeziku. Još jedna frekventna artikulacija je istovetna velarnom plozivu *g*, što je karakteristično za egipatski arapski, a prisutna je i u delovima Jemena, ali, u pojedinim slučajevima i u Maroku¹⁰.

Kada je u pitanju uvularni ploziv *qāf*, on je sličan glasu *k*, koji takođe postoji u arapskom, ali se razlikuje po mestu tvorbe i ima nešto drugačiji zvuk. Naime, glas *k* je velarni ploziv pri čijem izgovoru koren jezika dodiruje meko nepce, dok *qāf* nastaje sličnim pokretom jezika, ali u tački koja je dublje u grlu (Alosh, Clark, 2021: 57). U deriži se ovaj glas izgovara uglavnom na isti način kao u standardnom jeziku, uz regionalna odstupanja, pa se ovaj glas u nekim slučajevima izgovara kao *g*, a na severu zemlje i kao glotalna pauza (Ennaji, 2011: 48). Sama glotalna pauza, odnosno *hamza*, u deriži uglavnom ne postoji, odnosno zanemaruje se ili se izgovara kao vokal. Postoje slučajevi u kojima *hamza* ostaje i javlja se u izgovoru, kao što je, na primer, ponekad slučaj sa superlativima prideva.

Emfatični konsonanti *dād* i *zā'* u deriži se uglavnom izgovaraju identično, odnosno kao *dād*, dok ostali emfatični konsonanti imaju istu vrednost kao u standardnom arapskom jeziku. Kod deriže, međutim, postoji fenomen koji se zove emfatizacija konsonanta i koja se javlja kada su pojedini neemfatični konsonanti u okruženju emfatika, pa se onda i oni emfatizuju. Ovde se radi o konsonantima *r*, *b*, *m*, *z* i *l*. Izuzetak je *r*, koje se katkad pojavljuje kao emfatik iako nije okruženo drugim emfatičnim konsonantima, dok se ostali konsonanti iz ove grupe emfatizuju samo kad su u okruženju drugih emfatika (Ennaji, Makhoukh, Es-Saidy, Moubtassime, Slaoui, 2004: 3). Valja istaći i da emfatično *z* nije emfatik koji već postoji u arapskom, već u deriži dolazi do emfatizacije neemfatičnog, običnog *z*.

I konačno, kada je reč o izgovoru konsonanata, možda je najzanimljivija situacija sa glasom *t*. Pre svega, treba reći da u arapskom postoje dva frikativa, odnosno glas *dhāl* koji se izgovara kao *th* u engleskom *that* (ð) i glas *thā'* koji se izgovara kao *th* u engleskom *think* (θ). Glas *dhāl* se u deriži artikuliše kao obično *d*, dok se

¹⁰ Kada se ovaj glas izgovara kao *ž* ili *dž*, ovaj rad transkribuje ga kao *j*, dok u slučajevima kada se izgovara kao *g*, tako će biti i transkribovan.

izgovor glasa *thā'* izjednačava sa izgovorom glasa *t*, i upravo kod glasa *t* dolazi do jedne zanimljive pojave. Naime, u standardnom jeziku, arapsko *t* se izgovara na sličan način kao u srpskom. Ipak, mesto tvorbe se razlikuje, i glas *t* u srpskom jeziku spada u dentalne suglasnike, koji se stvaraju pozicioniranjem jezika na sekutiće (Stanojčić, Popović, 1992: 31), dok se u arapskom jeziku glas *t* smatra alveolarnim suglasnikom, što uslovljava određenu razliku u artikulaciji. U deriži je ova razlika često još više naglašena, i autor, na osnovu terenskih istraživanja, zaključuje da je frikcija koja inače u nekom stepenu postoji kod arapskog *t*, dodatno izražena u deriži, pa glas *t* kada se nađe u adekvatnom okruženju ima fonetsku vrednost blisku afrikatima *c* ili *ć*, premda ne zvuči identično ni kao jedan od ova dva glasa. Ovaj fenomen prisutan je kod velikog broja govornika u Maroku, a čak je i neka vrsta pravila u mnogoljudnim urbanim sredinama poput Rabata i, naročito, Kazablanke. Interesantno je da se o ovome malo pisalo, te da se marokanski izgovor glasa *t* najčešće smatra istovetnim sa standardnim arapskim izgovorom, što kod nekih primera jeste tačno, ali autor ovog teksta stoji na stanovištu da je frikcija kod izgovora glasa *t* često vrlo primetno i upadljivo prisutna, te da čini jedan od osnovnih markera za raspoznavanje marokanskog dijalekta arapskog jezika.

Dakle, u odnosu na standardni jezik, kada je u pitanju izgovor konsonanata, najozbiljniju razliku pravi umekšani izgovor glasa *t* (zajedno sa njim i glasa *th* budući da se ova dva glasa u deriži identično izgovaraju). Međutim, ono što zaista pravi veoma jasnu razliku jeste tretman vokala kojih je u deriži evidentno manje, iako deriža prepoznaje veći broj vokala nego standardni arapski. Arapski jezik prepoznaje tri vokala, *a*, *i* i *u*, koji mogu biti u formi dugih ili kratkih vokala. Deriža, sa druge strane, nije standardizovana i mišljenja o broju vokala se razlikuju (Ennaji i dr, 2004: 3-5). Ovaj rad prepoznaje postojanje pet vokala i *to*, *a*, *e*, *i*, *o* i *u*, uz postojanje poluvokala *šva*, koji se javlja usled nedostatka vokala, i ovde će biti obeležen simbolom ə. Postojanje *šva* takođe nije univerzalno prepoznato i katkad se u potpunosti zanemaruje, odnosno, tretira se kao da na tom mestu uopšte nema vokala. Ovaj rad, najviše iz praktičnih razloga, prepoznaje *šva*, budući da se pomoću njega lako uočavaju pravilnosti u razlikama kod izgovora.

Lingvistički gledano, može se reći da je značajno manji broj vokala u odnosu na arapski jedna od glavnih karakteristika marokanske deriže (Ennaji, 2011: 48). Budući da standardni arapski jezik razlikuje duge i kratke vokale, a deriža ne, dugi vokali iz arapskog jezika najčešće ostaju na istom mestu i u deriži i realizuju se kao obični vokali, pri čemu je slična situacija i sa diftonzima koji se u deriži slivaju u jedan vokal. Kada su u pitanju kratki vokali, oni se u velikom broju slučajeva u deriži ili potpuno eliminišu, ili se realizuju kao *šva* (Lahrouchi, 2018:

41). Osim toga, dolazi i do situacija gde se arapski kratki vokal eliminiše, a poluvokal *šva* biva ubačen između dva suglasnika između kojih u standardnom arapskom jeziku ne postoji vokal. Budući da se arapski dugi vokal realizuje kao vokal i u deriži, u takvim rečima manja je potreba za umetanjem poluvokala *šva*.

Ono što privlači pažnju jeste to što je u deriži vrlo uobičajeno započeti reč dvama konsonantima, dok u standardnom arapskom ovako nešto nije moguće, već reč mora početi kombinacijom konsonanta i vokala. Deriža ovde, dakle, ne samo da krši pravilo arapskog jezika, već tu praksu uvodi kao standard, pri čemu neretko dolazi do svojevrsnog slamanja sloga i promena akcenta reči, gde akcent sa vokala koji se nalazi između prvog i drugog korenskog konsonanta pređe na *šva* koje se nalazi između drugog i trećeg korenskog konsonanta. Na taj način, deriža dobija drugačiju melodiju u odnosu na standardni jezik i sveukupno, jednostavno rečeno, drugačije zvuči. Ova situacija sa znatno drugačijom realizacijom vokala jedna je od posledica interakcije arapskog jezika sa berberskim jezikom (Lahrouchi, 2018: 41), zbog čega, uostalom, deriža ima „nearapsku“ melodiju, iako je većina reči arapskog porekla.

Radi što jasnijeg prikaza fonetskih karakteristika deriže i razlika u odnosu na standardni arapski jezik autor prilaže tabelu sa rečima koje i u arapskom i u deriži imaju istovetno značenje, ali je njihov izgovor drugačiji.

bard	bærd	hladnoća, hladno
jazzār	gæzzar	mesar
baḥr	bḥar	more
thaum	tuma	beli luk
sākhin/sukhn	skhun	vruć, topao
qabla	qbæl	pre
thalātha	tlata	tri
mashaytu	mshit	otišao sam
shariba	shræb	popio je
qāla	gal	rekao je

Tabela br. 1

Prikazana tabela je ilustrativne prirode i ne sadrži ni približno sve modele odstupanja u izgovoru, ali i samo na osnovu nje može se jasno uočiti razlika i mogu se приметiti pravilnosti. Pre svega, uočljivo je vrlo dosledno započinjanje reči dvama konsonantima (*bḥar*, *skhun*, *tlata*, *mshit*, *qbæl*) ili eventualno uz

poluvokal *šva* koji igra ulogu vokala (*gazzar, bard*). Kod ovih drugih, izgovor ostaje sličan kao u standardnom arapskom, samo vokal izostaje, ali u slučaju reči *bḥar, skhun* i *qbaḥ* dolazi do jasne promene akcenta. Dalje, kod reči *thaum – tum* može se videti primer kako se diftong sliva u jedan vokal. Ista reč nam pokazuje da se frikativ *thāʾ* u deriži realizuje kao *t*, uz napomenu da kod obe reči može doći do pojačane frikcije, naročito kod reči *tlata*. Takođe, tabela prikazuje kako u deriži povremeno palato-alveolarni afrikat *jīm* ponekad prelazi u *g* (*gazzar*), kao i da je to nekad slučaj i sa uvularnim plozivom *qāf* (*gal*). Sveukupno, fonetske karakteristike marokanske deriže predstavljaju osnovu njenog razlikovanja.

Konjugacija glagola

Među velikim brojem primera koji mogu poslužiti za ukazivanje na specifičnosti marokanskog dijalekta ovaj rad bira konjugaciju glagola. U lingvističkom smislu, radi se o veoma kompleksnoj temi, koja izlazi iz okvira ovog rada i koja zaslužuje zasebnu studiju. Autor će ovde nastojati da izoluje i ukaže na neke važne karakteristike, čime će, između ostalog, dodatno biti razrađene i objašnjene neke prethodno iznesene tvrdnje koje se tiču fonetskih specifičnosti.

Arapski jezik ima samo dva načina konjugacije glagola, odnosno perfekat koji se koristi za prošlo vreme, i imperfekat koji pokriva sadašnje i buduće vreme. Ista je situacija u deriži, pa će ovaj rad kratkom uporednom analizom posmatrati neke od promena koje se u događaju u marokanskoj deriži.

Kao prvi primer uzeće se perfekat arapskog glagola *kataba, yaktubu* (*on je pisao, on piše*), uz napomenu da deriža, za razliku od standardnog arapskog, ne prepoznaje dual kod glagola, pa on neće biti uvršten u tabelu. U deriži, inače, ovaj glagol ima isto značenje kao u standardnom jeziku:

Standardni arapski:

katabtu	ja sam pisao	katabna	mi smo pisali
katabta	ti si pisao (m.)	katabtum	vi ste pisali
katabti	ti si pisala (ž.)	katabtunna	vi ste pisale
kataba	on je pisao	katabū	oni su pisali
katabat	ona je pisala	katabna	one su pisale

Tabela br. 2

Deriža:

ktəbt	ja sam pisao	ktəbna	mi smo pisali
ktəbti	ti si pisao/pisala	ktəbtu	vi ste pisali
ktəb	on je pisao	kətbu	oni su pisali
kətbat	ona je pisala		

Tabela br. 3

Ovde se odmah uočava nedostatak vokala, pri čemu neki oblici, kao što su, na primer, prvo i treće lice jednine muškog roda, od vokala sadrže jedino poluvokal ə. Osim toga, drugo lice jednine u deriži ima isti oblik i za muški i za ženski rod, a koji je sličan drugom licu jednine ženskog roda u standardnom jeziku. Takođe, oblici za ženski rod množine ne postoje u deriži.

Slične promene mogu se uočiti i na primeru krnjih glagola, koji za treći korenski konsonant imaju slabe konsonante *yā'* ili *wāw*, poput glagola *mashā*, *yamshī*. Inače, ovaj glagol u arapskom jeziku znači *pešačiti*, dok u deriži ima šire značenje i znači *ići*:

Standardni arapski:

mashaytu	ja sam pešačio	mashayna	mi smo pešačili
mashayta	ti si pešačio	mashaytum	vi ste pešačili
mashayti	ti si pešačila	mashaytunna	vi ste pešačile
mashá	on je pešačio	mashau	oni su pešačili
mashat	ona je pešačila	mashayna	one su pešačile

Tabela br. 4

Deriža:

mshit	ja sam išao	mshina	mi smo išli
mshiti	ti si išao/išla	mshitu	vi ste išli
msha	on je išao	mshau	oni su išli
mshat	ona je išla		

Tabela br. 5

Pored karakteristične eliminacije prvog vokala, kod ovog primera može se primetiti i to da se u prvom i drugom licu jednine i množine diftong *-aj* u deriži realizuje kao *i*. Ukupno uzevši, budući da se kod perfekta glas *t* često pojavljuje kao sufiks, može se lepo uočiti umekšan izgovor tog glasa.

Kada je u pitanju imperfekat, kojim se izražava sadašnjost i budućnost, za derižu je karakteristično dodavanje nepromjenjivih prefiksa *ka-*, odnosno *ta-*, na koji se onda dodaju i prefiksi za lica. Ovo je nešto što ne postoji u standardnom arapskom jeziku, niti u drugim dijalektima. Zanimljivo je to što su oba prefiksa ravnopravno u upotrebi, te da isti govornik može koristiti nekad jedan, a nekad drugi prefiks (Hoogland. 2018: 187). Druga zanimljiva pojava jeste to što je u deriži oblik prvog lica jednine ima prefiks koji se u standardnom jeziku koristi za prvo lice množine. Na primeru pravilnog glagola *shariba*, *yashrabu* (*on je pio, on pije*), koji u deriži ima isto značenje, to izgleda ovako:

Standardni arapski:

ashrabu	ja pijem	nashrabu	mi pijemo
tashrabu	ti piješ (m.)	tashrabūna	vi pijete (m.)
tashrabina	ti piješ (ž.)	tashrabna	vi pijete (ž.)
yashrabu	on pije	yashrabūna	oni piju
tashrabu	ona pije	yashrabna	one piju

Tabela br. 6

Deriža:

ka-nəshrəb	ja pijem	ka-nəshrəbu	mi pijemo
ka-təshrəb	ti piješ (m.)	ka-təshrəbu	vi pijete
ka-təshrəbi	ti piješ (ž.)		
ka-yəshrəb	on pije	ka-yəshrəbu	oni piju
ka-təshrəb	ona pije		

Tabela br. 7

Ili na primeru šupljeg glagola, odnosno glagola koji na mestu srednjeg korenskog konsonanta imaju slab konsonant, *qāla*, *yaqūlu* (*on je rekao, on kaže*), koji takođe i u standardnom jeziku i u deriži ima isto značenje, ovoga puta sa prefiksom *ta-*:

Standardni jezik:

aqūlu	ja kažem	naqūlu	mi kažemo
taqūlu	ti kažeš (m.)	taqūlūna	vi kažete (m.)
taqūlīna	ti kažeš (ž.)	taqulna	vi kažete (ž.)

yaqūlu	on kaže	yaqūlūna	oni kažu
taqūlu	ona kaže	yaqulna	one kažu

Tabela br. 8

Deriža:

ta-ngul	ja kažem	ta-ngulu	mi kažemo
ta-tgul	ti kažeš (m.)	ta-tgulu	vi kažete
ta-tguli	ti kažeš (ž.)		
ta-ygul	on kaže	ta-ygulu	oni kažu
ta-tgul	ona kaže		

Tabela br. 9

Ovde se može uočiti da srednji imperfekatski vokal ostaje prisutan i u deriži, što je posledica činjenice da se radi o dugom vokalu, koji se i u deriži realizuju kao vokali, što dalje povlači da se poluvokal *šva* ne pojavljuje između prvog i drugog konsonanta.

Gradnja budućeg vremena takođe ima svoje specifičnosti, i to u vidu korišćenja prefiksa *gha-* ili *ghadi*. *Ghadi* je, po obliku, aktivni particip glagola *ghadā*, *yaghdū* koji u standardnom arapskom, između ostalog, može da znači *ići* ili *otići*, ali je nije često upotrebi. Nije u upotrebi ni u deriži kao glagol, ali se upotrebljava njegov particip i to kao zamena za glagol *msha* koji se koristi za radnju koja se ponavlja, dok se za radnju koja se odvija u trenutku govora najčešće koristi particip *ghadi*, koji se menja u rodu i broju. Druga upotreba ovog participa u deriži jeste za formiranje futura, na primer, *gha-nāmshi* ili *ghadi nāmshi* (*ići ću*).

Leksika

Konačno, treći aspekt koji je prikazan u ovom radu jeste leksika, koja je često u fokusu kada je u pitanju deriža, što je i prirodno, imajući u vidu da veliki broj pozajmljenica iz berberskog, francuskog i španskog jezika umnogome utiče na karakter ovog dijalekta. Naravno, treba još jednom napomenuti da velika većina reči u deriži ima arapsko poreklo. Međutim, kao što smo videli u prikazanim tabelama, one se najčešće drugačije izgovaraju i imaju karakterističan i, za arapski, atipičan zvuk.

Do sada su za primere navođene samo reči koje postoje i u standardnom arapskom jeziku i imaju isto ili slično značenje. Međutim postoji određen broj

reči koje postoje i u standardnom arapskom jeziku i u deriži, ali imaju drugačije značenje, poput, recimo, reči *bayt* (ar. *kuća*) koja postoji i u deriži, u varijanti *bit*, ali u značenju *soba*, a ne *kuća*. Često je kod ovakvih primera značenje donekle slično, ali sa razlikom dovoljno velikom da se značajno promeni kontekst, kao što je slučaj sa već navedenim glagolom *masha*, *yamshī*. Još jedan takav primer je i glagol *hadhara*, *yahdhiru* (ar. *blebetati*, *govoriti besmislice*), koji u deriži glasi *hđar*, *yahđar*, a znači *govoriti*, *razgovarati*. Osim toga, u standardnom arapskom ovaj glagol nije često u upotrebi, dok je u deriži veoma frekventan. Interesantan primer je i reči *juh* koja se u deriži koristi za broj dva (ar. *ithnān*). Ova reč potiče od arapske reči *zawj* koja u arapskom može značiti par (a najviše se koristi u značenju *muž*), ali je u deriži dobila i značenje broja dva. Kod ovog primera može se uočiti i jedan vid konsonantske harmonije koji se u deriži razvio pod uticajem berberskog jezika, gde se u određenim situacijama početni konsonanti *s* i *z* menjaju u *š* i *ž* (Lahrouchi, 2018: 48). Drugi primer za to je recimo reč *shamsh* (*sunce*, ar. *shams*). Ovo, inače, nije univerzalno pravilo i upotreba ovakve harmonije nije prisutna kod svih govornika.

Što se tiče reči koje nisu poreklom arapske i ne koriste se u standardnom arapskom jeziku ovde će, radi ilustracije, biti navedeno nekoliko primera:

Deriža	Poreklo reči	Značenje	Standardni arapski
šifṭ	berberski	poslati	arsala, yursilu
sarut	berberski	ključ	miftāḥ
khizo	berberski	šargarepa	jazar
shərxəm	berberski	prozor	nāfidha
lalla	berberski	gospođa	sayyida
tran	francuski	voz	qīṭār
ṭomobil	francuski	automobile	sayyāra
səshwar	francuski	fen za kosu	mujaffif sha`r
forshita	francuski	viljuška	shawka
partage	francuski	podeliti	shāraka, yushāriku
la gare	francuski	železnička stanica	maḥaṭṭat al-qīṭār
la pisin	francuski	bazen	masbaḥ
bəlizā	francuski	kofer	ḥaqībat safar

kuzina	španski	kuhinja	maṭbakh
blaša	španski	mesto	makān
rwiḍa	španski	točak	`ajala
fabor	španski	besplatno	majān
simana	španski	sedmica	usbū`

Tabela br. 10

Veliki broj pozajmljenica u deriži se koristi suštinski u svim životnim situacijama, od jednostavne svakodnevne komunikacije do diskutovanja o ozbiljnijim temama. Budući da je književni arapski jezik službeni u Maroku, logično je da postoji izvestan broj ljudi koji se i njime dobro služe ili koji možda preferiraju da više upotrebljavaju arapske reči. U tom slučaju, možda će neki pojedinac odabrati arapsku reč pre nego pozajmljenicu. Isto tako, učestalost pozajmljenica zavisi i od drugih faktora poput lokacije, obrazovanja govornika i slično, ali opšti utisak koji se stiče jeste da Marokanci zaista upotrebljavaju širok spektar reči koje nisu poreklom iz arapskog jezika.

Zaključna razmatranja

Budući da se radi o oblasti koja kod nas nije istraživana, te da deriža ima reputaciju udaljene i teško razumljive u odnosu na standardni arapski jezik, ideja rada je bila da približi derižu, odškrine vrata i ponudi prvi korak u daljem istraživanju na polju lingvistike, ali i ukaže na značaj deriže za sprovođenje naučnih istraživanja u drugim naučnim oblastima, u smislu da bi za sprovođenje terenskih studija iz oblasti antropologije ili političkih nauka i slično deriža bila mnogo efikasniji alat u poređenju sa standardnim arapskim jezikom. U tom smislu, tekst u uvodnom delu daje i presek kulturno-istorijskog konteksta u kojem se deriža razvijala, što predstavlja neku vrstu koordinata koje determinišu ono što deriža danas predstavlja.

Marokanski arapski je pod značajnim i sveobuhvatnim uticajem berberskog jezika, ali i pod uticajem francuskog i španskog. Odabirom fonetskih karakteristika, konjugacije glagola i leksike, autor je imao ideju da ukaže na one specifičnosti koje bi na koncizan, ali efektan način predstavile derižu.

Tekst ne daje odgovor na dilemu koja stoji u naslovu rada, da li je marokanska deriža dijalekat arapskog jezika ili se radi o posebnom jeziku. Ovakvo pitanje je suviše kompleksno i osetljivo zbog čega na njega ni velike i sveobuhvatne multidisciplinarne studije ne bi mogle dati definitivan odgovor. Deriži arapski

jezik svakako jeste osnova, ona je nastala iz arapskog jezika koji je na prostoru Maroka vekovima prisutan. Sa druge strane, razlike koje postoje nisu male i neke od njih su u ovom radu i prikazane. Kompleksnosti ovog pitanja veoma doprinosi i status koji arapski jezik uživa u arapskim zemljama. Arapski je jezik Kurana što samo po sebi govori dovoljno o njegovoj važnosti u islamskom svetu. Arapske zemlje naročito imaju neku vrstu dužnosti da čuvaju arapski jezik što se, između ostalog, ogleda u činjenici da je taj jezik službeni u svim zemljama arapskog sveta, dok dijalekti nisu standardizovani i koriste se, uglavnom, isključivo u neformalnoj komunikaciji. Takođe, neki nearapski jezici, koji se koriste u pojedinim zemljama arapskog sveta, poput berberskog, kurdskog ili somalijskog imaju dodeljen status službenog jezika, dok dijalekti još uvek nisu krenuli tim putem, upravo iz razloga što se u razvoju, standardizaciji i formalizaciji dijalekata vidi potencijalna opasnost za arapski jezik. Maroko nije izuzetak, situaciju u ovoj zemlji dodatno komplikuje činjenica da se radi o Kraljevini u kojoj je na vlasti dinastija koja vodi poreklo od proroka Muhameda i u kojoj je islam jedna od glavnih odrednica društvenog identiteta, što se, primera radi, demonstrira ogromnim natpisima na javnim površinama „Bog, Domovina, kralj“ (ar. *Allāh, al-Waṭan, al-malik*). O kompleksnosti pitanja dijalekata u arapskom jeziku govori i to da, uprkos nesumnjivoj važnosti arapskog jezika u islamskom svetu, žitelji arapskih zemalja nisu jednoglasni u oceni da dijalekti nisu zasebni jezici. Naprotiv, mišljenja su podeljena, a autor ovog rada je tokom učešća na Međunarodnoj konferenciji o arapskom jeziku održanoj u decembru 2023. godine u Tunisu svedočio tome da su pojedini učesnici otvoreno diskutovali da se za tuniski arapski postavlja ozbiljno pitanje da li je u pitanju jezik ili dijalekat. Tuniski, kao i marokanski, spada u istu grupu magrepskih dijalekata, s tim da se marokanski generalno smatra udaljenijim od arapskog jezika, verovatno iz razloga što je uticaj berberskog mnogo izraženiji. Dakle, problematika dijalekata u arapskom jeziku je višeslojna i konsenzus o tome ne postoji, čak ni u akademskoj zajednici arapskih zemalja, zbog čega ni ovaj rad ne pokušava da pruži odgovor na to pitanje.

Međutim, ovaj rad daje određen uvid u motive za postojanje ovakve nerazrešive dileme, budući da pokazuje da najveći broj reči u deriži jeste arapskog porekla i da, na primer, konjugacija glagola u svojoj osnovi jeste arapska, ali i da deriža krši neke od osnovnih pravila arapskog jezika, da je melodija jezika drugačija nego kod standardnog arapskog, da postoji nemali broj reči koje su poreklom iz arapskog jezika, ali koje u deriži imaju drugačije značenje, te da sadrži veliki broj pozajmljenica iz različitih jezika, što bi sveukupno moglo predstavljati solidnu početnu tačku za dalja istraživanja.

Reference

- Alosh, M., & Clark, A. (2021). *Ahlan wa sahan, Al-Ḥurūf al-ʿArabiyya wa aswātuha*, Yale University Press, New Haven, London.
- El Aissati, A. (2005). A Socio-historical Perspective on the Amazigh (Berber) Cultural Movement in North Africa, *Afrika Focus*, Vol. 18, Nr. 1-2, 59-72.
- Ennaji, M. (2011). The Promotion of Moroccan Arabic, Successes and Failures, *Handbook of Language and Ethnic Identity*, Vol. 2, 45-53.
- Ennaji, M., Makhoukh, A., Es-Saiydy, H., Moubtassime, M. & Slaoui, S. (2004). *A Grammar of Moroccan Arabic*, Publications of the Faculty of Letters Dhar el Mehraz, Fes.
- Hoogland, J. (2018). *The Routledge Introductory Course in Moroccan Arabic*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, New York.
- Jaafari, T. (2019). Language Debates and the Changing Context of Educational Policy in Morocco, *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective: Vol. 14: No 2*, 125-142.
- Lahrouchi, M. (2018). The Amazigh Influence on Moroccan Arabic: Phonological and morphological borrowing, *The International Journal of Arabic Linguistics (IJAL) Vol 4 (2018). Issue 1 (special)*, 39-58.
- Sadiqi, F (2011). The Teaching of Amazigh (Berber) in Morocco, *Handbook of Language and Ethnic Identity*, Vol. 2, 33-44.
- Stanojčić, Ž. & Popović, Lj. (1992). *Gramatika srpskoga jezika, Udžbenik za I, II, III i IV razred srednje škole*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.

Summary: BETWEEN DIALECT AND LANGUAGE – BASIC CHARACTERISTICS OF MOROCCAN ARABIC

The paper deals with Moroccan Arabic, that is, Moroccan Darija, which is a dialect of the Arabic language and belongs to a wider group of Maghreb dialects and is generally considered the dialect that differs the most from the Modern Standard Arabic. Bearing in mind that in our science this dialect has been studied very little, or perhaps not at all, this paper presents some of its specificities that have earned it the reputation of a different or even corrupted language. In the research, the author uses relevant literature in the field of linguistics, but also relies on the results of his field research conducted in Morocco in the period between 2015 and 2022. For the purposes of this paper, a basic presentation of some phonetic specificities and verb conjugation is given,

as well as an illustration of the deviation of Darija from the standard Arabic language in the field of lexis. The paper clearly shows that the Berber language, as the language of the autochthonous population, seriously influenced Darija in various ways. The influence of the French and Spanish languages is shown only through the example of the loanwords, while the possible other influences of these two, and the Berber language in particular, can be a topic of potential future research.

Keywords: Arabic studies, Arabic language, Morocco, Darija, Maghreb, dialects

Ali Algryani: LEARNING FROM THE ENVIRONMENT: DEVELOPING TRANSLATION STRATEGIC COMPETENCE THROUGH LINGUISTIC LANDSCAPE

Original research paper¹

Abstract: This article examines the potential benefits of linguistic landscape (LL) scripts as a teaching resource to develop students' translation strategic competence. The qualitative data were gathered through group discussions, a survey and teacher observation. The findings showed that discussing, assessing and reflecting on authentic translations of public signs can enhance students' procedural and strategic awareness of the translation process, which contributes to development of self-confidence and decision-making skills, particularly with respect to identification of translation problems and tackling them using methodologically adequate strategies. This will eventually enable students produce quality translations that meet the expectations of the readership. Furthermore, the study shows that use LL materials promotes the development of learners' creativity, critical thinking skills and incidental learning about translation theory and practice.

Keywords: linguistic landscape, critical thinking, incidental learning, translation competence

Translation Competence

Translation competence (TC) is a term used to refer to 'the underlying system of knowledge and skills needed to be able to translate' (PACTE², 2009). It includes five sub-competences: bilingual, extra-linguistic, instrumental, strategic and knowledge about translation competences. Bilingual sub-competence includes

¹ Ali Algryani, Dhofar University, Sultanate of Oman & Libyan Academy for Graduate Studies, Libya, aalgryani@du.edu.om

² PACTE (Process in the Acquisition of Translation Competence and Evaluation) is a research group established in 1997 at Universitat Autònoma de Barcelona to conduct research on Translation Competence and the Acquisition of Translation Competence.

knowledge of the lexical, textual, grammatical, pragmatic and socio-linguistic aspects of both of the source and the target language. Such knowledge helps translators understand and translate between languages. As for extra-linguistic sub-competence, this refers to one's knowledge of the world, including but not limited to bicultural knowledge, subject knowledge and knowledge of aspects related to translation profession. Strategic sub-competence is procedural (methodological) knowledge that translators need to possess to perform the translation process, identify and solve translation problems that arise during translating (Hurtado Albir, 2015). Strategic competence is regarded as the most significant translation competence as it helps in identifying translation problems and applying procedures to solve them. It involves planning and assessing the translation activity as well as assessing the product of translation activity (PACTE, 2005). Instrumental sub-competence refers to the use of translation tools such as dictionaries, encyclopaedias, parallel texts, translation software, electronic corpora, ... etc to tackle translation problems. Finally, knowledge about translation sub-competence is a kind of knowledge about translation as a process and profession.

Translation competence has been the subject of inquiry from a variety of perspectives. While some studies attempted to define and classify translation competence (e.g. Hurtado Albir, 2017; Nord, 2005), other studies focused mainly on developing, evaluating and measuring translation competence (Adab, 2000; Orozco, 2000). This study is mainly concerned with strategic competence, seeking to enhance students' awareness of translation methodological principles and strategies that enable them translate, identify and overcome translation problems more effectively and systematically.

Linguistic Landscape as a Learning Space

Landscape Linguistics is a field of study that was introduced by Landry and Bourhis (1997) in their work *Linguistic landscape and ethno-linguistic vitality*. The linguistic landscape of a territory refers to scripts on public signs, advertising billboards, commercial signs, and signs on government buildings. Linguistic landscape (LL) has been examined from sociolinguistic perspectives, focusing on issues related to language use, ideology, policy and awareness in the public space (Backhaus, 2007; Kasanga, 2012; Shohamy & Gorter 2009). Furthermore, recent studies (such as those of Shohamy & Waksman 2009; Gorter & Cenoz 2015; Malinowski, 2015; Wiśniewska, 2020; Algryani & Syahrin

2021; Algryani 2022), studied linguistic landscape from an educational perspective, exploring the possibilities of using LL as a teaching resource to help students improve their language proficiency, language awareness and translation skills. Given that LL is seen as “a site of language and literacy learning” (Malinowski, 2015: 95), this study is an attempt to examine the use of LL as a teaching material to help translation students improve their translation strategic competence through analysing and reflecting on existing public signage translations in the students’ environment, thus providing an additional pedagogical resource for teaching practical translation courses and enhancing learners' incidental learning about translation.

Aims of the Study

The study is aimed at providing additional support for students to develop their translation competence, specifically strategic competence, via the utilization of bilingual public signs as teaching and learning materials for translation practical classes. Specifically, the aim is to determine the usefulness of LL as a resource for the enhancement of translation strategic competence. In line with this objective, the research seeks to answer this research question: do students consider the use of public signs as a teaching resource beneficial for the development of translation strategic competence?

Literature Review

Developing translation skills has been the focus of translation pedagogy. The ultimate aim of translation pedagogy is to provide students with translation skills and procedural knowledge that enable them analyse texts, identify translation problems, and translate texts employing proper translation strategies that result in producing translations that meet the target readership expectations. It is argued that diversification of instruments and translation training tasks plays an important role in developing trainees' translation competence (Hurtado Albir, 2015). Training exercises that involve analysis of translated texts, comparing translations, revising translations, group discussion on translation problems, writing commentaries on translation tasks, etc. can help teachers evaluate and monitor their students’ competences and progress and also provide students with more insights into the translation process and their acquisition of translation skills (Elthes, 2000).

Following this line of thought, the current study examines utilising public signage translations in students' communities as a teaching resource to develop students' translation strategic competence. In fact, as mentioned earlier, LL has been proved to have numerous pedagogical benefits. For instance, learning through linguistic landscapes provides learners with learning experiences outside classroom walls, which has the benefit of relating learners to their environments and developing their incidental learning (Cenoz & Gorter, 2008,), peripheral learning (Fatemipour, 2013) and intercultural communicative skills (Chesnut, Lee, & Schulte, 2013).

It is widely argued that learners learn not only from instruction in classrooms but also from the surrounding environments, e.g. linguistic landscape (Larsen-Freeman & Anderson, 2011). Fatemipour (2013) stresses on the usefulness of learning from the environment as texts on signs and posters contain lexical and grammatical features of the target language, which makes it easier for learners to unconsciously comprehend information when perceived as part of the environment than through classroom instruction.

Wiśniewska (2020) points out that the use of linguistic landscape materials as a teaching tool provides opportunities for learners to improve both their language skills and discussion and critical thinking skills about the LL materials within their socio-cultural contexts, which results in 'combining language learning, content learning, and development of social, political, and art awareness', which is important for translation students (Wiśniewska, 2020: 441). In addition, teaching activities containing LL materials help students become aware of the features of their community LL and recognize LL as a space where influential players such as promoters, leaders, politicians, etc, exercise power in the society, which leads to the development of learners' critical literacy and pragmatic competence (Hewitt-Bradshaw, 2014: 172). In addition, language texts on public signs are authentic materials that can be utilised as 'highly productive sites of engagement for learners outside traditional classrooms' (Quam & Hamilton, 2021: 16). Finally, Gorter (2006) points out that educators can use the content of LL to 'teach about languages, multilingualism, language awareness, and literacy practices.'

Few studies have been carried out to look at the use of public signs as a resource for translator training in order to identify the pedagogical benefits of such a resource. A study conducted by Dumanig and David (2019) examined the

use of public signs for teaching English and concluded that such materials improved students' knowledge of grammar, spelling and vocabulary. Furthermore, Algryani and Syahrin (2021) examined the pedagogical benefits of LL for the translation classroom. The study concluded that utilising of LL as a teaching resource contributed to the development of learners' language proficiency, translation skills, critical thinking and creativity skills. Finally, Algryani's (2022) study on the development of translation competencies outlined in PACTE's model showed that the use of LL materials as training resource had a positive effect on the improvement of learners' translation competencies such as bilingual, extra-linguistic, instrumental and strategic competences.

Methodology

This study has been conducted at Dhofar University in the Sultanate of Oman. A number of twenty translated public signs were utilised as teaching materials for delivering two translation classes. Since it is crucial that the materials used for translation students/trainees are authentic and 'contain various prototypical translation problems or the specific problems students are to work on' (Hurtado Albir, 2015), the researcher used bilingual public signs that include grammatical, lexical, stylistic and semantic errors to provide students with the opportunity to critically discuss and reflect on public signage translations. In this study, the main focus is strategic competence. Therefore, the participant students were required to discuss, evaluate and reflect on public signage translations with special focus on the strategies adopted by translators for rendering texts on public signs. The participant students were also requested to propose alternative well-justified and appropriate translations, and finally reflect on this learning experience by filling a survey.

Findings and Discussion

The analysis of the data received from group discussions, participants' responses to the survey and researcher's observations resulted in the findings presented and discussed below.

Finding 1: realisation of LL as an effective and useful learning space

The majority of participants gave positive feedback on the use of LL as a translator training resource as such materials allow them not only to make a connection between what they study in the classroom and what is presented in their community landscape, but also provide with the opportunity to get engaged in thinking about how and why texts on public signs are translated the way they are, thus bridging the gap between translation theory and practice. More importantly, using LL materials as a resource for translation teaching makes students aware of the features of their communities' linguistic landscape and how it is translated into other languages. The extracts below, which are taken from the participants' responses, illustrate this finding.

It was a such a good experience because we learned about something from our environment and something from outside the book. (P5)

It is a different way of studying and learning. It added a lot of things for us. We compared Arabic and English translations and we found different translations and errors. It is from our environment, so we know about the common mistakes. (P17)

From this experience I had learned that not all public signage translations are correct, and that also make me notice that reading them (bilingual public signs) is enjoyable. I can develop my analysis skills by correcting them. (P15)

The participants, as stated in the excerpts, have become aware of the usefulness of LL as a learning space through which they can improve their linguistic, cultural and translation competences. This confirms the findings of Larsen-Freeman and Anderson (2011) and Fatemipour (2013) who argue that students learn not only from direct instruction in classrooms but also from the linguistic landscapes of their environments as texts on signs and posters contain lexical, grammatical and cultural features of the source and target languages, which can help learners improve their language, translation and communication skills acquisition (Wiśniewska 2020; Algryani & Syahrin 2021). For instance, through being exposed to LL materials, students can enhance their awareness of social practices, cultural values and ideologies as well as acquisition and retention of grammar and vocabulary. In addition, exposure to images and scripts on signs and posters outside the classroom environment promotes the habit of incidental learning (Cenoz & Gorter, 2008) in the sense that students unconsciously learn from their LL, thus contributing to the development of pragmatic and cultural competences as well as literacy and self-learning skills (Shohamy & Waksman, 2009).

Finding 2: enhanced awareness of translation strategies

The participants were required to provide feedback on the effectiveness and usefulness of using bilingual public signs as part of the translation classroom teaching for enhancing their translation strategic competence. The data analysis revealed that peer and group discussions on public signage translations gave the students the opportunity to critically and creatively reflect on the existing translations of public signs in their communities through analysing, evaluating and correcting translations. Such an exercise is beneficial, as Hurtado Albir (2015) pointed out, as it allows students to identify the translation strategies and methods adopted by the translators and assess the quality of the translations, which eventually enhances their strategic competence (Elthes, 2000). The participants' responses below illustrate this finding.

I think the lesson was helpful in terms of noticing the differences between the source and target languages and in identifying the mistakes in both the target and source texts. I believe this lesson has developed my translation skills. It showed us the use of different translation methods in real life contexts and the common mistakes made by translators in this field. (P6)

I enjoyed the lesson because it was something unusual and an interesting way to learn. It helped me a lot to understand translation issues and translate the meaning accurately, and how to use the methods of translation. (P2)

I really enjoyed learning through this way. The experience was beneficial and it helped me a lot in analysing the translations and in finding out the issues easily. It was better to learn relevant issues and learn how to solve them. It was effective because we could apply what we studied. (P16)

To illustrate, in the group discussions, the students identified a number of translation strategies employed for translating public signs such as borrowing (transference), literal translation, addition, omission, generalization, etc. and reflected on whether or not they were used properly to transfer the communicative intent of the signs. For instance, while discussing and assessing the translation of the sign in Figure (1), the participants pointed out that the English translation is inaccurate and ambiguous because of the omission of the

word الإنجليزية 'English' which is used to modify the head noun اللغة 'language'. As a result, the English translation has a different interpretation from the Arabic original text. Thus, while the Arabic text states clearly that English language is taught at the institute, the English translation does not explicitly state what language(s) is/are taught. The students attributed this ambiguity to the improper use of the omission strategy which involves omitting unnecessary information without affecting the intended meaning of the text (Armstrong, 2005: 159).



Figure 1. Improper use of the omission strategy

Furthermore, another example that shows enhanced awareness of translation strategic competence is the students' assessment of public signs translations containing culture-specific references. Culture-specific items can be abstract or concrete concepts and are often unknown in the target language. They may refer to religious beliefs, social traditions, or types of food, dress, music, dance, etc. (Baker, 2012). As pointed out by Dickins at al (2017), cultural references are rendered by specific translation strategies including transference and/or cultural borrowing. The lexical items 'مندي' and 'مضغوط' in Figure 2 are cultural words referring to local dishes. Having discussed and assessed the translation of the sign in Figure 2, the participants considered the translation acceptable and the use of transference strategy appropriate as such a strategy is used to overcome a lexical lacuna or add a local flavour in the translated text.



Figure 2. Use of the borrowing strategy

In addition, the participants also identified cases of mistranslated public signage that can be ascribed to improper employment of transference as a translation strategy. An example of such cases is the mistranslation found in Figure 3, where the adjective 'fried' is rendered into Arabic via transference/borrowing as 'فرايد' despite the fact that the word has a direct equivalent in Arabic. The students judged the translation inappropriate, simply because it may not be understood by non-English speaking Arabs. Given that part of the discussion exercise is to enhance students' creativity and critical thinking skills, the participants were required to provide an alternative translation that conveys the informative and communicative content of the signs. They proposed the translation 'مكداس للدجاج المقلي و البيتزا' which sounds more natural and has a better effect on readers. Such an exercise is pedagogically beneficial as it encourages students to critically question public signage translations they encounter outside the classroom, which eventually enhances their incidental learning about translation, i.e. 'learning without the intent to do so' (Cenoz & Gorter, 2008: 272).

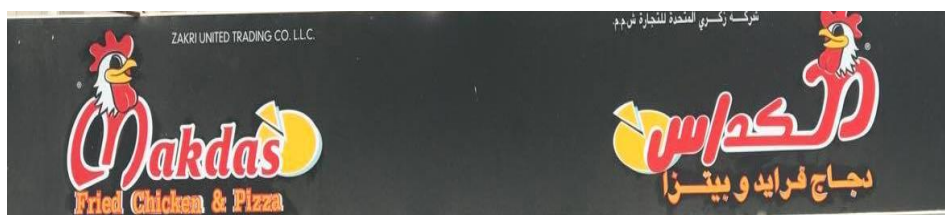


Figure 3. Improper use of the borrowing (transference) strategy

Conclusion

This study has investigated the usefulness of using LL writings as a resource to improve translation strategic competence. The study concludes that LL materials can be a beneficial resource for developing students' translation strategic competence. Such materials provide students with the opportunity to discuss, assess, and correct existing translations, which eventually contributes to enhancement of students' awareness of translation strategies, self-confidence, problem-solving and decision making skills required in the process of translation. Furthermore, the integration of LL texts into translation classroom teaching encourages learners to engage in new learning experiences outside classroom boundaries, which enhances their peripheral and incidental

learning about translation strategies as well as their critical thinking, creativity and literacy skills.

References

- Adab, B. (2000). Evaluating translation competence. In C. Schäffner & B. Adab (Eds.), *Developing translation competence* (pp. 215–228). Amsterdam: John Benjamins Publishing. <https://doi.org/10.1075/btl.38.20ada>
- Algryani, A. (2022). The Use of Linguistic Landscape as a Training Resource for Developing Students' Translation Competence. *World Journal of English Language*, 12 (6), 274–285, doi:10.5430/wjel.v12n6p274
- Algryani, A., & Syahrin, S (2021). Utilising Learners' Linguistic Landscape as a Pedagogical Resource in the Translation Classroom. *AWEJ*, 12(1), 357–373. <https://doi.org/10.24093/awej/vol12no1.24>
- Armstrong, N. (2005) *Translation, Linguistics & Culture*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Backhaus, P. (2007). *Linguistic landscapes: A comparative study of urban multilingualism in Tokyo*. Clevedon–Buffalo–Toronto: Multilingual Matters Ltd.
- Baker, M. (2012) *In Other Words: A course on translation*. 2nd edition. London: Routledge.
- Cenoz, J., & Gorter, D. (2008). The linguistic landscape as an additional source of input in second language acquisition. *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 46(3), 267–287. <https://doi.org/10.1515/IRAL.2008.012>
- Chesnut, M., Lee, V., & Schulte, J. (2013). The language lessons around us: undergraduate English pedagogy and linguistic landscape research. *English Teaching: Practice and Critique*, 12(2), 102–120.
- Dickins, J., Hervey, S. & Higgins, I. (2017) *Thinking Arabic Translation A course in translation method: Arabic to English*. 2nd edition. London: Routledge.
- Dumanig, F. P., & David, M. K. (2019). Linguistic Landscape as a Pedagogical Tool in Teaching and Learning English in Oman. *Modern Journal of Studies in English Language Teaching and Literature*, 1, 1–13. <https://doi.org/10.56498/11201988>

Elthes, A. (2000). Reflections on Teaching Translation from French into Hungarian at the Technical University of Budapest: Towards a Function-Dependent Course Typology. In C. Schäffner & B. Adab (Eds.) *Developing translation competence* (pp. 101–114). Amsterdam: John Benjamins Publishing. <https://doi.org/10.1075/btl.38.19oro>

Fatemipour, H. (2013). Peripheral Learning of English language: A Comparison Between ESL and EFL Contexts Provided for University Students. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 93(21), 1394–1397. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.10.050>

Gorter, D. (2006). Further Possibilities for Linguistic Landscape Research. In D. Gorter, (Ed.). *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, (pp. 81–89). Clevedon: Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781853599170-006>

Gorter, D., & Cenoz, J. (2015). The linguistic landscapes inside multilingual schools. In Groter, D. (Eds.), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*. (pp. 88–104). London, UK: Routledge.

Hewitt-Bradshaw, I. (2014). Linguistic Landscape as a Language Learning and Literacy Resource in Caribbean Creole Contexts. *Caribbean Curriculum*, 22, 157–173.

Hurtado Albir, A. (2015). The Acquisition of Translation Competence. Competences, Tasks, and Assessment in Translator Training. *Meta*, 20(2), 256–280. <https://doi.org/10.7202/1032857ar>

Hurtado Albir, A. (2017). Translation and translation competence. In A. Hurtado Albir (Ed.), *Researching translation competence by PACTE group* (pp. 3–33). Amsterdam: John Benjamins Publishing. <https://doi.org/10.1075/btl.127.01hur>

Kasanga, L. A. (2012). Mapping the linguistic landscape of a commercial neighbourhood in Central Phnom Penh. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 33(6), 553–567. <https://doi.org/10.1080/01434632.2012.683529>

Landry, R., & Bourhis, R. (1997). Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study. *Journal of Language and Social Psychology*, 16(1), 23–49. <https://doi.org/10.1177/0261927X970161002>

Larsen-Freeman, D., & Anderson, M. (2011). *Techniques and principles in language teaching* (3rd ed.). Oxford: Oxford University Press.

- Malinowski, D. (2015). Opening spaces of learning in the linguistic landscape. *Linguistic landscape*, *1(1-2)*, 95-113. <https://doi.org/10.1075/ll.1.1-2.06mal>
- Nord, C. (2005). *Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis* (2nd ed.). Amsterdam/New York: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789004500914>
- Orozco, M. (2000). Building a measuring instrument for the acquisition of translation competence in trainee translators. In C. Schäffner & B. Adab (Eds.), *Developing translation competence* (pp. 199–214). Amsterdam: John Benjamins Publishing. <https://doi.org/10.1075/btl.38.19oro>
- PACTE. (2009). Validation of the PACTE Translation Competence Model: acceptability and decision making. *Across Languages and Cultures*, *10(2)*, 207–230. <https://doi.org/10.1556/Acr.10.2009.2.3>
- PACTE. (2005). Investigating Translation Competence: Conceptual and Methodological Issues. *META*, *50*, 609–619. <https://doi.org/10.7202/011004ar>
- Quam and Hamilton. (2021). From Part of the Scenery to Curricular Resources: authentic signs as portals to cultural practices within a residential German language immersion program. In G. Neidt & C. A. Seals (Eds.), *Linguistic Landscape beyond Language Classroom* (pp.13–36). London: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781350125391.ch-001>
- Shohamy, E., & Gorter, D. (Eds.). (2009). *Linguistic landscape: Expanding the scenery*. London, UK: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203930960>
- Shohamy, E., & Waksman, S. (2009). Linguistic landscape as an ecological arena: Modalities, meanings, negotiations, education. In E. Shohamy, & D. Gorter, (Eds.), *Linguistic landscape: Expanding the scenery* (pp. 313–331). London, UK: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203930960>
- Wiśniewska, D. (2020). Linguistic landscape, murals and language learning. In S. Adamczak-Krysztofowicz, A. Szczepaniak-Kozak & P. Rybszleger (Eds.), *Applied Linguistics: New challenges and concepts*. (pp. 429–446). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Publishers. <https://doi.org/10.14220/9783737011860.429>

Appendix I

Discussion and Assessment of Public Signage Translation

The task: read the scripts on the signs and state whether:

- the source text is well written and accurate.
- the translation is accurate and conveys the informative content of the sign.
- the translation method(s) used are appropriate.
- you have an alternative translation in case you consider the translation inaccurate.





Appendix II

Feedback Survey

Dear participant students,

You are kindly requested to reflect and share your perspectives on the lessons on the translation of linguistic landscape by answering the questions below. The survey questions aim to gather students' perspectives on the use of texts written on public signs as a teaching resource to enhance students'

translation strategic competence. Your contribution is highly appreciated and will only be used for research purposes.

Participant's name: (optional)

_____.

1. Did you enjoy the lesson on the use of public signage as part of your classroom learning? Talk about this experience.

_____.

2. Do you think the lessons helped you enhance your understanding of translation issues?

_____.

3. Do you think that the lessons enhanced your translation competence particularly translation strategic competence? If yes, how?

_____.

4. What did you think of the texts on public signs in Salah before the lessons?

_____.

5. What do you think of the texts on public signs in Salah now, i.e. after the lessons?

_____.

6. Did the lessons make you aware of the quality of linguistic landscape in Salah?

7. Were you aware of the translation errors of public signage in Salah before the lessons?

8. What type of errors could you identify in the texts displayed on public signs?

9. What are the translation strategies/techniques used for translating public signs? Were they appropriately used to convey the informative content of public signs?

10. Write any comments you would like to add.

Nikola Lazović: TIPOVI TUĐEG GOVORA U PISANIM VESTIMA NA ARAPSKOM JEZIKU

Pregledni rad¹

Sažetak: Cilj ovog rada je identifikacija tipova tuđeg govora u korpusu novinskih članaka na arapskom jeziku. Predložena je taksonomija koja se zasniva na onoj koju nudi Smirnova (2009), koja deli tipove tuđeg govora na slobodne i doslovne strukture. Naša taksonomija je usklađena sa retoričkim i morfosintakstičkim karakteristikama arapskog jezika, te kao posebne podtipove izdvajamo one primere tuđeg govora koji su uvedeni derivatom glagola govorenja. U korpusu su obeleženi svi primeri tuđeg govora i dodeljen im je tip, na osnovu čega je zaključeno da su slobodne strukture, naročito osnovni tip neupravnog govora, znatno učestalije od doslovnih, što pripisujemo prednostima koje nudi nepravni govor u kontekstu pisanih medija. U radu su razmatrani načini na koji se klauza tuđeg govora uvodi, tj. ispitana je upotreba glagola govorenja kako bi utvrdili koji se glagoli vezuju isključivo za određeni tip, a koji za više tipova. Razmatrana je i upotreba znaka navodnika u rečenicama sa tuđim govorom, a koje same ne predstavljaju tip tuđeg govora.

Ključne reči: arapski jezik, tuđi govor, nepravni govor, upravni govor, pisani mediji, jezik arapskih medija

Uvod

Termin *tuđi govor* odnosi se na „primere jezičke upotrebe koji su sami prikaz drugih primera upotrebe jezika“ (Chesterman, 1998: 189). Bahtin opisuje tuđi govor kao „govor u govoru, iskaz u iskazu, ali istovremeno i govor o govoru, iskaz o iskazu“ (1980: 128). Naučna disciplina koja se bavi prenošenjem tuđeg govora naziva se *reprezentologija* (Marić, 2016: 127). Razlikovanje autorskog od tuđeg govora počinje od Aristotelove teorije o *mimesisu*, te „Platonove razlike između *diegesisa* kao govora autora ili naratora i *mimesisa* kao imitacije ili indirektnog

¹ Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Katedra za orijentalistiku, lazovic1996@gmail.com

obraćanja autora kroz druge likove“ (Schmid, 2008: 181-182 cit. prema Kovačević, 2012: 14).

Temom tuđeg govora u medijskom diskursu bavila se Linda Vo (1995). Ona tvrdi da opšti tipovi diskursa, odnosno žanrovi postavljaju okvir koji određuje funkcionalnu prirodu kategorija koje se koriste u tom okviru, te tuđi govor u medijima funkcioniše drugačije nego u razgovoru ili fikciji. To je zato što je izveštavanje vesti „fokusrano na prenošenje informacija i bavi se pitanjima referencijalnosti, istine, pouzdanosti i odgovornosti“. Za tuđi govor u medijima je, prema tome, karakteristična fokusiranost na stvarnost izvan teksta (Waugh, 1995: 131). Vo je takođe ukazala na određene tipove tuđeg govora u medijima. Osnovni tipovi tuđeg govora u novinarskom stilu su, kao i drugde, *upravni* ili *direktni* i *neupravni* ili *indirektni govor*. Čitalac tumači upravni govor kao autentičnu, preciznu i doslovnu kopiju onoga što je izvorno rečeno, dok neupravni govor tumači kao parafrazu. Treći tip, slobodni neupravni govor, se, prema Vo, retko javlja u medijskom diskursu. Ona ističe da istraživanja pokazuju da je kombinovani tip tuđeg govora, koji ima karakteristike i upravnog i neupravnog govora, takođe zastupljen u ovom diskursu. Upotrebu ovog tipa pripisuje tome što novinari obično koriste više drugih tekstova na kojima zasnivaju svoje rečenice u kojima citiraju ili parafraziraju. Oni uzimaju delove izvornog govora uz pomoć kojih sastavljaju tekst, a koje smatraju vrednim citiranja, što je često samo reč, fraza i sl. (Waugh, 1995: 138-139, 146-147).

Što se tipologije tuđeg govora tiče, Smirnova (2009: 83) je prva predstavila taksonomiju tuđeg govora u korpusu britanskih pisanih medija. Njena tipologija zasniva se na formalnom kriterijumu, tj. na upotrebi, odnosno izostavljanju znaka navodnika. Klasifikacija se sastoji od slobodnih, doslovnih i kombinovanih struktura. Doslovne strukture obuhvataju potkategorije upravni govor, doslovni neupravni govor i fragmentarni citat, dok slobodne strukture obuhvataju neupravni govor, slobodni upravni govor, tematski govor i kompleksne slobodne strukture. Kombinovane strukture obuhvataju i doslovnu i slobodnu strukturu u jednoj rečenici (Smirnova, 2009: 82-84). Taksonomiju tuđeg govora u srpskom jeziku prema gramatičkim kriterijumima ponudio je Kovačević (2012). Kako baziramo našu tipologiju tuđeg govora u arapskom na Smirnovinoj, u odeljku rezultata predstavimo detalje svakog tipa, kao i modifikacije za potrebe našeg korpusa u odeljku „Korpus i metodologija istraživanja“.

Tuđi govor u arapskom jeziku

Klasični arapski gramatičari koriste termin *ḥikāya*² koji podrazumeva ponavljanje istih reči onako kako su izgovorene, bez obzira na njihov gramatički oblik (Al-Wahy, 2021: 3-4), dakle ovaj termin se odnosi na direktni govor. Ovaj termin koriste i savremeni arapski gramatičari (Al-Wahy, 2021: 5). Sirafi (2008: 368) prepoznaje mogućnost promene lica govornika, odnosno lične zamenice prilikom izveštavanja tuđih reči ukoliko bi se tako bolje prenelo značenje, ali smatra da bi reči trebalo preneti tačno onako kako ih je izgovorio izvorni govornik. Saban (1997: 325) navodi da je moguće tuđe reči izvestiti istim rečima ili značenjem. Izveštavanje značenjem podrazumeva promenu lica govornika (upotrebom lične zamenice u trećem licu), pri čemu se opaža značenje i okolnosti u kojima se izveštavanje dogodilo (Şabban, 1997: 325 cit. prema Al-Wahy, 2021: 4).

Tuđi govor u arapskom jeziku nije privukao veliku pažnju istraživača kada je u pitanju savremeni arapski jezik (Al-Wahy, 2021; Belnap, 1983; Dos, 2006; Fakhri, 1998; Hatim, 1997). Hatim (1997: 136) je u svom istraživanju tuđeg govora u arapskim medijima došao do podatka da čak 98% primera predstavlja neupravni govor. Dos (2006: 332) na osnovu toga iznosi zaključak da je došlo do značajne promene u načinu izveštavanja tuđih reči u odnosu na klasični arapski jezik, gde se upravni govor primenjivao znatno češće od neupravnog. Belnap (1983: 49) u svom korpusnom istraživanju pisanog medija *Al-Ahram* u kome su predmet istraživanja bili veznici *anna* i *inna* zaključuje da je došlo do značajne promene u upotrebi veznika *inna* posle glagola *qāla* (srp. *reći*), koji je ranije uvodio rečenicu upravnog govora, a u savremenom arapskom uvodi neupravni govor, što je protivno gramatičkom pravilu u klasičnom arapskom. I radovi na arapskom se pod uticajem normativnog stava fokusiraju na upotrebu veznika nakon glagola *qāla* (‘Ukāša, 2008; ‘Umar, 2002). Omar (2002: 241), čije istraživanje se zasniva na medijskim tekstovima, smatra da bi trebalo promeniti tradicionalno pravilo tako da bude prihvatljivo da veznik *anna* posle glagola *qāla* uvodi neupravni govor, dok veznik *inna* treba da uvodi upravni, pri čemu navodi primere u kojima ovaj glagol sledi *bi-’anna* koji uvodi neupravni govor. Okaša (2008: 50) takođe zastupa deskriptivni pristup, tvrdeći da upotreba *qāla anna* nije pogrešna jer se upotrebljava onda kada se prenosi značenje izvornog iskaza, a ne doslovne reči. Međutim, ovakvi stavovi „nisu promenili normativni stav koji zabranjuje upotrebu *anna* posle glagola *qāla*“ (Al-Wahy, 2021: 5). Stoga i naše istraživanje

² U radu je korišćena ZDMG transkripcija.

ima u vidu podelu na konektorski i nekonektorski podtip, kako bi utvrdili da li se ovo odstupanje od pravila zadržalo i u korpusu članaka iz 21. veka.

Jedan od najznačajnijih radova na temu tuđeg govora u arapskom objavio je Vahj (2021). On je sproveo istraživanje koje se zasniva na velikom korpusu klasičnih i modernih arapskih tekstova, a čiji su predmet istraživanja glagol *qāla* i njegovi derivati *qā'ilan* (srp. *rekavši*) i *qawl* (srp. *izjava*), kao i načini prenošenja tuđeg govora uvedeni ovim rečima. Proučavajući deo korpusa koji čine tekstovi iz klasičnog arapskog jezika došao je do saznanja da ovaj glagol i njegovi derivati uvode gotovo isključivo upravni govor, dok za retke primere neupravnog govora obično postoje „jezička ili kontekstualna opravdanja“, među kojima je upotreba govora unutar govora i promena lica govornika (Al-Wahy, 2021: 14). U delu korpusa savremenog arapskog jezika nalazi da su nastali novi načini izveštavanja tuđih reči: nepravni govor, kombinovani govor i upravni govor u kome je zavisna klauza tuđeg govora pozicionirana na početku rečenice. Takođe ističe da glagolu najčešće sledi veznik *anna*, zatim *inna*, a u retkim slučajevima *bi-'anna* (Al-Wahy, 2021: 14). U potkorpusu medija *Hayat 1997* iz korpusne baze *arabicorpus*³ nepravni govor je neznatno manje zastupljen od upravnog govora, dok se i nepravni i kombinovani govor koriste više u medijskim tekstovima nego u fikciji. Vahj (2021: 18) tvrdi da su novim načinima prenošenja tuđeg govora u arapskom jeziku doprineli prevodioci, koji obično ne menjaju tip tuđeg govora ili glagol govorenja pri prevođenju jer bi to dovelo do nepreciznog prevoda. Stoga zaključuje da „postoji velika učestalost novih stilova izveštavanja u određenim žanrovima i tipovima tekstova koji su i sami pozajmljeni iz zapadne kulture, poput romana i novina“ (Al-Wahy, 2021: 18). Ovo istraživanje, dakle, donosi saznanja o pojavi novih tipova prenošenja tuđeg govora u arapskom, ali se rezultati zasnivaju isključivo na ispitivanju jednog glagola i njegovih derivata. Uključivanjem drugih glagola i derivata glagola govorenja u naše istraživanje pokazaćemo da je više paradigmi u kojima se tuđe reči izlažu u novinskim člancima.

S druge strane, Fahri (1998:180) u svom istraživanju tuđeg govora u žurnalističkom diskursu uključuje i druge glagole koji uvode tuđi govor, ističući da izbor glagola, kao i drugih jezičkih sredstava signalizira tačku gledišta autora i određene sociolingvističke osobenosti arapskog jezika, kao i jedinstvenost arapskog diskursa. Izbor glagola i načina prenošenja tuđeg govora koriste se u svrhu „određenog ideološkog stava“ (Fakhri, 1998: 180). Takođe ističe uticaj

³ Više o korpusnoj bazi *arabicorpus* u odeljku „Korpus i metodologija istraživanja“.

arapske retorike, koju karakteriše ponavljanje i paralelizam, na žurnalistički stil, strukturu paragrafa i samog teksta novinskog članka (Fakhri, 1998: 178-180). Ovaj autor, dakle, proučava tuđi govor u arapskim medijima iz ugla analize diskursa.

Ciljevi istraživanja i hipoteze

Do sada, prema našim saznanjima, nije predložena tipologija tuđeg govora u arapskom, osim nagoveštaja nekih tipova u pomenutim promenama u načinu uvođenja tuđeg govora kod Vahja (2021: 14). Radovi koji se bave tuđim govorom u arapskom, međutim, ne pokazuju detaljnu sliku načina izražavanja tuđih reči u autorskom tekstu jer ih ne obrađuju na osnovu gramatičkih i retoričkih osobnosti arapskog jezika u cilju stvaranja tipologije. To ostavlja prostora za naše istraživanje usmereno ka medijskom diskursu jer je tu, kako je već navedeno, tuđi govor referencijalni, ukazuje na realni svet van teksta, te je prenošenje tuđih reči utoliko bitnije koncizno formulisati i izložiti, kako ne bi došlo do pogrešne interpretacije. Način na koji je tuđi govor uveden je vid komunikacije između čitaoca i autora u kontekstu pisanih vesti, te je ovo istraživanje od značaja kako za oblast sintakse, gde predstavlja doprinos arabističkoj reprezentologiji, tako i za oblast medijskog diskursa.

Cilj ovog istraživanja je, prema tome, identifikovanje i opisivanje tipova tuđeg govora u arapskom jeziku na osnovu korpusa arapskih medija. Pri tome, glavne hipoteze rada su:

1. U arapskom postoji više tipova slobodnih i doslovnih struktura, koji su zapravo podtipovi neupravnog i upravnog govora i koji su rezultat specifičnosti arapske sintakse i retorike;
2. Tipovi tuđeg govora uvedeni derivatima glagola govorenja su u subordinativnom odnosu sa rečenicom koja poseduje drugu klauzu tuđeg govora ili opis izvornog govornog događaja.

Osvrnućemo se i na pitanje upotrebe veznika pri uvođenju tuđeg govora, pošto je to aktuelna tema u arabističkoj literaturi. U vezi s tim iznosimo sledeću hipotezu:

3. Ustaljena je praksa da se upravni govor uvodi asindetski, te je normativni stav u vezi sa glagolom *qāla* i veznikom *inna* u potpunosti zanemaren.

Korpus i metodologija istraživanja

Ovo istraživanje se bazira na korpusu novinskih članaka, žanra vesti, preuzetog sa sajta *arabicorpus*⁴ iz potkorpusa *Al-Masry Al-Yawm 2010*. *Arabicorpus* je korpusna baza koju je razvio Univerzitet Brigham Jang i sadrži tekstove na klasičnom arapskom (6 potkorpusa: *Quran*, *1001 Nights*, *Adab Literature*, *Grammarians*, *Medieval Philosophy and Science* i *Hadith Literature*), kao i potkorpus savremenog arapske književnosti (*Modern Literature*). Što se tekstova arapskih medija tiče, baza obuhvata 10 potkorpusa: *Al-Masry Al-Yawm 2010*, *Ahram 1999*, *ShuruqColumns*, *AlGhad01*, *AlGhad02*, *Hayat 1996*, *Hayat 1997*, *Tajdid 2002*, *Watan 2002* i *Thawra*. Odlučili smo se za preuzimanje članaka iz potkorpusa *Al-Masry Al-Yawm 2010* zato što predstavlja najsavremeniji od dostupnih potkorpusa – članci su objavljeni 2010. godine, te smatramo da su najreprezentativniji uzorak savremenog arapskog teksta žurnalističkog stila. Pristup tekstovima u potkorpusu moguć je pretragom reči. Kako bi ekscerpitali članke koji poseduju rečenice s tuđim govorom, pretražili smo reč *qāla*, ugledajući se na Vahja (2021: 6), takođe smatrajući da je to najučestaliji glagol govorenja. Preuzeto je 30 članaka, a ukupan broj ekscerpiranih primera tuđeg govora je 387. Autori članaka su anonimni, tako da nam nije poznato da li su neki članci napisani od strane istog autora. U korpus istraživanja nisu uključeni članci koji u autorovom govoru poseduju karakteristike dijalekatskog varijeteta arapskog jezika, ali je u korpus ušao mali broj članaka koji poseduju delove govora na dijalektu ukoliko su deo klauze tuđeg govora. Obeležili smo sve primere tuđeg govora, uvedene i drugim glagolima govorenja i njihovim derivatima, ne samo glagolom *qāla* i njegovim derivatima. Naslove vesti smo takođe smatrali sastavnim delom korpusa, gde je glagol govorenja često bio izostavljen. Takođe smo obeležili i konferanse kojima su uvedene, a na osnovu kojih smo im odredili tip.

Tipologija koju predlažemo se zasniva na Smirnovinoj (2009: 83), a bilo je neophodno uvesti nove tipove kako bi je prilagodili morfosintaksičkim i retoričkim karakteristikama arapskog jezika. Naš model se, prema tome, pored formalnog kriterijuma, oslanja na funkcionalni kriterijum, tj. kao posebni podtipovi će biti razmatrani oni primeri upotrebe tuđeg govora koji su uvedeni

⁴ <https://arabicorpus.byu.edu/>

derivatom glagola govorenja. Takođe, *nepravni govor* i *nepravni govor uveden aktivnim participom* razvrstavamo na konektorski i nekonektorski, prema upotrebi ili izostavljanju veznika *anna*, odnosno *inna* nakon glagola *qāla*, kako bi proverili da li neki članci pokazuju sklonost ka određenom stilu izražavanja koji iziskuje neki od ovih podtipova. Razmatrana je i upotreba ovih veznika s rečenicom upravnog govora. Tematski tuđi govor (eng. *topical reported speech*) iz Smirnovine (2009: 83) taksonomije ubrajamo u nekonektorski nepravni govor, jer se ni formalno ni funkcionalno ne razlikuje od njega, a opis makrostrukture tuđeg govora se može javiti i u vidu nekog drugog tipa slobodnih struktura.

Što se modifikacija na osnovu retoričkih karakteristika tiče, pravimo ih u skladu sa Kaplanovim (1966: 10) tvrdnjama o osobenostima arapske pisane retorike. On ističe da arapska proza utiče na govornike ovog jezika, zbog čega su posvećeni dodavanju argumenata, umesto elaboracijom, te su njihove rečenice uglavnom koordinativne, a ne subordinativne (Kaplan, 1966: 10). S tim u vezi, bitno je naglasiti da su arapske rečenice često veoma dugačke i sastoje se od više klauza, uglavnom nezavisnih, te ponekad ceo pasus predstavlja jednu rečenicu (prema formalnom kriterijumu). Prema tome, primer br. 1 predstavlja rečenicu koja bi po Smirnovinom (2009: 83) modelu bila označena kao kombinovana struktura, međutim, u našem istraživanju biće obeležena kao upotreba dva posebna primera tuđeg govora, (*doslovnog*) *upravnog govora* i *konektorskog neupravnog govora uvedenog aktivnim participom*:

(1)

Wa aḍāfa: «Aṣbaḥa amāma at-tayyār al-'iṣlāḥī ḥiyārāni: aḥaduhumā an yata'āmalū biṭarīqa ḥādi'a wa ġayr mubāšira aw yata'āmalū bi-ṭ-ṭarīqa al-'uḥrā wa yaḷḡa'ū li-l-'i'lām», muḥḍiran min anna al-luḡū' li-l-ḥiyār aṭ-ṭānī sayantahī bi-ḥurūḡihim min at-tanzīm.

(Dodao je: „Reformisti sada imaju dva izbora: jedan je da deluju na miran i indirektan način, ili na drugi način i pribegnu medijima“, upozoravajući da će pribegavanje drugom izboru dovesti do njihovog isključenja iz organizacije.)⁵

Ovaj primer takođe ilustruje izostavljanje subjekta (izvornog govornika), kada je pomenut u prethodnoj rečenici, što se često javlja u vestima na arapskom. Razlog za ovakvu klasifikaciju nalazimo u tome što bi implementacija

⁵ Znakove interpunkcije u prevodima primera navodimo kao u originalu, radi ilustracije.

Smirnovinog (2009: 83) modela bez adaptacije dovela do obeležavanja znatno većeg broja kombinovanih i kompleksnih slobodnih struktura, što nam ne bi dalo odgovor na pitanje da li se češće primenjuju tipovi slobodnih ili doslovnih struktura. Novim primerima tuđeg govora ćemo, dakle, smatrati slučajeve kada se ponovo pojavi glagol govorenja ili njegov derivat (ukoliko posle njega sledi tuđi govor), što znači da će u jednoj rečenici često biti više primera tuđeg govora. Drugim rečima, za našu tipologiju nije bitno da li su klauze u zavisnom ili nezavisnom odnosu, jer sintakstički gledano često imaju obeležja zavisne klauze (upotreba akuzativa stanja), a ne uvode nužno tuđi govor koji je u subordinativnom odnosu sa prethodnim primerom tuđeg govora. Njihova kontekstualna uloga se, dakle, ne poklapa nužno sa sintaksičkom. Izuzetak pravimo isključivo onda kada klauza sa neupravnim govorom, koji može da se identifikuje kao tematski tuđi govor po Smirnovinoj (2009: 83) klasifikaciji, predstavlja svojevrsnu interpretaciju naredne klauze (koja sadrži tuđi govor) ili komentar od strane autora teksta, kao u primeru br. 2:

(2)

(...) nawwaha Maḥmūd ‘Abbās bi-’anna Miṣr qāmat bi-ḡuhūd kabīra, qā’ilan: munḡu qiyām «Ḥammās» wa ra’īs al-wuzarā’ al-laḡī ‘ayyanāhu fī ḥīnihi (Ismā’īl Haniyya) bi-nqilāb ‘alā as-sulṭa ‘āma 2007, tabḡulu Al-Qāhira masā’ī ḡāda li-l-muṣālaḡa wa istaḡāfat al-faṣā’īl al-filistīniyya fī ḡalasāt ‘alā madā ‘āmayni (...)

((...) Mahmud Abas je naglasio da je Egipat uložio velike napore, rekavši: od državnog udara kojeg su 2007. godine izvršili „ Hamas“ i premijer kojeg su tada imenovali (Ismail Hanija), Kairo je uložio ozbiljne napore za pomirenje i ugostio je palestinske frakcije u zasedanjima tokom dve godine (...))

Pored ovoga, u skladu sa pravilima koordinacije i paralelizma (Kaplan, 1966: 9-10), posebnim primerima neupravnog govora smatraćemo one gde je tuđi govor ponovo uveden veznikom *anna* (ili *inna*) a prethodi mu veznik *wa* (srp. *i*), kao u primeru br. 3, koji pokazuje tri primera neupravnog govora:

(3)

Baynamā qāla Muḡammad Hāšim, ṣāḡib dār našr Mīrīt inna hunāka ṭūfānan min al-’ibdā’ al-’adabiyy wa inna riwāya Ya’qūbyān a’ādatnā ilā riwāyāt Naḡīb Maḡfūz wa anna al-muškila fī madā ḡawdat al-’ibdā’ al-’adabiyy, fakitāb miṭla Tāksi lā yumkinu i’tibāruhu riwāya (...)

(Muhamed Hašim, vlasnik izdavačke kuće Mirit je rekao da postoji najezda književnog stvaralaštva i da nas je roman Jakubjan vratio romanima Nagiba

Mahfuza i da je problem u kvalitetu književnog stvaralaštva, te knjigu poput Taksi ne možemo smatrati romanom (...)

Ovaj primer ilustruje grešku koja se ponekad javlja u medijskim tekstovima, gde je treći primer tuđeg govora uveden veznikom *anna* iako je upotrebljen glagol *qāla*. Još jedna greška koju uočavamo u korpusu je izostavljanje početnih znaka navodnika, a navođenje krajnjih u doslovnim ili kombinovanim strukturama, kao u primeru br. 4:

(4)

Wa akkada Yūsuf qiyām al-ḡam‘iyya bi-taqdīm šakāwā ḡamā‘iyya li-ra’īs al-ḡumhūriyya, al-laḏī rafaḏa min qabl man‘anā min duḥūl al-mīnā’ ba‘ da at-taṭwīr, li-n-naẓar ilā muškilatinā wa manḥinā 50 taṣrīḥan».

(Jusuf je potvrdio podizanje kolektivnih žalbi od strane udruženja predsedniku Republike, koji je ranije odbio da nam dopusti ulazak u luku posle razvoja [događaja], kako bi razmotrio naš problem i dao nam 50 dozvola“.)

Ovakve slučajeve ne posmatramo kao posebne tipove doslovnih struktura. Ove greške se verovatno prave zbog kratkog vremena za koje autori moraju napisati članak kako bi što pre bio objavljen, te nisu vredne daljeg razmatranja. Pored znaka navodnika i glagola govorenja postoje i drugi načini signaliziranja uvođenja novog primera tuđeg govora, poput promene lica govornika, upotrebe znaka upitnika ili dijalekatskih reči.

U odeljku rezultata istraživanja ćemo, nakon predstavljanja našeg modela tipova tuđeg govora i navođenja primera za svaki od njih, uporediti ove tipove kvantitativno kako bi utvrdili koji od njih imaju prednost kada su u pitanju tekstovi novinskih članaka. Nakon razmatranja mogućih razloga za preferenciju određenih tipova, analiziraćemo upotrebu glagola govorenja i njihovih derivata kako bi utvrdili koji od njih se vezuju samo za određeni tip, a koji za više njih. Na kraju ćemo se osvrnuti na upotrebu znaka navodnika i zagrada u drugim funkcijama, dakle ne u onim gde predstavljaju tuđi govor, a koriste se u rečenicama gde ima tuđeg govora – ovakvo udaljavanje od teme istraživanja pravdamo time što u arapskom ne postoje pravopisna pravila u vezi sa znakovima interpunkcije, te bi nam analiza ostalih funkcija zajedno sa citiranjem dala širu sliku načina komunikacije autora s čitaocem.

Rezultati istraživanja

Primenom formalnog i funkcionalnog kriterijuma došli smo do tipologije tuđeg govora u arapskim novinskim člancima koja obuhvata slobodne, doslovne i kombinovane strukture. Od slobodnih struktura identifikovane su: *nepravni govor (konektorski i nekonektorski)*, *nepravni govor uveden aktivnim participom (konektorski i nekonektorski)*, *nepravni govor uveden glagolskim imenicom (nekonektorski, konektorska varijanta se javlja izuzetno retko)*, *slobodni upravni govor, govor unutar govora i kompleksne slobodne strukture*. Od doslovnih struktura uočene su: *upravni govor (gotovo uvek nekonektorski)*, *doslovni nepravni govor, fragmentarni citat i upravni govor uveden aktivnim participom*.

Slobodne strukture

(*Slobodni*) *nepravni govor* je osnovni tip slobodnih struktura. Tuđi govor se kod ovog tipa uvodi glagolom govorenja, najčešće u perfektu, a javlja se kako u konektorskom (primer br. 5), tako i u nekonektorskom obliku (primer br. 6):

(6)

Wa akkada anna hunāka šu‘ūbāt ḥāliyy-an fī ḥimāyat al-mustahlik ‘ālamīyy-an min al-‘ilānāt al-muḍallila ‘inda širā’ ‘abra at-tilīfūn aṭ-ṭābit wa al-maḥmūl (...)

(Naglasio je da trenutno na svetskom nivou postoje poteškoće u zaštiti korisnika od obmanjujućih oglasa prilikom kupovine putem fiksnog i mobilnog telefona (...))

(...) wa infaradat «Al-Masrī al-Yawm» bi-tafāšīl al-mašrū‘ fī 7 fibrāyir al-māḍī, wa tabluḡu qīmat al-mašrū‘ at-taqdīriyya naḥwa 21.2 milyūn ḡunayh, wa bihi ‘imāratāni nišf tašṭīb, wa 6 uḥrā bi-tašṭīb kāmīl.

((...)) „El Masri el Jaum“ je ekskluzivno objavio detalje projekta sedmog februara prošle godine, a procenjena vrednost projekta iznosi oko 21,2 miliona egipatskih funti, sa dve zgrade koje su izgrađene do pola i još šest zgrada koje su potpuno izgrađene.)

Primer 6. pokazuje rečenicu u kojoj se kao tuđi govor može protumačiti samo objekat nezavisne klauze (*detalje projekta*), ali nam kontekst govori da se ostatak rečenice zapravo nadovezuje na prvi deo rečenice (koji možemo smatrati tematskim tuđim govorom). U ovim primerima konferanse se nalaze u inicijalnom položaju, dakle na početku rečenice, što je i najučestaliji oblik, što ne čudi s obzirom na to da rečenice u standardnom arapskom uglavnom počinju glagolom. Dosta ređe se javlja u srednjoj (primer br. 7 i 8):

(7)

(...) kamā rafa'ū lāfitāt taṭlubu ziyādat badal ẓurūf at-tašgīl wa al-wardiyyāt, wa šarf al-'ilāwāt al-'iḡtimā' iyya li-l-mu'ayyinīna munḏu 1999.

((...)) Takođe su podigli transparente tražeći povećanje nadoknada za rad u posebnim uslovima i smenama, i isplatu socijalnih bonusa za zaposlene koji su imenovani od 1999. godine.)

(8)

Wa ḡā'at al-'as'ār al-latī a'lana 'anhā aṣ-ṣandūq aqall kaṭīr-an min as'ār al-mintaqa, ḥayṭu tamma ẓarah si'r al-mitr binaḥw 750 ḡunayh-an ḥattā misāḥat 80 mitr-an.

(Cene koje je Fond objavio bile su znatno niže od cena u tom regionu, gde je cena po kvadratnom metru iznosila oko 750 egipatskih funti čak do površine od 80 kvadratnih metara.)

Primer br. 7 pokazuje da je nepravni govor moguće izraziti u asindetskoj rečenici stanja, a primer br. 8 u sindetskoj odnosnom rečenicom. U prvoj rečenici fokus je na načinu na kom se tuđi govor prenosi (putem transparenta), dok se u drugoj u prvi plan stavlja stav autora (da su cene dosta niže), a u drugom planu je tekst tuđeg govora. Ovde, dakle, postoji interpretacija tuđeg govora od strane autora na osnovu šireg konteksta. Konferansa u krajnjoj poziciji, tj. nakon klauze tuđeg govora se takođe retko javlja (primer br. 9 ilustruje nekonektorski nepravni govor):

(9)

Kāna ḥilāf ḥadaṭa dāḥila al-'iḡtimā' ḥawla al-'ittifāq 'alā da'wā ad-duktūr Muḥammad al-Barāda'ī, li-ḥuḍūr al-'iḡtimā' al-muqbil, wa huwa mā ṭālaba bihi ad-duktūr Usāma al-Ġazālī Ḥarb, ra'īs ḥizb al-Ġabha, wa rafaḏathu al-'aḥzāb aṭ-ṭalāṭa (al-Wafd, at-Taḡamu', an-Nāṣiriyy).

(Došlo je do nesuglasica tokom sastanka u vezi sa dogovorom o pozivanju dr. Muhameda el Baradeija da prisustvuje sledećem sastanku, a to je ono što je zahtevao dr. Osama el Gazali Harb, lider stranke El Džabha, dok su ga odbile tri stranke (Vafd, Tadžamu i Naseri).)

Razlog za ovakvo pozicioniranje konferanse možemo naći u tome što tuđi govor nije zasebna zavisna klauza već deo autorovog teksta, te nakon konferanse, koja se nalazi unutar odnosne rečenice s imeničkom odnosnom zamenicom *mā* (srp. *što*), dolazi jos jedna klauza koja je povezana sa klauzom tuđeg govora, što se

ogleda upotrebom enklitičke zamenice. Autor teksta se, dakle, služi različitim gramatičkim sredstvima arapskog jezika kako bi naglasio stav učesnika u izvornom govornom događaju prema izgovorenom, gde se pored konferanse u ovoj rečenici javlja klauza koja predstavlja upućivanje na govorni čin (jer ne piše konkretno ono što je rekao drugi učesnik, *tri stranke*).

Nepravni govor uveden aktivnim participom je tip slobodne strukture koji je uveden derivatom glagola govorenja, aktivnim participom, u akuzativu stanja, što ga sintaksički stavlja u subordinativni odnos s prethodnim delom rečenice, koji u našem korpusu najčešće i sam sadrži klauzu tuđeg govora (kao u primeru br. 1, koji prikazuje konektorski podtip). Jako retko se javlja kao prva (i jedina) klauza s tuđim govorom u rečenici (primer br. 10, nekonektorski podtip):

(10)

Bada'a a 'dā' masīrat al-Ḥurriyat li-Ġazza fī al-'awda ilā buldānihim amsi, ba'da ta'akkud man'ihim min as-safar ilā qitā' Ġazza, mušaddidīna 'alā «naġāḥ» ḥamlatihim fī laft anzār al-'ālam kullihī ilā al-ḥiṣār al-mafrūd 'alā sukkān al-qitā', fī al-waqt al-ladī yašilu fīhī a 'dā' qāfila «Širyān al-ḥayā» al-yawm ilā maṭār al-'Arīš.

(Članovi Marša slobode za Gazu su počeli da se vraćaju u svoje zemlje juče nakon što im je zabranjen ulazak u Pojas Gaze, naglašavajući „uspeh” svoje kampanje u privlačenju pažnje celog sveta na blokadu koja je nametnuta stanovnicima Pojasa, u vreme kada članovi konvoja „Arterija života” stižu danas na aerodrom El Ariš.)

Rečenica nikada ne počinje ovim tipom, što je očekivano za akuzativ stanja, koji se nadovezuje na prethodnu klauzu.

Nepravni govor uveden glagolskom imenicom se javlja u različitim sintaksičkim oblicima: kao priloška odredba za uzrok (primer br. 11), za nameru (primer br. 12), kao akuzativ stanja (primer br. 13) i najčešće je glagolska imenica regens genitivne veze:

(11)

Hāġama «al-Bambūṭiya» wa 'adad kabīr min 'ummāl mīnā' al-'Iskandariyyah, hay'at «al-mīnā'», bi-sabab rafḍihā ṣu'ūdihim 'ala al-bawāḥir bi-ḥuġġāt al-'iḥtiyātāt al-mušaddida li-ta'amīn salāmat al-milāḥa.

(„Bambutija“ i veliki broj radnika aleksandrijske luke napali su upravu „Luke“ zbog njihovog odbijanja da ih ukrca na brodove, pod izgovorom strogih mera predostrožnosti radi osiguravanja bezbednosti plovidbe.)

(12)

Tağamhara 'ahālī aš-šayyādīn al-muḥtağazīn fī Lībyā li-mutālabat Mubārak wa al-Qaḍāfī bi-l-'ifrāğ 'anhum

(Porodice ribara koji su zatočeni u Libiji okupili su se kako bi zahtevali od Mubaraka i Gaddafija njihovo oslobađanje)

(13)

Wa radd-an 'alā su'āl 'ammā idā kānat hunāka duwal tu'aṭṭīlu al-muṣālaḥa ḥāṣṣat-an Īrān wa Sūriyā, qāla ar-ra'tīs al-filistīnī: Sūriyā lā tu'āriḍu al-muṣālaḥa, baynāmā Īrān ḍiddahā li-l-'asaf.

(Odgovarajući na pitanje da li postoje države koje ometaju pomirenje, posebno Iran i Sirija, palestinski predsednik je rekao: Sirija se ne protivi se pomirenju, dok je Iran, nažalost, protiv.)

U nekim slučajevima u kojima je konferansa na krajnjoj poziciji teško je odrediti koji deo rečenice predstavlja tuđi govor. Primer br. 14 ilustruje upotrebu glagolske imenice u množini kao markera tuđeg govora:

(14)

Yastaqbilu mīnā' Safāğā al-yawm 2200 ra's min al-'uğūl al-'It'yūbiyya, min iğmāliyy 13 alf ra's għhiza li-š-šahṇ min mawāni' Ğībūtī ilā Miṣr, tamḥīdan liḍabḥihā fī mağzir Safāğā, wa ṭaraḥihā fī al-'aswāq bi-'as'ār taṣīlu ilā 30 ġunayḥ-an li-l-kīlū, ṭibqan li-l-'ittifāq al-laḍī waqqa'athu Miṣr ma'a al-ḥukūma al-'It'yūbiyya li-ziyādat at-ta'āwun bayna al-baladayni fī mağāl istīrād al-luḥūm, bi-'tibārihi iḥdā awlawiyyāt as-siyāsa al-ḥāriğīyya li-Miṣr, ṭibq-an li-ta'kīdāt maṣādir rafī'at al-mustawā bi-wizārat az-ziyāra.

(Luka Safaga danas prima 2200 glava etiopskih goveda, od ukupno 13.000 glava spremnih za pošiljku iz luka Džibutija za Egipat, u pripremi za njihovo klanje u klanici u Safagi i prodaju na tržištu po cenama koje dostižu do 30 egipatskih funti po kilogramu, prema sporazumu potpisanom između Egipta i etiopske vlade radi povećanja saradnje između ove dve zemlje u oblasti uvoza mesa, smatrajući da je to jedan od prioriteta egipatske spoljne politike, prema informacijama visokog nivoa iz Ministarstva poljoprivrede.)

U ovom primeru nije jasno da li autor teksta prenosi reči govornika (*visoko rangirani izvori u Ministarstvu poljoprivrede*) od samog početka rečenice, ili je to deo autorovog govora, a deo rečenice koji počinje sa *bi-‘tibārihi* (srp. *smatrajući*) predstavlja tuđi govor. Ukoliko smatramo da se tuđi govor u ovom primeru uvodi sa *ṭibq-an* (srp. *prema*), možemo zaključiti da se tuđi govor može uvesti još jednim tipom adverbijala, a to je priloški akuzativ uzroka ili svrhe.

Nekada nije jasno da li neke klauze (ili delove klauza, u ovom slučaju rektume genitivne veze) možemo smatrati tuđim govorom zbog polisemije glagolskih imenica. U primeru br. 15 glagolska imenica *ṭalab* je upotrebljena dva puta (prvo u množini, zatim u jednini):

(15)

Qaddama Ṣalāḥ Shuwayḥ, ‘aḍw maḡlis aš-ša‘b ‘an al-ḥizb al-waṭanī ‘an dā’irat Bilbays bi-š-Šarqiyya, wa ‘adad min nuwwāb al-muḥāfaẓa ṭalabāt iḥāṭa muḡamma‘a ilā ad-duktūr Aḥmad Fathī Surūr, ra’īs maḡlis aš-ša‘b, wa ad-duktūr Aḥmad Nazīf, ra’īs al-wuzarā’, wa al-muhandis Aḥmad al-Maḡribī, wazīr al-’iskān, ḥawla ṭalab al-mustašār ‘Adlī Ḥusayn, muḥāfiẓ al-Qalyūbiyya, istiqtā‘ 200 alf faddān min arḍ aš-Šarqiyya li-ḍammihā ilā muḥāfaẓatihi wa muwāfaqat hay’at al-taḥṭīṭ al-‘umrānī ‘alā ṭalabihi, dūna al-ḥuṣūl ‘alā muwāfaqat al-muḥāfiẓayni.

(Salah Švajh, član Narodne skupštine iz Nacionalne stranke koji predstavlja izbornu jedinicu Bilbeis u Šarkiji, zajedno s nekoliko drugih poslanika iz te provincije, podneo je kolektivne zahteve za interpelaciju doktoru Ahmedu Fathiju Sururu, predsedniku Narodne skupštine, doktoru Ahmedu Nazifu, premijeru, i inženjeru Ahmedu el Magribiju, ministru stanovanja, u vezi s zahtevom savetnika Adlija Husejna, guvernera Kaljubije, za priključivanjem 200.000 feddana zemlje iz Šarkije njegovom guverneratu i odobrenjem Vlasti za urbanističko planiranje za njegov zahtev, bez dobijanja saglasnosti guvernera.)

U oba slučaja znači zahtev, a ostatak genitivne veze u prvom slučaju i recenicu koja sledi posle ove reči u drugom smatraćemo tuđim govorom jer samo značenje reči upućuje na (napisani) tuđi govor.

Govor unutar govora je slobodna struktura u kojoj postoji više izveštavanih govornika, u kome jedan od njih unutar svog govora iznosi još jedan primer tuđeg govora. Ovaj „meta“ govor se u korpusu javlja u više varijanti: neupravni govor unutar neupravnog govora (nekonektorski podtip se javlja neznatno češće od konektorskog), neupravni govor uveden glagolskom imenicom unutar

neupravnog govora, nepravni govor unutar upravnog govora (4 slučaja u primeru br. 16):

(16)

Wa qāla Marsā ‘Abd as-Salām, sakratīr al-ġam‘iyya, ‘uḍw al-laġna al-niqābiyya li-l-Bambūṭiyya: «Arsalnā ḥitābāt ilā ra’īs qiṭā‘ an-naql al-baḥrī nutālibu fihā bi-’išdār tarāḥiṣ li-’abnā’inā lakinna hī’at al-mīnā’ raddat ‘alaynā bi-’anna ‘adadanā 185 Bambūṭiyyān ‘alā (ghayr al-ḥaqīqa) fa-‘adadunā 127 wa naḥnu nutālibu bi-ziyādat al-‘adad ilā 185 kamā taqūlu (al-mīnā’) bi-’iḍāfat 58 tarḥiṣan li-’abnā’inā».

(Marsa Abdul Salam, sekretar udruženja i član sindikalnog komiteta Bambutije je rekao: „Poslali smo pisma predsedniku sektora pomorskog transporta u kojima zahtevamo izdavanje dozvola za naše članove, ali luka nam je odgovorila da nas ima 185 (što nije tačno), jer nas ima 127, i zahtevamo povećanje broja na 185, kako kaže (luka), dodavši 58 dozvola za naše članove“.)

Slobodni upravni govor se razlikuje od upravnog govora formalno po izostavljanju znakova navodnika (Smirnova 2009: 84). Iako ova forma postoji i u klasičnom arapskom (*ḥikāya*, Šabban, 1997: 325), u našem korpusu se javlja u obliku gde ipak ostaju određeni znakovi interpunkcije koji signaliziraju da je u pitanju upravni govor (dve tačke pre klauze tuđeg govora), kao u drugom delu rečenice u primeru br. 13. „Pravi“ slobodni upravni govor, bez ikakvih znakova interpunkcije, javlja se samo u okviru *kompleksnih slobodnih struktura*, gde dolazi nakon neupravnog govora (primer br. 17):

(17)

Aḍāfa anna difā‘ as-sukkarī huwa al-laḍī ṭalaba naṣḥ ḡihāz at-taḥzīn, walaysa laḥū li-Hishām ‘aw difā‘ihi ‘ayy ‘alāqa biḥadā aṭ-ṭalab, fa-kayfa yadfa‘u Hishām ‘an Muḥsin ‘ay mabāliġ māliyya?

(Dodao je da je Sukarijeva odbrana ona koja je zatražila kopiranje uređaja za skladištenje, i nema Hašim ili njegova odbrana nikakve veze sa ovim zahtevom, pa kako Hašim plaća novčane iznose umesto Muhsina?)

Kompleksne slobodne strukture je teško identifikovati ukoliko nema jasnih pokazatelja da je došlo do promene tipa tuđeg govora, npr. promene lica govornika ili, kao u ovom slučaju, upotrebe upitne zamenice i znaka upitnika. Primere uvedene neupravnim govorom bez jasnih indikatora da je došlo do promene tipa tuđeg govora smatramo neupravnim govorom. Kako smo naveli u

metodologiji, kompleksnim slobodnim strukturama i kombinovanim smatraćemo one primere gde konferansa nije modifikovana (uvođenjem novog glagola govorenja ili njegovog derivata), izuzev u slučaju kada se jedna klauza nadovezuje na drugu putem tematskog neupravnog govora. Primer br. 18 nam prikazuje strukturu tematskog govora sa konektorskim neupravnim govorom uvedenim aktivnim participom:

(18)

wa intaqada «‘Abd al-Fattāḥ» ḥarakāt al-Barāda‘ī al-aḥīrah, qā’il-an innahā aṭbatat ‘adam iktirāṭihi bi-humūm al-muwāṭin al-Miṣrī bi-l-ḥārīḡ, mimmā addā ilā tarḥīl al-‘ašarāt min al-‘āmilīn bi-l-Kuwayt, (...)

(Abd el Fatah je kritikovao nedavne akcije Baradeja, rekavši da su one potvrdile njegovu nezainteresovanost za interese egipatskih građana u inostranstvu, što je dovelo do deportacije desetina radnika iz Kuvajta, (...))

Doslovne strukture

(*Doslovni*) *upravni govor* je osnovni tip doslovnih struktura. Uvodi se glagolom govorenja iza koga sledi klauza tuđeg govora pod navodnicima. Upotreba upravnog govora je dokaz autentičnosti prenetog iskaza (Smirnova, 2009: 83). Glavna rečenica tuđeg govora (koja obuhvata primere govora unutar govora) u primeru br. 16 ilustruje upravni govor u nekonektorskom obliku, dok se konektorski podtip javio samo jednom (primer br. 19):

(19)

Wāšintun ta’taqidu ’anna «an-nahḡ al-’afḍal huwa al-‘amal ma‘-an dāḡil al-muḡtama‘ al-duwalī min aḡl ’uqūbāt, bihadaf (mumārasa) akbar qadr min aḍ-ḍuḡuṭ ‘alā al-’Irāniyyīn wa muḡāwalat taḡyīr ṭarīqatihim fī al-tafkīr», (...)

(Vašington veruje da „je najbolji pristup zajedničko delovanje unutar međunarodne zajednice radi uvođenja sankcija, s ciljem (vršenja) većeg pritiska na Iran i pokušaja promene njihovog načina razmišljanja“, (...))

Ovaj primer je uveden glagolom mišljenja (koji funkcioniše kao glagol govorenja) koji je karakterističan za neupravni govor, stoga možemo smatrati da konektorski podtip nije tipičan za upravni govor. Ispred znakova navodnika se u upravnom govoru uglavnom navode i dve tačke, ali postoje slučajevi, doduše dosta ređi, bez dvaju tačaka (primer br. 20):

(20)

wa qāla «lā yaǧību an nas´ā ilā an nuṣaddiq miṭl hadā al-muṣṭalaḥ wa al-ladī qad yatasabbabu fī naǧāḥ kitāb lā yastahiqqu».

(I rekao je „Ne bi trebalo težiti tome da verujemo u ovakav termin koji može dovesti do uspeha knjige koja to ne zaslužuje“.)

Smirnova (2009: 83) navodi da su *doslovni neupravni govor* i *fragmentarni citat* tuđe reči koje su ugrađene u autorski govor kao njegove sastavne jedinice, pri čemu je doslovni neupravni govor u paradigmi sa neupravnim govorom, dok je fragmentarni citat potpuno integrisan u autorov tekst. Drugim rečima, doslovni neupravni govor se javlja u rečenici zajedno sa neupravnim govorom, dok je fragmentarni citat izdvojen navodnicima u okviru rečenice u kojoj tuđi govor nije uveden glagolom govorenja. Primer br. 21 prikazuje naslov jedne vesti u kojoj prvi podvučeni tip predstavlja fragmentarni citat, a drugi doslovni neupravni govor:

(21)

«al-Bambuṭiyya» yarfuḍūna man´ahum min ṣu´ūd «al-bawāḥir» wa «al-mīnā'» tubarriru qarārahā bi-«al-hawādit al-`irhābiyya»

([Radnici] „Bambutije“ odbijaju da im se zabrani ukrcavanje na „brodove“, a „luka“ opravdava svoju odluku „terorističkim incidentima“)

Fragmentarni citat se javlja samo u naslovu, dok je doslovni neupravni govor češći u tekstu (npr. reč pod navodnicima u primeru br. 10), što ne čudi s obzirom na to da je novinski članak informativni tekst, te je jako bitno pripisati reči izveštavanom govorniku. Što se doslovnog neupravnog govora tiče, on se, prema našoj tipologiji, javlja i u svom dužem obliku, dakle sa većim delom izvornog govora pod navodnicima, kao *kombinovana slobodna i doslovna struktura* (primer br. 22):

(22)

wa lafata ilā anna tanāwul al-`asmāk al-nāfiqa «lā yuhaddidu aṣ-ṣiḥḥah al-`āmma lil-mustaḥliqina», (...)

(Istakao je da konzumiranje pokvarenih riba „ne ugrožava javno zdravlje potrošača“, (...))

Korišćenjem doslovnih struktura autor naglašava one delove diskursa koje smatra bitnim, ili uz pomoć njih izražava svoj stav (Smirnova, 2009: 83), a što je

kraći deo tuđeg govora pod navodnicima, to uloga citata više prelazi iz „funkcije pouzdanosti“ u „funkciju stava“ (Weizman, 1984 cit. prema Smirnova, 2009: 83). Drugi oblik kombinovane strukture u našoj klasifikacije je kombinacija (doslovnog) upravnog govora (ili doslovnog neupravnog govora, ako predstavlja samo deo izvornog iskaza) sa tematskim tuđim govorom (primer br. 23):

(23)

«Ġuyūbat sukkar addat ilā al-wafā».. bi-ḥadā at-taškhīṣ aṭ-ṭibbī fassara ad-dukṭūr Muḥammad Faṭḥī ‘Uṭmān, ra’īs hay’at tanmiyat aṭ-ṭarwa as-samakiyya, sabab nufūq aṭnān al-’asmāk fī mašraf al-muḥiṭ bi-l-Maryūṭiyya.

(„Šećerna koma dovela je do smrti“.. ovom medicinskom dijagnozom dr. Mohamed Fathi Osman, predsednik tela za razvoj ribljeg bogatstva, objasnio je razlog masovnog uginuća tona ribe u okrugu Marjutija.)

Ovaj primer takođe prikazuje jedini slučaj uvođenja upravnog govora glagolskom imenicom. Konferansa je pozicionirana nakon upravnog govora kako bi lakše povezali klauzu tematskog slobodnog govora sa prethodnim upravnim govorom, u rečenici koja je lid članka, te služi da ukratko istakne njegovu suštinu.

(*Doslovni*) *upravni govor uveden aktivnim participom* se, kao svoj slobodni pandan, retko javlja kao prva klauza tuđeg govora (primer br. 24) i rečenica nikada ne počinje ovim oblikom, tj. prethodi joj neki glagol:

(24)

Wa waḡḡaha ḥadīṭahu ilā Ḥamza qā’il-an: «anā qultu laka mish muwāfiq ‘alā iqāmat al-liqā’ hunā».

(Uputio je svoj govor ka Hamzi rekavši: „Rekao sam ti ne slažem se sa držanjem sastanka ovde“.)

Prvi deo rečenice naglašava adresanta, dok nam drugi deo rečenice u primeru br. 24 ilustruje upotrebu dijalekatskog govora u klauzi upravnog govora uvedenog aktivnim participom, koji ujedno predstavlja i primer nekonektorskog slobodnog upravnog govora unutar pomenutog tipa doslovne strukture. Ovaj tip se, nasuprot osnovnom tipu upravnog govora, češće javlja u formi bez dve tačke pre klauze tuđeg govora (primer br. 25) i realizuje se isključivo nekonektorski:

(25)

(...) mušaddida-tan ‘alā «ḥaqq al-muwāṭinīn fī at-ta‘bīr ‘an ra’yihim bi-ṭarīqa silmiyya», mushīra-tan ilā «wuḡūd manāḥ ṣihḥiyy li-t-ta‘bīr ‘an ar-ra’y fī Miṣr

yaẓharu min ḥilāl ḥurriyyat at-ta‘bīr ‘an al-ra’y fī al-mudawwanāt wa aṣ-ṣaḥāfah wa at-tilfīzyūn wa al-mušāraka fī ḡadal maftūḥ wa ḥurr ḥawla mustaqbal Miṣr».

((...) naglašavajući „pravo građana na izražavanje svog mišljenja na miran način“, istakavši „postojanje zdravog okvira za izražavanje mišljenja u Egiptu koji se ogleda kroz slobodu izražavanja mišljenja putem blogova, novinarstva, televizije i učešća u otvorenom i slobodnom dijalogu o budućnosti Egipta“.)

Učestalost tipova

Ukupan broj primera tuđeg govora je 387. Tabela 1 prikazuje broj primera različitih tipova tuđeg govora u korpusu i procenat njihove učestalosti u odnosu na druge tipove⁶:

Tabela 1

S S	KSNG	NSNG	KNGU AP	NNGU AP	NGU GI	GUG	SUG	KSS	Σ
	112 (29,94 %)	60 (15,50 %)	38 (9,81%)	18 (4,65%)	21 (5,43 %)	32 (8,27%)	18 (4,65 %)	10 (2,58 %)	309 (79,84 %)
D S	DUG	DNG	FC	KS	UGUA P	Σ			
	41 (10,59 %)	17 (4,39%)	7 (1,8%)	9 (2,32%)	4 (1,03 %)	78 (20,16 %)			

SS – slobodne strukture, KSNG – konektorski slobodni neupravni govor, NSNG – nekonektorski slobodni neupravni govor, KNGUAP – konektorski neupravni govor uveden aktivnim participom, NNGUAP – nekonektorski neupravni govor uveden aktivnim participom, NGUGI – neupravni govor uveden glagolskom

⁶ Nismo odvajali konektorske oblike od nekonektorskih kod onih tipova gde se drugi oblik javio samo jednom.

imenicom, GUG – govor unutar govora, SUG – slobodni upravni govor, KSS – kompleksne slobodne strukture;

DS – doslovne strukture, DUG – doslovni upravni govor, DNG – doslovni neupravni govor, FC – fragmentarni citat, KS – kombinovane strukture, UGUAP – upravni govor uveden aktivnim participom.

Slobodne strukture su daleko učestalije od doslovnih. Najfrekventniji je konektorski podtip neupravnog govora, zatim nekonektorski, te direktni upravni govor. Slobodne strukture omogućavaju novinarima da „istaknu ključne tačke i naglase ono što smatraju važnim u izveštavanom iskazu“ (Smirnova, 2009: 85). Tipovi neupravnog govora su korisna sredstva za autora koji želi da skрати iskaz, izbací delove izvornog govornog čina koje smatra nerelevantnim za čitaoca ili kombinuje više iskaza u jedan. Što se arapskog jezika tiče, znatno češćoj upotrebi slobodnih struktura verovatno doprinosi to što izvorni iskaz često može biti na dijalektu, te se neupravni govor nameće kao poželjna varijanta jer su vesti uglavnom na književnom jeziku. Iako je doslovni upravni govor treći po učestalosti u našem korpusu, važno je izneti podatak da se javlja samo u 14 članaka, od toga 7 primera je iz jednog članka. To ukazuje na činjenicu da je doslovni upravni govor stvar sklonosti pojedinih novinara pre nego potreba za iskazivanjem važnih informacija doslovno.

Glagoli i znakovi interpunkcije

Što se upotrebe glagola tiče, pojedini od njih se javljaju sa klauzom i upravnog i neupravnog govora: *akkada*, *qāla*, *aḏāfa*, *awḏaḥa* (srp. *objasniti*⁷), *tāba‘a* (srp. *nastaviti*), kao i aktivni participi *qā’il-an*, *mušaddid(at)-an*, *mušīr(at)-an*, *muwaḏḏih-an* (srp. *objašnjavajući*). Glagola koji uvode podtipove neupravnog govora ima puno, što je u skladu sa njihovom učestalošću; pojedini uvode i konektorski i nekonektorski podtip: *ašāra* (srp. *ukazati*), *akkada*, *lafata* (srp. *naglasiti*), *i‘tabara* (srp. *smatrati*), *a‘lana* (srp. *objaviti*), *kašafa* (srp. *otkriti*), *ḥaḏara* (srp. *upozoriti*), kao i aktivni participi: *mušīr(at)-an*, *muakkid(at)-an* (srp. *naglašavajući*), *mušaddid(at)-an*. Ono što je bitno naglasiti je to da, uprkos znatno brojnijim primerima konektorskog podtipa, postoji mnogo više načina obeležavanja isključivo nekonektorskog podtipa slobodnog neupravnog govora (navodimo glagole koji se javljaju više od jednom): *ṭālaba*, *intaqada* (srp.

⁷ Ovde navodimo prevode samo onih glagola i derivata koji se nisu javili u primerima.

kritikovati), *tawaqqa'a* (srp. *očekivati*), *talaba* (srp. *tražiti*), *wašafa* (srp. *opisati*), *istaṭrada* (srp. *nastaviti*), *ittahama* (srp. *optužiti*), *iqtaraha* (srp. *predložiti*), *abdā* (srp. *izraziti*). Ovo prikazuje da je mnoštvo načina pomoću kojih autor teksta može najaviti tuđi govor i uputiti čitaoca na svoje tumačenje prenetog iskaza.

Upotreba navodnika i drugih znakova interpunkcije u korpusu nije ujednačena, što ne čudi s obzirom na nedostatak pravopisnih normi u vezi s njima u standardnom arapskom jeziku. Pod navodnicima autori stavljaju naziv medija (primer br. 6), nazive kompanija (primer br. 11), ali ponekad i lična imena ili nadimak izveštavanog govornika (primer br. 18). Takođe koriste i zagrade (primer br. 16) kada, najčešće unutar klauze upravnog govora, daju dodatne informacije o kontekstu izvornog govornog događaja, ili parafraziraju delove iskaza pri čemu nekada ono što je u zagradi kongruira sa onim van zagrade, tj. deo rečenice u zgradama je njen integralni deo. Znakovi interpunkcije koji ne uvode doslovne strukture tuđeg govora, dakle, imaju komunikativnu funkciju.

Zaključak

Analizom korpusa i primenom morfosintastičkog, retoričkog i formalnog kriterijuma došli smo do 8 tipova slobodnih i 5 tipova doslovnih struktura. Kvantitativna analiza je pokazala preferenciju autora vesti ka slobodnim strukturama, naročito osnovnom tipu neupravnog govora. To pripisujemo prednostima koje nepravni govor nudi nasuprot upravnom govoru (v. odeljak „Učestalost tipova“). Nepravni govor preovladava u diskursu medija „El Masri el jaum“ iz 2010. godine, što je u suprotnosti sa rezultatima istraživanja koje je sproveo Vahj (2021: 15) nad korpusom medija „Hajat“ iz 1997. godine. Kako je prošao određeni vremenski period između objavljivanja članaka koji su predmet ovih istraživanja, moguće je doneti zaključak da se način prenošenja tuđeg govora vremenom menja u korist neupravnog govora, iako je razlog značajne razlike u procentima možda u tome što istraživanje Vahja (2021: 15) proučava samo glagol *qāla* i njegove derivate. Kvalitativna analiza nam je ukazala na brojne načine najavljanja tuđeg govora, tj. brojne glagole i njihove derivate kojima autori interpretiraju tuđi govor i izražavaju svoj stav u cilju ubeđivanja čitaoca (v. Smirnova, 2009: 88). Takođe smo pokazali da se ovi načini najavljanja realizuju u brojnim morfosintaksičkim formama (akuzativ stanja, odnosna rečenica itd.) što dovodi do različitog položaja konferanse u odnosu na klauzu tuđeg govora. Znakovi interpunkcije, bilo da predstavljaju tuđi govor ili ne, odražavaju autorovu potrebu da iznese svoje stavove i usmerava čitaoca kroz

tekst, a njihova neujednačenost je posledica idiosinkratičnih odlika autora i nepostojanja konkretnih pravila, kako u pravopisu arapskog jezika, tako i u politici medija u kome su ove vesti napisane. Odsustvo slobodnog upravnog govora bez dve tačke posle glagola govorenja, tipa tuđeg govora koji je postojao u klasičnom arapskom, je očekivano jer je u pitanju korpus medija, u čijem diskursu je jako bitno naglasiti da su reči prenete doslovno.

Navođenjem primera svakog tipa smo pokazali da arapski jezik poseduje više jezičkih sredstava pomoću kojih autor teksta upućuje čitaoca na izvorni iskaz i izvorni govorni događaj. Morfosintaksički kriterijum nam je omogućio da prepoznamo nove tipove koji su u korelaciji sa drugim delovima rečenice (iskaza ili autorovog govora). U rečenici sa tuđim govorom uvedenim aktivnim participom autor uključuje iskaz u kontekst prikazan u konferansi, a rečenica takođe često poseduje još jedan primer tuđeg govora uveden glagolom. Tuđi govor uveden aktivnim participom nikada ne dolazi na početku rečenice, te je u subordinativnom položaju prema rečenici sa slobodnim neupravnim govorom (primer br. 1) ili prema kontekstu u okviru autorovog govora (primer br. 10). Bez obzira na to da li je ova povezanost dva iskaza ili iskaza sa klauzom autorovog govora samo sintaksička ili je i pragmatska, zastupljenost klauza tuđeg govora uvedenih derivatom glagola govorenja je posledica retoričkih osobnosti arapskog jezika (koordinacija i paralelizam, Kaplan, 1966: 10). Autori medijskih tekstova, dakle, kombinuju različite tipove tuđeg govora u jednoj rečenici, bez obzira na to da li je u pitanju govor unutar govora ili dva primera tuđeg govora u kojima je jedan samo formalno u subordinativnom odnosu prema drugom iskazu. Prema tome, ovim potvrđujemo prve dve hipoteze našeg istraživanja, te je važno istaći da su strukture koje smo označili kao posebne tipove tuđeg govora sintaksička realizacija retoričkih karakteristika arapskog jezika.

Što se treće hipoteze tiče, ona je potvrđena time što smo pronašli samo jedan primer sindetskog uvođenja upravnog govora (primer br. 19), i to na način tipičan za uvođenje neupravnog govora (pomoću epistemičkog glagola *smatrati*), dok glagol *qāla* pri upotrebi neupravnog govora uvek prati veznik *inna*, što znači da naše istraživanje pokazuje dalje odstupanje od normativnog pravila. Naše istraživanje se po tom pitanju razlikuje od Okašinog (2008: 50) i Omarovog (2002: 241) što pokazuje tendenciju autora novinskih članaka da pogrešno tumače gramatičko pravilo u vezi sa glagolom *qāla*. Prema tome, deskriptivni pristup nam je omogućio da dođemo do zaključka da veznik *inna* u funkciji konektora koji uvodi nepravni govor gubi svoju emfatičnu semantiku koju ima u drugoj funkciji (v. Ryding, 2005: 425), a na kojoj se bazira normativni stav.

Asindetsko uvođenje upravnog govora je logično za razvoj pisanog arapskog jezika pošto su uvedeni znakovi interpunkcije koji signaliziraju koji deo rečenice je tuđi govor. I pored predloga Omara (2002: 241) i Okaše (2008: 50), normativna gramatika arapskog nije ponudila rešenje u vezi sa glagolom *qāla* prilikom uvođenja neupravnog govora, te je postalo ustaljeno da ga u tim slučajevima sledi veznik *inna*, a moguće je, doduše, da je u pitanju jezička politika proučavanog medija.

Bitno je napomenuti da je ovo istraživanje sprovedeno na relativno malom broju članaka i da obuhvata članke iz jednog medija, te ne tvrdimo da bi rezultati (naročito kvantitativne analize) važili i za članke iz drugih medija. To znači da potencijalno postoje drugi tipovi, odnosno načini najavljivanja tuđeg govora u tekstovima drugih medija. Što se daljih istraživanja iz oblasti reprezentologije arapskog jezika tiče, bitno je da obuhvate tekstove iz drugih žanrova žurnalističkog stila, poput članka mišljenja, kao i one iz drugih diskursa, što bi potencijalno dovelo do otkrića novih tipova tuđeg govora, te bi bilo moguće uporediti ih sa onim iz medijskog diskursa.

Korpus

Arabicorpus: <https://arabicorpus.byu.edu/> (poslednji put pristupljeno 29.8.2023)

Reference

Al-Šabbān, M.c.A. (1997). *Hāšiyat aš-Šabbān ‘alā Šarh al-‘Ašmūnī ‘alā ‘Alfiyyat ibn Mālik* (Vol. 2). Bayrūt: Dār al-kutub al-‘ilmiyya. (Originalno delo napisano u 14. veku)

Al-Sirāfi, A. (2008). *Šarḥ Kitāb Sībawayh* (Vol. 1). Bayrūt: Dār al-kutub al-‘ilmiyya. (Originalno delo napisano u 10. veku)

Al-Wahy, A. S. (2021). The influence of English on Modern Standard Arabic speech reporting styles: A corpus-based study. *Lingua*, 259, 1–22.

Bahtin, M. M. (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit.

Belnap, R. K. (1986). Grammar, Style, and Discourse An Empirical Look at Modern Standard Arabic Complementation in the Newspaper, Al-Ahram. *Deseret Language and Linguistic Society Symposium* 12(1), 45–51.

Chesterman, A. (1998). *Contrastive functional analysis*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Doss, M. (2006). Indirect Speech. In Versteegh, K. (Ed.), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics* (Vol. 1, pp. 331–333). Leiden: Brill.

Hatim, B. (1997). *Communication Across Cultures: Translation Theory and Contrastive Text Linguistics*. Exeter: University of Exeter Press.

Fakhri, A. (1998). Reported speech in Arabic journalistic discourse. In Benmamoun, E., Eid, M., Haeri, N. (Eds.), *Perspectives on Arabic Linguistics XI* (str. 167–182). Amsterdam: J. Benjamins.

Kaplan, R. B. (1966). Cultural thought patterns in inter-cultural education. *Language Learning*, 16(1-2), 1–20.

Kovačević, M. (2012). O gramatičko-stilističkom terminosistemu tuđeg govora. *Srpski Jezik*, 17, 13–38.

Marić, B. Ž. (2016). Neupravni govor u srpskom i ruskom jeziku. *Južnoslovenski Filolog*, 72(1–2), 127–137.

Ryding, K. C. (2005). *A reference grammar of modern standard Arabic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schmid, W. (2008). *Elemente der Narratologie*. Berlin und New York: Walter de Gruyter.

Smirnova, A. V. (2009). Reported speech as an element of argumentative newspaper discourse. *Discourse & Communication*, 3(1), 79–103.

‘Ukāša, ‘U. Y. (2008). Min qaḍāyā fi’l al-qawl (qāla) fi al-‘arabiyya. *Mağallat mağma‘ al-luġa al-‘arabiyya al-‘urduniyy*, 74, 11–82.

‘Umar, A. M. *Anā wa al-luġa wa al-mağma‘*. Al-Qāhira: ‘Ālam al-kutub.

Waugh, L. R. (1995). Reported speech in journalistic discourse: The relation of function and text. *Text & Talk*, 15(1), 129–173.

Summary: TYPES OF REPORTED SPEECH IN ARABIC WRITTEN MEDIA

The aim of this paper is to identify types of reported speech in a corpus of Arabic newspaper articles. We propose a taxonomy based on Smirnova’s (2009), which categorizes reported speech into liberal and literal speech structures. Our taxonomy is in accordance with the rhetorical and morphosyntactic characteristics of the Arabic language. We also distinguish subtypes of reported speech introduced by the derivative of the reporting verb. In the corpus, all

instances of reported speech are marked and categorized, based on which we conclude that liberal structures, especially free indirect speech, are much more frequent than literal structures. We attribute this to the benefits that indirect speech offers in the context of written media. The paper also examines the ways in which reported speech clauses are introduced, i.e. the use of reporting verbs, to determine which ones are associated exclusively with specific types and which ones are used for multiple types. We also analyze the use of quotation marks in sentences with reported speech that do not represent a type of reported speech.

Keywords: Arabic language, reported speech, indirect speech, direct speech, written media, Arabic media language

Ana Mandić Ivković, Ivana Vranić Petković: PROCES FILMSKE ADAPTACIJE STAJNBEKOVOG DELA O MIŠEVIMA I LJUDIMA U REŽIJI LUISA MAJLSTOUNA

Pregledni rad¹

Sažetak: Majlstounova adaptacija Stajnbekovog dela *O miševima i ljudima* mogla bi se klasifikovati kao transpozicija, jer prema definiciji Džefrija Vagnera predstavlja „direktno prenošenje romana na ekran sa minimalno приметnom interferencijom“ (Minier, 2014: 25), dok je pojedini kritičari poput Linde Kahir i Miličepa smatraju doslovnim prevodom, jer je reprodukcija zapleta i svih pratećih detalja verna originalnom delu. Stoga, oni kritičari koji polaze od teorije vernosti smatraju Majlstounovu adaptaciju jednom od najuspešnijih adaptacija Stajnbekovih dela. Međutim, tokom analize ovog ostvarenja u ovom radu pokazaćemo da Majlstounova adaptacija zaslužuje visoke ocene i pohvale kritike ne samo zbog svog doslovnog načina prevođenja na veliki ekran, već pre svega kao originalno umetničko ostvarenje koje svojim filmskim narativom pred publikom oživljava izuzetno upečatljive likove; svojom fotografijom i mizanscenom oslikava svu turobnost života najamnih radnika u doba Velike depresije; vešto iznosi zaplet, teme i značenja svojstvena Stajnbekovoj noveli. Ona je pravi primer intertekstualnog dijaloga, koji je iznedrio još jedno značajno umetničko ostvarenje, koje nimalo ne gubi na svojoj snazi, čak i u XXI veku kada dolazi do revolucionarnih promena u svetu filmske kinematografije. Sud o umetničkoj vrednosti i značaju ove adaptacije donosimo na osnovu toga u kojoj meri je to delo ostvarilo poetiku svog narativa i doprinelo umetničkom doživljaju nas kao publike.

Ključne reči: filmska adaptacija, intertekstualni dijalog, transpozicija

Uvod

¹ Ana Mandić Ivković, Beogradska akademija poslovnih i umetničkih strukovnih studija, anamandic73@gmail.com.

Ivana Vranić Petković, Beogradska akademija poslovnih i umetničkih strukovnih studija, ivanavravic11@gmail.com.

Novela *O miševima i ljudima* doživela je čak dve filmske adaptacije za veliko platno. Prva datira iz 1939. godine u režiji Luisa Majlstouna. Autor scenarija je Judžin Solou a film nastaje u produkciji filmskog studija *United Artists*. Druga filmska adaptacija nastala je pola veka kasnije, 1992. godine, u režiji Garija Siniza. Autor adaptiranog scenarija je Horton Fut a film je snimljen u produkciji filmskog studija *MGM* (Tibbetts, 2005: 323). Godine 1937, kada je nastala ova novela, Stajnbek je u saradnji sa Džordžom Kofmanom napisao i njenu pozorišnu adaptaciju, što je dovelo do značajnog komercijalnog uspeha. Predstava *O miševima i ljudima* izvedena je na Brodveju, a glavne uloge tumačili su Volas Ford i Broderik Kroford. Dobitnik je nagrade pozorišnih kritičara, koji su je proglasili najboljom predstavom godine (Tibbetts, 2005: 323). Majlstounova filmska adaptacija, kao primer intertekstualnog dijalozizma, zasniva se kako na noveli tako i na dramskoj predstavi, što se može videti u filmu na primeru stvaranja lika Kerlijeve supruge, koja je nalik liku u predstavi, predstavljena kao žrtva životnih okolnosti, sa ciljem da kod gledalaca izazove saosećanje a ne prezir. Majlstoun odlučuje da glavne uloge poveri relativno nepoznatim glumcima Burdžisu Meredithu i Lonu Čejniju mlađem, što je možda jedan od razloga zašto ovaj film nije ostvario značajan profit na bioskopskim blagajnama ali je po svom umetničkom značaju prepoznat od strane Filmske akademije, koja ga je nominovala za najbolji film godine.

Nasuprot teoriji vernosti književnom izvoru koja polazi od toga da književni tekst ima jedno značenje koje filmski stvaralac usvaja ili pak izneverava, Robert Stem predlaže alternativni pristup analizama filmskih adaptacija. On uvodi termin *intertekstualni dijalozizam* u kritički diskurs, potpuno prebacujući fokus na književni i filmski tekst (Réka, 2008: 47). Stem objašnjava da intertekst znači da „svaki tekst formira ukrštanje tekstualnih površina, pošto su svi tekstovi sastavni deo anonimne formule, varijacije tih formula, svesni ili nesvesni citati, spajanje ili inverzija drugih tekstova“ (Réka, 2008: 47). Pozivajući se na Bahtina, Stem smatra da ne treba ograničavati koncept na isključivo jedan medij jer su svi tekstovi proizvodi „beskonačnih i otvorenih mogućnosti koje proizilaze iz širokih delovanja kulture, čitava matrica komunikativnih veština u čijim okvirima se nalazi umetnički tekst“ (Réka, 2008: 47). On smatra da filmske adaptacije nisu „isključivo vrsta višeslojnih pregovora intertekstova već se i sami nalaze u vrtlogu intertekstualnih referenci i transformacija, ili tekstova koji stvaraju druge tekstove u beskrajnom procesu reciklaže, transformacije, transmutacije, bez jasnog porekla“ (Réka, 2008: 47). U teoriji adaptacije postoje mišljenja da adaptacija može zauzeti i aktivan odnos prema izvornom romanu i postati deo

šireg intertekstualnog dijalogizma koji podrazumeva da se svi tekstovi međusobno ukrštaju. Tekstovi su delovi formula, njihove varijacije, svesni i nesvesni citati, spoj ili pak inverzija drugih tekstova. Intertekstualni dijalogizam stoga pruža beskonačne mogućnosti nastanka i razvoja umetničkog teksta kao produkta kulturološkog diskursa (Stam, 2000: 64).

Upravo uzimajući u razmatranje kulturološko – istorijski kontekst u holivudskoj filmskoj produkciji tog vremena u kome je delovala snažna cenzura Produkcijskog koda, kritičari su smatrali da će film teško moći da zadovolji nametnuta pravila, a da pritom ostane veran Stajnbekovom oštrom realističkom pripovedanju. Produkcijski kod bio je izuzetno represivan i najsloženije strukture ovog Kodeksa odnosile su se na prikazivanje kriminala. Bilo je zabranjeno prikazivati detalje zločina ili slikati mašinke, automatske puške ili bilo kakvo oružje. Policajci nisu smeli da ginu u rukama kriminalaca a sve kriminalne aktivnosti u filmu morale su biti kažnjene. Samoubistvo i ubistvo se moralo izbegavati, osim ako je to zaista neophodno zbog zapleta priče, dok je prikazivanje masakra ili bilo kakve brutalnosti bilo apsolutno zabranjeno. Od 1934. godine do sredine pedesetih, ovaj zakon je strogo upravljao sadržajem američkih filmova. Nijedan studio nije mogao da distribuira ili prikaže film bez zvaničnog odobrenja Uprave za kodeks proizvodnje sa potpisom Brina kao direktora (Kuk, 2005: 390). Međutim, Majlstounov film pokazao se kao izuzetno uspešna adaptacija, koja je u potpunosti publici uspela da dočara osećaj izolovanosti i otuđenosti, tako svojstven svim likovima ovog Stajnbekovog dela.

Majlstounova adaptacija mogla bi se klasifikovati kao *transpozicija* jer prema definiciji Džefrija Vagnera predstavlja „direktno prenošenje romana na ekran sa minimalno приметnom interferencijom” (Minier, 2014: 25), za razliku od *komentara (commentary)* kada filmska adaptacija delimično odstupa od originala u skladu sa namerama režisera, ili pak *analogije (analogy)* koja predstavlja značajno udaljavanje od originala kako bi nastalo novo umetničko delo (Réka, 2008: 45). Pojedini kritičari poput Linde Kahir i Miličepa smatraju je doslovnim prevodom, jer je reprodukcija zapleta i svih pratećih detalja verna originalnom delu.

Stoga, oni kritičari koji polaze od teorije vernosti smatraju Majlstounovu adaptaciju jednom od najuspešnijih adaptacija Stajnbekovih dela. Međutim, tokom analize ovog ostvarenja u ovom radu pokazaćemo da Majlstounova adaptacija zaslužuje visoke ocene i pohvale kritike ne samo zbog svog doslovnog načina prevođenja na veliki ekran, već pre svega kao originalno umetničko

ostvarenje koje svojim filmskim narativom pred publikom oživljava izuzetno upečatljive likove; svojom fotografijom i mizanscenom oslikava svu turobnost života najamnih radnika u doba Velike depresije; vešto iznosi zaplet, teme i značenja svojstvena Stajnbekovoj noveli, ali i dramskoj predstavi. Ona je pravi primer intertekstualnog dijaloga, koji je iznedrio još jedno značajno umetničko ostvarenje, koje nimalo ne gubi na svojoj snazi, čak i u XXI veku kada dolazi do revolucionarnih promena u svetu filmske kinematografije.

Majlstoun je bio uspešan u svojim adaptacijama književnih dela, jer je umeo da oživi priču, da prenese njen duh na filmsko platno i da filmskim sredstvima dočara stil pripovedanja originalnog dela. Tokom ere zvučnog filma, Majlstoun je prepoznatljiv po svom kinematografskom realizmu. On kaže: „moj pristup je takav da mojim stilom rukovodi priča a ne obratno“ (Millichap, 1983: 14). Ono što je na Majlstouna ostavilo najjači utisak kada je u pitanju Stajnbekova novela *O miševima i ljudima* jeste zapravo ono od čega su mnogi filmski producenti zazirali: surova realnost. U vrlo kompleksnim okolnostima svoga vremena, pod strogim nadzorima Produkcijskog koda, Majlstoun uspeva da stvori značajno umetničko delo, koje dostiže slavu njegovog prethodnog filmskog ostvarenja *Na zapadu ništa novo*.

Naravno, nameće se pitanje kako je jedno ovakvo delo sa izrazito socijalnom tematikom o ljudskom stradanju i tragičnim završetkom ljudskih sudbina, našlo put do holivudskog studija *United Artists*, čime je dobijena dozvola za njegovu filmsku produkciju, uprkos veoma strogoj cenzuri i moralnim kodeksima Produkcijskog koda. Zapravo, glavnu ulogu u nastanku ovog filmskog ostvarenja imao je Luis Majlstoun lično, koji je uspeo da obezbedi materijalna sredstva neophodna za snimanje filma. Majlstoun je na osnovu Stajnbekove novele i dramske predstave zaključio da bi mogao snimiti odličan film, stoga je pisanje scenarija poverio Judžinu Solou a zatim je od Stajnbeka tražio odobrenje. Nakon nekoliko manjih izmena Stajnbek je odobrio čitav ovaj projekat. Pred Majlstounom se nalazio još jedan veliki izazov. Bilo je potrebno pribaviti odobrenje Hejzovog Produkcijskog koda i proći rigoroznu cenzuru holivudskog studija. Uz nekoliko manjih dodatnih izmena, snimanje je moglo da započne.

Majlstoun je za svoj film odabrao relativno nepoznatu glumačku postavu a razlozi za to su višestruki. Jedan od njih svakako je i ograničen budžet kojim je raspolagao, ali je Majlstoun pre svega na umu imao umetnički dojam, smatrajući da će film delovati daleko realnije ako glavne uloge ne budu poverene velikim holivudskim zvezdama (Millichap, 1983: 15). Nalik filmskom neorealizmu, koji je

naginjao angažovanju naturščika u filmu, kako bi film prikazao životne prilike i odnose među ljudima na što autentičniji način, tako je i Majlstoun odlučio da angažuje pozorišne glumce koji nisu bili poznati široj filmskoj publici. Najpoznatiji glumac među njima bio je Burdžis Meredith u ulozi Džordža Milтона, poznat po svojim ulogama na Brodveju, koji je uspeo da u svoj lik unese jednu lirsku i emotivnu crtu. Zatim, u ulozi Lenija Smola našao se Lon Čejni mlađi koji je tu istu ulogu igrao u pozorišnoj verziji drame u Los Anđelesu. Bob Stil, koji je glumio u vestern filmovima, dobio je ulogu Kerlija, a njegovu suprugu je glumila Beti Fild, kojoj je to i prva značajnija uloga na filmu. I ostale uloge dodeljene su pozorišnim glumcima, pa se Čarls Bikford našao u ulozi Slima, Roman Bonen u ulozi Kendija, a Li Viper u ulozi Kruksa (Millichap, 1983: 15). Sam Stajnbek bio je veoma zadovoljan Majlstounovom adaptacijom i rekao je: „...divno urađen posao. Ovde je Majlstoun učinio jednu neobičnu lirsku stvar. Svaka stvar dolazi na svoje mesto a gluma je neprimetna“ (Millichap, 1983: 15).

Analiza filmske adaptacije *O miševima i ljudima*

Majlstounova filmska adaptacija razvija svoj narativ na način koji je gotovo paralelan Stajnbekovom realističnom načinu pripovedanja, koga karakteriše neutralan ton lišen emocija. Kompozicija filmskog narativa prepuna je detalja i vrlo kompleksna. Majlstoun paralelno stvara dva različita konteksta, kontekst prirode nasuprot društvenom kontekstu. Stoga, scene snimane na otvorenom prikazuju harmoničan, gotovo idiličan odnos prirode, životinja i čoveka, za razliku od scena snimanih u unutrašnjosti baraka, skućenih mračnih i zagušljivih prostorija sa krevetima na sprat ili štala sa konjskim amovima u kojima žive glavni junaci. Film uspeva da dočara svu simboliku značenja Stajnbekovog dela, gde je priroda prikazana kao simbol slobode ljudskog bivstvovanja u harmoničnom odnosu ljudi i životinja, nasuprot njihovom stanju ropske potčinjenosti u novom kapitalističkom poretku društva kome pripadaju.

Sama uvodna scena filma ima za cilj da uspostavi ravnotežu u odnosu prirode i čoveka, što je jedna od glavnih tema Stajnbekovog dela. Tamni oblaci pokrivaju nebeski svod, nakon čega se objektiv kamere usmerava na zečeve i prepelice koji se mirno hrane, sve dok noga čoveka ne kroči na njihov teren. U krupnom planu prikazani su Leni i Džordž kako beže pred grupom naoružanih ljudi, dok se u pozadini čuju zvuci grmljavine, koji zajedno sa muzikom, najavljuju nevolju koja je na pomolu. Zarobljeni poput životinja, u panici, njih dvojica na Džordžov znak, uspevaju da se sakriju u jednom vodenom jarku i tako umaknu poteri.

Majlstoun je ovom uvodnom scenom uspeo da uspostavi emotivan naboj, prikazujući strah glavnih junaka i mržnju njihovih tragača. Uspostavio je i međusobni odnos između ova dva lika, gde se Džordž pojavljuje u ulozi vođe a Leni je onaj koji ga slepo prati u svemu.

Sledeća scena u kojoj Džordž i Leni nailaze na jezerce kraj reke Salinas, gde se zaustavljaju da provedu poslednju noć pre nego što će sutra potražiti posao na farmi, predstavlja adaptaciju prvog poglavlja Stajnbekovog romana. Majlstoun ostaje veran dijalogu originalnog dela sa minimalnim izmenama, čime oslikava intiman odnos dvojice prijatelja, dok kamera naizmenično prati oba glumca sa gotovo neprimetnim rezovima filmske montaže. Džordžove reči opisuju njegov i Lenijev odnos:

Momci kao mi, što rade po rančevima, najusamljeniji su momci na svetu. Nemaju porodice. Nemaju zavičaja. Dođu na ranč, rade za nadnicu, pa onda odu u grad i profučkaju sve što su zaradili, i posle ih vidiš kako se klata na nekom drugom ranču. Nemaju pred sobom nikakvu budućnost. Sa nama nije tako. Mi imamo izgleda. Mi imamo nekoga s kim možemo prijatno da razgovaramo. Drugi sede po kafanama i troše novac jer nemaju kuda da idu, a mi ne. Ako ti momci dopadnu tamnice, mogu da pocrkaju tamo – niko za njih ne brine. Ali mi ne. ...Leni upade: Ali mi ne! I zašto? Jer... ja imam tebe, a ti imaš mene, da pazimo jedan na drugoga, eto zašto (Stajnbek, 2015: 19–20).

Kada Leni u ruci drži mrtvu ptičicu (u knjizi je mrtav miš), kamera ne stavlja životinjicu u krupan plan jer ona je samo simbolično naznaka konteksta u kome će se dalje razvijati međusobni odnosi ova dva lika. Majlstoun dodaje ovoj sceni jednu rečenicu dijaloga koje nema u knjizi a koju Džordž izgovara pred odlazak na počinak: „Čovek se zaista oseća slobodno kada nema posao...i kada nije gladan“ (Milestone, 1939: 0:15:10).

Sutradan Leni i Džordž stižu na ranč i odlaze kod gazde na razgovor, koji je ljut zbog njihovog poludnevnog kašnjenja na posao. Nakon toga, Kendi ih odvodi u spavaonicu i već na samom početku ove scene vidimo da Majlstoun menja redosled scena u odnosu na Stajnbekovu novelu. On ne izostavlja nijednu ključnu scenu iz originalnog teksta, ali promenom redosleda događaja, Majlstoun stvara narativ u kome želi da gradacijski prikaže međuljudske odnose glavnih likova sa svom svojom kompleksnošću, zbog čega vodi računa o svakom

detalju svoje filmske kompozicije. Mizanscena spavaonice prikazana je na isti način kako je Stajnbek opisao u svom delu. Majlstoun dodaje kao detalj par ženskih fotografija okačenih kraj uzglavlja kreveta na sprat, pritom u potpunosti dočaravajući atmosferu teških uslova života radnika na farmi kroz raspravu Džordža i Kendija o stenicama i vaškama u trenutku kada Džordž nalazi kutijicu sa praškom protiv gamadi u svom krevetu. Za razliku od Stajnbekove novele u kojoj svi glavni likovi, uključujući i gazdu, vode razgovor u spavaonici, Majlstoun ih uvodi na različite načine i u različitim scenama uglavnom na otvorenom prostoru, kako bi što realističnije prikazao život i rad na farmi. Stoga je za potrebe snimanja filma iznajmljen Agura ranč Vilijama Randolfa Hersta po ceni od 25 dolara na dan, dok su ostale scene snimljene u studiju, a čitav proces završen je u roku od 42 dana (Davis, 1975: 56). U filmu, lik gazde pojavljuje se u kancelariji; Kruks, ostareli crnac konjušar na farmi, još jedan je invalid koji pogrbljen hrana pokraj ograde; Kerli, gazdin sin, pojavljuje se na konju, poput kauboja, uvek spreman da započne svađu; Mej, Kerlijeva supruga, igra se u štali sa štencem; Slim, skiner na farmi, prikazan je dok upravlja teretnim kolima na konjsku vuču.

Vilijam Everson smatra da je Majlstoun vešto kombinovao ugao snimanja kamere i proces montaže, kako bi stvorio fluidnost filmskog narativa (Everson, 1978: 66). Režiser postepeno podiže napetost u filmu, tako što dodaje scenu tuče u štali između Kerlija i Vita, mladog pomoćnika na farmi, sa ciljem da prikaže Kerlija kao kavgadžiju uvek spremnog da započne tuču i pritom bolesno ljubomornog muža koji neprestano motri na svoju suprugu. Dok je kod Stajnbeka u samo jednoj rečenici spomenut njihov sukob, u filmu je ova scena prikazana u dugom kadru, čime joj se daje veći značaj, jer je njena uloga značajna u formiranju Kerlijevog lika. Nakon toga, uslediće ljubomorna svađa supružnika u kojoj se ogleda njihov gotovo neprijateljski odnos ispunjen besom, mržnjom i razočaranjem. Kerli je ljubomorno posesivan muž koji smatra da je ženi isključivo mesto u kući a jedina osoba sa kojom bi smela da razgovara je on lično. Mej se odupire njegovoj posesivnosti i prikazana je drugačije u odnosu na to kako je Stajnbek izgradio njen lik. Od samog početka Stajnbek prikazuje Kerlijevu suprugu kao „laku ženu koja svima namiguje“ i „propalicu koja bi ostavila muža za 20 dolara“ (Stajnbek, 2015: 38). U filmskoj adaptaciji Mej ima ulogu žrtve i prikazana je kao osoba koja se oseća do te mere usamljeno da gotovo vapi za bilo kakvim društvom. Svoje nezadovoljstvo često izražava kroz podsmeh i cinizam, ali režiser kasnije kroz još nekoliko dodatih scena, zapravo,

želi da prikaže njeno očajanje i usamljenost, na osnovu čega vidimo da se ona nimalo ne razlikuje od ostalih likova i njihovih nesrećnih sudbina.

Priča se ponovo nastavlja u spavaonici, gde će uslediti scena sa ubijanjem Kendijevog psa, koja čini sastavni deo trećeg poglavlja Stajnbekove novele. Ova scena, kako u romanu tako i u filmu, ključna je za podizanje napetosti same radnje, pre svega zbog svog simboličnog značenja, kao i vizuelnog predskazanja kulminacije i konačne završnice samog romana. Karlson, jedan od sezonskih radnika, ubeđuje Kendija da ubije svog ostarelog i oslepelog ovčarskog psa i da ga zameni štenetom. Kendi, očajan, pokušava da sačuva psa i pogledom traži podršku od ostalih radnika, naročito od Slima, koji na farmi uživa najveće poštovanje. Oni svi do jednog saosećaju sa starcem ali mu niko ne drži stranu, te mu i Slim savetuje da se reši ostarelog psa. Karlson odlazi po pištolj a Kendi je pomiren sa neumoljivošću surove realnosti u kojoj nema mesta za starce i nemoćne, koji ne mogu više da se izdržavaju fizičkim radom. Kendi je nem od bola ali se miri sa smrću psa svestan da i njega samog uskoro čeka slična sudbina. Majlstoun vešto izbegava melodramatičnost ovakve scene, koja sama po sebi nosi dosta sentimentalizma, pa ipak veštim vođenjem kamere, na potpuno realističan način prikazuje grupu radnika koja raspravlja o sudbini Kendijevog psa. Kamera je postavljena tako da se mi kao publika osećamo kao da sedimo na jednom od kreveta u spavaonici i posmatramo šta se dešava u datom trenutku. Na taj način režiser ovakvom dramskom zapletu zapravo daje širi ljudski kontekst. Kamera nas gledaoce vešto vodi od jednog do drugog aktera i mi postajemo učesnici u njihovom dijalogu sve do momenta kada se začuje hitac Karlsonovog pištolja. U tom trenutku, kamera se usmerava na Kendija dok leži usamljen na svom krevetu. Čitavu katarzu Kendijevog bola upotpunjuje zvuk Koplandove muzičke pratnje i tog momenta Kendi se u očajanju okreće licem prema zidu, što čini zaista efektna završetak scene ovakvog emotivnog naboja. Ova scena zahtevala je da se u potpunosti prenese originalni Stajnbekov dijalog u filmski narativ, jer je ona predskazanje Lenijeve smrti na samom kraju filma, kao i nesrećne sudbine ostarelog Kendija.

Tokom ove scene Leni nije prisutan u spavaonici. On je u štali gde se igra sa štencem. Majlstoun ponovo ukršta scene i dodaje nove u želji da više pažnje usmeri na Mej, kako bi što vernije prikazao njen lik u nešto drugačijem svetlu od onoga kako je to učinio Stajnbek. Mej se dosađuje u kući dok pokušava da uključi radio, što izaziva svekrovu ljutnju, jer ga ometa u poslu. Kada začuje lavež štenca, odlazi u štalu gde zatiče Slima, Kruksa i Lenija. Ubrzo ostaje nasamo sa Slimom čiju pažnju želi da pridobije i očajnički ga moli da je sasluša:

Mej: Moram sa tobom da razgovaram.

Slim: Nemaš ti šta meni da se obraćaš.

Mej: Molim te Slim, moram da razgovaram sa nekim inače ću poludeti. Molim te dozvoli mi. Nije mi suđeno ovako da živim. Napustila bih ovo mesto ali nemam para. Majka neće da me primi nazad. Udala sam se za Kerlija samo zato što sam želela da pobegnem od nje. Možda ne bi trebalo ovo da kažem ali ja ne volim Kerlija.

Slim: I ne treba. Ne treba da budeš ovde i ne treba da razgovaraš ni sa mnom niti sa bilo kojim momkom na farmi. Vрати se kući gde ti je mesto! Neću da slušam o tvojim problemima. Nemaš ti nikakvih problema osim onih koje si sama napravila (Milestone, 1939: 0:53:12).

Nakon ovog razgovora kamera je usmerena na Mej koja počinje da plače. Slim čuje njen plač i sa žaljenjem kaže: „Jadnica. Trebalo je da je pustim da govori“ (Milestone, 1939: 0:53:21). Za razliku od Stajnbeka kod koga je Mej prikazana kao žena lakog morala, dostojna prezira, spremna sa svima da flertuje, Majlstoun, međutim, dodaje ovu scenu kako bi prikazao Mej kao usamljenu osobu čiji su snovi o nekom srećnijem životu propali i koja zavređuje isto ono saosećanje koje publika gaji prema ostalim likovima.

Majlstoun, zatim, prikazuje Kerlija kako ulazi u spavaonicu po ko zna koji put u potrazi za Mej, nakon čega posumnja da je ona sa Slimom u štali. U još jednom od svojih napada ljubomore odjuriće iz spavaonice a za njim i ostali radnici misleći da će svakako doći do tuče. Ugledavši Mej kako odlazi kući, Džordž se vraća u spavaonicu i tu započinje razgovor između njega i Lenija. Misleći da su ostali sami u spavaonici, Džordž, na Lenijevo insistiranje, počinje iznova da pripoveda priču o tome kako će kupiti vlastitu farmu gde će obrađivati zemlju i gajiti životinje. Ovaj monolog potrajeće u filmu gotovo čitavih pet minuta, a za to vreme kamera se fokusira na njih dvojicu. Tako se u fokus pažnje publike stavlja motiv američkog sna, koji će na žalost ostati nedostižan, kako za glavne junake Stajnbekovog dela, tako i za većinu Amerikanaca u vremenu Velike depresije. Kada čuje za njihove planove, u pozadini se pojavljuje Kendi koji ustaje iz kreveta i na koga su Džordž i Leni potpuno zaboravili. Oklevajući, on ih moli da i njega uključe u svoje planove, jer onoga trenutka kada više ne bude mogao da radi za njega više neće biti mesta na farmi. U tom trenutku Kendijev očajan izraz lica

prikazan je u krupnom planu u trenutku kada saopštava Džordžu da on ima ušteđevinu od 340 dolara koju bi im dao za kupovinu imanja. Džordž se penje na krevet kako bi razmislio o Kendijevom predlogu i u tom trenutku ugao kamere se menja i ona je odozgo preko Džordžovog ramena usmerena na Lenija i Kendija, koji sa nadom i strepnjom iščekuju Džordžovu reakciju. Majlstoun ostaje dosledan dijalogu preuzetom iz Stajnbekovog romana i u fokus stavlja Kendija koji se obraća Džordžu:

Uskoro će me izjuriti. Čim ne budem više mogao da čistim barake, isteraće me na drum. Ako vam dam novac, možda ćete vi momci da me zadržite, da vam okopavam baštu, čak i ako ne budem za to sposoban. I praću vam posuđe i nečistoću od živine. Ali biću na svome i radiću na svome. Žalosno, jeste li videli šta su uradili mom psu noćas? Rekli su da nije dobar ni sebi ni ljudima. Kada me odavde oteraju, voleo bih da me ubiju. Ali oni to neće. Neću imati ni kud da idem. A posao više ne mogu dobiti (Stajnbek, 2015: 67).

U tom trenutku Džordž skače sa kreveta uzvikujući: „Uradićemo to“ (Milestone, 1939: 1:01:13). Sva trojica su ushićena, jer po prvi put shvataju da im je san na dohvat ruke. Međutim, u samoj završnici scene u trenutku kada njihova sreća kulminira, Kendi se priseća svog psa i izgovara reči: „Nije trebalo da dozvolim da stranac ubije mog psa. Trebalo je da svog psa ubijem sam, Džordže“ (Milestone, 1939: 1:03:32). Kamera se okreće ka Kendijevom licu i snima ga u krupnom planu kako bi se stavio akcenat na njegove reči koje predskazuju gledaocima u kom pravcu će se odvijati dalja radnja priče. Mračna senka zloslutnog predskazanja jasno stavlja do znanja da su njihovi snovi nedostižni i da sledi tragičan zaokret.

U sledećoj sceni, svi radnici se vraćaju u baraku, a među njima su Kerli i Slim. Slim je ljut na Kerlija koji ga neprestano propituje da li je video Mej i u besu mu kaže da ga ostavi na miru i da sam pazi na svoju ženu. Karlson mu se pridružuje i nastavlja da kritikuje Kerlija koji uzaludno pokušava da mu preti. Osećajući se nemoćno u svojim pretnjama, Kerli sav svoj bes usmerava na Lenija koji se u trenutku naivno nasmejao. Svestan da je predmet podsmeha među ostalim radnicima, Kerli u besu nemilosrdno pesnicom udara Lenija. Majlstoun u ovoj sceni koristi filmske rezove i vrlo dramatične efekte montaže kako bi u sceni dočarao silinu fizičkog sukoba. Naizmenično se smenjuju kadrovi u kojima su u krupnom planu Kerli i Leni, koji prima njegove udarce, ili pak različiti radnici koji

podstiču Lenija da uzvratu udarce i da se odbrani. Međutim, Leni reaguje tek na Džordžove reči kada mu kaže da uzvratu udarac. U besu on svojom ogromnom šakom hvata Kerlijevu pesnicu i steže je svom snagom, dok kamera prikazuje njihove pesnice u krupnom planu kako bi dočarala publici Lenijevu gotovo natprirodnu snagu. Džordž uspeva da uspostavi kontrolu nad Lenijem koji je skoro izbezumljen i da ga ubedi da pusti Kerlijevu slomljenu šaku. Slim pomaže Kerliju da povrati svest i ubeđuje ga da, kako se ne bi osramotio, kaže da mu je mašina uhvatila ruku. Na taj način Leni uspeva da zadrži posao na farmi.

Nasuprot prepunom baru uz zvuke muzike i smeha, Majlstoun sledećom scenom koja se odigrava u maloj šupi pokraj štale u kojoj živi konjušar Kruks, izolovan od svih ostalih radnika jer je jedini crnac na imanju, zapravo publici dočarava pravu sliku ljudske usamljenosti i otuđenosti karakteristične za sve Stajnbekove likove. U početku, Kruks je nepoverljiv prema Leniju koji ulazi u njegovu sobu da ga pozdravi i kaže mu da ako je njemu kao crncu zabranjen ulaz u spavaonicu onda ni oni ne bi trebalo da ga uznemiravaju u njegovoj sobi. Ipak, uočivši Lenijevu nevinost i naivnost, on mu dozvoljava da sedne pored njega i započinju razgovor. Vrlo brzo Leni otkriva Kruksu njihov plan da jednog dana kupe malo imanje na kome će gajiti zečeve. Kruks zavidi Leniju i Džordžu što svuda putuju zajedno i imaju jedan drugog za razgovor, stoga počinje da provocira i izaziva Lenija pričom da se Džordž možda neće vratiti i da će ga napustiti a da će njega zatvoriti u neku ludnicu gde će ga vezati kao psa u štenari i gde će živeti iza rešetaka, sam poput njega. Majlstoun u ključnim scenama kao što je ova, ostaje veran originalnom tekstu kako bi očuvao simboliku Stajnbekovog romana u kome su ljudi prikazani kako žive psećim životima u teškim uslovima i bez mnogo empatije prema starima, bolesnima ili invalidima. Lenijeva sudbina zapravo se nimalo ne razlikuje od sudbine Kendijevog psa.

Međutim, Kruks svjom pričom izaziva ljutnju kod Lenija, ali ubrzo shvata da je preterao sa svojom provokacijom i da bi se to moglo loše završiti po njega, te stoga umiruje Lenija rečima:

*Sad možda shvataš. Ti imaš Džordža. Ti znaš da će se vratiti.
Zamisli da nemaš nikoga. Zamisli da ne smeš da ideš u
baraku da igraš remi jer si crn. Zamisli da moraš da sediš
ovde i da čitaš knjige. Nije dobro čitati knjige. Čoveku treba
neko za razgovor. Čovek poludi ako nema nikoga (Milestone,
1939: 1:12:10).*

Upravo kontakt koji je ostvario sa Lenijem, zapravo Kruksa čini otvorenijim i on ubrzo dopušta i Kendiju da uđe u njegovu sobu. Kendi razgleda Kruksov sobičak komentarišući da je sigurno lepo imati kutak samo za sebe, na šta on ironično odgovara: „Svakako. Naročito sa đubrištem ispod prozora“ (Milestone, 1939: 1:13:21). Kruks je star, usamljen i ogorčen i otuda je svaki njegov komentar ispunjen ironijom. Slušajući Kendijeve i Lenijeve planove o farmi zečeva on je poput glasa razuma koji im govori da su na stotine njih imali slične snove da poseduju vlastiti komadić zemlje koji bi smatrali svojim domom, ali da se snovi nikome nisu ostvarili. Kada Kruks čuje od Kendija da njih trojica zapravo već imaju veći deo novca koji im je neophodan za kupovinu farme, on takođe na trenutak počinje da mašta zajedno sa njima želeći da im se pridruži. Džordž se ubrzo vraća iz grada i zatiče njih trojicu u veselju kako pevaju, piju i puše. Ljutito prekoreva Lenija i Kendija što su Kruksu ispričali njihove planove iako su se dogovorili da nikome ništa ne govore. Kruks je svestan da je suvišan, zna gde mu je mesto i ne želi više da se nameće.

Takođe je važno obratiti pažnju na koji način se u filmu pristupilo temi rasne netolerancije, koja je od izuzetnog značaja uzevši u obzir socijalni kontekst američkog društva s kraja tridesetih godina XX veka. Stajnbek jasno naglašava ovaj problem uvodeći lik Kruksa, crnca koji radi kao konjušar na farmi i živi potpuno izolovan od drugih radnika, samo zbog boje svoje kože. Stajnbek vešto kritikuje zakon rasne segregacije, koji će još nekoliko decenija ostati na snazi u SAD, i time aktuelizuje temu rasne jednakosti, bliske i današnjoj savremenoj publici. Ulogu Kruksa na filmu tumači Li Viper, koji svojim monologom ostvaruje izuzetnu interpretaciju lika koji zbog svoje usamljenosti i otuđenosti zavidi ljudima poput Lenija i Džordža na njihovom prijateljstvu. Li Viper je u potpunosti oživeo ovaj Stajnbekov lik na velikom platnu uspešnom glumačkom transformacijom ciničnog i zavidnog Kruksa u osobu koja pokazuje drugu stranu svoje ličnosti, dok kroz vapaj usamljenog čoveka, zapravo, traži samo malo ljudske topline i bliskosti. Interesantno je zapaziti da sa pojavom televizije u Americi, ovakve scene bi prve bile na udaru cenzure, što nam takođe govori u prilog značaja Majlstounove filmske adaptacije, koja sadrži sve važne moralne teme Stajnbekovog dela. Mali je broj tako uspešnih filmskih adaptacija koje su u potpunosti uspele da na veliko platno prenesu sve one emocije originalnog dela kao što su bol, saosećanje i lična patnja. Otuda Everson smatra da je film *O miševima i ljudima* jedinstveno umetničko ostvarenje u istoriji filmske adaptacije (Everson, 1978: 69).

Mej sa koferom u ruci odlazi u štalu kako bi pronašla svoje štene i tamo zatiče očajnog Lenija dok oplakuje štenca koji je preminuo na isti način kao i ptice i miševi koje bi zgnječio svojim snažnim rukama u pokušaju da ih miluje. U želji da uspostavi bilo kakav ljudski kontakt, Mej počinje da razgovara i flertuje sa Lenijem. Majlstoun na realističan način prikazuje štalu u kojoj se nalaze obori sa konjima i bale sena, dok kamera kroz drvenu ogradu snima u krupnom planu naizmenično Lenija i Mej. U ovoj sceni režiser je najviše pribegavao krupnim planovima kako bi pažnju publike usmerio na ova dva lika i njihovo sanjarenje. Naizmenično se smenjuju u kadru: Leni dok mašta o budućoj farmi i Mej dok govori o Holivudu i zamišlja sebe kao buduću filmsku zvezdu. Ovde Majlstoun Mejinom monologu dodaje određene replike koje ne postoje u Stajnbekovom tekstu a odnose se na Mejino detinjstvo. Mej se poverava Leniju kako su joj se roditelji stalno svađali dok je bila dete, jer joj je otac bio pijanac. Njena najlepša uspomena iz detinjstva je topla očeva reč kada joj je govorio kako će njih dvoje živeti zajedno, međutim, zbog pijanstva on završava u zatvoru gde i umire (Milestone, 1939: 1:28:05). Na ovaj način Majlstoun uspeva kod publike da izazove sažaljenje prema Mej, prikazujući je kao osobu koja je takođe žrtva teških životnih uslova, čiji su snovi drugačiji od Lenijevih ali koja isto tako mašta o nekoj boljoj budućnosti u kojoj bi bila sretnija i gde se ne bi osećala tako usamljenom i pre svega nevoljenom. Ona naziva Lenija „budalom“ i „velikim detetom“ (Milestone, 1939: 1:29:12), gotovo u šali, nesvesna bilo kakve opasnosti, pomalo flertuje i poigrava se sa njim, nudeći mu da je pomiluje po kosi. I to dovodi do tragičnog epiloga. Kada je Leni uhvati za kosu ona počinje da vrišti, zbog čega joj on, u paničnom strahu, u pokušaju da je učutka, zapravo lomi vrat.

Detalji brutalnih ubistava nisu smeli da se prikazuju na filmu u skladu sa tadašnjim pravilima cenzure, stoga je Majlstoun vrlo vešto pristupio ovoj sceni, u kojoj prvo stvara fizičku tenziju između dva lika u trenutku kada Leni rukom zatvara usta Mej dok ona pokušava da se oslobodi. Zatim kamera u krupnom planu prikazuje samo njene cipele, koje su na pola metra u vazduhu, dok publika može da zamisli Lenija kako je rukom steže oko vrata. Prilikom poslednjih trzaja, njena leva cipela pada na zemlju, da bi odmah nakon toga ugledali Lenija kako iz ruku ispušta njeno beživotno telo. Za razliku od Stajnbeka koji ovu scenu završava rečima: „I sva zloba i svi planovi i sve nezadovoljstvo i sva želja za pažnjom behu iščezli sa njenoga lica. Bila je vrlo lepa i jednostavna, a lice joj je bilo slatko i mlado“ (Stajnbek, 2015: 99), Majlstoun upravo pomenutim

umetnutim replikama ne želi da njen lik predstavi kao „zloban“ i Mej u filmu postaje, poput Lenija, žrtva životnih okolnosti.

Nasuprot tragičnoj sceni ubistva, život na farmi teče normalnim tokom. Kendi ulazi u štalu da nahrani štenice, ali ništa ne primećuje jer iza drvene ograde Mejino beživotno telo sakriveno je i od očiju publike. Naravno, stroga pravila cenzure svakako nisu dozvoljavala da mrtvo ljudsko telo bude prikazano na velikom platnu, jer se smatralo da bi takve scene bile krajnje uznemiravajuće. Stoga, Džordž i Kendi saznaju istinu tek kada im pas donese Mejinu cipelu. Majlstoun u sledećoj sceni ostaje dosledan Stajnbekovom tekstu i prikazuje Džordža i Kendija kako posmatraju Mejino beživotno telo. Obojica su očajni, jer u trenutku shvataju šta se dogodilo, svesni da je njihovim snovima došao kraj. Džordž shvata da će Lenija linčovati ako ga uhvate, mada je svestan da će za njega podjednako tragično biti i ako završi u zatvoru. Zbog toga, on u trenutku donosi odluku da je najhumanije da ga on lično ubije i prekрати mu muke. Scena se završava Kendijevim monologom nad Mejinim telom, gde se on sa suzama u očima, skrhan bolom, oprašta od svog sna.

Džordž uzima Karlsonov pištolj, svestan šta mora učiniti. Kerli nakon što sazna za Mejino ubistvo, željan osвете, okuplja sve radnike i naoružava ih kako bi se dali u poteru za Lenijem. Majlstoun prikazuje razgovor između Džordža i Slima, koji mu daje moralnu podršku za ono što mora da uradi, pripremajući publiku za tragičnu završnicu. Nakon toga, Majlstoun vešto smenjuje kadrove prirode i životinja, kao što su prikazani u prologu filma, sa kadrovima naoružanih ljudi na čelu sa šerifom, koji su krenuli u poteru za Lenijem. Na taj način, režiser vešto prenosi na film simboliku kontrasta nevinosti i lepote prirode, nasuprot surove stvarnosti ljudskog društva. Za razliku od romana, u filmu Džordž ne odlazi sam do šikare gde je rekao Leniju da se sakrije u slučaju opasnosti, već je uz njega i Slim. Majlstoun uvodi Slima u ovu scenu, kako bi na neki način ublažio i opravdao Džordžovu odluku da izvrši ubistvo iz milosrđa. Nijedno ubistvo ne može biti opravdano, pa ni ubistvo iz milosrđa, zbog čega je Majlstoun bio pred teškim izazovom da u filmskom narativu stvori atmosferu koja bi na neki način opravdala ovaj tragičan čin.

Majlstoun podiže napetost radnje u poslednjoj sceni, tako što kadrove u kojima se pojavljuju Džordž i Leni ukršta sa kadrovima potere dve grupe naoružanih ljudi. Džordž je svestan da se obruč oko njih steže i da više nema odlaganja. On započinje svoj monolog o njihovoj budućoj farmi, govoreći Leniju da sedne i da se zagleda preko reke, kako bi mogao da zamisli njihovo imanje. Leni je poslednji

put prikazan u kadru kada ushićeno saopštava Džordžu da on zaista može da vidi pred sobom njihov dom, a za to vreme Džordž vadi pištolj i prekriva ga maramom pre nego što će ga naciljati ka Leniju i opaliti hitac. U tom trenutku Džordž skreće pogled u stranu, užasnut sopstvenim činom. Režiser je svakako u cilju sprečavanja cenzure pokušao maramom da sakrije oružje u Džordžovoj ruci. Nakon pucnja, Majlstoun u krupnom planu prikazuje Džordžovo lice kako bi dočarao njegovu tugu i očajanje zbog počinjenog ubistva.

Režiser, takođe, dodaje i epilog u kome Slim prilazi Džordžu, u znak podrške, i ohrabruje ga da pištolj preda šerifu. Na taj način je u filmu naznačeno da i Džordž mora da se preda vlastima i da se pomiri sa kaznom koja mu sleduje, jer nijedno ubistvo ne može proći nekažnjeno. Nakon što oni nestaju iz kadra, Koplاندova muzička tema dolazi do izražaja u samoj završnici, kada režiser prikazuje snimak prirode i smenu godišnjih doba. Povratak prizorima prirode, zapravo, ima svoju poetsku i simboličnu predstavu, kojom nam sugerije da se Leni vratio prirodi koju je toliko voleo, ostavljajući Džordža da se bori sa kompleksnošću društva i svim onim zakonitostima njegovog poretka, koje su Leniju oduvek bile neshvatljive.

Naravno, uspeh ovog filmskog ostvarenja temelji se pre svega na izuzetnoj fabuli originalnog dela, koja je nastala na temeljima dokumentarnih filmova i fotografija, nastalih u Americi u periodu Velike depresije. Ova činjenica govori nam koliki je zapravo značaj filmske umetnosti koja počinje da prožima književna dela, jer sve više je evidentno da književni autori stvaraju pod sve većim i značajnijim uticajem nove umetnosti pokretnih slika. Otuda se još jednim primerom, poput filma *O miševima i ljudima*, potvrđuje teorija intertekstualnosti, koja pokazuje uzajamno prožimanje različitih umetnosti. Sud o umetničkoj vrednosti i značaju nekog dela donosimo na osnovu toga u kojoj meri je to delo ostvarilo poetiku svog narativa i doprinelo umetničkom doživljaju nas kao publike.

Zaključak

Odlična glumačka postava, kreativna tehnička podrška, i promišljen režiserski postupak u kombinovanju i dodavanju pojedinih scena, Majlstounovu filmsku adaptaciju čini podjednako uspešnom, koliko je to i Stajnbekovo originalno delo. Zahvaljujući Majlstounovoj režiji, kinematografski stil filmskog narativa uspeo je da u sebi ujedini lirske i realističke elemente Stajnbekovog dela. Film, kinematografskim sredstvima, uspešno dočarava glavne karakteristike ove

novela i zahvaljujući izvrsnoj glumačkoj postavci prenosi nam svu ranjivost, bol i stradanje likova kao što su Leni, Kendi ili Kruks. Doživljaj publike svakako upotpunjuje filmska muzika Arona Koplanda, a upravo crno-bela fotografija dočarava nam svu ogoljenost i ispraznost njihovih života, kao i uverljiv prikaz života na farmi i lepote prirode koja ih okružuje. Kritičari ističu uverljivu interpretaciju Romana Bounena u ulozi Kendija koji se pridružuje Džordžu i Leniju u njihovom zajedničkom snu o boljem životu; kao i Lona Čejnija i Beti Fild u sceni kada Mej Leniju poverava svoje snove o tome kako želi da postane glumica u Holivudu. Iako su snovi svih likova nedostižni, oni ipak ukazuju na to da svaki čovek ima pravo da sanja o boljoj budućnosti (Tibbetts, 2005: 324).

Pojedini kritičari, poput Vilijama Eversona, zauzimaju stanovište da je film *O miševima i ljudima* Luisa Majlstouna, ujedno i prvo Stajnbekovo delo adaptirano za veliki ekran, čak prevazišlo vrednost originalnog romana jer je preraslo „u još veće umetničko delo u svom novom mediju“ (Everson, 1978: 64), mada, on smatra da je suština uspeha ove filmske adaptacije svakako zasnovana na temeljima originalnog Stajnbekovog teksta. Everson naglašava i značaj Majlstounove kinematografske tehnike, koja uspeva da potencijalno statičnu priču Stajnbekove novele prevede u fluidan filmski narativ, koji nas vešto i postepeno uvodi u fabulu, dok smenom kratkih i dugih kadrova razvija toplu lirsku priču.

Film *O miševima i ljudima* dobio je veoma pozitivne kritike u nekim od najistaknutijih listova, kao što je *Njujork tajms*, za koji je Frenk Njudžent napisao, da poredeći film sa knjigom i predstavom, zapravo, „nije bilo potrebe da film traga za novim značenjima i novim dubinama, sve dok je podjednako dobar i uspešan koliko i oni“ (Davis, 1975: 56). Poredeći Stajnbekovo delo sa Majlstounovom filmskom adaptacijom, *Tajms* navodi da je Stajnbekov glavni zadatak bio da prikaže ljude koji su pripadnici nižeg staleža američkog društva na što realističniji način a da pritom ne učini svoje delo previše sumornim; dok je Majlstoun svojom ekranizacijom „kroz niz brzih, jezgrovitih i nekoliko dodatnih scena, uspeo, da za razliku od Stajnbeka, likove prikaže kao ljude, a ne kao bića nižeg reda“ (Davis, 1975: 57).

Interesantan je motiv holivudskih studija za snimanje filmova kao što su *O miševima i ljudima* ili *Plodovi gneva*, koji će u režiji Džona Forda već naredne godine doživeti svoju filmsku adaptaciju, jer su to filmovi koji u osnovi imaju socijalnu tematiku: društvenu nejednakost i kritiku kapitalističkog sistema potlačenosti. Filmska adaptacija *O miševima i ljudima* nastala je 1939. godine, u

trenutku kada je holivudska industrija već bila prezasićena snimanjem eskapističkih filmova, koji su veličali porodične vrednosti, a sve zbog snažnog uticaja cenzure, koju je od 1934. godine nametao Hejzov Produkcijski kod. Producentima je bilo jasno da je rat u Evropi neizbežan i da Amerika ne može ostati po strani, te da se stoga i publici moraju ponuditi filmski sadržaji koji su po tematici bliski realnosti koja ih okružuje. Opet u skladu sa zakonima Produkcijskog koda, određena rešenja i izmene u samoj završnici filma nisu mogla biti izbegnuta, jer bez obzira na motiv ubistva, pa makar to bilo iz milosrđa, počinilac takvog dela morao je biti kažnjen, što je moralo biti jasno naznačeno u filmu pojavom šerifa kome Džordž predaje oružje. Ipak, ono što film čini izuzetno uspešnim jeste to što je uspeo da prenese iste one emocije koje, zapravo, čine samu srž novele, poput patnje, empatije, lične nesreće, otuđenosti. Sagledavajući istorijski kontekst u kome ovaj film nastaje, možemo zaključiti da je snimljen u pravom trenutku, kada su stroge norme Produkcijskog koda donekle popustile svoje stege u holivudskoj filmskoj industriji, neposredno pred početak Drugog svetskog rata.

Svakako je od velikog značaja za američku kinematografiju da je film *O miševima i ljudima* ugledao svetlost dana s obzirom da na pomalo surov način prikazuje stvarnost u kojoj je živio američki narod tokom tridesetih godina XX veka, pogođen velikom ekonomskom krizom, obespravljen i dezorijentisan u novim uslovima u kojima ga je zatekao kapitalizam modernog doba. Ono što doprinosi umetničkoj vrednosti ovog ostvarenja svakako je način na koji film uspešno dočarava Stajnbekove ideje o kraju američkog sna, ali i snazi ljudske prirode koja crpi snagu iz prijateljstva i ljudskog saosećanja.

Reference

Davis, G.C. (1975). *John Steinbeck in Films: An Analysis of Realism in the Novel and in the Film – A Non-teleological Approach*. USA: University of Southern California.

Everson, W.K. (1978). Thoughts on a Great Adaptation. U: G. Peary & R. Shatzkin (ur.), *The Modern American Novel and the Movies* (63–70). New York: Frederick Ungar Publishing Co.

Kuk, D.A. (2005). *Istorija filma I*. Beograd: Clio.

Milestone, L. (Director). (1939). *Of Mice and Men* (Film). United Artists Production.

Millichap, J.R. (1983). *Steinbeck and Film: moving-pictures and literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

Minier, M. (2014). Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse. U: K. Krebs (ur.), *Translation and Adaptation in Theatre and Film* (13–35). New York: Routledge.

Tibbetts, J.C. & Welsh, J.M. (2005). *The Encyclopedia of Novels into Film*. New York: Facts On File, Inc.

Réka, M.C. & Zoltan, D. (2008). Do You Speak Film? Film Language and Adaptation. U: *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories* (35–49). Szeged: Szegedi Egyetemi Kiado.

Stajnbek, Dž. (2015). *O miševima i ljudima* (D. Mihajlović, prev.). Beograd: Laguna.

Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. U: Naremore, J. (ur.) *Film Adaptation* (54–76). New Jersey: Rutgers University Press.

Summary: THE FILM ADAPTATION PROCESS OF STEINBECK'S *OF MICE AND MEN* DIRECTED BY LEWIS MILESTONE

Milestone's adaptation could be classified as a transposition, because according to Geoffrey Wagner's definition, it represents "a direct transfer of the novel to the screen with minimal noticeable interference" (Minier, 2014: 25), while some critics, like Linda Cahir and Millichap, consider it a literal translation because it represents a faithful reproduction of the original work. Therefore, those critics who advocate the fidelity theory consider Milestone's adaptation to be one of the most successful adaptations of Steinbeck's works. However, during the analysis in this paper, we will show that Milestone's adaptation deserves high marks and praise from critics not only because of its literal way of translation to the big screen, but above all as an original artistic achievement. Milestone brings extremely impressive characters to life, in front of the audience, with its cinematic narrative; with his photography and mise-en-scène. He depicts all the gloom of the life of wage workers during the Great Depression; skillfully presents the plot, themes and meanings inherent in Steinbeck's novel. It is a true example of intertextual dialogue giving birth to another significant artistic achievement, which does not lose its substance at all, even in the 21st century when there are revolutionary changes in the world of cinematography. We

judge the artistic value and importance of this adaptation based on the extent to which the work fulfilled the poetics of its narrative and contributed to the artistic experience of its audience.

Keywords: film adaptation, intertextual dialogue, transposition

Danica Stojanović: *HIS DARK MATERIALS AND THE BOOK OF DUST* – THE CHANGING FACE OF FANTASY THEATRE

Original research article¹

Abstract: The theatrical adaptation of Philip Pullman’s *His Dark Materials* arrived at the National Theatre in London in 2003, institutionalising commercial fantasy on stage. The epic play, directed by Nicholas Hytner, not only adapted Pullman’s novels but already indicated the potential for transmedia development of fantasy in theatres by actualising Pullman’s storyworld in a highly immersive way. Actualising a storyworld moves beyond just showing the narrative towards indicating the breadth and depth of the said world beyond the performed events. Twenty years later, Pullman’s prequel novel, *The Book of Dust: La Belle Sauvage* hit the stage under Hytner’s handle and demonstrated a shift in trends when bringing fantasy to life. This paper sheds light on the most notable of these changes, including the tendency towards storyworlding fantasy across media, casting plays in interpretive light, and reconfiguring theatrical contract to bring out the magical aspects of Pullman’s storyworld.

Keywords: fantasy theatre, storyworlding, actualisation, *His Dark Materials*, *The Book of Dust*

Fantasy Theatre in the 21st Century

The first large-scale adaptation of Philip Pullman’s highly acclaimed series *His Dark Materials* was Nicholas Hytner’s theatre adaptation which premiered in London in 2003. The five-hour-long play in two parts ushered a new genre onto stages – fantasy theatre. Though theatre has always incorporated elements of fantasy, fantasy theatre is a more complex venture which aims to create and realise an imaginary world, also referred to as a “secondary world” (Tolkien, 2008: 59). Hytner, along with Nicholas Wright who adapted the novels for the

¹ Danica Stojanović, Chair for New English Literatures and Culture, University of Augsburg, danica.stojanovic@philhist.uni-augsburg.de

stage, took on the challenge of actualising one such world and the resulting play revolutionised the very concept of fantasy theatre and institutionalised fantasy on stage.

Hytner returned to Pullman's storyworld in 2021 when he directed the prequel novel *La Belle Sauvage*, the first instalment of the new trilogy *The Book of Dust*. While *The Book of Dust* evokes some of Hytner's earlier style, overall, these two productions highlight the changing face of fantasy theatre, with the first prompting the expedient development of contemporary fantasy adaptations and the latter demonstrating the shifting trends in fantasy actualisation on stage. This paper examines these trends, shedding light on the developing adaptation process, changing theatrical contract, and the engagement of fantasy theatre with Pullman's storyworld across media.

Storyworlding Pullman's Novels on Stage

His Dark Materials and *The Book of Dust* are set in the same storyworld, or a totality of fictional worlds explored across various media texts within which certain events happen (Ryan, 2015: 12). A storyworld is conceptualised as a wide space within which many simultaneous narratives play out. *His Dark Materials* follows Lyra Belacqua, a mischievous and curious twelve-year-old girl who lives in a world where every person has a daemon, an animal-like externalisation of the soul, with whom they share a strong bond. As multiple children around Lyra are kidnapped, she soon discovers that the Magisterium, a religious organisation which controls nearly every aspect of life and knowledge-production, is behind the abductions and that they are experimenting on children by cutting their daemons off. Lyra sets out to find her missing friend, Roger, discovering in the process multiple parallel worlds governed by a mysterious, consciousness-granting substance called Dust. At the time of her adventure, Dust has been slowly disappearing from all worlds and Lyra is prophesised to save it. *The Book of Dust*, on the other hand, is set ten years prior to Lyra's adventure. It focuses on Malcolm Polstead, an inn boy who finds out the nunnery near his home in Oxford has recently taken a baby in – the baby who turns out to be Lyra herself. As Oxford is hit by an unprecedented flood, Malcolm and his friend Alice save Lyra from the ruins and set out to London in the boy's canoe, *La Belle Sauvage*, to find Lyra's father in hope he will take care of the child.

As opposed to adaptational practices of fantasy at the time which strove towards loyal transposition of the narrative into the target medium, *His Dark Materials* hinted at the narrative turn in theatre and aimed to *actualise* the entire storyworld convincingly in order to promote experiential immersion. In doing so, it positioned Lyra's adventures as only some of the events happening against the storyworld backdrop. Actualisation refers to the process of storyworld realisation that combines both narrative and non-narrative elements of the said world, the former achieved through performance, generative narration, and presentation of the plot, whereas the latter pertains to audio-visual representation of the storyworld. Actualisation moves beyond simply showing a series of events towards creating the sense that the storyworld extends beyond what is shown on stage. This is often achieved by referring to locations the characters do not visit or expounding upon scientific and religious history of these worlds. I also speak of *storyworlding* to indicate those new narrative and non-narrative threads and braids with which fantasy stage productions expand the storyworld. Each event is treated as a narrative thread and their interconnectedness comprises a narrative braid (Wolf, 2012: 199). However, the scenic design, although non-narrative, can carry implicit narrative threads, thus contributing to storyworlding.

One of the key aspects of storyworlding involves the existence of a narrative in a play, evoking the emergent reading of theatre as transgeneric (Schwanecke, 2022: 11) by combining narrative and performative aspects to tell a story. Propelled further by the genre itself, as fantasy is commonly written in the form of a novel, thus inherently a narrative genre, this is done via "generative narrators," who provide information about the setting and the storyworld, usually in prologues and epilogues (Richardson, 1988: 198), and serve as a point of both minimal departure and directing attention towards those elements of the play that would be of interest to the mediator (Muny, 2008: 189). Both Hytner's plays use the prologue as an exposition provided by the protagonists about a decade after their respective adventures happened. In doing so, fantasy activates a cognitive macroschema (Schwanecke, 2022: 9), which allows the audience to follow the events set in the secondary world by instinctively expecting some of the typical fantasy conventions including linear narration, a tendency towards happy endings, and the existence of the supernatural.

This narrative turn reflects a much wider matrix of transmedia storyworlding as opposed to adapting fantasy as a single version of the events. Fantasy plays nowadays clearly position themselves as only one entry point into broader

storyworlds which can be explored across multiple media. *His Dark Materials* only hinted at this shift in its striving towards a loyal transposition of the narrative and moving towards the interpretive actualisation of the storyworld. Hytner admitted having envisioned the plays for younger audiences, including “sullen fifteen-year-olds who had read the books, been dragged to the theatre, and [were] sitting there, arms crossed, *waiting to disagree with everything*” (Butler, 2003: 4, emphasis added). While his early draft of the play changed significantly before the premiere, the explicit focus on the expectations of the audience in terms of how close the play was to the original indicates the uncertainty of the venture, especially as no major fantasy play had been staged at the time. Still, the play which did reach National Theatre in London boasted major changes to Pullman’s text, demonstrating how Hytner’s production breached a new space for reading and viewing adaptations.

As the play took shape, many elements of the story were restructured and re-contextualised to cast the narrative in a unique interpretive light. For example, multiple character aggregations recast the narrative as pure fantasy rather than “crossover fiction” which merges genres like fantasy, science fiction, religious philosophy, and realism, and targets multiple age groups (Falconer, 2011: 74). For instance, Serafina Pekkala, the leader of the Witches of the North, is the amalgamation of Mary Malone, a scientist from the primary world Oxford, and Xaphania, the head of rebel angels, which diminishes some of the balance between science, religion, and folklore. Mary Malone acts as a scientific side of the same Dust-coin (Squires, 2006: 50), whose explanation of Dust served as a point of minimal departure to which the readers could relate. On the other hand, Xaphania is the rebellious biblical force inspired by the first war in Heaven. As a result, Hytner’s play was recast in a way that foregrounds the fantasy through elevating the status of the Witch, actualising one of many possible iterations of the storyworld. Nevertheless, at the time of the production, *His Dark Materials* was a fantasy adaptation striving towards loyal transposition of the narrative on stage with only indications of the potential transmedia approach.

Twenty years later however, *The Book of Dust* positions itself as a transmedia storytelling participant contributing to Pullman’s storyworld. Not only does the prequel add characters, storyworld elements, and complexity to the inner logic of the world itself, but it openly indicates its status as only one part of the said world. This is particularly noticeable in the deliberate division of narrative attention among Malcolm and Alice as protagonists, and Lyra as a passive

presence in the play. As a result, *The Book of Dust* points to the larger storytelling matrix at the centre of which is Lyra and her impact on the world. The events surrounding Lyra are often amusing and indicative of the importance she will have in all worlds in the Dust-governed multi-world universe. For instance, scenes with the nuns Lyra is taken to are often reminiscent of sitcom sketches in their throwaway comments, including one nun's statement "I'd forgotten babies ate so often" followed by another responding with "I'd forgotten babies – (*mouth*) – *pooed* so often" (Lavery, 2021: 19). The reconfiguration of the nunnery as a comedic space indicates the positive changes Lyra will usher into a world otherwise controlled by oppressive forces.

In addition to Lyra being the connecting point with various other storyworld texts, the play itself expands the narrative beyond the novel to fully connect with the next instalment of the series, *Northern Lights*. The play concludes as Lyra is brought to Oxford and granted scholastic sanctuary. As she is taken to her new nursery, Alice and Malcolm promise to be friends, chatting about everyday things as their voices fade out in cinematographic fashion, forming the transmedia narrative connection to the *His Dark Materials* theatre adaptation, which began with a fade-in of voices in Oxford. *The Book of Dust* also does not have a typical epilogue, its open-endedness confirming the play's status in the wider matrix of Pullman's storyworld in a way that reveals what had happened before and indicates that there is more to come in *His Dark Materials*.

Although Ryan posits that prequels and sequels are more transfictional than transmedial (Ryan, 2019: 71), I argue that due to its branched-out narrative across multiple media, the entire storyworld offers a rich transmedia matrix with multiple entry points. For instance, a viewer can read the core trilogy and watch the theatre adaptation of *La Belle Sauvage* to gain insight into other aspects of the storyworld or read *The Book of Dust* but see an HBO adaptation of *His Dark Materials*. Each medium expounds on a different part of the storyworld, aligning with Jenkins's original view of transmedia storytelling (2007). Each of the instalments provides a new narrative braid, weaving a worldbuilding tapestry that reveals a different element of the storyworld. As a result of this engagement, theatre adaptations are reconsidered in terms of their transmedia storytelling effects. While I agree with Ryan's original claim that adaptations transmediate stories (Ryan, 2019: 70), I would add that, depending on the wealth of the storyworld and its different iterations across multiple media, adaptations can constitute transmedia storytelling as well, especially in genres like fantasy which are prone to multimedia actualisations

converging around their original texts. Fantasy theatre, in its actualisations, imbues the world with the audio-visual physicality that can, and often does, inform future iterations of the storyworld, adding narrative braids in the process and expanding the world beyond its original text, and moving beyond adaptation towards transmedia storytelling.

Sketching Out the Scenic Design

His Dark Materials and *The Book of Dust* are both inspired by English poets such as John Milton, William Blake, and Edmund Spenser, as well as steampunk, the combination of which is actualised in the scenic design of the plays. *His Dark Materials*, in particular, engages with steampunk in its overt use of advanced technology on stage, whereas *The Book of Dust* concerns itself with nature and the impact humans have on it.

The scenic design team of *His Dark Materials* was tasked with inventing a completely new visual representation of multiple worlds. To illustrate the multiplicity of worlds as well as parallel plots of the story, the production capitalised on the revolving drum in the Olivier Theatre, which was used for both visual and symbolic storytelling.

Basically, [the drum] is like a cylinder in two halves. There's a fixed elevator at stage level, and two below. You can bring one of the elevators up to stage level, drop the other, revolve, swap them round, and bring the other one up to stage level. For this show, we're using both elevators below the stage. On the one that is in the open half, there is a very large set which we termed the 'droom' [drum and room], it forms a room and at the back is the projection screen.²

(Butler, 2005: 33)

Throughout the play, the drum is mostly half-raised, at about three meters, with the droom exposed to the audience. The exceptions include scenes which highlight events happening in different worlds or different places within the same world, most notably at the end of Part I, when the entire cast announces their plans: Will and Lyra on top of the fully raised drum posing as the tower in Cittàgazze, Serafina and her Witches against the projected sky, Lyra's father in his fortress at the edge of the stage to the left as he stares into the abyss i.e.,

² For a brief recording of various positions of the drum, see "His Dark Materials | Stage Play."

the space offstage, the Magisterium inside the droom and her mother looking for Lyra downstage right. Their lines overlap as the scene progresses, creating the sense of simultaneity of events happening in different places.

The closed half of the elevator is used as a projection screen throughout the play. Pre-recorded videos are played on the raised platform to illustrate more otherworldly elements of the play. For instance, the northern lights are displayed against the side of the elevator. When Asriel, Lyra's father, opens the portal into the world of Cittàgaze, the platform is raised to its full height with the city in the sky projected against its upper half, shrouded in sand dust and clouds. Asriel, followed by Lyra, needs to climb to the platform and walk into the blinding toplight symbolising the passage. On the other hand, when Lyra and Will open passages into other worlds, the cuts are shown on the platform. Cutting through worlds is shown as the interaction with the projector whose image follows what Will is doing on the stage in front of it. As he makes a sweeping motion with his hand from right to left, the cut, outlined by pulsing lights, reflects his motion, cleaving the passage into another world. When he needs to close the portal, he grabs and closes the seam of the cut with his bare hand by pulling the fabric of the universe together like a zipper while the projection screen follows his cue. The use of projections contributes to its storyworlding as it shows the layering of multiple worlds on top of one another, underlining the possibility of crossing between them. The projection acts as a window into parallel worlds pointing to their immanence and availability to those who know how to access them. While countering most other contemporary fantasy productions with its use of screen-based technologies, *His Dark Materials* here also echoes the way the novels, typically classified as fantasy, engage with steampunk technologies instead of adhering to the pre-industrial imagery.

Unlike *His Dark Materials* which aimed to actualise a fantasy spectacle, *The Book of Dust* relies on a more subdued scenic design whose most captivating element are the wings. They are arranged in pairs, with the foremost being the farthest apart and the following diagonally closer towards one another as they move farther upstage. Less tangible than typical theatre wings, they resemble long banners stretched and held in place by pulleys at the bottom. The number of wings varies from scene to scene, sometimes with only two sets split apart and others up to four pairs stretching along the length of the stage, always beginning from the place where the stage ends. The wings are mobile and can be removed or added, depending on the needs a particular scene calls for. For

instance, the number of wing pairs is at its highest when Lyra is taken into an orphanage in a nearby convent. As Malcolm and Alice break into the scullery, Malcolm enters a room with a dozen babies placed along the stage and must find Lyra among them. In this scene, there are four pairs of wings backed by the cyclorama that add suspense to the scene. The myriad of wings extends the space in cinematographic fashion, reminiscent of endless hallways from which someone must escape. The urgency of escape from the claustrophobic convent becomes even more pronounced, as the dangers lying in wait, most notably Mrs. Coulter herself and the Magisterium priests, try to pry Lyra away from the nuns. Ironically enough, Mrs. Coulter cannot recognise her daughter among the babies, indicating her lack of motherly feelings towards Lyra, which are further complicated in *His Dark Materials*. Finally, Malcolm escapes with the right baby and the set is pushed into motion again as the three of them sail away.

The sketched-out illustrations evoke William Blake's prints, in reference to inspiration Pullman drew from the early romanticist in his first trilogy. Blake, whose eye-catching illuminations in most of his works celebrate nature enriched with mysticism, finds his way into the scenic design of *The Book of Dust* in a subtle, yet evocative way as the story points to the mystical forces underlying Lyra's world. Not only does the style of the illustrations on the wings imitate Blake's thick outline lines, realistic sketches, and parallel hatchings, but it also highlights Malcolm's perspective as a storyteller telling a story on broad strokes. His frequent asides and focusing on specific events that increase the narrativity of the play make it seem like an act of vivid storytelling aided by performance.

The shift towards the symbolic which leaves more to the imagination bears twofold implications. Firstly, the actualisation of the fantasy world does not necessarily depend on spectacular sets and awe-inspiring props. On the contrary, it is possible to cross the "imaginative distance" i.e., the gap between what is known from the primary world and what is introduced in the secondary (Stratyner and Keller, 2007: 1) with fewer tangible elements of the storyworld if they are underpinned by consistent narration. This, in turn, underlines the strong narrative turn in theatre, also recognised as transgeneric theatre (Schwanecke, 2022: 14), which emphasises the storytelling properties of the plays in addition to performance and audio-visual actualisation. Secondly, having less spectacular scenic design does not impinge on the immersion in fantasy worlds, should the plays be structured in a way that would promote that immersion in the first place. This involves creating a space of interactivity, emotional investment into the narrative, and a degree of relatability (Biggin,

2017: 117). While there is no traditional interaction with the characters on the stage, the narrative structure promotes both relatability through creating points of minimal departure, and emotional connection with the characters. The latter is particularly pronounced in fantasy theatre through stimulation of other senses, like letting out chicken-scented fumes into the auditorium when Malcolm and Alice stumble upon an abandoned feast, or having characters descend into the audience to hide from the Magisterium while spotlights flash across the audience. Fantasy theatre has, then, in the past two decades not only turned towards narrativisation but also experiential immersion that underpins storyworld actualisation beyond the audio-visual.

Puppet Daemonology

Both *His Dark Materials* and *The Book of Dust* actualise daemons through puppets. At the time the former premiered, the use of puppets was not as common in commercial theatre, unless specifically aimed at children, bringing about the sense of wonder at the way these creations were brought to life.³ The two plays potentiate the supernatural and spiritual in daemons by giving them only partially fleshed bodies. The daemons of *His Dark Materials* are made of translucent material “stretched and moulded over wires to give shape around the ridges, hollows and plains of [daemons’ faces], making the creatures light and airy” (Butler, 2003: 18). They do not have legs, but rather flowy materials that stretch towards the ground, leaving the creatures slightly undefined in a symbolic indication of their connection to the human soul. While daemons are completely tangible and material in Lyra’s world, they are treated as more spiritual beings tied to the world by their humans. If a character dies, their wiry, flowy daemon is easily bent, crumpled, and whisked away with its tulle-like fabric assuming the shape and consistency of smoke, transferring the disappearance of daemons in wisps of smoke from the novels. Each daemon has a lightbulb inside its head, illuminating its features from the inside to indicate that the creature is alive for as long as they are onstage. The use of lights draws

³ Although not prevalent, puppets were not entirely absent from theatre. The megamusical *The Lion King* introduced animal puppets in 1997. Coincidentally, the daemons of *His Dark Materials* were designed by Jeff Curry, whose brother Michael designed the puppets used in *The Lion King* (Butler, 2003: 18), and the similarity between puppet designs is striking, especially in feline daemons like Stelmaria, Asriel’s snow leopard.

from Heinrich von Kleist's essay "On the Marionette Theatre," part-fictional, part-philosophical treatise on puppet theatre where the narrator witnesses a puppet master making his marionettes dance. He inquires how the puppet master manages to make all limbs move rhythmically, learning that each part of the puppet has its own centre of gravity of which the puppeteer has to be aware in order to keep the puppet "alive." Each part of the body can be controlled by disturbing that "straight line of gravity" (von Kleist, 1972: 23). The puppet-master proceeds to explain the advantage of puppets over humans:

First, a negative one, my excellent friend, specifically that such a figure would never be affected. For affectation appears, as you know, when the soul (vis motrix) locates itself at any point other than the center of gravity of the movement. Because the puppeteer absolutely controls the string, he controls and has power over no other point than this one: that all the other limbs are what they should be – dead, pure pendulums following the simple law of gravity, an outstanding quality that we look for in vain in dancers.
(von Kleist, 1972: 24)

This idea of a dislocated soul is easily found in daemons, divvying up the centre of gravity between humans and their daemons precisely in their inability to go too far from one another, preserving the spatial and emotional balance between the two. According to Matt Wilde, the staff director of *His Dark Materials*, one "must never let the puppet die," they must always be kept in motion, even if it means simply moving the tail of the animal, "and the eyes must always be visible to the audience" (Butler, 2005: 37).

Similarly, the daemons in *The Book of Dust*, too, are illuminated by multiple internal lights, with the strongest coming from the head, outlining the face. However, unlike *His Dark Materials*, the daemons in Malcolm's story follow the general tendency of the scenic design and have a papery quality to them. The daemons are the size of real-life animals and evocative of origami in their appearance. Instead of the flowy, wiry structure, these daemons are more tangible, with sharper edges and fully formed bodies, highlighting human-daemon relationships as the main theme of the new trilogy. While daemons have always been fully integrated in the plot, they are foregrounded in *La Belle Sauvage* as the carriers of the magic and science of Dust. Furthermore, the paper-made daemons reflect the narrativisation of Malcolm's memory through rough sketches as shown in the design of the wings and projections on the

cyclorama. The death of a daemon in *The Book of Dust* – a hyena belonging to the main villain – is achieved through the use of a trapdoor. The hyena stumbles towards the centre of the stage where a trapdoor is opened. The hyena falls into the trapdoor as its legs give up on it, followed by a shotgun-like explosion as shreds of paper explode into the air like confetti, conveying the sense of the villain's soul disappearing. However, the paper remnants stay on the stage haunting Alice and Malcolm who, traumatised by the encounter, keep imagining the hyena's manic laughter until the end of the play.

What, however, points even more to the shifting trends in fantasy theatre is the two plays' approach to *performing* daemons. In *His Dark Materials*, daemons are controlled and voiced by actors wearing typical stagehand black clothes which deflect attention. This practice serves as a facilitator of magical and supernatural elements of fantasy plays. In *His Dark Materials*, the stagehands are promoted into performers, as they, too, are fully integrated into the plot, giving life and voices to daemons. Still, they are invisibilised through their costumes, with even their faces painted black, promoting immersion by making the puppets seem like independent living beings. The lightbulbs in the puppets' faces enhance the contrast against the black fabric that absorbs the light. In contrast, *The Book of Dust* does not try to conceal daemon-actors at all. Instead, they all don dungaree trousers and workers' shirts and hats, openly showing their contribution to making the production "work." Nevertheless, the illusion is not broken by actors participating, e.g., in pulling Malcolm's canoe across the stage or delivering props as needed. On the contrary, their presence allows for quicker transitions between scenes, in addition to their dialogic supplementation of information.⁴ Not all daemons are played by separate actors, with smaller ones being controlled by the actor playing a human character, but the main cast has their actor counterpart for their daemons. In its latent abandonment of the art of concealment, *The Book of Dust* testifies to key developments in fantasy theatre. From the first major productions such as *Wicked* and *His Dark Materials*, which both cleverly hide stagehands, via *The Ocean at the End of the Lane* whose puppet masters are visible but do not participate in the staged events, to *The Book of Dust*, where stagehands are as present as the main cast, fantasy theatre has introduced a new way of viewing

⁴ Even the stagehands who only help with setting various scenes have their own daemons, usually in forms of small animals like birds or rodents that can sit on people's shoulders or poke out of trouser pockets.

secondary worlds and magic on stage. It has, therefore, moved away from presupposing the willing suspension of disbelief aided by crafty staging, scenic design, and misdirection towards actualising via the narrative and phenomenological presence of the spiritual which does not impinge on the classical theatrical contract.

The Changing Face of Fantasy Theatre

The past two decades have seen a proliferation and popularisation of fantasy theatre, which can be traced in the examples of *His Dark Materials* and the *The Book of Dust*, the former of which institutionalised fantasy on stage, while the latter reflected some of the newest genre developments. The most striking of these changes include the notable transgeneric turn in theatre in the way these plays incorporated elements of prose, lyrical, and epic poetry in their actualisations, while superseding the narrative rather than unmediated performance in the productions. This also allowed fantasy theatre to join a broader trend of transmedia storytelling and storyworlding, clearly positioning fantasy productions as possible entry points into the storyworld and serving as audio-visual intertexts for later productions. The most notable shifts in fantasy theatre trends involve a deliberate step away from loyalty-inspired transposition of the narrative towards an interpretive reading not only of the story but the entire storyworld on stage, as well as the detail in which that storyworld is actualised and the way the supernatural is portrayed without disrupting the viewing experience. Not only has *The Book of Dust* proven that the traditional theatrical contract can be expanded through the 'visibilisation' of the inner workings of fantasy plays, but that it also brings a multitude of interpretive entry points into the world itself. As a result, the genre of fantasy theatre has institutionalised itself on global stages and continues to carve out a space for itself in the global storytelling practices, storyworlding secondary worlds on stage, and gaining momentum as a notable player in popular culture production of the 21st century.

References

Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. London: Palgrave Macmillan.

Butler, R. (2005). *Darkness Illuminated: Platform Discussions on 'His Dark Materials' at the National Theatre*. London: Oberon Books.

Butler, R. (2003). *The Art of Darkness: Staging the Philip Pullman Trilogy*. London: Oberon Books.

Falconer, R. (2011). Recasting John Milton's *Paradise Lost*: Intertextuality, Storytelling and Music. In S. Barfield and K. Cox (Eds.), *Critical Perspectives on Philip Pullman's His Dark Materials* (11-27). Jefferson: McFarland.

Jenkins, H. (2007, March 27). Transmedia Storytelling 101. *Henryjenkins.org*, Retrieved from http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. [30.06.2023]

Lavery, B. (2021). *Phillip Pullman's The Book of Dust, La Belle Sauvage*. London: Nick Hern Books.

Muny, Eike. (2008). *Erzählperspektive im Drama: Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. Munich: IUDICIUM Verlag.

Richardson, B. (1988). Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama*, 22 (3), 193–214. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41153358>.

Ryan, M. (2019) From Possible Worlds to Storyworlds. In A. Bell and M. Ryan (Eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (62-81). Lincoln: University of Nebraska Press.

Ryan, M. (2015). Texts, Worlds, Stories: Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept. In M. Hatavara et al. (Eds.), *Narrative Theory, Literature, and New Media* (11-28). Oxfordshire: Routledge.

Schwanecke, C. (2022). *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. Berlin: De Gruyter.

Squires, C. (2006) *Philip Pullman, Master Storyteller: A Guide to the Worlds of His Dark Materials*. London: Continuum.

Stratyner, L. and J. R. Keller. (2007). *Fantasy Fiction into Film: Essays*. Jefferson: McFarland.

Tolkien, J. R. R. (2008). On Fairy-Stories. In V. Flieger and D. A. Anderson (Eds.), *Tolkien on Fairy-Stories*, (27-84). London: Harper Collins Publishers.

von Kleist, Heinrich. (1972). On the Marionette Theatre. *The Drama Review: TDR*, 16 (3), 22–26. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1144768>.

Wolf, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. Oxfordshire: Routledge, 2012.

Sažetak: NJEGOVA MRAČNA TKANJA I KNJIGA PRAHA – PROMENLJIVO LICE FANTASTIKE U POZORIŠTU

Njegova mračna tkanja i *Knjiga praha: Divlja lepotica*, adaptacije Pulmanovih romana, pokazuju kako se otelotvorenje fantastike na sceni razvilo u prethodne dve decenije, počev od *tkanja svetova* kroz višestruke medije (storyworlding), preko oživljavanja tih svetova u interpretativnom smislu, do preispitivanja klasičnog pozorišnog ugovora. Dok se isprva fantastika zasnivala na verodostojnoj transliteraciji sižea, vremenom se priključila trendu proširivanja sveta u različitim medijima. Cilj transmedijskog pripovedanja je doseganje dubine sveta kojoj se može pristupiti sa bilo koje početne tačke. U adaptacijama Pulmanovih romana to se vidi kroz generativnu naraciju koja čini priču pristupačnom svima. Obe predstave imaju prolog koji ukratko predstavlja svet pre početka događaja. *Knjiga praha* se završava *fade-out* filmskom tehnikom, čime ukazuje na nastavak priče u *Njegovim mračnim tkanjima*. Sa druge strane, pozorište fantastike je tokom dve decenije preusmerilo scenski dizajn na svedene i simbolične realizacije poput oslikanih zavesa u *Divljoj lepotici*, koje osim lokacija simbolično ukazuju na postojanje paralelnih svetova i činjenicu da je priča oslikana kroz sećanja, čime se mnogoznačje sveta produbljuje. Konačno, *Njegova mračna tkanja* su popularizovala lutkarsko pozorište i dala mu brojna simbolična značenja. Posebno interesantna je promena u načinu oživljavanja lutaka. Dok su se lutkari skrivali u senkama, crnim odorama, čak i zacrnjenim licima, u *Divljoj lepotici* su sasvim vidljivi kao članovi glumačke postave. *Knjiga praha* tu dokazuje da je moguće proširiti pozorišni ugovor bez narušavanja utiska ukoliko je narativ ubedljiv, a fikcionalni svet detaljno aktualizovan. Novi trendovi se nastavljaju i u drugim predstavama dok se pozorište fantastike razvija i postaje značajan deo transmedijalnog pripovedanja i menja naše poimanje fikcionalnih svetova u popularnoj kulturi.

Ključne reči: fantastika u pozorištu, tkanje svetova, aktualizovanje fantastike, *Njegova mračna tkanja*, *Knjiga praha*

Jelena Keleuva, Miloš D. Đurić: PRISUSTVO TIŠINE KAO SREDSTVA KOMUNIKACIJE I SAZNANJA U KNJIŽEVNO-LINGVISTIČKOM DISKURSU I SLIKARSTVU

Pregledni rad¹

Sažetak: U fokusu našeg rada se nalazi tišina kao relevantan fenomen diskursa lingvistike, književnosti i slikarstva. Iako se tišina ponekada opisuje kao rezultat i simbol pasivnosti i nemoći, smatramo da to nije uvek slučaj. Tišina se analizira i sagledava u različitim kontekstima, a zatim se posmatraju manifestacije tišine. Teorijsko-metodološki okvir kognitivne deskripcije konceptualnog jezičkog materijala čini teorija relevantnosti. U ovom delu se posmatraju funkcije tišine, oslanjajući se na klasifikacije iz literature. Ukratko je opisan analitički aparat ćutanja u dva glasa, zatim ćutanje u diskursu Holokausta, naročito kod Eli Vizela kod koga se, između ostalog, uočavaju motivi tišine i noći, tišine i odsustva. Pošavši od tišine i odsustva, uvodimo prisustvo tišine, koncept koji zadobija dinamične dimenzije u opusu i stvaralaštvu Jelene Keleuve. Tišina se u ovom delu sagledava kao interfejs klasičnih likovnih pristupa, fotografskog pristupa i računarskog odnosno tehnološkog pristupa. Oslanjajući se na očigledno medijsko posvećenje računarskom jeziku, *Prisustvo tišine* otelotvoruje likovni izraz koji se oslanja na vanvremenski likovni diskurs linije i površine. U *Prisustvu tišine* javlja se Keleuvin tipični formalno-dominantni medijski iskaz pisanja svetlom, a to je upravo fotografija. U fokusu se nalazi fotografija kao umetnost koja ima funkciju govora umetnice u prvom licu. U završnom delu rada, razmatramo fotografski vizuelni diskurs objedinjavajući relevantne lingvističko-literarne i likovne parametre.

Ključne reči: tišina, *Prisustvo tišine*, Majzel Sedarsino čitanje Eli Vizela, manifestacije tišine, Celanova poetika tišine, teorija relevantnosti, konceptualni jezički materijal, elokventna tišina, ćutanje u dva glasa, Holokaust (Šoa), tišina i odsustvo, fotografija, računarski pristup umetnosti, Jelena Keleuva, ćutanje umetnice u prvom licu, govor umetnice u prvom licu

¹ Dr Jelena Keleuva, Fakultet savremenih umetnosti u Beogradu, Univerzitet Privredna akademija u Novom Sadu, jelena.keleuva@gmail.com

Dr Miloš D. Đurić, Elektrotehnički fakultet, Univerzitet u Beogradu, djuric@etf.bg.ac.rs, msdjuric@verat.net, milosddjuric@hotmail.com

Uvodne napomene

Kaže se da je opažanje tišine moderna pojava. Preciznije, autori ističu da je čovek prvobitne zajednice percipirao samo zvuk, a tišina je „za njega predstavljala prirodno stanje koje nije primećivao više no vazduh koji je uzdisao“ (Konstantinović, 1995: 7). Citirani autor kaže da je tišina mlađa od ćutanja, uz napomenu da je i govor stariji od buke, našavši argument da se u narodnoj književnosti pominje samo (uglavnom zlatno) ćutanje (Konstantinović, 1995: 7). U studijama iz fonetike i lingvistike ističe se značaj tišine, koja se razlikuje od pauze. Naročito se pridaje pažnja tišini u konverzaciji, uz napomenu da se u konverzaciji javljaju prilično dugački intervali pauze između razmene učesnika u razgovoru (Abercrombie, 1966: 8). Citirani autor konstatuje da tišinu niko ne primećuje, pa joj se tek pridaje pažnja kada se preslušavaju snimci govornog korpusa. Drugim rečima, tišina prolazi nezapaženo pošto je konverzacija ispunjena neverbalnim elementima, poput različitih gestikulacija i/ili grimasa. Dakle, konverzacija se odvija i tokom trajanja tišine, ali ne putem reči (Abercrombie, 1966: 8). No, i pored toga, lingvistika je malo pažnje posvetila ćutanju, pre svega, zato što lingvistika raspravlja o jeziku koji se iskazuje pismom (Polovina, 1996: 187). I pored toga, istakli bismo da tišina može imati relevantnu ulogu u pisanom i govornom diskursu, zato što i ona može indirektno da učestvuje u procesu socijalizacije kolektivnih ideja, između ostalog (vidi npr. Jovanović, 2023: 267–283).

No vratimo se, za trenutak na književnost. Naime, izvesni autori navode da, i pored toga što je upotreba ćutanja bila poznata od davnina, ćutanje dobija pravi dramski naboj tek u doba romantizma (Konstantinović, 1995: 8). Ovaj autor nam navodi pisce francuske, engleske i ruske tradicije, uz napomenu da su Rusoovi učenici, kao Bernarden de Sen Pjer, između ostalog, započeli istraživanje prostora tišine. Preciznije, ovaj autor kaže da „[s]rećna ili melanholična, tišina predstavlja mesto snova za romantičare“ (Konstantinović, 1995: 9). Ipak, napominje se da postoje pisci koji ispoljavaju poseban afinitet prema tišini, a „[m]eđu velikim romantičarskim piscima to je Edgar Alan Po“ (Konstantinović, 1995: 9).

Videli smo da tišina ima relevantno mesto i značajnu ulogu u književnosti, a u opštoj lingvistici je pridavan veći značaj govoru i pisanju, ali, i pored toga, tišina ima svoje mesto u okviru pragmatike. Preciznije, „u novije vreme tema ćutanja u jeziku počinje da osvaja mesto u izučavanju realne ljudske komunikacije, naročito u pragmatici“ (Polovina, 1996: 187). Ispitujući ćutanje kao sredstvo komunikacije i saznanja (kognicije) u diskursu, citirana autorka konstatuje da je

psihologija nešto više pažnje posvetila problemu ćutanja, unutrašnjeg govora, kao i njihovom međuodnosu i odnosu sa jezikom i mišljenjem (Polovina, 1996: 187). U rečnicima gramatike, tišina i ćutanje se javljaju u vezi sa pauzom u govoru, pa se javlja termin *nema pauza* (eng. *silent pause*), koja se određuje kao pauza bez čujne vokalizacije (Aitchison, 2001: 216). U rečnicima lingvistike, tišina i ćutanje se javljaju takođe u kontekstu *neme pauze*, koja se određuje kao pauza u govoru u kome govornik ćuti, a sagledava se u opoziciji sa pauzom ispunjenom izvesnim oblicima oklevanja (Matthews, 2005: 340). Preciznije, pravi se razlika između *nemih pauza* i *ispunjenih pauza* (*filled pauses*), uz otezanje glasa kao „hm“, „aaah“ i slično (Kristal, 1988: 182). Pored toga, napominje se da pesnici koriste lateralne konsonante kako bi označili mekoću i tišinu (Kristal, 1996: 74), a kao primer takvih pesnika navode se Kits, Viktor Igo, Gete i Janoš Aranj, između ostalih (Kristal, 1996: 74).

Plan izlaganja u ovom radu će biti sledeći. Najpre iznosimo jedan deskriptivno orijentisan deo istraživanja, u kome sagledavamo tišinu kod Eli Vizela, zatim Majzel Sedarsino čitanje Eli Vizela. Tu posmatramo izvor tišine, borbu tišine kroz drugi oblik tišine, manifestaciju tišine, zatim Sedarsinu metamorfoza tišine, i konačno Celanovu poetiku tišine Holokausta. U nastavku je odeljak koji je teorijski orijentisan, a koji obuhvata analitički aparat ćutanja u dva glasa i Teoriju relevantnosti. Nakon pregleda tišine u pomenutim domenima dolazimo do krajnjeg ishodišta – tišine u opusu umetnice Jelene Keleuve. Kod nje se susrećemo sa dva bitna parametra, a to su tišina i odsustvo, koje kao krajnje ishodište imaju prisustvo tišine. U Keleuvinom interdisciplinarnom, multidisciplinarnom i transdisciplinarnom radu, tišina se posmatra kao interfejs klasičnih likovnih pristupa, fotografskog pristupa i računarskog, odnosno, tehnološkog pristupa. U nastavku rada, pogledaćemo kako se tretira tišina u književnosti.

Tišina i ćutanje u književnom diskursu

Prema literaturi, o ćutanju se najviše pisalo u književnim delima i književnoj kritici (Polovina, 1996: 193). Takođe, neophodno je primetiti da, za razliku od lingvističke analize ćutanja i tišine, „[k]njiževnost uzima u obzir pravo ćutanje, a ne samo pauze i prekide u govornom jeziku“ (Polovina, 1996: 193). No, treba uzeti u obzir i da „[j]ezički sistem ima najznačajniju ulogu u procesu socijalizacije pojedinačnih i kolektivnih ideja, čineći ih na taj način dostupnim za kolektivno saznanje“ (Jovanović, 2023: 267). Onda možemo da pretpostavimo da bi i tišina, kao nužni deo procesa socijalizacije, mogla imati relevantnu ulogu. Ova pojava bi se mogla ilustrovati ćutanjem u književnom diskursu, npr. u Verkorovom

Ćutanju mora, o kome nas izveštava Radivoje Konstantinović (1995: 160–185). Vesna Polovina to naziva „situacijom kolektivnog porobljavanja“, pozivajući se na dihotomiju „ćutanje-reč“ i „ćutanje-situacija“ (Polovina, 1996: 194–195).

Pogledaćemo za trenutak Majzel Sedarsino čitanje Eli Vizela. Čitajući Eli Vizela Majzel Sedarsova se najpre pita: „Šta je tišina?“ (Meisel Cedars, 1984: 26). Oslanjajući se na leksikografski diskurs, Majzel Sedarsova određuje leksemu *silence*: „odsutnost bilo kakvog zvuka ili buke [...] odsustvo ili izostavljanje spominjanja“ (Meisel Cedars, 1984: 27).² No, da parafraziramo. Kada govori o Vizelovoj tišini, Majzel Sedarsova ističe da težina tišine određuje težinu umetnosti, ili barem tako kaže da Vizel veruje, a ovo naročito važi za poeziju, uz napomenu da je Vizelova proza zapravo poezija. Preciznije, „u književnosti teret ćutanja određuje težinu umetnosti, smatra Vizel. Ovo posebno važi za poeziju. [...] Vizelova [...] proza je poezija.“ (Meisel Cedars, 1984: 28).³ Kako bi nam što vernije dočarala i ilustrovala tišinu kod Vizela, Mari Majzel Sedars koristi ekscerpt iz Vizelove *Noći (La Nuit)*, koji navodimo prema ovoj autorki: „‘I rećićeš da sam imao osam godina?’; ‘Rećiću.’; ‘I da sam voleo da igram sa devojkicama koje su više od mene?’; ‘Rećiću.’; ‘A, rećićeš takođe da nikad nisam video more?’; ‘Rećiću’“ (Wiesel, 1958).⁴ I ovde, kod Vizela, kao i kod Verkora, deluje nam da ćutanje ima jedno specifično značenje. Usudili bismo se da konstatciju da „[u] delu Verkora *ćutanje* ima značenje velike dubine“ [emfaza kurzivom: Vesna Polovina] (Polovina, 1996: 196) proširimo i na Vizela, gde se u upravo navedenom citatu susreću more i ćutanje. Čini nam se da upravo *more* i *noć* upućuju na tišinu.

Prilikom kritičkog pregleda literature, uočili smo, između ostalog, i pojavu koju smo tentativno nazvali Majzel Sedarsino „zadržavanje“ kao otelotvorenje tišine. Potkrepljenje za našu tvrdnju nalazimo u citatu koji smo našli kod ove autorke: „Ono što nije svesno izrečeno ili se nesvesno prećutkuje, i stoga namerno potiskuje“ (Meisel Cedars, 1984: 27).⁵ Drugim rečima, Majzel Sedarsova

² absence of any sound or noise [...] absence or omission of mention. **Svi prevodi u ovom radu delo su autora, Jelene Keleuve i Miloša D. Đurića, osim ako nije drugačije naznačeno.**

³ [i]n literature, the weight of silence determines the weight of art, Wiesel believes. Especially is this true of poetry. [...] Wiesel's [...] prose is poetry.

⁴ “Et tu diras que j’avais huit ans?”; “Je dirai.”; “Et que j’amais jouer avec des petites filles plus grandes que moi?”; “Je dirai.”; “Et tu diras aussi que je n’ai jamais vu la mer?”; “Je dirai”

⁵ What is not stated is consciously or unconsciously withheld and therefore intentionally suppressed

eksplicitno kaže da sve ono što se ne kaže, odnosno, što se ne izrekne zadržava se svesno ili nesvesno, te je stoga namerno potisnuto.

Kritikujući stil Margaret Diras kroz prizmu Dominik Orijeve, Majzel Sedrsova kaže sledeće: „kada je ona [Dirasova] pisala: ‘Ona je saopštavala, a da ništa ne kaže’“ (Meisel Cedars, 1984: 27).⁶ Primećujemo ono što nazivamo *implicitno prisustvo tišine* (Keleuva & Đurić, 2024). To je pojava gde se iskazom saopštava tišina, odnosno ono što se kaže ništa ne prenosi u informativnom smislu.

Tišina se javlja kao jedan od relevantnih motiva u poeziji Holokausta i Selanovoj poetici tišine. Izvesni autori kažu da poetika tišine zapravo obuhvata poimanje toga kako se tišina stvara jezikom, odnosno, kako jezik stvara tišinu (Boase-Beier, 2011: 174). Prilikom sagledavanja prevođenja poezije Holokausta, izvesni autori pažnju posvećuju kognitivnoj poetici, odnosno, kako oni to definišu, izučavanju kako stil književnog teksta odražava i utiče na način kako funkcioniše um (Boase-Beier, 2011: 167). U slučaju poezije Holokausta, tišina izražava, ili upravo ne uspeva da izrazi traumu i patnju (Boase-Beier, 2011: 166).

Tišina je prisutna kao lajtmotiv ili kao jedan od parametara i u drugim književnim delima i kod ostalih pisaca. Prema Konstantinoviću (1995), tu su još Stendal, Gistav Flober, Gi de Mopasan, Emil Zola, Žan Kasu, Žan Briler-Verkor, Šarl Bodler, ali i Žak Prever. Posebno je zanimljiv fenomen tišine u romanu *Ćutanje mora*, odnosno, *Tišina mora*, koji zasebno sagledavaju Konstantinović (1995) i Polovina (1996). Kako bi sagledala problem ćutanja, Polovina kao korpus uzima obiman okvir tekstualnih situacija, ali i njihovih odjeka prilikom objašnjavanja ćutanja kod kritičara (Polovina, 1996: 194).

Pogledaćemo teorijsko-metodološki okvir primenjen na deo rada koji analizira lingvističke aspekte ćutanja.

Teorijsko-metodološki okvir

Prilikom analize ekscerpata iz našeg književnog korpusa koristili smo teorijsko-metodološki okvir kognitivne deskripcije konceptualnog jezičkog materijala koji čini *teorija relevantnosti* (eng. *Relevance theory*) (Sperber & Wilson, 1987; Sperber & Wilson, 1995). Teorija relevantnosti polazi od pretpostavke da je ljudski kognitivni sistem usmeren ka maksimalnoj relevantnosti (Sperber & Wilson, 1987: 740; Sperber & Wilson, 1995: 260; Wilson, 1999: 719; Wilson and Sperber, 2002a: 50; Wilson and Sperber, 2002b: 254; Wilson and Sperber, 2004: 610). Prema literaturi, ljudski kognitivni sistem je usmeren ka postizanju

⁶ when she [Duras] wrote, „Elle dit en ne disant pas.“

najvećeg broja kognitivnih efekata uz najmanji utrošak procesualnog napora. Ovo se može sumirati putem prvog ili kognitivnog principa relevantnosti, koji glasi: „Ljudski kognitivni procesi usmereni su ka obradi najrelevantnije raspoložive informacije na najrelevantniji način“ (Sperber & Wilson, 1995: 260).⁷

Nadalje, informacija koja se saopštava nameće izvesno očekivanje relevantnosti. Drugim rečima, govornica zahteva pažnju sagovornice, a sagovornica dobija određene kognitivne efekte koji su vredni utroška procesualnog napora (Carston, 2002: 45). Ovo sumira drugi ili komunikativni princip relevantnosti, koji glasi: „Svaki čin demonstrativne komunikacije saopštava pretpostavku o sopstvenoj optimalnoj relevantnosti“ (Sperber & Wilson 1995: 260).⁸

Prema izvesnim autorima koji deluju u ovim teorijskim okvirima, centralna tvrdnja u okviru teorije relevantnosti jeste da ljudska komunikacija stvara očekivanje optimalne relevantnosti (Dansieh, 2008: 231). Upravo je pojam optimalne relevantnosti značajan za razumevanje komunikativnog principa, ili preciznije, značajnu ulogu ima pretpostavka o optimalnoj relevantnosti, koja se određuje na sledeći način: „(i) Demonstrativni stimulans je dovoljno relevantan da zavredi napor sagovornice da ga obradi; (ii) Demonstrativni stimulans je najrelevantniji stimulans prema sposobnostima i sklonostima govornice“ (Sperber & Wilson, 1995: 270).⁹

Imajući u vidu ova dva principa, kao i implikacije koje iz njih proizilaze, pogledaćemo danje implikacije i reperkusije. Uspostavlja se konceptualno-proceduralna dihotomija, kao i tripartitna distinkcija. S jedne strane, izjednačavaju se *konceptualno = istinosno uslovljeno = eksplikatura*, a s druge strane, izjednačavaju se *proceduralno = istinosno neuslovljeno = implikatura*. U radu analiziramo isključivo konceptualni jezički materijal, te smo stoga i naveli distinkcije relevantne za naše istraživanje.

⁷ The first (cognitive) principle of relevance: Human cognitive processes are aimed at processing the most relevant information available in the most relevant way

⁸ Every act of ostensive communication conveys a presumption of its own optimal relevance

⁹ (i)The ostensive stimulus is relevant enough for it to be worth the addressee's effort to process it; (ii) The ostensive stimulus is the most relevant one compatible with the communicator's abilities and preferences

Semiotika tišine, tišina kao dijagram, ćutanje/tišina u dva glasa

U ovom delu rada pogledaćemo kako se tišina/ćutanje tretiraju u literaturi, oslanjajući se na analizu konceptualnog jezičkog materijala. Izvesni autori se fokusiraju na ikoničnost tišine kao hipoikoničnog označivača, istražujući semiotiku tišine u svetlu proučavanja ikoničnosti (Ephratt, 2018: 239–259). Afratova uspostavlja fascinantne paralelizme koji vladaju između ikoničnosti i tišine. Sem toga, tišina bi se upravo u ovom kontekstu mogla sagledati kao interakcija jezika i društvenog života. U pomoć bi se mogao prizvati i sociolingvistički pristup jeziku koji vodi računa o govornoj raznolikosti (vidi npr. Hajmz, 1980: 63), pa pretpostavljamo da bi tišina mogla da nađe svoje mesto i funkciju u ovom okviru.

Ovde se posmatra tišina kao dijagram. Preciznije, Pirs definiše dijagrame kao „predstavljanje onoga što je prevashodno ikona relacija i održava taj status putem konvencija“ (Ephratt, 2018: 247). Takođe, u literaturi se navodi da „dijagrami predstavljaju prevashodno dijadičke relacije, ili barem one koje se smatraju dijadičkim delovima jedne stvari putem analognih relacija“ (Ephratt, 2018: 247). Citirana autorka posmatra verbalnu tišinu kao strukturalni dijagram (Ephratt, 2018: 251). Na ovom mestu već možemo da uočimo da se uspostavlja relacija sa „tišinom kao trenutkom suočavanja sa samim sobom“ (Keleuva, 2022: privatna komunikacija sa Đurićem).

Kod izvesnih autora nalazimo ono što smo preveli kao *ćutanje/tišina u dva glasa* ili *dvoglasna tišina* (Mizzau, 1987). Ova autorka navodi sledeće „Reč je uvek dvoglasna. Ne samo zato što se odnosi na „već rečeno“, već i zato što odražava, pored prisustva govornika, i njegovog sagovornika. Svaka reč na svom putu nailazi na reč drugih, očekivanu i predviđenu, koja je usmerava i određuje.“ (Mizzau, 1987: 41).¹⁰ Dakle, vidimo mogućnost preplitanja, što se može ogledati u prisustvu govornice i njene sagovornice.

Tišina se vezuje i za noć. Pogledaćemo kako se, uglavnom prema literaturi, noć i tišina tretiraju kod Eli Vizela. Prvi koncept upućuje na tamu Holokausta i iskustvo tragedije koju donosi. Noć, tama i senka su sveprisutni u Vizelovom tekstu. Istraživačica koja analizira veru u *Noći* Eli Vizela, navodi sledeće Vizelove reči: „Nikada neću zaboraviti tu noć u koncentracionom logoru, koja mi je život pretvorila u jednu dugu noć.“ (Roman Blomster, 2018: 18).¹¹ Dakle, vidimo da Eli

¹⁰ La parole est toujours à deux voix. Non seulement parce qu'elle renvoie au «djà dit», mais aussi parce qu'elle reflète, outre la présence de celui qui parle, celle de son interlocuteur. Toute parole rencontre sur son trajet la parole d'autrui, attendue et prévue, qui l'oriente et la détermine.

¹¹ Never shall I forget that night in camp, which turned my life into one long night.

Vizel izjednačava noć u koncentracionom logoru sa beskrajnom noći, odnosno, noći koja beskrajno traje.

Dakle, videli smo s jedne strane, tišinu i odsustvo, odsustvo glasa, i tišinu koja uslovljava odsustvo, a sada ćemo pogledati kako se tišina tretira u okviru vizuelnih umetnosti, ili preciznije u domenu slikarstva i fotografije. Ovde, tišina postaje prisutna, te uočavamo prisustvo tišine.

Prisustvo tišine

Tišina može da bude tamna, zlokobna, tužna, ali tišina može da bude zaista lepa i srećna. Sami počeci izučavanja tišine umetnice Jelene Keleuve vezuju se za 2014. godinu. Naime, umetnica je želela da oseti prvenstveno tišinu i da „uguši tu buku u sebi“. I prema sopstvenom priznanju, to je bio jedan proces koji je bio težak. „Odlučila sam se da kao fotograf svoje telo i sebe stavim u centar problema.“ (Jelena Keleuva, 2022: privatna komunikacija sa Milošem Đurićem). Ovo se može posmatrati kao svojevrsna žrtva i jedan asketski podvig.

Precizniji opis nalazimo u nacrtu umetnice Jelene Keleuve, koja vizuelizacijom od iskona prisutnog i intrigantnog sukobljavanja života i smrti, kroz simbol i metaforu, fotografijom umetnosti i instalacijom teži da dovede do pokretanja dubljih misaonih procesa (Keleuva, 2021: 69). Ona kroz svoj umetnički projekat istražuje samospoznaju, mogućnosti primene analitičkog prosuđivanja pojedinca o sopstvenom identitetu. Relevantna uloga fotografije umetnosti u uspostavljanju tog odnosa između umetnika-stvaraoca i recipijenta-posmatrača jeste istovremeno isticanje mogućnosti fotografije da pribeleži proces trajanja performansa, ali i da registruje prisustvo fenomena tišine kao realne pretpostavke umetničkog stvaranja, simbola mira i spokojstva i iskonske veze fizičkog i duhovnog sveta i autora fotografije u procesu govora umetnika u prvom licu (uporedi: Keleuva, 2021: 69–70).

Kao što smo napomenuli, kod mnogih autora smo posmatrali tišinu i odsustvo, a sada ćemo pogledati prisustvo tišine u konkretnom radu Jelene Keleuve, pod naslovom *Prisustvo tišine: fotografija kao umetnost u funkciji govora umetnika u prvom licu* (Keleuva, 2021), no pre nego što krenemo sa analizom pogledaćemo metodologiju koja se primenjuje u teorijskom delu rada iz koga su proizašle fotografije koje ćemo analizirati.

Metodologija *Prisustva tišine*

Prilikom uvođenja svojih fotografija u javni diskurs doktorske izložbe, umetnica Jelena Keleuva najpre je izvršila analizu fotografija, oslanjajući se na teorijske stavove Rolana Barta (Barthes, 1980), koje je umetnica proširila pojmom mobilnosti iz psihoanalitičke teorije (Freud, 1975; Krstić, 1988), uzevši u obzir i neke aspekte Lengove antipsihijatrije (Boyers & Orrill, 1975). Već iz ovako ustrojene metodologije i teorijskog okvira, evidentno je da je umetnica Keleuva primenila interdisciplinarni pristup. Pored oslanjanja na semiologiju Rolana Barta, Jelena Keleuva najpre prilazi denotaciji fotografije iz ugla klasične semiotike. A zatim, Keleuva prelazi na konotaciju fotografije, ili kako ona to kaže „na značenja koja može da percipira na prvi pogled“ (Keleuva, 2023: privatna komunikacija sa Đurićem). Keleuva posmatra označitelje konotacije kako bi konstruisala identitet pojedinca.

Ovde uspostavljamo Keleuvin koncept: Tišina kao trenutak suočavanja sa samim sobom. Autorka Jelena Keleuva dolazi do sledeće opservacije: „Tišina je jedan trenutak kada se suočavate sami sa sobom.“ (Keleuva, 2023: privatna komunikacija sa M. D. Đurićem). Umetnica ističe sledeće: „Negde u dubini mi smo svi sami. Sami smo se rodili i sami odlazimo“ (Keleuva, 2022: privatna komunikacija sa M. D. Đurićem). Umetnica putem istraživanja fotografije želi da ispita i istraži jedan pokušaj da se dopre do sebe – do sopstvenog oslobađanja.

Oslanjajući se na poststrukturalizam kao interdisciplinarni, multidisciplinarni i transdisciplinarni vid interpretativnog teorijskog mišljenja, Keleuva smatra da teorija fotografije zadobija status višeznačnih artikulacija, presecajući trajektoriju diskurzivnih polja i diskurzivnih praksi. Prema algoritmu koji uspostavlja Keleuva, generiše se polje fotografije kao umetnosti koja ima sposobnost da se konsoliduje, razvija, a potom i primenjuje kao društvena praksa.

Keleuva sagledava fotografiju kao višeznačnu artikulaciju. Upravo kao da odjekuje misao Suzan Zontag koja u okviru svoje estetike tišine ističe da svako doba mora ponovno da osmisli sopstvenu duhovnost (Sontag, 1969). Tako i Jelena Keleuva u duhu Zontagove ponovno osmišljava izražavanje kroz fotografiju koja prenosi motiv tišine kombinujući klasične likovne mogućnosti, fotografiju i kompjutersku umetnost. Upravo tu vidimo Keleuvin eklektički pristup.



Slika 1. Jelena Keleuva, *Gnezdo 2*, digitalni print, 200x130 cm, 2020.

Jelena Keleuva spaja dva teorijska sistema: semiologiju/semiotiku i teorijsku psihoanalizu. Na taj način ona ustrojava eklektički model poststrukturalističke teorije fotografije. Dok je umetnica nosila granje, ono je počelo da govori iz svoje tišine. Upravo su i fotografije nastajale tim ritmom (Keleuva, 2021). Kroz ovaj ritam i razvoj tišine, posmatrana su dva fenomena savremene umetnosti, ponajviše prisustvo tišine, ali i fotografija kao umetnost u funkciji govora umetnika u prvom licu. Prethodno proučivši semantički iznijansirana značenja lekseme *tišina*, Jelena Keleuva je odlučila da je najpre primeni kao opšti pojam, ali da napravi svojevrstni amalgam i sa pojmom tišine u domenu vizuelnih umetnosti koji svoja uporišta nalazi u filozofiji, psihologiji, književnosti, epistemologiji, ali i antropologiji. U okviru filozofije, Keleuva je, između ostalog, uzela u obzir mišljenja iz relevantne literature o tome kako se pojedinac odnosi prema vremenu i prema stvarnosti (vidi: Žunjić, 1997: 154). Zatim se oslonila na odsustvo/prisustvo tišine i njenu ulogu u psihoanalizi freudovske provenijencije (Freud, 1975), ali i u okviru kritičke literature sledbenika Lengove antipsihijatrije (Boyers & Orrill, 1975). Neizostavno su uzeta u obzir i pomenuta uporišta vizuelnih umetnosti koja su proveravana u domenu književnosti (Daiches, 1974) i antropoloških ispitivanja (Jennings & Hoebel, 1972). Ono što je primećeno jeste univerzalnost pojma tišine u manjoj ili većoj meri, što svakako omogućava tematizovanje pojma tišine u diskursima fotografije kao umetnosti, ali i drugim vizuelnim umetnostima.

Sledeći parametar koji je posmatran u kontekstu tišine jeste prostor. Naime, prilikom istraživanja i pripreme opsežne kolekcije digitalnih printova kojima je

prethodilo likovno promišljanje, Keleuva je obratila posebnu pažnju na fenomen tišine kao prisustva u različitim vrstama prostora. Ona je stoga nastojala da „konkretizuje“ i razmatra kao činilac nevidljivi mentalni prostor autorke, kao preduslov njenog umetničkog stvaranja, ali i u realnim okvirima, koji su vizuelno dostupni posmatračima u prostoru instalacije, kada se njena uloga u realizaciji vizuelnog narativa menja i kada svoju funkciju preuzima iz jezika kao osnovnog sredstva komunikacije, uz prilagođavanje specifičnim izražajnim sredstvima fotografije kao umetnosti. Upravo ovde dolazi do izražaja eklektički pristup u kome Jelena Keleuva istražuje govor umetnice u prvom licu, a temelji se na pomenutim i citiranim psihološkim studijama i teorijama savremene umetnosti, ali i proživljenim iskustvima savremenih umetnika koji ideju i koncept sublimiraju u proces kao umetnički iskaz.

Prostor daje mogućnosti za istraživanje koncepta tišine, tim pre, ukoliko je umetnik izolovan i predstavlja solipsističku figuru, zapravo otelotvorenje straha i tišine. No, ova usamljenost i ova tišina zajedno ne pružaju frustrirajući kontekst. Naprotiv, prostorni ambijent ispunjen tišinom i sama tišina koja okružuje umetnicu u ovako ustrojenom prostoru pružaju jednu vrstu utehe, ali i katarze i mogućnosti za refleksije i promišljanja o raznovrsnim aspektima koje usamljenost, asketizam i bol pružaju. U ovakvom prostoru, u ovoj instalaciji stvara se mogućnost da se umetnica kao artefakt, ali i kao kreatorka umetničkog dela i performansa skopčanog sa tim delom, suvereno kreće od najtamnijeg mesta do najsvetlijeg mesta, pružajući nam jednu dinamičnu sliku, uprkos tome što fotografija ipak predstavlja statični medijum, ma koliko dinamike prikazivala i sadržavala u sebi. U narednom odeljku, ispituje se kretanje umetnice Jelene Keleuve, zapravo preciznije, kretanje njenog opusa od najtamnijeg ka najsvetlijem, ne prenebregavajući različite umetničke ishode, koji proizilaze iz ove simbioze svetlosti i tame.

Od najtamnijeg ka najsvetlijem

Istraživši aspekte tišine, umetnica Jelena Keleuva pokušava da sagleda tišinu „u kretanju“. Preciznije, posmatra se kretanje od najtamnijeg (sublimacija kraja – mehanizam preobražene žene) do najsvetlijeg (iskustvo sa foto-aparatom).



Slika 2. Jelena Keleuva, *Haljina 1*, digitalni print, 200x130 cm, 2019.

Sublimacija kraja postiže se putem mehanizma haljine kao iskustva preobražene žene koja izlazi iz sopstvenog kaveza, što je, prema autorkinom sopstvenom iskustvu dovelo do generisanje bolnih fotografija. Istovremeno dolazi do povezivanja tišine i bola. Ali, to nije običan bol, već asketski bol. Naime, umetnica je nosila granje na sebi i morala je da veže to granje oko sebe. Apstinenciju u okviru ovog rada umetnica je iskoristila kao deo meditativnog procesa shvatanja i osveščivanja sopstvenog tela. Namera nije nikako bila da se prikaže erotičnost kao izazov i mamac za posmatrača, postavljajući sebe kao neku vrstu plena. Osnovna ideja koja je protkana kroz sve fotografije Jelene Keleuve je bila da se pokaže nežnost koja se nalazi iza te prepreke od grana.

Iako prekrivena granama, umetnica se direktno izlaže pogledima posmatrača, što se u samom procesu istraživanja može smatrati kao najiskreniji oblik rada. Prednost ovakvog pristupa ogleda se u tome što autorka nije obezbedila već pripremljene i napisane realizacije fotografije, već je svojim telom postala deo istraživanja i problema. Ideja vodilja je da umetnica samu sebe postavi u fokus izazova koji umetnošću može da se estetizuje, ali i da implicitno najavi rešenje za takav izazov. Postavljajući sebe u centar, i na taj način tumačeći datu fotografiju kao tvorac, umetnica prihvata centar, a istovremeno je to i njena potraga za estetikom, oslobađanjem, slobodnom komunikacijom, dopiranjem, slanjem

poruke kroz strukture granja u realnom svetu. Poruka koju treba da nosi rad upućuje na to da bi trebalo da se oslobodimo i shvatimo da se međusobno možemo videti kroz to granje. Iako tiho, zapravo nečujno, granje je ipak deo komunikacije; ono nije konačnost i zid. Međutim, istovremeno granje pruža tišinu, pa, sledstveno tome i komunikaciju posredstvom tišine. Model = umetnica čuti, ali ta tišina u izložbenom prostoru dobija drugu dimenziju. Mi postajemo svedoci, ali i učesnici koji nemim pogledom i (uglavnom) u tišini posmatramo bilo performans, bilo statične digitalne printove.

Prisustvo tišine: Fotografija kao umetnost u funkciji govora umetnika u prvom licu proisteklo je iz vremenski duže kontemplacije i likovnog promišljanja, a inicijalna ideja potekla je iz ideje konfrontiranja različitih stanovišta koja su zahtevala kontemplativna prosuđivanja o osnovnim procesima ljudskog postojanja, trajanja i nestajanja, na antropološkom nivou (Boulding, 1972: 368–374), kao i promišljanja o bivstvovanju i neminovnom prolaženju individue kroz sve životne procese u mikro svetu. Sve subjektivne spoznaje našle su svoje umetničko-tehničko postvarenje i realizaciju u vidu zaokruženog opusa crno-belih fotografija prezentovanih na materijalima različitog sastava i struktura.

Keleuva pokušava da premosti tu tišinu obiljem fotografija koje je ponudila i uvela ih u javni diskurs izložbe. Na svim fotografijama ona je centralni lik, model, i na svim fotografijama je sama. Drugim rečima, ne postoji prisustvo nijednog eksternog elementa osim granja i umetnice. Na ovaj način usamljenost kao centralni motiv fotografija izjednačava se sa tišinom. Umetnica povezuje sopstveni opus sa umetnošću usamljenosti. Ovde uočavamo paralelu koja je istovremeno poslužila i kao inspiracija, a to je da i u književnosti usamljenosti autori upućuju čitaoce u umetnost usamljenosti, a iz ove usamljenosti izvode „neograničene metafizičke posledice“ (Munen, 1981: 241). Kao što Munen konstatuje da su se Kjerkegor, Rilke i Blanšo, između ostalih, „suočili sa usamljenošću kao suštinskom neminovnošću“ (Munen, 1981: 243), tako se i u *Prisustvu tišine* percipira na sličan način tišina koja upućuje na usamljenost kao neminovnost, naročito prilikom preispitivanja umetnice i pronalaženja inspiracije za dalje stvaranje u asketizmu. Upravo ova nemogućnost direktne komunikacije već komunikacije putem fotografija jeste iskorak iz statičnog poimanja tišine i pomeranje ka dinamičnom prisustvu tišine, koje je Keleuva ponudila kroz asketski bol, meditativni proces žene preobražene tišinom, iako je istovremeno ona u fokusu te tišine na fotografijama.



Slika 3. Jelena Keleuva, *Haljina 2*, digitalni print, 200 x 130 cm, 2019.

Grane imaju ulogu svojevrsnog otkrivajućeg elementa koji pruža mogućnost da se spoznaju izvesne tajne, da se spozna lepota, a naposljetku, i da se spozna biće. Apstinencija u radu može da se doživi i kao sam proces disanja. Grane u radu mogu značiti i neku vrstu isposnice, kojoj je umetnica rešila da se posveti, u koju ulazi i čiju strukturu gradi. Njeno telo izloženo je isposničkom elementu, što je i suština svakog posvećenja. Umetnica komunicira sa nečim što suvo granje ima u sebi, a to je tišina.



Slika 4. Jelena Keleuva, *Haljina 3*, digitalni print, 20 x 30 cm, 2019.

Sledeći amalgam koji umetnica stvara jeste spoj analogne i digitalne fotografije, a to je istovremeno spoj dva sveta tišine kroz prizmu starih i novih tehnologija. Umetnica se trudila da izvrši fuziju analogne i digitalne fotografije. Međutim, ona to nije radila radikalnim intervencijama, već postizanjem pomirenja „starog“ i „novog“ medijuma, odnosno, fuzijom analognog i digitalnog. Drugim rečima, umetnica Keleuva se kretala kroz fotografiju bez intervencija, što ćemo pogledati u narednom odeljku.

Hod kroz fotografiju bez intervencije

Svi elementi analogne fotografije uzeti su u obzir uz poštovanje svih parametara ovog medijuma. Umetnica se suvereno kreće kroz analognu fotografiju bez ikakve intervencije na fotografiji. Jelena Keleuva pronalazi inspiraciju u Bartovim rečima: „Prvo sam našao ovo. Ono što fotografija reprodukuje ad infinitum dogodilo se samo jednom: ona mehanički ponavlja ono što se egzistencijalno nikada ne može ponoviti.“ (Barthes, 1980: 15)¹²

Dakle, pošavši od tišine i odsustva (cf. Ephratt, 2017; Meisel Cedars, 1984; Wiesel, 1948), umetnica uvodi prisustvo tišine. Kod Keleuve koncept prisustva tišine nije statičan koncept, već dinamičan. Drugim rečima, prisustvo tišine zadobija dinamične dimenzije u opusu i stvaralaštvu Jelene Keleuve. Tišinu Keleuva sagledava kao interfejs klasičnih likovnih pristupa, fotografskog pristupa i računarskog odnosno tehnološkog pristupa.

Oslanjajući se na očigledno medijsko posvećenje računarskom jeziku, *Prisustvo tišine* otelotvoruje likovni izraz koji se oslanja na vanvremenski likovni diskurs linije i površine. U *Prisustvu tišine* javlja se Keleuin tipični formalno-dominantni medijski iskaz pisanja svetlom, a to je upravo fotografija. Ali, kao što smo ilustrovali primerima, umetnica se usredsređuje na fotografiju kao umetnost koja poseduje funkciju govora umetnice u prvom licu.

Sledeći segment koji ćemo pogledati može se sumirati jednačinom *autor fotografije = model*. Drugim rečima, umetnica je istovremeno i autor fotografije i model. Metoda koju je umetnica primenila jeste štampa radova na platnu, a razloge za izbor tog formata potkrepila je time što je bio nužan format čaršava za krevet. Sve prikazane fotografije su nastale u procesu u kome je objedinjena uloga fotografa, modela i realizatora umetničkog dela. Drugim rečima, umetnica Jelena Keleuva se konstantno nalazila u ulozi subjekta koji fotografiše i u ulozi objekta koji je fotografisan. Ambijent snimanja sukcesivno nastajalih fotografija bio je adaptirani zatvoreni prostor u stanu. Prostor je bio brižljivo opremljen lično prikupljenim suvim granjem iz prirode, kao elementom instalacije, prilagođavanim rasporedom i količinom potrebama svake pojedinačne fotografije.

Autoakt, kao centralni simbol fotografije, pokretom je oblikovao prostor s ulogom pokretačkog motiva u narativu fotografija iz različitih uglova sopstvene sobe, što daje svojevrsnu dinamiku opštem utisku. Istovremeno, neživi floralni

¹² Je trouvai d'abord ceci. Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.

simbol bez lišća predstavlja odeću u životnom vegetativnom ciklusu biljke, a u sprezi sa neodevenim živim telom umetnice dovodi se u istu ravan.

Uzimajući u obzir osnovne postulate savremenih teorija, performans se doživljava kao svrsishodni element stvaranja umetničkog dela, koji bi posmatraču otvorio vrata i omogućio pristup značenjskim slojevima umetničkog dela na putu spoznavanja sopstvene tišine. Važno je naglasiti da su fotografije u izvornom stanju, bez dodatnih intervencija.

Dva fundamentalna pitanja koja Keleuva implicitno postavlja jesu: (i) Koliko je prisutna tišina u našim životima? (ii) Da li se plašimo tišine?. Ono što ih povezuje jeste dominacija duhovnog nad materijalnim, što predstavlja zapravo suštinsku nit koja povezuje teoriju koja se nalazi u osnovi njenog rada i konkretnog umetničkog dela. Upravo je to otelotvorenje izlaska iz kadra.

Ovde se fotografija uzima kao vizuelni medij sa dvostrukom ulogom u govoru umetnice u prvom licu, a istovremeno to je Keleuvina materijalizacija i prezentacija procesa govora umetnice kao višeslojnog sadržaja. Bartovo treće značenje fotografije postiže se komunikacijom Keleuvine fotografije sa recipijentima u izložbenom prostoru. Kada Keleuvina fotografija izlazi iz privatne kolekcije i ulazi u javni diskurs (kroz izložbu i izložbeni prostor) ona utiče na recipijente.

Zaključne napomene

Uočili smo ogroman potencijal dijaloga i interfejsa lingvistike sa teorijom fotografije. Uzevši koncept tišine kao objedinjujući element između lingvistike i teorije fotografije (a šire i likovne umetnosti), videli smo da tišina ima statički orijentisanu sliku u lingvistici i korišćenom književnom korpusu, dok u Keleuinom opusu zadobija dinamičku dimenziju. U lingvističkom delu rada, pokušali smo da osvetlimo tišinu koristeći teorijsko-metodološki aparat teorije relevantnosti kao i konceptualno-proceduralne dihotomije.

Razmišljajući o fotografiji i promišljajući fotografiju u kontekstu Bartovskih ali i drugih dihotomija (posmatrači ≠ posmatrani, fotografija na belim zidovima izložbenog prostora ≠ fotografija izvan belih zidova izložbenog prostora), uočavamo da je u svom radu Jelena Keleuva pokušala da nam približi spektakle kao iluzije u kontekstu lične fotografije upotrebivši subjekat kao objekat. Umetnica postaje model i obrnuto, pa dobija odelito mesto u kontekstu digitalne fotografije.

Umetničko delo Jelene Keleuve je samostalni umetnički rad bez prevashodne težnje ka dokumentarnosti kao vernom prikazu nekog društvenog trenutka ili

događaja. Jedan opšti tentativni zaključak bi bio da fuzija interdisciplinarnih, multidisciplinarnih i transdisciplinarnih istraživanja može da pruži zanimljive uvide u koncepte koji se pružaju i protežu kroz lingvistiku, filozofiju, likovnu umetnost i fotografiju kao deo potonje.

Reference

Abercrombie, D. (1966). *Studies in Phonetics and Linguistics*. London: Oxford University Press.

Aitchison, J. (2001). *Cassell's Dictionary of English Grammar*. London: Cassell & Co.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil

Boase-Beier, J. (2011). Translating Celan's Poetics of Silence. *Target*, 23(2), 165–177.

Boyers, R. & Orrill, R. (1975). *Laing and Anti-psychiatry*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Boulding, K. E. (1972). Where Are We Going if Anywhere? A Look at Post-civilization. In J. D. Jennings & E. A. Hoebel (Eds.), *Readings in Anthropology, third edition* (pp. 368–374). New York: McGraw-Hill Book Company.

Carston, R. (2002). *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell.

Daiches, D. (1974). *Critical Approaches to Literature*. Eleventh impression. London: Longman Group Limited.

Dansieh, S. A. (2008). Relevance and Linguistic Markers: Implications for Translating from English into a Gur Language. *Nordic Journal of African Studies*, 17(4), 228–246.

Ephratt, M. (2018). Iconic Silence: A Semiotic Paradox or a Semiotic Paragon?. *Semiotica*, 221, 239–259.

Freud, S. (1975). *A General Introduction to Psychoanalysis*. New York: The Pocket Book.

Hajmz, D. (1980). *Etnografija komunikacije*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Jennings, J. D. & Hoebel, E. A. (1972). *Readings in Anthropology*. Third edition. New York: McGraw-Hill Book Company.

Jovanović, I. (2023). O jezičkoj strukturi kao sredstvu konceptualizacije sveta i znanja. In V. Budinčić, T. Parezanović & B. Solujić (Eds.), *Jezik, književnost i industrija – Language, literature, and industry* (pp. 267–283). Belgrade: Alfa BK University.

Keleuva, J. (2021). *Prisustvo tišine: fotografija kao umetnost u funkciji govora umetnika u prvom licu*. Beograd: Fakultet savremenih umetnosti u Beogradu, Univerzitet Privredna akademija u Novom Sadu. [Neobjavljeni doktorski umetnički projekat u oblasti likovnih umetnosti, odbranjen na Fakultetu savremenih umetnosti u Beogradu].

Keleuva, J. & Đurić, M. D. (2024). *Implicitno prisustvo tišine*. (u štampi).

Konstantinović, R. (1995). *Istraživanje tišine i drugi ogledi*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Kristal, D. (1988). *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*. Beograd: Nolit.

Kristal, D. (1996). *Kembrička enciklopedija jezika*. Beograd: Nolit.

Krstić, D. (1988). *Psihološki rečnik*. Beograd: Izdavačka radna organizacija „Vuk Karadžić“.

Matthews, P. H. (2005). *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

Meisel Cedars, M. (1984). *Speaking through Silence: The Art of Elie Wiesel*. Arlington: The University of Texas at Arlington.

Mizzau, M. (1987). Silence à deux voix. *Langages*, 85, 41–53.

Munen, Ž. (1981). *Lingvistika i filozofija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Polovina, V. (1996). *Prilozi za kognitivnu lingvistiku*. Beograd: Filološki fakultet.

Roman Blomster, D. (2018). *Faith in Elie Wiesel's Night*. Göteborg: Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs Universitet.

Sontag, S. (1969). *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.

Sperber, D. & Wilson, D. (1987). Précis of relevance, communication and cognition. *Behavioral and Brain Sciences*, 10(4), 697–754.

Sperber, D. & Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition*. 2nd Edition. Oxford: Blackwell.

Wiesel, E. (1958). *La Nuit*. Paris: Editions de Minuit.

Wilson, D. (1999). Relevance and Relevance Theory. In R. A. Wilson & F. C. Keil (Eds.), *The MIT encyclopedia of the cognitive sciences* (pp. 719–720). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Wilson, D. & Sperber, D. (2002a). Relevance Theory: A Tutorial. In Y. Otsu (Ed.), *Proceedings of the Third Tokyo Conference on Psycholinguistics* (pp. 45–70). Tokyo: Hituzi Shobo.

Wilson, D. & Sperber D. (2002b). Relevance Theory. *UCL Working Papers in Linguistics*, 14, 249–287.

Wilson, D. & Sperber D. (2004). Relevance Theory. In L. R. Horn & G. Ward (Eds.), *The Handbook of Pragmatics* (pp. 607–632). Oxford: Blackwell.

Žunjić, S. (1997). Kjerkegorova egzistencijalna dijalektika vere. In L. Prošić (Ed.), *Uvod u filozofiju: Hrestomatija* (pp. 151–169). Beograd: Filološki fakultet [šapirografisano].

Summary: THE PRESENCE OF SILENCE AS A MEANS OF COMMUNICATION AND COGNITION IN LITERARY-LINGUISTIC DISCOURSE AND ART OF PAINTING

Our paper focuses on silence as a relevant factor in the discourses of linguistics, literature and art of painting. Even though silence is sometimes described as a result of passivity and weakness, it is not always the case. Silence has been observed in diverse contexts in addition to investigating and analyzing manifestations of silence. The theoretical-methodological framework of the cognitive description of language material relies on relevance theory. Different functions of silence have been observed mainly based on the classifications found in the pertinent literature. Certain attention has been paid to the analytic device of silence in two voices and silence in the Holocaust discourse. More specifically, the latter has been observed in Elie Wiesel's output, in which important role has been assigned to the motifs of silence and night, and, subsequently, silence and absence. Taking as a starting point the case of silence and absence, we have introduced "the presence of silence," a concept which has acquired dynamic dimensions in the creative work of Jelena Keleuva. Silence has been regarded as interface between classical approaches pertaining to art of painting, photography approach and computer-oriented approach, i.e. technological approach. Relying on the obvious media-motivated computer language, the *Presence of Silence* embodies fine arts' approach and expression based on timeless 'art of painting discourse' of a line and surface. *The Presence of Silence* abounds in Keleuva's typically dominant medium expression of writing by means of light, and that is photography. In other words, photography is

placed as art that has the function of the speech of an artist in the first person singular. Concluding remarks discuss certain aspects of photography visual discourse unifying certain relevant linguistic-literary and fine arts parameters.

Keywords: silence, *The Presence of Silence*, Meisel Cedar's reading of Elie Wiesel, manifestation of silence, Celan's poetics of silence, Relevance Theory, conceptual language material, eloquent silence, silence in two voices, Holocaust (Shoa), silence and absence, photography, computer approach to art, Jelena Keleuva, silence of an artist in the first person singular

Aleksandra Đorđević: TRANSMEDIJALNA PERCEPCIJA LITERARNOG I ESEJISTIČKOG OPUSA ČIMAMANDE NGOZI ADIČI

Pregledni rad¹

Sažetak: Rad analizira opus višestruko nagrađivane nigerijske književnice Čimamande Ngozi Adiči, te osvrćući se na feminističke i postkolonijalne aspekte njenog narativa, u radu se preispituju izvesni diskriminatorni motivi kojima se autorka bavi u svom literarnom i esejističkom opusu, a koji su istovremeno tema brojnih panela, konferencija i TED razgovora u kojima je Čimamanda Ngozi Adiči uzela učešće. Poslednjih godina Adiči je stekla reputaciju najpoznatije afričke spisateljice, a njena sfera delovanja nadilazi literarne okvire, jer svojim društvenim aktivizmom i esejima ona nastoji da razobliči stereotipne predstave monolitnog afričkog identiteta koje potiču iz percepcije belih pisaca. Uzevši u obzir slojevitost i kompleksnost faktora koji potencijalno definišu iskustvo crne, bele ili latino žene, stavovi Čimamande Ngozi Adiči zanimljivo su polazište za promišljanje tema relevantnih za kulturu, rasu, kao i ženski identitet.

Ključne reči: rasa, kultura, rodna ravnopravnost, identitet, medijska platforma

Uvod

U digitalnom svetu današnjice uticaj autora od ključnog je značaja u procesu publikacije, a internet i društveni mediji postali su platforma koja ima moć da oblikuje, pa i determiniše percepciju literarnog opusa. Proučavanje kolektivnog prostora književne imaginacije i uticaja koji autori mogu imati na interpretaciju teksta postalo je primamljivo zbog promenjene figure autora koji su sve pristupačniji svojim čitaocima. *Aura autora*² skoro da je doživela svoj preporod u

¹ Dr Aleksandra Đorđević, Fakultet savremenih umetnosti, Beograd, aleksandra.djordjevic@fsu.edu.rs

² *Aura autora* je aluzija na famoznu sintagmu *aura dela* Valtera Benjamina koji, analizirajući negativno značenje i tumačenje masovne kulture kroz promenu statusa tradicionalne umetnosti sa pojavom tehničkih sredstava za umnožavanje kulturnih proizvoda (fotografija, film), iznosi tezu da se jedinstvena vrednost originala zasniva na

javnim iznošenjima ličnih stavova koji oblikuju način vrednovanja autorskog opusa. Upravo je zato izazovno baviti se stvaralaštvom spisateljice koja svoj privatni život ne iznosi u javnost, međutim, svoje društvenopolitičke stavove i poglede na svet smelo iznosi u medijskom prostoru. Čimamanda Ngozi Adiči je višestruko nagrađivana nigerijska književnica, autorka zbirke pesama *Decisions* (1997), drame *For Love of Biafra* (1998), a njen prvi roman *Purpurni hibiskus* (2003) osvojio je *Commonwealth Writer's Prize* (Nagradu pisaca Komonvelta). Svojim drugim romanom *Pola žutog sunca* (2006) osvaja *Orange Prize for Fiction*, nagradu koja se dodeljuje za najbolji originalni ženski roman na engleskom jeziku. Zatim izdaje zbirku kratkih priča *Drhtaj* (2009), dok je njen poslednji roman *Amerikana* (2013) osvojio *US National Book Critics Circle Award*. Poslednjih godina Adiči je stekla reputaciju najpoznatije afričke spisateljice, a njena sfera delovanja nadilazi literarne okvire, jer svojim društvenim aktivizmom i esejističkim opusom, nastoji da razobliči stereotipne predstave monolitnog afričkog identiteta koje potiču iz percepcije belih pisaca. Autorka koju je njen nigerijski sunarodnik Činua Ačebe (Chinua Achebe) opisao kao „blagoslovenu darom starih pripovedača” (Tunca, 2018: 109), pravi otklon od patroceničnog pristupa u afričkoj književnosti dajući glas onima čija je percepcija bila zanemarena dugi niz godina, koristeći *gusti opis* u svojoj spisateljskoj kreativnosti kako bi diseminirala pozitivne nestereotipne priče o ljudima i kulturi Afrike. Njen doprinos na globalnom nivou prepoznala je i akademska zajednica, te je Čimamanda Adiči dobitnica osamnaest počasnih doktorata na univerzitetima širom sveta. Njeni romani su naišli na izuzetan odziv, kako kod čitalaca, tako i kod literarne kritike, a njihov doprinos značajan je zbog pažnje koju književnica posvećuje ženskim likovima i njihovim glasovima doprinoseći na taj način feminističkom aktivizmu i studijama roda na globalnom nivou, kao i u okviru specifičnog konteksta postkolonijalnih studija i postkolonijalnih društava.

Iako je Čimamanda Adiči bila poznata i priznata autorka, društvenopolitički angažman njenog stvaralaštva još snažnije je odjeknuo nakon TED govora „Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje” iz 2012. godine, koji je pretočen u esej pod nazivom „Draga Idžeavele: Ili feministički manifest u petnaest predloga” (2016). Adiči postaje spisateljica sa statusom poznate ličnosti ne samo zbog kvaliteta, uspeha i popularnosti svojih knjiga i eseja već i zbog načina na koji promoviše svoje ideje i stavove. Njeno prisustvo u medijima pokazuje koliko

ritualu u kome je imala svoju početnu i prvu upotrebnu vrednost (Benjamin prema Đorđević, 2008).

se uloga pisaca promenila u savremeno doba tehnologije, te su njeni eseji postali polazište u diskusijama o rodnoj ravnopravnosti, položaju žena u različitim kulturama, kao i o tradicionalnim uporištima koja neretko marginalizuju žene oslanjajući se na kulturološka utemeljenja. U ovom radu pomenućemo neke od dominantnih aspekata literarnog opusa ove autorke u kontekstu društvenopolitičkih stavova koje Adiči još od izdavanja svog prvog romana iznosi u medijskom prostoru. U tom smislu rad prikazuje stavove autorke iznesene na nekim od TED govora, uz pojašnjenje izvesnih fenomena, a zatim, u cilju boljeg razumevanja opusa ove autorke, daje se panoramski prikaz njena tri romana sa naglaskom na preovlađujući istorijskopolitički ili pak društvenopolitički kontekst njenog literarnog stvaralaštva posmatran kroz prizmu postkolonijalne i feminističke kritike.

Transmedijalna *aura* Autorke – TED govori koji su postali kulturni

Prvi esej Ngozi Adiči koji nailazi na odziv publike naslovljen je „Opasnost pojedinačne priče“, a priređen je za TED konferenciju 2009. godine. U njemu autorka sa mnogo humora i kroz lične anegdote, govori o tome kako je našla svoj autentični kulturološki glas, u nastojanju da predoči opasnost svođenja događaja, osobe, zemlje ili čak kontinenta na jednu priču, čime se rizikuje odsustvo kritičkog razumevanja. Kada je reč o afričkom kontinentu, dodaje ona, opasnost pojedinačne priče svodi ceo kontinent na mesto prelepih predela, egzotičnih životinja, nerazumljivih siromašnih, gladnih, neobrazovanih ljudi koji permanentno vode besmislene krvave ratove, umiru od AIDS-a i čekaju da ih spasi ljubazni beli stranac (Adichie, 2009). Adiči u ovom govoru nastoji da problematizuje koncept koji će potom mnogo detaljnije razraditi u svom romanu *Amerikana*, a to je opasnost, ali i moć pojedinačne priče, navodeći da „problem sa stereotipima nije u tome što oni nisu tačni, već što nisu potpuni, pa jedna priča postane jedina priča“ (Adichie, 2009). Ovim esejom Adiči se dotakla postkolonijalnog afričkog literarnog impulsa koji nastoji da razobliči stereotipne opise crnog naroda koji potiču isključivo iz percepcije belih pisaca:

Uvek sam osećala da je nemoguće povezati se na pravi način sa mestom ili osobom bez povezivanja svih priča tog mesta i te osobe. Posledica pojedinačne priče je sledeća: oduzima ljudima dostojanstvo. Otežava priznavanje ljudske jednakosti. Ističe kako smo različiti pre nego koliko smo slični. (Adichie, 2009)

Opasnost pojedinačne priče, ističe Adiči, leži u tome što ne pruža kompletnu sliku, simplifikuje, oduzima kompleksnost i svodi osobu, naciju ili čak čitav kontinent na ustaljeni stereotip, te autorka poentira navodeći još jednu duhovitu anegdotu:

*Na univerzitetu u Oklahomi gde sam govorila nedavno, student koji nije imao lošu nameru, izrazio je žaljenje što je većina nigerijskih muškaraca poput fizički nasilnog oca u mom romanu *Purpurni hibiskus*. Odgovorila sam da sam upravo pročitala roman *Breta Istona Elisa – Američki psiho i da je tužno što su svi Amerikanci od dvadeset i nešto serijske ubice*. (Adichie, 2008: 46–47)*

Feministkinja XXI veka

Premda je nakon TED govora „Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje“ Čimamanda Ngozi Adiči postala sinonim za feministkinju XXI veka, kako bi se stavovi koje ona iznosi percipirali na pravi način, neophodno je pozabaviti se konceptom afričkog feminizma, koji se umnogome razlikuje od zapadnog feminizma, uzimajući u razmatranje i društvenoistorijske okolnosti koje su značajno uticale na njegov tok i razvoj.

Ako uzmemo u obzir činjenicu da se feminizam smatra konceptom Zapada, afričke feministkinje pokušavaju da ga dekonstruišu, uz promenu percepcije, smatrajući da represija koju doživljava žena iz Afrike ne može da se uklopi u paradigmu zapadnog feminizma. Na evropskom i severnoameričkom kontinentu Prvi i Drugi svetski rat umnogome su uticali na emancipaciju žena, dok su političke okolnosti šezdesetih godina uticale na stvaranje društvene revolucije koja je pak stvorila plodno tlo za rađanje drugovalnog feminizma. Ove izuzetno turbulentne istorijske okolnosti zapravo nisu imale isti uticaj na afrički kao što su imale na evropski i američki kontinent. Prvi i Drugi svetski rat promenili su društvenopolitičke okolnosti u Evropi i Americi, a posledično i u Africi, jer su najjače kolonizatorske zemlje nakon Prvog, a posebno nakon Drugog svetskog rata bile razorene, osiromašene i bez dovoljno političkog i finansijskog uticaja da upravljaju svojim kolonijama. Stoga, svest o oslobađanju od kolonizatora u Africi sve više raste nakon Drugog svetskog rata, a kulminira šezdesetih godina kada najveći broj afričkih zemalja zadobija nezavisnost. Kako su u borbama za

ostvarivanje nezavisnosti rame uz rame sa muškarcima učestvovala i žene, osvešćuje se ideja da je patrijarhalna matrica, koja je bila duboko ukorenjena u kulturološke norme, nešto što valja promeniti. Kao što se zapadni feminizam izrodio iz studentskih protesta i borbe Afroamerikanaca za građanska prava, afrički feminizam nastao je iz političke klime koja je ujedinila muškarce i žene u borbi protiv kolonijalne represije. Iako Afrikanke prepoznaju značaj zapadnog feminizma u tome što je osvetlio potčinjenost žena u duboko ukorenjenom patrijarhalnom sistemu, takođe prepoznaju i ograničenja primenjivosti zapadnog feminizma na afrički kontinent. Mnogo afričkih feministkinja navodi da i sam termin *feminizam* predstavlja pojam represije koji su definisale zapadne žene, čija se diskriminacija umnogome razlikuje od one koju doživljavaju afričke žene. Stoga Afrikanke osećaju da zapadni feminizam ne reflektuje adekvatno njihova iskustva niti probleme sa kojima se suočavaju, jer ne uzima u obzir kompleksni kulturološki uticaj koji kolonizacija, a zatim i postkolonijalni period ostavljaju na afrički kontinent. Postulati zapadnog feminizma, smatraju mnogi, nemaju mnogo veze sa kulturološkim iskustvima žena u Africi, pa se stoga sasvim logično postavlja pitanje kako da se Afrikanke usaglase i solidarišu sa potrebama belih žena sa Zapada kada su upravo te bele žene dugi niz godina bile sastavni deo represivnog kolonijalnog sistema koji ih je ugnjetavao i uskraćivao im osnovna ljudska prava. Represija koju doživljavaju žene u Africi ne može se definisati zapadnom paradigmom jer, kako navodi jedna od najpoznatijih nigerijskih književnica Buči Emečeta (Buchi Emecheta), dok se žena na Zapadu bori protiv patrijarhata i za ravnopravnost na poslu, mnoge žene u Africi se bore za obezbeđivanje osnovnih potreba, poput hrane, skrovišta i uslova za preživljavanje (Emecheta u Nfah-Abbenyi, 1997: 11).

Afrička feministička ideologija zasniva se na principima tradicionalnih afričkih vrednosti gde se rodne uloge koncipiraju drugačije nego u zapadnom svetu. Naime, dok zapadni feminizam dihotomizuje ljudske odnose konfrontirajući muškarce i žene, u afričkoj kulturi taj konflikt nije tako naglašen, rodne uloge su komplementarne, pa afrička profesorka rodnih studija Pegi Ntseane (Peggy Gabo Ntseane) tvrdi da afrički feminizam prepoznaje muškarce radije kao partnere u borbi protiv rodne opresije, nego kao neprijatelje (Ntseane prema Odhiambo, 2014: 112). S tim u vezi profesorka afričkih studija Ama Mazama (Ama Mazama) objašnjava taj holistički pristup starom izrekom – „Muškarac nastaje iz žene: isto tako, žena nastaje od muškarca” (Mazama prema Odhiambo, 2014: 112). Poimanje femininiteta u svesti afričkog naroda implicira komplementarnost ženske mistike i lepote sa muškom snagom ili, prema rečima

čuvene teoretičarke crnog feminizma i afričkih studija Kerol Dejvis (Carole Boyce Davies), afrički feminizam prepoznaje zajedničku borbu žena i muškaraca u nastojanju da se oslobode evropske i američke (neo)kolonijalne eksploatacije. Afrički feminizam nije antagonistički nastrojen prema muškarcima, već nastoji da kod njih osvesti neke od dominantnih aspekata ženske potčinjenosti koji se razlikuju od uopštene represije svih afričkih naroda (Davies, 1986: 10). Ipak, većina postkolonijalnih nacija šezdesetih i sedamdesetih godina morala je da prođe kroz tranziciju sa nacionalne na globalno neoliberalnu (kapitalističku) ekonomiju i nije imala vremena da u tako kratkom periodu izgradi državnu podršku socijalne zaštite za žene u osetljivom trenutku kada one počinju da se osamostaljuju. O toj problematici, na primer, govori Buči Emečeta u svom kulturnom romanu *Radosti majčinstva (The Joys of Motherhood)* iz 1979. godine. Afrička feministička misao, stoga, iako suštinski deo globalnog feminističkog diskursa, ne prihvata, ali i ne odbacuje sve postulate zapadnog feminizma, već je koncipirana kroz referentni okvir koji ilustruje istorijska, društvena, politička i ekonomska iskustva žena u Africi. S druge strane heterogenost i dinamika čitave lepeze afričkih kultura implicira da žensko iskustvo nije monolitno te da bi afrički feminizam zapravo trebalo da predstavlja zbir iskustava koja inkorporiraju različite pristupe u borbi protiv patrijarhata.

Iako feministički stavovi Čimamande Adiči nisu eksplicitno problematizovani u njenom prvom eseju „Opasnost pojedinačne priče“, moglo se naslutiti da će autorka ovakvog potencijala postaviti rekurentno pitanje rodne i rasne diskriminacije u XXI veku. Iako se sama spisateljica ne izjašnjava kao stručna za feministička pitanja, naglašavajući da o akademskom feminizmu zna veoma malo ili gotovo ništa, nakon objavljivanja drugog eseja „Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje“, a posebno posle „Feminističkog manifesta“, Adiči postaje sinonim za feministkinju XXI veka. U ovim esejima preispituju se diskriminatorni motivi kojima se detaljno bavi u svom literarnom opusu, a u fokusu su i pitanja koja se tiču svakodnevnih pojava poput materinstva, karijere, odgoja dece i drugih. Posebno značajnim Adiči smatra pitanje kulture kao argumenta za potčinjavanje žena u tradicionalnim, ali i savremenim društvima:

Neki će ljudi reći da su žene podređene muškarcima jer je takva naša kultura. Ali kultura se stalno menja. Imam divne nećakinje, bliznakinje koje imaju petnaest godina. Da su rođene pre sto godina, odveli bi ih i ubili. Zato što se tada u Igbo kulturi rođenje blizanaca smatralo zlim predskazanjem. Danas im je ovaj običaj nezamisliv. [...] Kultura ne čini ljude,

*Ljudi čine kulturu. Ako je zaista tačno da ženski deo
čovečanstva nije deo naše kulture, onda moramo i možemo
učiniti sve da on to postane. (Adiči, 2018: 41–43)*

Adiči se u ovom eseju dotiče koncepta koji je za žene, a posebno za crne žene od izrazitog značaja. Naime, u feminističkom diskursu preterana emotivnost je aspekt koji se neretko pripisuje ženama pri opservacijama relevantnim za mizoginiju ili neku vrstu diskriminacije. Crnim ženama generalno, a posebno crnim feministkinjama, ljutnja i bes često su se pripisivali kao intrinzično svojstvo, upravo zbog seksizma i rasizma koje su trpele. Ukoliko su govorile gnevno o svom životnom iskustvu, taj se gnev doživljavao kao svojstven tamnopotim ženama, što je kod njih pak stvaralo dodatni revolt. Figurom *Ljute crne žene* najviše su se bavile autorke poput Odri Lord (Audre Lorde) i bel huks (bell hooks), ukazujući na određene oblike rasizma u okviru feminističkih politika. *Ljuta crna žena*, smatralo se, predstavlja feministkinju koja „ubija zadovoljstvo”, čak i u samom feminističkom pokretu. Odri Lord tako navodi sledeći primer:

*Kada obojene žene glasno iskazuju gnev koji obeležava
mnoge naše kontakte sa ženama bele rase, one nam često
govore da mi ‘stvaramo atmosferu beznađa’, da
‘sprečavamo žene bele rase da se oslobode krivice’ ili da
‘ometamo uspostavljanje poverenja, komunikacije i
sprovođenje akcija. (Lord, 2002: 167)*

Adiči otvoreno prihvata koncept *ljute (crne) žene* promišljajući ga na sledeći način:

*Nedavno sam napisala članak o tome kako je to biti mlada
žena u Lagosu, i jedan poznanik mi je rekao da je tekst ljutit,
da ne treba da budem tako besna. Ali nisam htela da se
izvinjavam. Naravno da je ljutit. Rodne podele, na način na
koji funkcionišu danas, velika su nepravda. Jesam besna. Svi
bi trebalo da budemo besni. [...] Pored toga što sam ljuta,
puna sam nade, zato što verujem u sposobnost ljudskih bića
da postanu bolja. (Adiči, 2018: 22)*

Iako se percepcijom feministkinje, kao i pitanjima koja se tiču feminizma kao globalnog društvenog pokreta bavi na duhovit način, Adiči zapravo problematizuje izrazito važnu temu koja se u sferi akademskog feminizma postavlja sve češće poslednjih decenija, a to je pitanje ko je odgovoran za krizu feminizma i destabilizaciju ontološke vertikalne feminističke ideologije. Jedan od

problema leži u tome da se feminizam često poistovećuje sa svojom najradikalnijom verzijom, te Adiči insistira na tome da, konformizma radi, ne prigrlimo eufemizme poput humanizma i borbu za ravnopravnost polova maskiramo u borbu za sve ljude, jer onda pojam feminizma ostaje bremenit negativnim i najčešće pogrešnim definicijama, već, smatra ona, ukoliko je neko „osoba koja veruje u socijalnu, političku i ekonomsku ravnopravnost polova” (Adiči, 2018: 42), treba sebe da nazove feministom/feministkinjom. Feminizam ne bi trebalo da postoji kao elitistički pokret, dodaje Adiči, već je namera da dođemo do momenta kada sam feminizam postaje redundantan. Zato je, zaključuje autorka, od izuzetne važnosti integrisati akademski feminizam i književnost, jer je tako najlakše dopreti do ljudi (Adichie, 2019). Nakon svega, postavlja se pitanje da li je za sliku feministkinje kao ljute, hladne i emotivno nepristupačne žene odgovorna kriza feminističke teorije i kritike u XXI veku ili pak duboko ukorenjene patrijarhalne matrice koje se svim silama opiru društvu u kojem su muškarci i žene ravnopravni. Ipak, postoje brojne, kako akademske feministkinje, tako i spisateljice poput Čimamande Adiči, koje se feminizmom bave kao kulturološkim fenomenom, pristupajući mu iz sopstvenog iskustva, jasno prihvatajući izazov da ukažu na probleme u društvu sa kojima se žene svih rasa, klasa i etniciteta širom sveta susreću. Oštromni, britki, inteligentni i često duhoviti stavovi Ngozi Adiči značajni su za percepciju moderne feministkinje, koja se trudi da promeni mizoginu reputaciju inteligentne feministkinje, koja je često posledica neznanja pre nego mržnje.

Teret koji reč „feministkinja” sa sobom nosi težak je i pun negativnih konotacija: mrziš muškarce, ne nosiš grudnjak, mrziš afričku kulturu, misliš da žene za sve treba da se pitaju, ne šminkaš se, ne briješ se, uvek si ljuta, nemaš smisla za humor, ne koristiš dezodorans. [...] Priča se da je moj roman feministički, rekao mi je, a njegov savet bio je – tužno je klimao glavom dok je to govorio – da sebe nikada ne nazivam feministkinjom, jer feministkinje su žene nesrećne zato što ne mogu da nađu muža. Tada sam odlučila da nazovem sebe Srećnom feministkinjom! (Adiči, 2018: 13,14)

Kada se sinkretički sagledaju postulati afričkog i zapadnog feminizma, može se zaključiti da, bez obzira na zaoštreni individualizam koji je karakterističan za savremeno zapadno društvo naspram značajno manje rigidne dihotomije muškarac–žena u afričkoj kulturi, ono što ih nesumnjivo spaja jeste želja da se žene, njihova dostignuća i nastojanja vrednuju ravnopravno muškim. Međutim,

rodna ravnopravnost je na afričkom tlu lišena komponente koju je nemoguće izuzeti iz zapadnog feminizma, a to je rasna diskriminacija. U zapadnom kapitalističkom društvu, smatra Adiči, beneficije koje klasa dopušta, rod i rasa neretko oduzimaju. Rasna marginalizacija koju problematizuje Čimamanda Ngozi Adiči u svojim delima samo je jedan od aspekata diskriminacije koji nastoje da osveste feministkinje *trećeg talasa*. Naime, reakcije ne-belih američkih feministkinja, naročito crnkinja i lezbijki, zasnivaju se na tezi da se u klasičnim ginokritičkim tekstovima izostavljaju njihova iskustva i različitost i da je afirmacija književnosti isključivo belih, heteroseksualnih žena ideološka redukcija slična seksističkom određenju muške tradicije. U okviru feminističke kritike koncept koji se ističe predstavlja davanje glasa ženskim likovima, te fokalizacija ženske perspektive i afirmacija ženskog proaktivnog agensa. Stoga romani Čimamande Ngozi Adiči predstavljaju egzemplarni opus politički osvešćene autorke koja strukturom svojih romana, stilsko-tipološkim odrednicama i narativnim glasom, te protagonistima koje bira za svoje romane nastoji da dekonstruiše marginalizovani identitet i da glas onima čija je vizura dugi niz godina bila zanemarena u književnosti.

Prepoznavanje diskriminacije, bilo da je klasna, rasna ili rodna, ne upućuje samo na način na koji ljudi žive već i na način njihovog razmišljanja. S obzirom na činjenicu da i dalje živimo u svetu velike rodne nepravde, ukazivanje na marginalizaciju i diskriminatorne programe koji potčinjavaju žene ne bi trebalo da bude namenjeno samo ženama. Otuda tako snažno rezonuje sam naziv sad već kultnog eseja „SVI bi trebalo da budemo feministi i feministkinje“, u kome autorka poentira na samom kraju tezom da promena mora da se dogodi i kod muškaraca i kod žena da bi bila potpuna: „Svi mi, i muškarci i žene, moramo više da se potrudimo“ (Adiči, 2018: 43).

Feministički aspekti kako esejističkog, tako i literarnog opusa ove autorke, veoma su zanimljivo polazište za akademsku analizu. Međutim, kako bi se u boljem svetlu prikazali, makar i samo pregledno, brojni aspekti koje Adiči u svojim romanima problematizuje, neophodno je proširiti teorijsko polje na neke od elemenata postkolonijalne kritike. Naime, postkolonijalna kritika, poput feminizma, nastoji da osvetli marginalizovanu percepciju *drugog* koja je bila posledica vekovnog fizičkog i društvenog potčinjavanja, s namerom da interpretira način na koji Zapad percipira *drugog* dehumanizujući ga, svođenjem čitavog naroda i kulture na niz stereotipa, koji isključuju različita iskustva gde je *drugi* lišen kompleksnosti i stoga ljudskosti. Postkolonijalne studije, dakle, podrazumevaju kritički angažman koji preispituje ulogu književnosti u

proizvodnji *drugosti* u kontekstu kolonijalizma. Primarna postavka postkolonijalne kritike, dakle, svodi se na etičku dijalektiku raskrinkavanja ideoloških zabluda imperijalne kulturne hegemonije i evrocentričnog pogleda na svet koji je kolonijalizam naturalizovao, istovremeno marginalizujući brojne izvorne epistemološke kulturne tradicije. Stoga se u nastavku rada bavimo uvidom u neke od tema koje Adiči problematizuje u svojim romanima, posmatrajući ih sinkretički kako kroz prizmu feminističke, tako i kroz lupu postkolonijalne kritike.

Afrički *uticaj* na literarni opus Čimamande Adiči

Adiči se u svom prvom romanu *Purpurni hibiskus* bavi temom podeljenosti u nigerijskom društvu, počevši od religije kao osnove za normiranje „ispravnog” i „pogrešnog”. Temu podeljenosti produbljuje u narednom romanu – *Pola žutog sunca*, gde je ideja *drugog* kao neprijatelja zasnovana na nacionalnim i plemenskim razlikama. *Purpurni hibiskus* i *Pola žutog sunca* ilustruju institucionalne strukture kroz alegorično prikazanu dinamiku raskola, otuđenja i ponovnog zbližavanja u okviru porodične strukture. U svom trećem romanu – *Amerikana*, Adiči promišlja ideju *drugog* analizirajući rasne podele kao izvor diskriminacije, ali ne na afričkom, već ovog puta na američkom kontinentu. Kako bi se shvatio značaj ovih romana u okviru feminističke ali i društvene kritike, važno je shvatiti njihovu ulogu u okviru dominantne tradicije nacionalizma u postkolonijalnoj Nigeriji. S obzirom na činjenicu da je literarni antikolonijalni aktivizam bio sfera rezervisana za muške pisce, književnost koja tada nastaje obilovala je muškim protagonistima, time artikulišući isključivo maskuline percepcije ideje postkolonijalne nacije. Androcentričnu prirodu nigerijske literature, koja je naišla na odjek u kulturološkim narativima patrijarhalnih struktura moći, poznata nigerijska teoretičarka feminizma i vomanizma Čikvene Oguniemi (Chikwenye Okonjo Ogunyemi) karakteriše kao *falusnu* (Ogunyemi, 1988: 60). U periodu nakon ostvarivanja nezavisnosti od Velike Britanije šezdesetih godina XX veka narativ se donekle menja usled razočaranja političkom situacijom i novom slobodnom nacijom. Prvi afrički nobelovac Vole Sojinka (Wolle Soyinka) tvrdi da većina afričkih romana napisanih u periodu posle zadobijanja nezavisnosti reflektuje evropska očekivanja etnografskog romana ignorišući, pod budnim okom strane kritike, zahteve zanata koji bi doveli do pojave osobenih senzibiliteta (Soyinka, 1988: 9,14). Eilen Julien (Eileen Julien), baveći se analizom afričke narativne tradicije, pravi razliku između afričkih

romana, koji su interno orijentisani ka nacionalnoj čitalačkoj publici i, sa druge strane, „ekstrtovertovanih afričkih romana“, okrenutih kosmopolitskom auditorijumu (Julien, 2006: 696). Pozivajući se na Prata, ona kaže da je reč o diskurzivnom prostoru gde se dispartatne kulture susreću, sudaraju i uranjaju jedna u drugu, često u asimetričnim odnosima dominacije i subordinacije (Julien, 2006: 684). Ovaj koncept komplementarnog dualizma, koji spaja individualizam i kolektivizam, prirodno i natprirodno, tradiciju i promenu, najzad postaje spoj afričke kulture sa Zapadom (Wenske, 2016: 70), gde suprotnosti nisu izvor problema ukoliko je dominantni aspekt ravnoteža među njima, a ne borba za prevlast. Nigerijski pisac i kritičar Akin Adesokan (Akin Adesokan) stoga karakteriše novo afričko pisanje kao „fenomen u kojem se osvetljavaju pitanja koja su pisci ranijih generacija zanemarili, ignorisali ili anatemisali – seksualnost, rod, kulturološko marginalizovanje“ (Adesokan, 2012: 15).

Polemišući o savremenim afričkim spisateljicama, književna kritičarka Džejn Brajs (Jane Bryce) u eseju „Afričke književnice Treće generacije i Novi nigerijski roman“ („Half and Half Children: Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel“) tvrdi da nova grupa nigerijskih autorki, dajući ženskim glasovima snažne identitete, nudi rekonfiguraciju nacionalne percepcije u kojoj ženska figura nije esencijalizovana i mitologizovana, niti je pak marginalizovana, već je smelo predstavljena u realističnom svetlu (Bryce, 2008: 49). Ipak, Adiči nije prva afrička spisateljica koja pravi otklon od patrocentričnog nacionalnog diskursa. Flora Nvapa (Flora Nwapa) 1966. godine piše roman *Efuru*, čime postaje prva Afrikanka koja je objavila roman, a 1975. godine roman *Never Again*, u kojem obrađuje temu rata u Bijafri. Buči Emečeta, „prva uspešna crna spisateljica koja živi u Britaniji posle 1948. godine“ (Dawson, 2007: 117), takođe je pisala o Nigerijskom građanskom ratu u svom romanu *Destinacija Bijafra* (*Destination Biafra*) (1982), a njeno promišljanje teme majčinstva u romanu *Radosti materinstva* (*The Joys of Motherhood*) (1979) predstavlja amalgam tradicionalnih i savremenih principa i pogleda na ideju majčinstva u modernom afričkom društvu. Ove spisateljice, kao i savremene, poput Čimamande Ngozi Adiči, otkrivaju maskulinu matricu kojom je ženama dugi niz godina oduziman glas u dominantnoj postkolonijalnoj patrijarhalnoj kulturi. Adiči, dakle, prati uspostavljenu tradiciju među eminentnim afričkim spisateljicama koje su u konfrontaciji sa patrijarhalnim strukturama moći koristeći „literaturu kao oružje“ (Harrell-Bond, 1980: 214), te važi za jednu od najuticajnijih spisateljica čiji rad nastoji da subvertira hegemoniju maskulinih perspektiva.

Autorski glas Čimamande Ngozi Adiči

Baveći se stilsko-tipološkim karakteristikama literarnog opusa ove autorke, zanimljivo je istaći specifičnost narativnog glasa u njenom proznom stvaralaštvu koja se ogleda u tome što sva tri romana Čimamande Adiči o kojima će biti reči u ovom radu potpuno se međusobno razlikuju, kako žanrovski i tematski, tako i po izboru protagonista čiji glas se čuje. Njen prvi roman *Purpurni hibiskus* je narativ u prvom licu dat iz ugla devojčice Kambili i prati njenu percepciju, razvoj i sazrevanje kroz atmosferu porodičnog nasilja koje ona i njena porodica preživljavaju. Osnovna tema kojom se roman bavi je religija kao kolonijalna tekovina i njeni mehanizmi koji reprodukuju rasizam i represiju. Ovim romanom spisateljica ističe potrebu za razumevanjem, otklonom od pojedinačne priče, stereotipizacije, u nameri da se sagleda i razume cela istina, a samim tim ruše barijere religijske i rodne diskriminacije. *Purpurni hibiskus* pruža snažnu feminističku reviziju nacionalnog afričkog narativa kojim su dominirali muški pisci i muški protagonisti, artikulišući isključivo androcentričnu imaginaciju. Diskurzivne strategije u kojima se daje glas ženskim likovima predstavljaju snažan feministički impuls koji osvetljava percepciju gotovo nečujnog *drugog*. U romanu *Purpurni hibiskus* političke okolnosti nisu dominantni aspekt narativa, međutim, roman pokazuje posledice hrišćanske religije i njenih represivnih mehanizama na kolonizovano stanovništvo gotovo sto godina nakon početka pokrštavanja stanovništva u donjem toku reke Niger. Adiči, koja je i sama vaspitavana u duhu hrišćanstva, ne osvrće se direktno na proces pokrštavanja naroda u Africi početkom XX veka, ali nam pruža uvid u okolnosti u društvu koje je gotovo vek kasnije i dalje polarizovano. Naime, dok je veliki deo naroda prihvatio hrišćanstvo i živi prema hrišćanskim principima, postoji i značajan broj onih koji, ne odričući se postulata svoje urođeničke kulture, poštuju religijske norme koje ta kultura propisuje. Roman nam prikazuje sa jedne strane fundamentalno hrišćanstvo, oličeno u liku protagonistkinjinog oca, a sa druge strane igbo patrijarhat, oličen u liku junakinjinog dede. Adiči, međutim, opisom porodice Kambiline teta Ifeome pruža alternativu u vidu liberalnog hrišćanskog društva koje ne odbacuje načela urođeničke vere, čime ukazuje da spoj modernog i tradicionalnog ne samo što nije nemoguć nego predstavlja poželjan amalgam tradicije i promene, gde različitosti nisu izvor problema ukoliko je preovlađujući aspekt među njima ravnoteža, a ne borba za dominaciju.

Drugi roman Adiči *Pola žutog sunca* odvija se pre i tokom Nigerijskog građanskog rata i prati živote protagonista, na koje turbulentne okolnosti šezdesetih godina utiču i drastično ih menjaju. Priča je data iz perspektive mladog nepismenog sluga Ugua, zatim partnerke njegovog gazde, obrazovane, bogate, sofisticirane pripadnice visoke klase – Olane i belog Engleza, pisca i novinara Ričarda, koji istražuje afričku umetnost i piše knjigu o njoj. Naratološkom dinamikom fokalizacije iz tri ugla svedočimo priči o ratu kroz mozaik koji nije jednoznačan, već daje različite uvide u zavisnosti od roda, klase i rase. Svaki od protagonista daje svoju viziju i doživljaj rata, pa prikazom različitih perspektiva istih događaja, čitaoci dobijaju široku mozaičnu sliku ratnog iskustva doživljenog iz tri sasvim drugačije percepcije. Stoga ovakva perspektiva nudi moćnu kritiku imperijalističke sveznajuće objektivnosti, uzevši u obzir da polifonijska forma naracije, koju Adiči koristi, jeste antikolonijalni način pripovedanja (Strehle, 2011: 654). Roman analizira posledice kolonijalne politike na tenzije u veštački stvorenoj državi, u kojoj etničke razlike kulminiraju u građanski rat. Pišući o ratu u kojem je stradalo više od dva miliona ljudi, Adiči predočava neizbežnu propast nacije koju je veštački stvorio britanski kolonijalizam, stavljajući Nigerijce u istorijski kontekst nacije koja je stvorena u Evropi na Berlinskoj konferenciji 1884. godine, od strane Evropljana, za evropski profit i u koju su ulivene evropske nacionalne ideologije. Politički uvidi u ovom romanu nisu samo pozadinski kao u *Purpurnom hibiskusu*, već su u fokusu svih događanja i direktno utiču na živote protagonista. Roman kroz narativ o sudbini junaka vešto predočava istorijske okolnosti koje su dovele do otcepljenja i kratkog života nezavisne države Bijafre. Opisujući niz političkih događaja za vreme rata – masakre, pučeve, progon, oseća se stilski razlika u opisu ovih tema koje se, ispričane različitim jezikom i iz različitih perspektiva, spajaju u društvenu heteroglosiju. Ratni narativi, posebno oni koji se tiču građanskih ratova, ističu esencijalne razlike kada je reč o religiji i etničkoj pripadnosti, istovremeno homogenizujući čitave grupe i polarizujući ih međusobno, čime je neprijatelj sveden na identitet koji mu je pripisan i dehumanizovan je. Međutim, Adiči pokušava da razobliči ideju o monolitnom afričkom identitetu opisujući kompleksne likove koji nezavisno od rase, roda i klase zajedno oblikuju priču o naciji s obzirom na činjenicu da je priča o Nigerijskom građanskom ratu značajan aspekt nigerijskog nacionalnog identiteta. Premda je tematika rata dominantna u ovom romanu, Čimamanda Adiči u jednom od svojih intervjua ipak kaže: „Na kraju, *Pola žutog sunca* za mene je više ljubavna priča, nego priča o ratu; to je

knjiga o ljubavi, o ljudskoj kompleksnosti našeg nesavršenog i bogatog afričkog sveta” (Adichie, 2008: 53).

Treći roman Čimamande Adiči – *Amerikana* (2013) po mnogo čemu se razlikuje od prva dva njena romana. Dok se romani *Purpurni hibiskus* i *Pola žutog sunca* bave temom kolonijalnog uticaja na afrički narod u postkolonijalnoj Nigeriji, priča romana *Amerikana* smeštena je u XXI vek, te kroz realnu perspektivu i formativni proces protagonista Ifemelu i Obinzea Adiči istražuje pitanja migracije, dijaspore, rasizma i hibridnog dijasporičnog identiteta. Menjajući horizont očekivanja, roman predstavlja novo doba u afričkoj književnosti, jer nudi drugačija lica, kako afričke, tako i globalne stvarnosti. Može mu se pripisati „postnacionalni zaokret” u afričkoj literaturi, gde nove generacije pisaca oslobađaju sebe od često predvidljivih, gotovo obavezujućih, nacionalnih opsesija afričkih pisaca nacionalnom poetikom (Habla, 2011: viii). Kao što Edvard Said pokušava da razobliči način na koji Zapad percipira Istok dehumanizujući ga svođenjem čitavih naroda i kultura na niz stereotipa koji isključuju različita iskustva, pri čemu je *drugi* lišen kompleksnosti i stoga ljudskosti, Adiči koristi svoju spisateljsku kreativnost i poznavanje Nigerije i njene istorije kako bi diseminirala pozitivne nestereotipizirane priče o ljudima i kulturi izbegavajući uobičajene narative o Afrikancima kao necivilizovanim „plemenitim divljacima”. Roman *Amerikana* predstavlja analizu rase i identiteta u savremenom zapadnom društvu uz nastojanje da dekonstruiše negativnu percepciju afričkih imigranata i analizira metafizički konstrukt hibridnog subjektiviteta u domenu asimilacije zapadnim kulturološkim normama. Narativ Čimamande Adiči neumoljivo nastoji da razobliči predrasude koje se tiču rasizma, etnocentrizma, tribalizma i nacionalizma uz ideju kulturnog pluralizma kao krajnjeg cilja u procesu kulturološke asimilacije.

Ovim romanom Adiči je problematizovala pogrešne predstave Afrikanaca o Americi kao zemlji izobilja, ravnopravnosti i demokratije, baveći se konceptom rase kao primarnog diskriminatornog označitelja i prizme kroz koju se može očitati i niz sekundarnih diskriminatornih elemenata, poput klase i roda. Istovremeno, roman nastoji da analizira i pogrešne predstave Amerikanaca o Africi kao kontinentu kojem tek predstoji ulazak u sferu civilizovanog, kao mestu permanentnih ratova, gladi, siromaštva, bolesti i divljaštva. Književnost je, stoga, prema mišljenju autorke, vid iskupljenja, način da živimo u telu koje nije naše i putem identifikacije sa protagonistima pokušamo da osetimo empatiju i percipiramo različitosti kao lepotu, a ne kao opasnost. Autorski glas Čimamande Adiči specifičan je po tome što protagonisti njenih romana ekspliciraju širok

dijapazon motiva, ideja, stremljenja, ali i strahovanja i pokazuju da njen narativni stil evoluirao i menja se u zavisnosti od teme i izbora junaka čije viđenje i glas ova autorka bira da stavi u fokus svoje priče.

Zaključna razmatranja

Čimamanda Ngozi Adiči je fascinantna spisateljica čiji politički stavovi i aktivizam snažno odjekuju, kako kroz njeno literarno stvaralaštvo, tako i u njenim esejima i na tribinama na kojima kontinuirano učestvuje. Ukoliko je Bartovo brisanje autorskog subjekta podrazumevalo pokušaj da se izazove tradicionalni koncept autorovog subjekta kao instance koja ograničava slobodu interpretacije teksta, svojim otvorenim istupanjem u medijski prostor, iznoseći ne samo svoje lične i političke stavove, već i učestvujući u tumačenju svojih dela, Adiči smelo spaja nameru autora/autorke i nameru čitalaca u performativnom procesu koji oblikuje samu intenciju teksta. Kako je Adiči spisateljica koja aktivno učestvuje u promovisanju svojih ideja i stavova u javnom prostoru, držeći govore, gostujući na tribinama i pišući eseje sa namerom da razotkrije ustaljene stereotipe i ponudi složeniju viziju *drugog* koji može biti osoba druge rase, klase ili roda, rad predočava i tumači stavove književnice iznete u esejima i u javnim nastupima koji je čine autorkom čija društvenopolitička aura snažno odjekuje u transmedijalnom prostoru.

Koncept koji u izvesnom smislu sinkretiše osnovnu pretpostavku postkolonijalne i feminističke kritike jeste nastojanje da se razobliče stroge binarne opozicije između onoga što je *normalno* i što je *devijantno*, dekonstruišući esencijalne ontološke kategorije diskriminisanog *drugog*, bilo da je u pitanju kategorija roda ili rase. Čitajući opus Čimamande Adiči iz perspektive ženskih likova, ali i likova različitih rasa, klasa i nacionalne pripadnosti, ruši se rudimentarna kolonijalna dihotomija superiornog civilizovanog zapadnjaka i inferiornog varvarskog *drugog*, čime dobijamo uvid u delikatnu oplemenjujuću ideju poštovanja različitosti, koja postaje kolateralna lepota njenog stvaralaštva. U radu se takođe pravi osvrt na društveni feministički aktivizam Čimamande Ngozi Adiči, koji se ogleda u njenom nastojanju da ponudi drugačiju percepciju feministkinje u modernom društvu, kao i da dekonstruiše patrijarhalne kulturološke matrice koje perpetuiraju represivni položaj žena.

Kroz opus Čimamande Ngozi Adiči permanentno pitanje koje se nameće tiče se identiteta i njegovih manifestacija u socijalno kulturološkom kontekstu, ali i identitetskih granica koje se menjaju i uspostavljaju u zavisnosti od okruženja ali i zrelosti individue. Posebnu pažnju autorka posvećuje liminalnom prostoru kognitivne disonance u kojem se susreće lični osećaj subjektiviteta i identitet koji nam pripisuju drugi, problematizujući koncept fiksnih esencijalističkih identitetskih granica sopstva. Čimamanda Ngozi Adiči, kako u svom esejističkom opusu, tako i kroz svoje romane, jedinstvenom narativnom poetikom nastoji da prikaže identitet kao konstrukt u permanentnom nastajanju, fluidno transcendiranje koje uvek obuhvata ono što smo bili, ono što trenutno jesmo ali i nastojanje da budemo najbolja varijanta sebe.

Reference

- Adesokan, A. (2012). *New African Writing and the Question of Audience*. *Research in African Literatures*, Vol. 43, No.3, (Fall 2012). Indiana University Press, p. 1–20.
- Adichie Ngozi, C. (2008). African “Authenticity” and the Biafran Experience. *Transition*, Issue 99, 2008. Indiana University Press, p. 42–53.
- Adichie Ngozi, C. (2019). *Chimamanda Ngozi Adichie: identity, feminism and honest conversations*. Preuzeto dana 26. 8. 2020. sa sajta: https://www.youtube.com/watch?v=o_hsWRVR8_M
- Adichie, C. (2009). *The Danger of a Single Story* - Transcript Courtesy of TED. Preuzeto dana 17. 6. 2020. sa sajta: <https://www.hohschools.org/cms/lib/NY01913703/Centricity/Domain/817/English%2012%20Summer%20Reading%20-%202018.pdf>.
- Adiči Ngozi, Č. (2018). *Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje*. Udruženje društveno odgovornih žena MILICA magazin, Beograd.
- Benjamin, V. (2008). Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. U: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture* (100–123). JP Službeni glasnik.
- Bryce, J. (2008). *Half and Half Children”: Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel*. *Research in African Literatures*, vol.39, No.2, p. 49–67.
- Davies, C. B. (1986). Introduction: Feminist consciousness and African literacy criticism. In: C. Boyce-Davies & A.A. Graves (eds), *Ngamcika: studies of women in African literature* (p.vii-23). Trenton, NJ: African University Press.

Dawson, A. (2007). *Beyond Imperial Feminism: Buchi Emecheta's London Novels and Black British Women's Emancipation, in Mongrel Nation: Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*. University of Michigan Press.

Habila, H. (2011). *The Granta Book of the African Short Story*, Introduction. London: Granta Books. p. vii-xv.

Harrell-Bond, B. (1980). Interview: Mariama Bâ, winner of the first Noma award for publishing in Africa. *The African Book Publishing Record* 6.3/4.

Julien, E. (2006). The Extroverted African Novel. In: F. Moretti (ed.), *The Novel* Vol. 1 *History, Geography, and Culture* (667–700). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lord, O. (2002). *Sestra autsajderka. Eseji i govori. Feministička*.

Nfah-Abbenyi, J. M. (1997). *Gender in African women's writing: Identity, sexuality and difference*. Bloomington: Indiana University Press.

Odhiambo, G. (2014). Theorizing African Feminism. In: P. Stroud (ed.), *Feminism: Perspectives, Stereotypes/misperceptions and Social Implications* (105–120). Nova Science Publishers, Inc.

Ogunyemi, C. O. (1988). Women and Nigerian Literature. In: Ogunyemi, Y. (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to the Present* (60-67). Lagos: Guardian Books Nigeria Ltd. Ouma.

Soyinka, W. (1988). From a Common Backcloth. *Art, Dialogue and Outrage*. Ibadan: New Horn Press. Print, p. 7–14.

Strehle, S. (2011). Producing Exile: Diasporic Vision in Adichie's *Half of a Yellow Sun*. *Modern Fiction Studies*, Winter 2011, Vol. 57, No. 4. The John Hopkins University Press, p. 50–672.

Tunca, D. (2018). Chimamanda Ngozi Adichie as Chinua Achebe's (Unruly) Literary daughter: The Past, Present, and Future of "Adichebean" Criticism. *Research in African Literatures*, vol. 49, No. 4 (Winter 2018). University of Liège.

Wenske, R. S. (2016). Adichie in Dialogue with Achebe: Balancing Dualities in *Half of a Yellow Sun*. *Research in African Literatures*, Vol. 47, No. 3 (Fall 2016). Indiana University Press, p. 70–87.

Summary: TRANSMEDIAL PERCEPTION OF CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE'S LITERARY AND ESSAYISTIC WORKS

The paper analyses the works of the multi-awarded Nigerian writer Chimamanda Ngozi Adichie. By acknowledging the feminist and post-colonial aspects of her narrative, the paper examines certain discriminatory aspects that the author deals with in her literary and essayistic work, which are at the same time the subject of numerous panels, conferences and TED talks in which Chimamanda Ngozi Adichie took part. In recent years, Adichie has gained the reputation of the most famous African writer, and her sphere of activity goes beyond the literary framework, since with her social activism and essays, she tries to deconstruct the stereotypical representations of a monolithic African identity originating from the perceptions of white writers. Taking into account the layering and complexity of the factors that potentially define the experience of a black, white or Latina woman, Chimamanda Ngozi Adichie's views are an interesting starting point for thinking about topics relevant to culture, race as well as female identity, making Adichie an author whose socio-political aura resonates strongly in the transmedial space.

Keywords: race, culture, gender equality, identity, media platform

CIP - Каталогизација у публикацији

Народна библиотека Србије, Београд

82.09(082)

37.091.3::811(082)

316.774:81(082)

811(082)

МЕЂУНАРОДНА научна конференција Језик, књижевност и медији (12 ; 2023 ; Београд)

Jezik, književnost i mediji / Dvanaesta međunarodna naučna konferencija: Jezik, književnost i mediji, 26. i 27. maj 2023, Alfa BK Univerzitet, Beograd = Language, Literature, and Media / Twelfth International Conference: Language, Literature, and Media, 26-27 May 2023, Alfa BK University, Belgrade ; [editors, priređivači Valentina Budinčić, Jelena Pršić, Božana Solujić]. - Beograd : Alfa BK univerzitet = Belgrade : Alfa BK University, 2024 (Belgrade : 3D+). - 375 str. : ilustr. ; 21 cm

Radovi na srp. i engl. jeziku. - Tiraž 100. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz pojedine radove. - Summaries.

ISBN 978-86-6461-073-5

a) Међународна научна конференција Језик, књижевност и медији (12 ; 2023 ; Београд) -- Зборници б) Светска књижевност -- Зборници в) Страни језици -- Настава -- Методика -- Зборници г) Страни језици -- Учење -- Зборници д) Масовни медији -- Зборници

COBISS.SR-ID 144507401