

IMPRESSUM

Balkan Express

Studentski časopis južne slavistike za jezike, književnosti i kulturu
Svezak IV, br. 5, Zagreb, prosinac 2012.

ISSN 1846-2936

NAKLADNIK: Klub studenata južne slavistike A-302 Filozofskog
fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb, Hrvatska

ZA NAKLADNIKA: **Janja Kovač, Damir Kralj**

GLAVNA UREDNICA: **Janja Kovač**

ZAMJENIK UREDNICE: **Damir Kralj**

ČLANOVI UREDNIŠTVA: **Franko Burolo, Janja Kovač, Filip Kovačević,
Damir Kralj, Viktorija Škorućak**

LEKTORI: **Anđelka Ilinović i Damir Kralj** (hrvatski jezik); **Olivera
Radović i Viktorija Škorućak** (srpski jezik); **Sara Špelec** (slovenski jezik)

FOTOGRAFIJE: **Filip Kovačević**

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: **Filip Kovačević**

TISAK: Tiskara Zrinski

NAKLADA: 340 primjeraka

KONTAKT: e-mail: balkanexpress1@gmail.com, WEB: a-302.ffzg.hr

Izlazi jedanput godišnje.

Izdavanje su finansijski potpomogli: Odsjek za južnoslavenske jezike
i književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu i Studentski zbor Sveučilišta u Zagrebu.

Tvrđnje i mišljenja u objavljenim radovima izražavaju stavove autora i
ne predstavljaju nužno stavove i mišljenja uredništva ili nakladnika.

SADRŽAJ

Riječ uredništva	4
Krešimir Bobaš: Reminiscencija na izbjeglištvo i rat prikazana na djelu <i>Buick Rivera</i>	6
Vanja Budičak: Što je Matošu <i>Mora?</i>	17
Nina Čolović: <i>Marketa Lazarova</i>	38
Nina Ditmajer: Fran Ilešić in njegovi prispevki za Štajersko	50
Maša Karin: Elementi legende i realizma u Kanjošu Macedonoviću	60
Maja Kovč: Narečno izrazje običaja košnje	69
Silvija Pečnjak: Semantizacija prostora u Kranjčevićevu pjesništvu	79
Оливера Радовић: Фолклорни елементи у роману	
<i>Петријин венац</i> Драгослава Михаиловића	87
Virna Karlić i Dubravka Bogutovac: Preporuke iz kabineta B-219	109
Олес Йельченко: <i>Град с химерама</i> (превела на српски језик Тања Гаев)	119
Janja Kovač: Ženska, ki dela in moški, ki kuha: žensko-moški odnosi v drami <i>Edelweis ali Denis in Ditka</i> Toneta Partljiča	128
Aleksandar Urumov: <i>Priča o zimskom kinu</i> (s bugarskog prevela Nikolina Penava)	137
Matjaž Zupančič: <i>Vladimir</i> (preveo Nemanja Linta u sklopu obilježavanja Svetovnih dneh sodobne slovenske literature)	139
Miloje Golubović: <i>Sjeta i prošli dani</i>	142
Tonja Jelen: <i>Kiparju</i>	145
Boris Kvaternik: <i>Pismo izdavaču</i>	146
Dijana Pekić: <i>Snimanje fotografije</i>	148
Lea Smoljaka: <i>Forsiranje pjesme</i>	149
Sanja Šero: <i>Glad III</i>	150

Riječ uredništva

Dragi čitatelji,

zahvaljujemo vam što u rukama držite novi broj studentskog časopisa Balkan Express. Upravo važnost koju naš i vaš (ili obrnuto) časopis ima u pružanju prostora svima koji žele pisati i čitati o slavistici daje nam povoda da se i dalje trudimo odabratи radove, prikupiti financijska sredstva te osmislići izgled novog broja časopisa. Vjerujte, posao nije lak. U taj posao smo se kao pomlađeno uredništvo upustili pomalo naivno, ali smo uspjeli. Trenutak u kojem u rukama imate novi časopis plaća je za sav naš trud. U petom broju Balkan Expressa donosimo vam različite teme i forme kojima se predstavljaju slavističke teme. Nadamo se da ćete naći (po)nešto zanimljivo, ali i poučno. Nešto nad čime ćete se zamisliti i ono s čime se nećete slagati. Sve su to čari autorske kreativnosti kojoj, srećom, nema kraja.

Bez financijske pomoći Filozofskog fakulteta u Zagrebu i Studentskog zbora Sveučilišta u Zagrebu ne bismo mogli te im ovom prilikom zahvaljujemo na ukazanom povjerenju.

S velikim zadovoljstvom ostavljamo vas da listate novi broj časopisa, a svečano obećajemo dogodine još jedan (još bolji).

Uredništvo



Rilski manastir, Bugarska

Krešimir Bobaš

Reminiscencija na izbjeglištvo i rat prikazana na djelu *Buick Rivera* Miljenka Jergovića

*Ali kada Amerika bjesni, trese se cijela zemaljska kugla,
a kad mi bjesnimo, zemlja lako upije krv.*

Miljenko Jergović, *Buick Rivera*

Uvod

S djelom *Buick Rivera* otpočela je trilogija o automobilima, njihovu metaforičkom inkorporiraju u kontekst svojevrsnog vječitog putovanja protagonistâ koji njima upravljaju s jednog mjesta na drugo, njihove nemogućnosti skrašavanja na samo jednome lokalitetu, putem kojega Miljenko Jergović želi iznova ispričati priču o izbjeglicama, izbjeglištvu, ratu u Hrvatskoj i (ponajprije) ratu u Bosni i Hercegovini. *Buick Rivera* (2001), *Freelander* (2008) i *Volga, Volga* (2009) čine tročlani kronotop jednoga vremena koje je izgubljeno, koje je nasilno prekinuto i nikada nije moglo pronaći svoj (po Jergoviću) zasluženi smiraj, budući da su političke i druge datosti kumovale njezinom turbulentnom, abruptnom raskidanju s dotadašnjom realnošću te njenim nastavkom u jednome nepoznatom smjeru, lišenom gotovo svake racionalnosti, koja se mora perpetuirati u sjećanju¹ kao sveprisutnom *Leitmotivu* Jergovićeva pisalačkog stvaralaštva, jer, kako Jergović sâm piše u uvodu svoga djela *Historijska čitanka 1* s podnaslovom *Zašto se sjećati: Zaborav nimalo ne boli, ali je ipak lijepo sjećati se. U sjećanju su svi razlozi, i za radost i za tugu [sic!], a oni su često isti. Upravo zato postoje albumi s fotografijama i ljudi ih uvijek gledaju s jednakim izrazima lica.* (Jergović 2006: 9)

Ta vječna izgubljenost u jednome vremenskom (in)kontinuumu, vakuumiziranoj vizuri jednoga vremena koje nikako i nije završilo, jer taj za-

1 U podnaslovu *Razlog za nostalгију* poglavljia *Skidanje slojeva prošlosti: nostalгија i kazna* djela *Breme slobode – Istočna Europa nakon 1989. godine* autor Padraic Kenney navodi kako Istočna Europa možda ima 'previše sjećanja', međutim Zapadna Europa ima 'nedostatak sjećanja'. (Kenney 2007: 118) U ovome poglavljju autor govori o hvaljenju najčešće ratom potresene povijesti zemalja Istočne Europe, dok Zapadna Europa nastoji svoju militantnu prošlost kamuflirati na razne načine. Usp. Kenney 2007: 93-120.

vršetak nije bio logičan, nema kodificirane univerzalnosti u istome, već je on stanje koje je na mnoge načine polivalentno i groteskno *ad infinitum*, piscu zadaje iznimne poteškoće s njezinim procesuiranjem, zato što po njemu postoji:

Samo (...) jedan razlog za žaljenje. Vrijeme u kojem smo živjeli nije imalo logičan završetak (sic!), nije se čak dogodila ni neka revolucija. A zemlja se počela okretati u drugom smjeru, naši satovi počeli su mjeriti novo vrijeme, promijenili su se podaci u našim osobnim dokumentima. I uopće nismo sigurni jesu li ti podaci vjerodostojni. Njih provjeravamo u osobnoj (sic!) prošlosti. (Jergović 2006: 9-10)

Osobna je prošlost iznimno bitna stavka u deskripciji opusa ovoga književnika, zato što on svojim pisanjem želi izbjegći kompartmentizaciju svojega stvaralaštva u sferu *velikih pričâ*, te je osobna povijest, kako i sâm ističe, jedina instanca koja dijeli njegovo pisanje od historicističkih tendencijâ. Osobnost pričâ ovoga djela su dostoјna retribucija piščeva *modus operandi*, koji je i u ovom djelu doživio svoju realizaciju *par excellence*.

Tematski kompleksi izbjeglištva i rata u djelu *Buick Rivera*

Depiktiranje dvaju tematskih kompleksa, izbjeglištva i rata, izvršeno je teihoskopski, vremenski i prostorno je udaljeno od epicentra samoga događanja putem dvaju protagonistâ, Hasana Hujduра, bosanskoga muslimana, i Vuke Šalipura, bosanskoga Srbina, koji svojom interferencijom, interdependantnošću te autorovim intervencijama u prikaz njihovih subjektivnih prošlosti čitatelju dočaravaju makrokozmičke datosti na mikrokozmičkim primjerima.

Toledo, mještašce u američkoj saveznoj državi Oregon, postaje dominantnim mjestom dviju osobnih prošlosti, dvojice jugoslavenskih apatrida koji hine početak *ab ovo*, završenost procesâ procesuiranja proživljenoga i početaka koji sadrže natruhe civiliziranijega odnošenja spram *Drugoga*. Hasan Hujdur, jedan od naseljenika toga mještašca, nije izbjeglica u klasičnome smislu, jer je napustio svoj zavičaj prije izbijanja rata. Njegova je pozicija u tamošnjem društvu determinirana njegovim nacionalnim, pa i vjerskim zakulisjem, zato što je kao musliman i, k tome,

„izbjeglica-koji-to-nije“ ipak na meti društvene kritike. I Hasan Hujdur i Vuko Šalipur time gube svoja subjektivizirana lica, svoje prošlosti; pitanje istinitosti iskazâ kroz retroaktivnu evaluaciju djela uvijek gubi na svome značaju, budući da se ona pretače u oblike koji prelaze subjektivnu povijest i ulaze u sferu nacionalnih korpusa, no oni ne bi bili mogući bez utemeljenja baš u tim, subjektivnim i „vlastitim“, prošlostima.

Ti izgledaš kao štakor koji je upravo istrčao iz rupe, među američku obitelj koja ga pokušava umlatiti metlama, takav ti je pogled. (Jergović 2009a: 15) Tim citatom sa samoga početka djela pisac anticipira poziciju u koju će lik biti smješten sve do kraja, tj. raspleta radnje, dopunivši ovu tvrdnju komentarom na Hasana Hujdura: *Nitko mu ne može ništa jer je očajan. Takvi nikad ne promašuju. Ali nema na svijetu baš toliko očajnih ljudi koliko bi ih željelo to biti. Ti si izuzetak. Autentični očajnik.*² (Jergović 2006: 18)

Hasanov predmet adoracije, njegova Buick Riviera iz 1963. godine, tipično jergovićevski gubi svoju *a priori* funkciju prijevoznoga sredstva te time postaje *ad hoc* relikt jednoga prošlog vremena, koje Hasan smatra da ga treba očuvati i voditi brigu o njemu. *Hasane, tebi ruke smrde na mašinsko ulje, rekla je, to se ne da oprati, rekla je, nema takvoga sapuna koji bi to oprao. To crnilo ostaje cijeli život, rekla je, i onda diraš kruh³ takvim rukama, rekla je, potrovat ćeš nas Hasane, rekla je.* (Jergović 2006: 21) Gotovo manjakalna opsесija Buick Rivierom nailazi na salve negodovanja Hasanove žene Angele, od milja zvane Geli, Njemice s američkim državljanstvom, koja potencira i učvršćuje Hasanovu autsajdersku, očajničku poziciju.

Nadalje je ta posvemašnja opsесija tim automobilom suptilno vidljiva na sljedećem primjeru: Naravno, prekide ga Jose, ti tvoj auto uvijek zoveš

2 Figura „autentičnih očajnika“ se pojavljuje i u mnogim ostalim Jergovićevim djelima, te su protagonisti često prikazani kao individue koje su lišene svojega sebstva, svojega Ja, koje nemaju ništa izgubiti. (Usp. Jergović 2009b; Bobaš, 2010).

3 Kruh u Jergovićevim djelima poprima značenje depiktiranja jedne religijske skupine (katoličke), te kultura adoracije kruha u našem podneblju (ponajviše u susjednoj nam Bosni i Hercegovini) prelazi granice svojevrsnog poštivanja kruha kao naminice i prelazi u sferu religijskoga faktora, te nepisanoga zakona kojega se pridržavaju kako katolici, tako i muslimani u BiH. (Usp. Jergović; Mehmedinović, 2009)

imenom i prezimenom (istaknuo K. Bo.). Buick Rivera. Tako se čovjek obraća onima koji su mu najvažniji u životu. (Jergović 2006: 23) Sav trud uložen oko intaktnosti automobila, održavanje čistoće samih alata kojima se održava čistoća automobila, napisljetuću će biti jedna od glavnih opaski Vuke Šalipura spram Hasana, kada će kritizirati „njihovo pranje“, pod čime, generalizirajući, misli na sve pripadnike islamske vjeroispovijesti.

Kroz fokus sjećanja se također objašnjava razlog toga objekta adoracije:

Sjećanje na stari auto, kojega odavno više nema ili leži u nekoj od hercegovačkih jama i provalija, na dnu Jadrana ili usred bosanske šume, za ljude rođene i odrasle na rubu tehnoloških revolucija ravno je nostalгији. Rođeni Amerikanac to, možda, doživljava na neki svoj način i možda mu stari auto ne znači više od ispraznjene boce piva ili bačene kutije od cigareta na kojoj je zapisao telefonski broj prijatelja što ga nije vidio dvadeset godina, ali za ljude koji su se u životu socijalizirali među autima na jednak način kao i među prijateljima, jer su i prema jednima i prema drugima osjetili istu privrženost, tek je ludnica mjesto gdje bi mogli ispričati pravu istinu o tome. Čovjek shvati da su ga iste niti vezivale za ljude i za stvari i da je između živoga i neživog razlika što živo govori i osjeća, a neživo šuti. Ali kada jednom počnu nestajati, gubiti se, umirati i goriti u podmetnutim požarima, razlike više nema. Što je to po čemu bi razrušeni dom bio manje važan od mrtvih prijatelja? Jednako su nepovratni ako su ubijeni na isti način. (Jergović 2006: 27)

Poistovjećivanje živoga s neživim, ta antropomorfizacija i to nekonvencionalno ophođenje s objektom žudnje također je preslika sjećanja koje je nastalo iz doba koje još nije završilo. Svoju potrebu za taktilnim, opipljivim zaostatkom nekadašnjosti Hasan uobičjava u jednostavnu rečenicu: „*Taj auto je moja Amerika.*“ (Jergović 2006: 72) i ujedno mu je to poveznica s općenitom realnošću sjećanja i prisjećanja. Hasanov odlazak u Ameriku prije izbijanja rata u Bosni i Hercegovini, tj. nedostatak neke taktilne, realne poveznice s tim događajem koji je izokrenuo međuljudski kontakt na tome prostoru, on teoretski može shvatiti što se to promijenilo, no ne može do kraja procesuirati. Kao što to dobro opisuje tzv. Canetti-jeva točka: *Bolna pomisao: da je nakon stanovite točke u vremenu, po-*

vijest prestala biti stvarna. Čovječanstvo kao da je, a da toga nismo ni bili svjesni, iznenadno napustilo stvarnost; sve što se otad događalo, kao da uopće nije bilo istinito. Naša zadaća sada bi bila da otkrijemo tu točku, a sve dok je ne pronađemo, morat ćemo nastaviti živjeti u sadašnjem razaranju. (istaknuo K. Bo.)⁴ Time je cjelokupni fokus plasiran s potrebe za općenitom realnim na potrebu za subjektivnim realnim, što, nolens volens, iznova prerasta u potrebu za općenitom realnim, recipirano kao univerzalna istina. Ako je nakon stanovite točke povijest prestala biti stvarna, onda uvijek postoji mogućnost da otkriće same točke zapravo nije ništa drugo nego *simulirano* otkriće, sintetizirano objašnjavanje koje nema svoj oslonac u realnoj vizuri. Kao što je na sljedećem primjeru vidljivo:

Kad su se tek upoznali [...] on je Angeli pričao kako Bosna nema ama baš nikakve sličnosti s Amerikom, ni Bosanci s Amerikancima, ali ne samo to! Nemaju oni sličnosti ni s Europljanim! Drugi je to svijet. Divlji, a istovremeno pitom. Tvrđ, a ipak mekši od jastuka na koji lježeš. Surov, a tako nježan da mu je svaka pjesma tako ugodena da uz nju čovjek pusti suzu. Bosanci sjednu kraj rijeke, a sve bosanske rijeke, osim one po kojoj se zemlja zove, teku od sjevera prema jugu, jedni drugima tiho pjevaju, pomalo piju i jedu kao da im je svaki zalogaj posljednji, i trude se da ne zaplaču. Govorio je tako o sebi i svojoj zemlji, ponesen time što mu je sve vjerovala i na svako divlje, ali pitomo, surovo, ali nježno, tvrdo, ali mekano širila je oči kao da se pred njima odigrava film u kojem ljudi šetaju po oblacima, kuće lete s jedne na drugu stranu rijeke, a vrhovi čempresa anđele škakljaju po tabanima. On je onda smisljao što bi još u Bosni moglo biti ružno, a lijepo, grozno, a krasno i nije se zaustavljaо sve dok nije potrošio svaku slatkу laž o svojoj zemlji, kakve žive skupa s njom, a da nitko ne zna tko ih je prvi izgovorio (istaknuo K. Bo.). (Jergović 2006: 131)

Heterotopska⁵ vizura mesta za koje smo izrazito subjektivno ve-

4 Cit. prema Horvat 2009: 60.

5 Heterotopija kao antipod utopijskome (nije mjesto koje ne postoji, nego mjesto koje postoji uz, odnosno protiv postojeće logike mjesta). Michel Foucault kombiniranjem pojma heterogenosti Georges Bataillesa sa marksističkim pojmom utopije stvara koncept heterotopije kao stvarnosti koja je anomalija u dominantnom poretku. Još jedna takva heterotopska vizura Bosne i Hercegovine, uz ponešto realniji pristup, prisutna je u obliku pjesme kao uvodnog citata djelu Kad je bio juli Nure Bazdulj-Hubijar. (Usp. Horvat 2009: 116; Bazdulj-Hubijar, 2005)

zani može utjecati na našu recepciju istoga, i makar znali da govorimo u hiperbolama i neistinitostima, nama to ne igra nikakvu ulogu, jer je faktor koji nas potiče k takvoj raboti je upravo – sjećanje. Cane-tijeva točka time postaje prekretnica koja dovodi u pitanje i ono što se proživjelo i ono što se *propustilo* proživjeti, te budući da je njezino otkriće paradoks *per se* i što se njime mijenja cjelokupno poimanje dotadašnjosti, Hasanov se svijet kontinuirano nastavlja urušavati.

Računaju li se polaroidi snimljeni u Hercegovini, pred rodnom kućom, u otpadni papir ili u plastiku? I što se radi sa stvarima koje u sebi imaju materijale za svih pet kontejnera, ali nisu ni čisti papir, ni staklo, ni metal, ni plastika, ni tkanina? U nekom idealnom svijetu, pripadali bi svakome mjestu, ali u svijetu u kojem je sve načinjeno od jednoga komada nema mjesta za one koji su od više materijala i nemaju svoj kontejner. (Jergović 2006: 218)

Uvođenje fotografije kao kronotopa prošloga također indicira na vrijeme koje je minulo, na datosti koje više ne postoje. Ako već i egzistiraju kao strukturalne olupine, kao što je u ovome slučaju rodna kuća, one gube svoje *a priori* funkcije *doma* i *domovine* koje su nekoć imale. Kako Roland Barthes ističe, s jedne strane diskurz fotografije vraćanjem prozirnosti jezika ustvari predočava njegovu neprozirnost, a ne svijet njegovih referenata da neizrecivo, tj. prešućeno postaje vidljivo. S druge strane, diskurz fotografije u šupljini neprikazivog ili neiskazivog ugrađuje referencijske mehanizme fotografije koji otkrivaju cenzure i potiskivanja konstitutivne toj šupljini. Osnovni referencijski mehanizam koji diskurz preuzima od fotografije jest svijest o prošloj prisutnosti predmeta (Usp. Barthes, 1990).

Suptilnim ubacivanjem diskurza fotografija u kontekst djela se ustvari potencira vremenski i prostorni odmak od onoga što je nekoć bilo *domaće i poznato*, jer njihovim nestajanjem se ustvari inzistira na *stranome* u kojemu se sada nalazi. Fotografija kao svjedok minuloga bolnije od filma prikazuje navedenu paradigmu, budući da onaj koji fotografira stvara sliku koja je *totalna*, dok je slika onoga koji snima *rascjepkana u dijelove* koji se slažu prema novom zakonu. (Usp. Benjamin, 1986)

Dok je Hasanovo sjećanje na zavičaj nepatvorenog ratnim vihorima, Vuko Šalipur se prisjeća na svoje prijelomne dane tik pred ekspatrijaciju i preuzimanje maske apatrida uz nešto „krvaviju“ pozadinu. Lik Vuke Šalipura stigmatiziran je konstantnom paranojom, koja ne jenjava niti odlaskom „preko Bare“, što je jedna od glavnih odlika ovoga lika.

Promatranjem okupljene gomile koja je zajedno s njim čekala odlazak u Sjedinjene Američke Države iz Beograda dobro potvrđuje tu paranoidnu vizuru:

Bio je siguran da će jedan od njih, ili Ahmed ili Alija, biti onaj njegov, Čengić, Zaimović, Ferizović i da će nadignuti dreku, evo ga, to je on, četničko krme, krvavi Vuko, da mu jebem majku kroz majku, mater mi je pred očima izrafalo, oca mi je skupa s kućom zapalio, u podrum pun djece bacio je bombu, cuku koji je bio na lancu ustrijelio je, šta mu je pašeće bilo krivo, pasjem sinu, da mu jebem krvavi uranak; sestru mi je odveo, a deju je odveo, dajte mi ga da ga sad pitam; dvoje đece sam imo prije nego što je on naišao, a sad imam ove dvije ruke, gledaj ih krvavi Vuko i vidi šta čine kad su same; mali televizor, ruski crno-bijeli, evo ako je od ovog dlana veći, uzo ga pod ruku, pa nosi, a je li, Vuko, šta ti je on trebo, zar nije bilo većih, je li, krme vlaško, čuo je Ahmeda, Mehmeda, Aliju kako voču, čas prije nego što će krenuti linč i istovremeno je strepio zbog onog što je učinio i što nije učinio, ali bi se nekome moglo učiniti da jest (istaknuo K. Bo.); [...]

(Jergović 2006:36-37)

Ovom je posljednjom rečenicom potpuno relativiziran kontekst Vukinih navodnih zlodjelâ; on, jednako kao ni Hasan, nije stvaran lik, a i da je ne bi to bilo bitno, jer je on, poput njega, nositelj *funkcije* koju Vuko Šalipur zauzima u *Buick Riveri*, kao obnašatelj i prototip jednoga kolektiva. Svoj je kulturni šok⁶ dolaskom u Sjedinjene Američke Države kamuflirao u lik alfa mužjaka koji svojoj američkoj ženi Lisi servira sve što se njemu prohtije pod izlikom vlastite patnje i već navedenoga kulturnog šoka:

6 Stanje kulturnog šoka prema nekim istraživanjima može izazvati reakciju sličnu kao što je gubitak člana obitelji ili gubitak domovine. Drugim riječima, on može izazvati fizički ili psihički poremećaj. Prema spomenutim istraživanjima stanje kulturnog šoka najčešće dovodi do idealiziranja vrijednosti iz napuštene kulturne sredine ili, paradoksalno, idealiziranja kulture nove sredine uz prezir prema napuštenoj kulturi. (Usp. Rogić et al. 1995: 41; Hurstel, 1977-78)

Uglavnom sve što je Vuko Šalipur radio Lisi, a radio je stvari koje ni najstrašnija balkanska punica od zeta ne bi očekivala, tumačila je kao kulturološku razliku, nešto što će se s vremenom smanjivati, na čemu treba raditi, i što ima dvije jednako vrijedne strane, koje se samo moraju srodit i približiti. Vjerovala je da su svi Bosanci takvi ljudi; da nisu kao da bi bilo krvavog rata, ali je znala da nijedna kultura nije superiorna drugoj, niti postoje manje i više vrijedni narodi ili narodi koji s drugim narodima ne bi mogli stupati u veze, pa je, što bi Vuko bivao gori, sve više ulagala u viziju onoga dana kada će jedno drugome postati slični i na takav način ispuniti čarobnu civilizacijsku formulu. (Jergović 2006: 49)

Nakon neuspjelog pokušaja asimilacije s tamošnjim pučanstvom i njihovim zakonitostima, koje mu se pojavljuju kao oprečne i neshvatljive, Vuko napušta svoju ženu svojoj sudbini ususret, tj. susretu s Hasanom, što će promijeniti živote obojice. Vuko Šalipur, kroz daljnji tijek događaja, sve više poprima lik antijunaka⁷, svjesno i namjerno potkopavajući Hasanov do tada (naizgled) posve intaktan svijet.

Cijelo se ovo djelo vrti oko kamufliranja vlastite ličnosti, potiskivanja onih primordijalnih, bazičnih poriva koji su imanentni svakom čovjeku, no samo što kod „naših“ ljudi završavaju tako zlokobno. Maska i oči kao odraz duše, sub-kategorije ovoga djela, izrazito su dobro vidljive na sljedećem primjeru:

Čim stalno varaš, stvaraš opsjenu i bacaš maglu, ne mogu te prepoznati, ni prevaru razlikovati od istine. Misle da si to ti, jer nikad ne saznaju koji si. Živ čovjek ne bi izdržao da neprestano bude takav. Omaknulo bi mu se. Nešto bi krivo rekao i bio bi gotov. Ljudi se neko vrijeme mogu lažno predstavljati, ali na kraju se moraju izdati. Ako se stotinu godina učiš da budeš ono što nisi i u sebi cijeloga života uzgajaš onoliko lica koliko bi ti moglo zatrebati u svakoj situaciji i svakom društvu, svejedno se nikada sasvim ne naučiš biti ono što nisi. Ne izdržiš i proviriš iza tuđeg lica koje nosiš umjesto svoga ili se ne sjetiš što u kojem vremenu moraš govoriti i osjećati. Ništa nije teže nego biti netko drugi. Zato većina ljudi proživi svoj vijek na istome

⁷ Antijunak je u navedenom smislu psihološka, a ne socijalna kategorija. (Usp. Žmegač 2004: 218-219)

mjestu, tamo gdje ništa ne moraju objašnjavati, prilagođavati se i hiniti da nisu ono što jesu. Smiju se samo kada su veseli, na pitanja o zdravlju odgovaraju ozbiljno i nabroje svaku bolest, vremenske neprilike i loše raspoloženje i ne odlaze negdje gdje se ljudi smiju iz drugih razloga, da pokažu kako su zdravi i jaki, i gdje se na pitanja o zdravlju ne smije reći istina, nego uvjek kažeš da si jako dobro. Vuku je, međutim, svejedno. On može i ovako i onako, jer ima onoliko lica koliko je ljudi što bi ih mogao sresti. Svima će pokazati očekivano lice (istaknuo K. Bo.). (Jergović 2006: 170-171)

Eskalacija ionako nategnutih i hinjenih odnosâ pred sâm kraj djela upućujena njezinu neizbjegnost, onajemoralapostojatikakobiserasplinulâ sva napetost stvorena tijekom radnje. Metaforička slika objeda, zajedništva (Jugoslavija) pretvara se u masakr (ovoga puta verbalni) nad svime što je krenulo krivo upravo zbog tog hinjenog zajedništva, te se eksternom intervencijom (Angela) situacija razrješava na način koji ne odgovara svima, možda čak nikome. Nitko nije kriv zbog načina na koji situacija završava, no podjednako su svi krivi, otvorivši se poput branâ koje puštaju svoje masivne valove, akumulirane kroz vrijeme, da poplave sve pred sobom.

Hasanovo pasivno držanje prestaje upravo u trenutku kada Vuko pokušava kompromitirati njegovo vlasništvo, njegovu poveznicu s realnim, i tim procesom prividne intertnosti i nezainteresiranosti prema događajima oko sebe sâm sebi utire put u propast. Njegovo pasivno izbjegavanje sukoba postaje aktivnim sudjelovanjem u sukobu. *Upravo se tako, s onu stranu Dobra i Zla, odvija taj natjecateljski odnos u kojem žrtva prestaje biti žrtva aktivnim sudioništvom u vlastitoj nesreći.* (Baudrillard 2006: 146) Ovim se Baudrillardovim postulatom izvrsno može opisati novonastala situacija u djelu, koja će relativizirati sve što se do te točke u vremenu dogodilo, te će rasplet same radnje biti ključ koji će retrogradno stigmatizirati svaki lik ponaosob.

Nesvrstanost, nemogućnost pronalaženja kako izlaza-tako ni mira gdje god se zatekao, Hasan postaje autsajderskim likom *per definitionem*, iako bez jasno vidljivoga razloga, već je ta definicija isprofilirana dvjema riječima koje se odnose na svakoga, bez obzira kada on otišao iz Bosne i Hercegovine i što je od tada napravio - pripadanje kolektivu. Naposljetku će ga

njegovo muslimanstvo, *raison d'être* Vukine rastuće netrpeljivosti spram njega, „koštati glave“, kada nakon njegova misterioznog nestanka Vuko bude rekao: Možda Hasan Hujdur nije loš čovjek, ali ne govorimo o njemu, nego o onome što Hasan Hujdur znači (istaknuo K. Bo.). O tome da sloboda nije svakome Božji dar, o tome da neki ljudi među nama sanjuju da budu neslobodni i vrijeda ih to što na ovome svijetu postoji mjesto na kojem je svaki čovjek sloboden i gdje nema prostora za neslobodne. (Jergović 2006: 228)

Cijela bi se poruka ovoga djela mogla sažeti u nekoliko redaka koje je pripovjedač odlično uobličio pred sâm kraj djela: *Sumnjati i pretpostavljati da su neki ljudi opasni samo zato što govore određenim jezikom ili se na određeni način mole Bogu, siguran je korak u propast, našu pa njihovu ili njihovu pa našu.* (Jergović 2006: 225)

Zaključak

Tim je djelom Miljenko Jergović iznova pokazao kako nije nužno dokumentarističkim principom prići temi rata da bi se pokazale sve njegove strahote i njegova rušilačka moć. Možda su nekada riječi s odmakom, vremenskim i prostornim, bolje rješenje za prikaz jedne povijesne datosti koja će ostaviti dubok utisak na čitateljstvo.

Izvrsnim prikazom autsajderstva, antogonalnog prokletstva Bosne i bosanskoga, neizbjježnim srazom dviju kultura kao immanentna posljedica etničke rekompozicije ovih prostorâ, književna je scena dobila vrijedan *hommage* svim ljudima koji su u proteklome krvoprolîću izgubili možda nekoga svoga, možda sebe, te se sada na sve moguće načine nastoje vratiti u normalu, opravdati svoja (zlo)djela ili oprostiti nečija tuđa.

Hinjenje biografizma, kamufliranje vlastitoga procesa proživljavanja i procesuiranja događaja koje toliko često priređuje drugima čine Miljenka Jergovića jednom od najzanimljivijih pojava na našoj književnoj sceni. Motivi egzila, prisilne ekspatrijacije i apatridstva doživjeli su svoju zaslужenu retribusiju i u *Buick Riveri*, djelu koje tematizira dvoje ljudi koji, unatoč mnogim pokušajima, ne mogu naći svoje mjesto nigdje na svijetu, prisiljeni na gotovo besciljno lutanje po njegovim prostranstvima.

Literatura

- Barthes, R. Retorika slike. U: Novi prolog, br. 17-18, 1990. Str. 58-65.
- Baudrillard, J. Inteligencija zla ili pakt lucidnosti. Zagreb, 2006. Naklada Ljevak.
- Bazdulj-Hubijar, N. Kad je bio jul. Zagreb: V.B.Z, 2005.
- Benjamin, Walter. Estetički ogledi. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Bobaš, Krešimir. Književna kritika – Miljenko Jergović: Volga, Volga. U: Balkan Express 04: studentski časopis za južnoslavenske jezike, književnosti i kulturu. Zagreb: Klub studenata južne slavistike A-302, 2010. Str 131–133.
- Horvat, S. Ljubav za početnike ili zašto možemo voljeti samo u znakovima, Zagreb: Naklada Ljevak, 2009.
- Hurstel, F. Paternal Function and Cultural Uprooting: What is the Basis of Paternity?. Bulletin de Psychologie, 31, (1977-78). Str. 502-509.
- Jergović, M. Buick Rivera. Zagreb: Naklada Ljevak, 2009a.
- Jergović, M. Volga, Volga. Zagreb: Naklada Ljevak, 2009b.
- Jergović, M, Mehmedinović, S. Transatlantic mail – dopisivanje juli 2008. – april 2009. Zagreb: V.B.Z, 2009.
- Kenney, P. Breme slobode – Istočna Europa nakon 1989. godine. Zagreb: Srednja Europa, 2007.
- Rogić, I, Esterajher, J, Knezović, Z, Lamza-Posavec, V; Šakić, V. Progonstvo i povratak: psihosocijalne i razvojne odrednice progonstva i mogućnosti povratka hrvatskih prog-nanika. Zagreb: SysPrint, 1995.
- Žmegač, V. Povijesna poetika romana. Zagreb: Matica hrvatska, 2004.

Vanja Budišćak

Što je Matošu *Mòra*?

U radu je riječ o stilskim osobitostima jedinoga duljeg pjesničkog sa-stavka (poeme) Antuna Gustava Matoša – *Mòri*. Polazeći od dosadašnjih interpretacija toga Matoševa teksta, pokušava se odgovoriti na pitanje o njegovoj stilsko-poetičkoj utemeljenosti između kasnog romantizma i protoavangardnih, gotovo ekspressionističkih silnica, tragovi kojih se istražuju na svim razinama – od tematsko-motivske, preko formalne, do (čisto) stilske. Analiza će dokazati kako je središnje stvaralačko ime našega ranog modernizma intenzifikacijom romantičarskih obilježja iz različitih izvora (preporodni romantizam, Kranjčević, Poe, Baudelaire), a ne oslanjanjem na literarna rješenja kasnih njemačkih ekspressionista, već 1907. dospio na sam prag avangarde spontano stvorivši, uz Kamovljevu *Psovku*, prvo (proto)ekspressionističko djelo naše književnosti.

Većina povjesničara hrvatske književnosti sklona je nevelikome lirskom opusu Antuna Gustava Matoša pristupati s ponešto zastarjelih kritičkih pozicija. Nepisano pravilo o tome kako jednog od „prvaka“ književne moderne bespogovorno valja smatrati *najdosljednijim pobornikom esteticizma na prijelazu stoljeća u nas* (Oraić, 1978: 439) rukovodit će, naime, gotovo svim (kako starijim, tako i onima „svježijih“ datuma⁸) prikazima novije hrvatske književnosti uporno kušajući održati sliku Matoševe poezije kao najzornijega refleksa francuske parnasovsko-

8 Ovdje se prvenstveno aludira na jednu od najrecentnijih povijesti hrvatske književnosti – onu Slobodana Prosperova Novaka – u kontekstu koje će autor, pobrojavši nekolicinu antologičkih Matoševih lirskeh uradaka (pjesme *Djevojčici mjesto igračke*, *Utjeha kose*, *Jesenje veče i Notturno*), gotovo školnički ustvrditi kako je riječ o poeziji u kojoj ima *najvidljivijeg dosluha s Baudelaireom*, te čitatelja podsjetiti na činjenicu da je Matoš bio *jedan od najmuzikalnijih hrvatskih pjesnika, (...) mag rime i zvučnosti* (Prosperov Novak, 2004: 161). Za razliku od, primjerice, Dubravka Jelčića koji će u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* (2. izdanje, 2004.), zanemari li se i njegovo „Baudelaireiziranje“ ostatka Matoševa pjesništva, makar istaknuti *Mòru* kao *nagovještaj futurizma i predvodničkih (»avangardističkih«) strujanja, koja će uskoro zapljasnuti i hrvatsku književnost* (Jelčić, 2004: 324), Prosperov Novak u pjesničkome korpusu Antuna Gustava Matoša naprosto previda ikakvo odstupanje od baudelaireovskoga kasnoromantičko-parnasovskoranosimboličkoga pjesništva. Slično je, petnaestak godina ranije, učinio i Ivo Frangeš, a jednim se ponešto detaljnijim (u pogledu stila), ali nipošto i u potpunosti najtočnijim, prikazom Matoševe poezije može držati onaj Šicelov (u knjizi *Povijest hrvatske književnosti*, 1978.).

simbolističke struje, pri čemu se, dakako, najuvjerljivijim argumentom drži piščeva pariška „avantura“⁹ i uz nju vezana neizbjježnost upoznavanja s ondašnjim suvremenim tokovima europskoga pjesništva. Nasušna potreba glorificiranja spomenutoga parnasovsko-simbolističkoga sloja u sasvim drugi je plan potisnula činjenicu kako Matoševa lirika stoji u prepoznatljivim vezama s gotovo svim važnijim tendencijama u europskom pjesništvu kasnograđanske epohe (Kravar, 1996: 13), radi čega su i elementi „inih“ (esteticističkih) stilova bili podvrgavani prilično dugotrajnim ignoriranjima. Premda, dakako, „ne-simbolistički“ ili makar „polu-simbolistički“ tekstovi čine znatno skromniji dio Matoševoga lirskog korpusa, dobrodoše nedavne intencije dokazivanja njihove obilježenosti impresionističkim ili, pak, secesijskim¹⁰ rješenjima napokon su se nametnule kao glasan poticaj njegovoj revalorizaciji.

Sličan impuls novome čitanju cjelokupne Matoševe poetske produkcije, međutim, još sedamdesetih se godina prošlog stoljeća *incognito* povjedio u sklopu studije o hrvatskoj avangardi Nikole Ivanišina. Za razliku od interpretatora koji su vrhuncima lirike Matoša apostrofirali one sastavke što se sadržajno-izražajnim obilježjima možda i ponajviše približavaju idealu simbolističke i/ili parnasovske poezije (*Mladoj Hrvatskoj, Srodost, Djekočici mjesto igračke, Utjeha kose* itd.), Ivanišin je najpotentnijim mjestom cjelokupnoga Matoševog opusa označio pjesmu, odnosno,

9 Riječ je o, dakako, Matoševu petogodišnjem boravku u francuskoj prijestolnici (1899-1904).

10 O impresionističkim značajkama Matoševe je lirike (ali i proze) opširno (i uvjerljivo) pisao Viktor Žmegač u knjizi *Duh impresionizma i secesije* (Žmegač, 1993: 45-68), dok se detektiranju secesijskih njezinih obilježja (također oslanjajući se na Žmegačeve zaključke o secesiji iz spomenute studije) posvetio Pavao Pavličić interpretirajući pjesmu *Labud* (Pavličić, 1999: 7-25). Premda su, doduše, i impresionizam (u već istaknutoj Šicelovoj *Povijesti hrvatske književnosti*, ali i u, primjerice, raspravi Šime Vučetića o Matoševu pjesništvu (Vučetić, 1976: 308-325)), i secesija (Radovan Vučković će, pišući o secesijskim elementima pojedinih Krležinih simfonija, upozoriti i na slične elemente i u Matoševoj lirici, a kao primjer poslužit će mu upravo pjesma *Labud*; u: Vučković, 1984: 427, fuznota 43) u pjesništvu Antuna Gustava Matoša bili prepoznati već i ranije, navedene se dvije analize navode kao „pionirske“ iz razloga što se u njima po prvi puta eksplicitno progovorilo o konkretnim stilskim i motivskim obilježjima pojedinih pjesama, dočim su prethodna upozoravanja na impresionističko-secesijske kvalitete Matoševe lirike bila tek apstraktne pokušaji utvrđivanja prisutnosti elemenata rečenih tendencija bez ikakve namjere da se navedeni zaključci podupisu i empirijskim činjenicama, odnosno, da se ukaže na konkretan njihov motivsko-stilski rezultat u okvirima konkretnih tekstova.

poemu¹¹ *Mòra* u kojoj je, sumira, sadržana upravo spontana, tj. stvaralačka negacija (Ivanišin, 1975: 43, fnsnota 20) idealna francuskoga Parnasa. Mòrom je Matoš ne samo među prvima bitno pridonio rastakanju idealne ljepote kakav je uspostavila moderna (Slabinac, 1988: 56), već i (makar samo prividno) izravno oponirao svome, većinom, kasnijemu pjesničkom stvaralaštvu ukalupljenome u dominantnim stilovima europskoga (pred) esteticizma. Čini se, pritom, kako je naš „francuski đak“ tu „poemsku“ konfrontaciju uvriježenoj svojoj (književnostilskoj) „francuštini“ izveo na samoj granici pred- i post-esteticističkih poetika, navlastito ima li se na umu kako su dosadašnji tumači podjednako opravdano uočavali njezine kasnoromantičke, pa i neoromantičke silnice, ali je i smjelo proglašavali prvom (i, dakako, jedinom) Matoševom protoavangardnom ili, štoviše, pravom avangardnom manifestacijom. Su-odnos romantičkih i (proto)

11 Čini se da formalne nedoumice kada je u pitanju *Mòra* još uvijek nisu u potpunosti riješene, pa dok će neki intepretatori Matoševa opusa uporno isticati kako je riječ o poemi (primjerice, Ivanišin i Vučetić), drugi će inzistirati na tome da *Mòru* ipak valja genološki svrstati u „razred“ pjesme (Kravar i Šicel). Bez obzira što spomenuta problematika i nije od tolike važnosti za ovaj rad, valja tek napomenuti kako je (teorijska) razlika između (lirske) pjesme i poeme poprilično nejasna i prvenstveno ovisi o fluidno određenim faktorima kao što su duljina, prisustvo ili odsustvo fabularnih elemenata, načini povezivanja motiva i sl. Tako, primjerice, shodno Solarovoj definiciji poema predstavlja „hibridnu“ vrstu u kojoj se spajaju elementi lirske i epske poezije, točnije, gdje se *fabularni elementi isprepleću s neposrednim lirskim izricanjem, a motivi se redovno povezuju, osim fabulom, asocijativnim nizanjem dojmova i opisima* (Solar, 2007: 287). Lirsku pjesmu (odnosno, lirsku poeziju) Solar, pak, definira preko dva aspekta: oblika (u lirici određeni elementi oblika, poput stihova, strofa, ritmičkih efekata i zvučnosti postaju u manjoj ili većoj mjeri nositelji značenja; Solar, 2007: 214), te duljine (*od epske poezije lirska se poezija opet lako razlikuje načelnom kratkoćom*; Solar, 2007: 214). Poradi svoje kratkoće, nastavlja autor, lirska pjesma *usmjerava pozornost prema pojedinim riječima, njihovim često neobičnim načinima povezivanja, te upućuje i na važnost onih elemenata izraza koje u običnom govoru često ne primjećujemo, kao što su stanke, interpunkcije ili njihov izostanak, kidanje reda riječi pa i neologizama i sl.* (Solar, 2007: 214/215). Iz ovako (vrlo simplificirano) postavljenih stvari, logičnim se nameće zaključak da lirska pjesma upravo poradi svoje kratkoće zanemaruje fabularni aspekt prebacujući naglasak na formu i stil, za razliku od poeme koja, kao „čedo“ epske poezije, pretendira na duljinu i narativnost, dok su sami formalni i stilski aspekti u drugome planu. U Matoševoj *Mòri*, pokazat će se u nastavku, duljini je usprkos naracija poprilično „zamagljena“, iako je logičan poredek tema i motiva unutar teksta lako čitljiv, dočim formalna „razbarušenost“ prati i tematsko-motivsku kaotičnost. Drugim riječima, čini se kako je *Mòru* nemoguće „bez ostatka“ uvrstiti u bilo koju od spomenute dvije vrste, pa će se i svaki pokušaj žanrovskega određenja ovoga teksta ispostaviti podjednako točnim i netočnim. Ipak, premda je takav kriterij, već je rečeno, nedovoljno jasno definiran (no neprestano se ponavlja kao neka vrsta „norme“ žanra), ovaj će rad poštivati duljinu kao jedan od osnovnih elemenata poeme, te stoga *Mòri* pristupati kao upravo tom žanru. Samim time će *Mòra* i vrstovno biti odijeljena od ostatka Matoševa opusa, te dodatno podcrtana kao neki tip „devijacije“ u poprilično (formalno) ujednačenom lirskom stvaralaštvu Antuna Gustava Matoša.

avangardnih izražaja, eventualni uzori Matoševe iznenadne poetičke mirenje, kao i pitanje konkretnog značaja *Mòre* u njegovom opusu, problemi su koje će, makar tek načelno, kušati razmrsiti ovaj rad. Obzirom da već podastrijeta čitanja poeme predstavljaju njegov izravni analitički kontekst, vrlo kratak pregled istih popraćen uvidom u samu fakturu poeme ispisat će prvi dio odgovora na netom postavljena pitanja.

Mòra i interpretacije

Kada je u rujnu 1907. godine u *Hrvatskoj smotri* po prvi puta objavljena poema *Mòra*, Matošev je opus tek bio „u nastajanju“. Izuvez *Mòre*, sačinjavali su ga još i soneti *Utjeha kose, Maćuhica i 19. svibnja 1907.*, te pjesme *Serenada, Balada, Hrastovački nokturno* (kao dio pripovijesti *Nekad bilo – sad se spominjalo*), *Kod kuće, Zvono, Jednoj i jedinoj, Prvi stihovi i Domovini iz tuđine* od kojih je većina danje svjetlo ugledala u *Hrvatskoj smotri, Savremeniku, Obzoru i Hrvatskom pravu*¹². Usporedi li se *Mòra* već i s ovim najranijim Matoševim pjesmama, postat će bjelodano kako je riječ o karakterističnoj, iznimnoj i jedinstvenoj pjesmi ne samo u Matoševoj nego u čitavoj hrvatskoj lirici (Kaštelan, 2000: 125). Ponajprije formalni, ali i napore tematsko-motivski sloj komponente su koje, bez obzira na činjenicu što će je Matoš inkorporirati u zbirku pjesama čije objavljivanje neće doživjeti¹³, poemu itekako izdvajaju iz ostatka autorova poetskog opusa.

Mahom kraćim Matoševim netom pobrojanim¹⁴, ali i kasnijim lirskim pjesmama, *Mòra* se, prije svega, suprotstavlja duljinom i (naizgled)

12 Nažalost, koliko je autoru ovoga rada poznato, ne postoje podaci o recepciji prvih Matoševih pjesama, a samim time niti o recepciji *Mòre*. Iako bi se sama problematika recepcije za ovaj rad doimala pomalo izlišnom, zanimljivim bi se i indikativnim svakako moglo pokazati možebitne reakcije na *Mòru* nasuprot reakcija na prve Matoševe tekstove, ali i, shodno tome, na „struju“ pjesničkih sastavaka njegovih suvremenika kojima *Mòra*, bez obzira na, pokazat će se, brojne „tradicionalne“ elemente, itekako oponira.

13 Matoš, naime, rukopis zbirke pjesama (u koju je uvrstio ukupno 39 tekstova) već 1911. predaje Društву hrvatskih književnika, no u naredne će je tri godine (sve do autorove smrti 1914.) Društvo uporno odbijati objaviti. Tek devet godina poslije, 1923. godine, Matoševu zbirku, uz izbor od četrdesetak pjesama objavljenih u periodici, izdaje „Narodna knjižnica“ u sklopu kolekcije *Naši pjesnici*.

14 Nije naodmet napomenuti kako je najdulja Matoševa pjesma do objavlјivanja *Mòre* bila *Balada* s ukupno 49 stihova raspoređenih u sedam sedmostiha. 1912. će godine Matoš u časopisu *Koprive* objaviti pjesmu *Kazališna revija* čija će 32 katrena (sveukupno, dakle, 128 stihova) još uvijek uvelike količinski zaostajati za 290 stihova *Mòre*.

formalnom razbarušenošću. Broji ona sveukupno 290 stihova raspoređenih u četiri (numerirana) dijela¹⁵ koja zajedno sadržavaju 11 strofa (točnije, obzirom da je riječ o odjeljcima poprilično nejednake duljine, strofoida). Prvi tako dio sadržava dva, drugi (i najdulji) dio šest, treći jedan, a četvrti ponovno dva strofoida. Šarolika je i raspodjela stihova, pa je u prvoj dijelu moguće izbrojati 34, u drugome 173, u trećemu 42, a u posljednjemu 41 stihovni redak. Indikativan je i razmjeđeno širok raspon stihova što ih Matoš ispisuje u *Mòri* i koji varira, zamjećuje Kaštelan, *od trosložnog do trinaesterca* (Kaštelan, 2000: 122).

Mješovitost stihova nipošto, međutim, ne smije zavarati jer *Mòra* nije niti jedna od najranijih verlibrističkih pjesama u hrvatskoj književnosti, niti *svojevrsni bastard – sprega vezanog i slobodnog stiha* (Ivanišin, 1975: 166). Spomenutoj tezi o „formalnoj razbarušenosti“ Matoševe poeme su protstaviti će se dvije karakteristike njezine forme. Prije svega, *Mòra* je dosljedno rimovan tekst, te, drugo, u njoj je na više mjesta moguće detektirati čitave izometrične odsječke povezane rimom koji kao da imitiraju izgled strofe. Prvo se takvo mjesto unutar poeme nalazi pri početku drugoga dijela (od 7. do 12. stiha) gdje „dosljedni“ jampske pentametri formiraju „sestinu“ sa shemom rimovanja AABBCC i muškom klauzulom:

U gluvoj noći sve je gluvlji zrak,
U tupom duhu sve je tuplji mrak,
U nijemoj jami mucam kao muk,
Od grdne muke nisam niti zvuk.
Nad mojim čelom kobi čudan čuk
I teče mutnih voda mutan huk. (Matoš, 1973: 47)

Ukoliko se navedenim kontraargumentima počestih „verlibrizacija“ *Mòre* pridoda još i zapažanje o polimetriji kao, uvjerljivo će dokazati Zoran Kravar, *osnovnome okviru Matoševe estetizacije stiha* (Kravar,

15 Opisana je formalna organizacija plod kasnijega Matoševa „lekturiranja“ vlastite poeme u sklopu pripremanja rukopisa zbirke pjesama. Kada je, naime, *Mòra* po prvi puta bila objavljena u Hrvatskoj smotri, njezin tekst nije bio razdijeljen u odjeljke. Jednako tako, tom je prigodom Matoš izvršio i sveukupno dvanaest (neznatnih) leksičkih ispravaka u isto toliko stihova svoje *Mòre*. Podrobnije o ovoj problematici u: Tadijanović, 1973: 325.

1996: 32)¹⁶ čak i u njemu omiljenoj formi soneta (primjerice, u *Nottturnu*), te podatak da se Matoš i deklarativno protivio verlibrizmu¹⁷, jasno je kako ovaj tekst valja motriti *kao jednokratni, funkcionalno specijalizirani eksperiment koji ostaje na području vezanoga stiha* (Jurić, 2006: 186). Također, čini se kako je „nered“ njegovoga stihovnog reperoara u potpunosti izrastao iz semantičkih razloga obzirom da, primijetit će Kravar, upravo *stih i sintaksa* More postaju svojevrstan ikonički ili dijagramatski znak, koji upozorava da je i predmetni kompleks o kojem pjesma govori lišen poretka, plana i smisla (Kravar, 2001: 95). Iznesena teza izravno upućuje i na specifičnost tematsko-motivskoga sklopa Matoševe poeme u odnosu na ostatak njegova opusa.

Kravarovo zapažanje kako je riječ o *ciklički komponiranoj pjesmi u kojoj se, neovisno o pjesnikovoj numeraciji (I – IV), razlikuju tri tematske cjeline* (Kravar, 2001: 92) može poslužiti kao dobar orijentir u poslu dešifriranja sadržaja *Mòre*, premda se s „raspoređenošću“ spomenutih tematskih sfera u Kravarovoј optici teško u potpunosti složiti. Dočim, naime, Kravar tvrdi kako se prva tematska cjelina – subjektovo potonuće u stanje mòre – usidruje u početnom strofoidu poeme, čini se kako tematiziranje subjektova polagana prepuštanja mòri završava tek s početnim stihovima četvrtoga strofoida („Ali – ne! / Nek se surva sve!“). Naime, dok se u prvoj strofoidi kazivač tek suočava s personificiranim pojmom mòre, u drugome se opisuje početak njezina djelovanja („Skače već na žrtvu“) u obliku svojevrsne paralizacije subjektovih „obrambenih mehanizama“ (čak i sposobnosti krika), a u trećem mòra paraliziranoga (ali još uvijek ne i „duhom“ prepuštenog) sanjača odvlači u dubinu „groba“, odnosno, „Okeana“. „Psihički“ njegov otpor lomi se, dakle, tek u četvrtome stro-

16 Kravar, međutim, upozorava kako polimetriju *Mòre* i drugih njegovih pjesama nipošto ne valja poimati analognima obzirom da, za razliku od slobodne polimetrije jedine Matoševe poeme, polimetričnost u ostatku njegova opusa nužno slijedi čvrstu shemu prema kojoj ne dolazi samo do alternacija u pogledu duljine stihovnoga retka, već i na planu ritmičnosti (jambičnosti, odnosno, trohaičnosti), te u samim završecima stihova. U spomenutome *Nottturnu* tako ne dolazi samo do izmjena deseteraca i petosložnih redaka, već i do smjenjivanja muških, odnosno, ženskih završetaka stihova (klauzula).

17 Ovdje valja upozoriti na članak *Panegirik* iz 1913. godine u kojemu će, kao što u svojoj studiji o slobodnome stihu navodi Slaven Jurić, Matoš, kritizirajući verlibrizam srpskoga pjesnika Dimitrija Martinovića, čak dovesti u pitanje stihovni status *vers libre-a* tvrdeći kako ga nije moguće razlučiti od „*isprekidane proze*“ (usp. Jurić, 2006: 185, fusnota 386).

foidu, pa se upravo od toga trenutka trijumf mòre može smatrati apsolutnim. Od toga mjesta, pa sve do konca desetoga odsječka, subjekt će biti zahvaćen njezinim sadržajima koji će se, redom, pojavljivati u rasponu od transcendentalno-demonsko-bestijalnih „nakaza“ (4. i 5. strofoid), preko manifestacija svjetske i europske „amoralnosti“ (6. i 7. strofoid), pa sve do neprestane izvanske (8. strofoid) i unutarnje ugroženosti subjektova naroda (9. i 10. strofoid). U posljednjemu, jedanaestom strofoidu iznosi se, Kravarovim riječima, govornikov „relativni oporavak od nelagodna noćnoga doživljaja“ (Kravar, 2001: 92) do kojeg dolazi u praskozorje novoga dana.

Formalna i sadržajna kompleksnost poeme pokazala se plodnim tlom za mnogobrojna i, na prvi pogled, oštro suprotstavljenia tumačenja. Karakteristična motivika¹⁸ i *romantični osjećaj svijeta* (Vučetić, 1976: 314) pojedine će interpretatore navesti na zaključak kako je *Mòra posljednji odsjaj romantičkoga nadahnuća, poema zle kobi i ukletosti* (Slabinac, 1988: 56). Drugi će, uslijed iščitavanja sličnih elemenata u sasvim različitome „ključu“, držati da se Matošev pjesništvo *Mòrom transcedira u buduće vrijeme hrvatske poezije* (Donat, 1986: 19), što će reći kako Matoš njome *ostvaruje tipično ekspresionistički, avangardni doživljaj: predočava nam jednu razbijenu, kaotičnu sliku svijeta kao izraz svog vlastitog stanja negdje na rubu sna, patoloških somnambulnih priviđenja punih tjeskobe i straha, i jave* (Šicel, 1978: 346). Štoviše, analize će „avangardnije nastrojenih“ tumača Matoševoga lirskog korpusa otici toliko daleko da će Mòra u, primjerice, optici Radovana Vučkovića biti prepoznata i kao manifestacija futurizma, pa čak i dadaizma¹⁹. Usporedno s pobrojanima, pojavila se i citirana već analiza Zorana Kravara koji će u Matoševoj poemi razabrati *tipičan (...) izdanak umjetničke*

18 Na motivu borbe „dobra“ i „zla“, odnosno, duha i materije Jure Kaštelan će utemeljiti svoje tumačenje Matoševe *Mòre* kao romantične pjesme. Ističući kako je spomenuti motiv jedan od omiljenih u književnosti njemačke romantike (primjerice, u Novalisa, Hölderlina, Kleista i Hoffmanna), Kaštelan će zaključiti kako je *Mòra krvava, romantična i patriotska, buntovna i nemoćna, noćna, mračna, grobljanska, slijepa i vidovita i kobna riječ* (Kaštelan, 2000: 109).

19 Vučković će, naime, tipično dadaističkim obilježjem *Mòre* proglašiti paralelno (similitano) upošljavanje tehničkih „revvizita“ zajedno s povijesnim i geografskim pojmovima, te pojmovima iz različitih kulturnih sfera i egzotičnih riječi. Bliskom, pak, futuričkoj težnji za brzinom, modernim životom i buntovnošću, Vučkoviću će se učiniti naglo smjenjivanje slika i asocijacija kojim se u Matoševoj poemi, zaključuje, treba evocirati „haos modernog velegrada i satanizma brzine kojom razara i depersonalizuje lirsko ja“ (Vučković, 1984: 285).

moderne i njezine polemičnosti prema aktualnom stanju povijesnoga svijeta (Kravar, 2001: 96), konkretnije, jedan od antimodernističkih „proplamsaja“ u hrvatskoj književnosti s početka prošlog stoljeća. Je li, međutim, uistinu riječ o dvama u potpunosti različitim pristupima i podrazumijeva li opredjeljivanje za jedno od podastrijetih tumačenja nužno isključivanje drugog? Priziva li Matoševa *Mora*, vučetićevoški rečeno, „romantični osjećaj svijeta“ ili anticipira, kazat će Donat, „buduće vrijeme hrvatske poezije“? Ili je, možebitno, riječ o tek uzroku i posljedici?

(Neo)romantizam i/ili (proto)ekspresionizam?

Uz Baudelaireovo, složni su književni povjesnici, na Matoša je najveći utjecaj izvršilo stvaralaštvo Edgara Allana Poea. Sonja Bašić, omjerivši Matošev o Poeov opus, u prozi ali i poeziji našega autora prepoznaje tako nekolicinu tipično „poeovskih“ motivskih preokupacija – od straha, ludila i piganstva, pa sve do onih krvi, smrti, demona i groblja (Bašić, 1970: 393-412). Poznato je kako pobrojani motivi svoje podrijetlo duguju književnosti romantizma koje je Poe, poodavno je dokazano, jedan od najznačajnijih predstavnika, a koji su u velikoj mjeri implementirani i u sadržajnu sliku Matoševe *More*. Nokturnalna atmosfera, mora koja se transformira u demona i vampira, opsativno spominjanje krvi i rana, te slika groba, predstavljavali bi one sadržajne komponente koje ne samo u Poeovoj prozi, već i poeziji (u, primjerice, pjesmama *The Raven*, *A Dream Within a Dream*, *Dream-land*, *The Haunted Palace* itd.) zauzimaju istaknuto mjesto.

Osim poeovskoga (i, uvelike, baudelaireovskoga) motivskog rekvi-zitarija, te maločas spomenutih Kaštelanovih detektiranja poticaja iz njemačke romantičnosti, Matošev je (neo)romantizam štošta dugovao i domaćoj romantičarskoj „tradiciji“. Zahvaćena također Kranjčevićevom »sjenom« (Ivanišin, 1975: 58) *Mora* će isijavati i mnogobrojne podudarnosti s nekim od najboljih Kranjčevićevih lirskopjesničkih uradaka, ponajprije *Sveljudskim hramom* i pjesmom *Lucida intervalla*.

Kaotičnost svijeta, prisutnost smrti, motivi groba i demona najočitija su tematsko-motivska preklapanja navedenih Kranjčevićevih pjesama i Matoševe poeme. Premda će, doduše, Radovan Vučković Kranjčevića proglašiti Matoševim ekspresionističkim prethodnikom, pobrojani su

sadržaji umnogome snažniji dokaz romantizma na tragu Poeova.

U Matoševoj lirici počesto se iščitavaju i elementi *naslijedene, onda još uvijek žive ilirske romantike* (Vučetić, 1976: 308) kojom je uopćeno opravdavati njezinu domovinsku tematiku. Vučetić, spomenuto je, upravo u *Mòri* prepoznaće karakteristike ranoga hrvatskog romantizma, iako se (prisilno motivirana) pasivnost lirskoga subjekta (bez obzira na namjeru otvorenoga kritiziranja) nipošto ne može smatrati srodnom „borbenoj“ ilirskoj budničarsko-davorijskoj lirici, pa čak i otvorenome tekstnom pozivanju na istu²⁰ usprkos.

Ističući, međutim, upravo „aktivistički potencijal“ Matoševe *Mòre* kao jedno od najzamjetnijih njezinih obilježja, neki će je interpretatori smjelo uvrstiti među prve (proto)ekspresionističke manifestacije u hrvatskoj književnosti. Polazeći od revolucionarno-aktivističkoga „duha“ poezije ranoga njemačkog ekspresionizma, Radovan Vučković u *ideji revolte protiv civilizacijskih i drugih ograničenja* (Vučković, 1984: 283) detektira temeljni ekspresionistički „postupak“ Matoševe poeme²¹ zaključujući kako je nesumnjivo riječ o specifičnoj vrsti *tragičkog aktivističkog ekspresionizma* (Vučković, 1984: 283). Ipak, kao što se kušalo naznačiti i u prethodnome poglavlju, krajnje je upitno smije li se u kontekstu Mòre uopće načinjati pitanje makar i ublaženog aktivizma. Naime, premda će lirski subjekt uistinu iskazivati, reći će Kravar, *snažan i ideološki svrstan kritički stav (...) o Europi, o Hrvatskoj i o njezinu tadašnjem austro-ugarskom okviru, o Zagrebu i o hrvatskom selu* (Kravar, 2001: 91), čini se kako Vučkoviću i njemu naklonjenijim tumačima izmiče činjenica da je kazivač, zahvaćen paralizirajućim djelovanjem mòre, posvema u pasivnoj, inferiornoj poziciji na što, uostalom, i sam upozorava pri koncu drugoga strofoida:

20 Riječ je, konkretno, o stihu unutar šestoga strofoida poeme: „*Oružan mir – oj, davor, davor!*“ (usp. Matoš, 1973: 50).

21 Doduše, Vučković „aktivizam“ *Mòre* navodi kao možda i ključan element njezina ekspresionizma uz još nekolicinu ostalih avangardnih obilježja o kojima će doskora biti više riječi. Konkretno, za Vučkovića je Matoševa poema ekspresionistička i u pogledu *simultanizma slika, opredmećivanja i demonizacije predmeta, ekspresije forme i zvukovne kakofonije, ali i jednog modelskog toposa aktivističkog ekspresionizma na planu idejne strukture poeme* (Vučković, 1984: 285).

*Da huknem, jeknem, maknem se – ne mogu
Ni maći tijelo, glavu, ruku, nogu!* (Matoš, 1973: 47)

Drugim riječima, bez obzira što će u središnjem dijelu poeme inzistirati na eksplisitnoj kritici svjetske, europske, pa i hrvatske (aktualne i povijesne) društvene zbilje, u podlozi će toga „verbalnoga aktivizma“ neprestano lebdjeti spoznaja o nemogućnosti (fizičke) akcije, pa čak, štoviše, i tipično ekspresionističke mogućnosti krika, ali i, što je još indikativnije, snovito-halucinatorske „obavijenosti“ iskazanih sadržaja. Konkretno, motiv mòre u Matoševoj će poemu biti uposlen ne samo kao „represivan“ element koji prigušuje ikakve subjektove želje za akcijom, već i, premda je neosporno riječ o stvarnim „opasnostima“ (društveno-povijesnim činjenicama koje je moguće verificirati), element koji istovremeno i suočava subjekta s nepovoljnim svjetsko-europsko-domovinskim previranjima, ali ga i izmješta iz istih nudeći mu ih kao ponešto mučniji san objašnjavanjem kojeg se zbiljskim činjenicama zalazi onkraj sfere „crne magije“ ili makar psihoanalize. Subjektova kritika, stoga, istovremeno djeluje i kao kritika samoga „sna“, i kao želja za ukazivanjem na nepovoljne okolnosti neprestano „vrijućega“ svijeta, ali nipošto kao poziv na promjenu, niti revolucija per se. Jer baš kao što subjekt u zaključnomu strofoidu buđenjem spoznaje lažnost sna (*Istina Bog je, laž je san*) i zaboravlja *muku blizu našeg puka* (Matoš, 1973: 55), tako i sam „narod“ koji se istoga jutra „na rad diže“ prešutno priznaje „tupu“ podložnost (u 9. strofoidu zamijetit će *To golo more, more tupostti, / to je Mrtvo more naše gluposti*) netom kritiziranim „višim interesima“.

Upravo iz toga razloga Matoš u posljednjemu odsječku teksta i formira poistovjećivanje pjesničkoga subjekta i naroda kako bi podcrtao apsolutnu nemogućnost, odnosno, izostanak volje za akcijom²². Štoviše,

22 Dakako, spomenuti izostanak volje za akcijom ne znači istovremeno i preispitivanje same kritike društveno-političkih „viših interesa“ koja nedvojbeno proizlazi iz „želje da se aktualno stanje hrvatskoga društva promijeni u smislu radikalno nacionalnih zahtjeva“ (Kravar, 2001: 91). Čini se, naprotiv, kako Matoš svojom *Mòrom* upravo želi ukazati na nepostojanje „revolucionarnoga duha“ u svijesti naroda, odnosno, spomenutoga „voljnog“ čimbenika koji bi i omogućio realizaciju želje za promjenom. Iz toga razloga poema i ne smije biti okarakterizirana kao „aktivistički ekspresionizam“ budući da je njezina tema upravo izostanak aktivizma i pesimistična perspektiva. Pasivnost je, dakako, posvemašnja, bez obzira na činjenicu što pjesnički subjekt, pritisnut neugodnim noćnim doživljajem na koncu biva spriječen u pokušaju „krika“, dočim tupoćom

povijesno-suvremena perspektiva na koju referira lirsko „ja“ u 8. i 9. strofoidu (gdje je riječ o „hrvatskoj“ situaciji) Matošu također služi kako bi konstatiranu tupoću naroda prikazao kao svedremensku „bolest“ jednako tešku kako u doba „lažljivog Bizanta“, tako i u suvremenosti.

Negiranjem prvoga ekspressionističkoga obilježja Matoševa *Mora* nipošto posvema ne uzmiče pred dalnjim pokušajima svrstavanja u „registar“ (proto)avangardnih sastavaka. Prepoznatljiva ekspressionistička *refleksija o društvenoj stvarnosti koja okružuje pjesnika* (Konstantinović, 1967: 27) čini se kako je obilato prisutna u Matoševoj poemi, no, ponovno, niti izbliza „bez ostatka“.

U prvoj planu ekspressionističkih tekstova, upozorava Zoran Konstantinović, nalaze se *tri pitanja iz cjelokupne društvene problematike (...): rat, europska kriza i stanje proletarijata* (Konstantinović, 1967: 27), no Matoš, međutim, spomenutim aktualnim povijesnim pitanjima ne pridaje više pažnje nego i *vječnim trajno aktuelnim pitanjima* (Ivančić, 1975: 60): neprestanim povijesnim „previranjima“, konstantnom porastu i razvoju civilizacije, društvenoj nejednakosti, pitanjima vjere itd. Nije, dakle, posrijedi samo *katastrofično katalogiziranje suvremene civilizacije* (Flaker, 1982: 89), već i katalogiziranje, moglo bi se reći, cjelokupne svjetske i hrvatske povijesti. Istovremena aktualnost i povijesnost (uz, dakako, prisutnost biblijskih i mitoloških elemenata kojima kao da se evocira i izmicanje iz ustaljenoga vremenskog tijeka i poniranje u atemporalnost mitskoga „vremena“²³⁾) Matoševa su strategija kojom postiže brisanje vremenskih i prostornih granica sa željom da inertnost podređenoga pojedinca i njegovo gubljenje u kolektivu prikaže kao konstantno aktualno pitanje na koje odgovor kao da izmiče.

Spomenuta „aktualnost“ motiva pokazala se, s druge strane, plodnim tlom i za drugačija čitanja. Zoran Kravar će, polazeći od tvrdnje kako je u *Mori* zapravo riječ o iritaciji europskim kapitalizmom i konzervativnim Matoševim nazorima, zaključiti kako je poema *poetski ogled o nelagodi u modernoj civilizaciji – u kojem se složenost i preciznost kritičkih obuzet kolektiv* (narod koji jutrom kreće na rad) i ne pomišlja na ikakav iskaz bunta.

23 Strategijom izmicanja temporalnosti svakako bi se moglo držati i evociranje motiva mòre, tj. sna u kojem dolazi do negiranja „svijesti o prostoru i vremenu“.

uvida nalazi u očitu neskladu s naivnošću pozitivnih vizija i čežnja (Kravar, 2001: 96), a time i svojevrsna „apologija“ antimodernističkoga svjetonazora. Pri tome svakako treba imati na umu da se antimodernizam nipošto ne smije smatrati stilom ili, čak, stilskom formacijom obzirom da je riječ o svjetonazorskom sklopu koji se, napominje Kravar u istoimenoj knjizi, *izrazio u esteticističkim stilovima popularnima oko smjene 19. i 20. stoljeća (simbolizam, secesija, neoromantika)*, ali je znao *prodrijeti i u djela avangardističkoga usmјerenja, a ima ga i u stvaralaca prve polovice 20. stoljeća koji ne pripadaju ni esteticizmu ni avangardi* (Kravar, 2003: 39). Bez obzira utvrđi li se pripadnost Matoševe *Mòre* (neo)romantizmu ili (proto)ekspresionizmu, Kravarovo se tumačenje o antimodernističkoj „svjetonazorskoj usmјerenosti“ poeme, stoga, nipošto neće ispostaviti suvišnim ili kontradiktornim.

Od četiri, shodno Viktoru Žmegaču, najvažnije kategorije ekspresionizma – antimimetizma, (estetičkoga) egalitarizma, simultanizma, te revitalizacije mitskoga vremena, točnije, potrebe da se zbilja preobrazi u mit kao jedini trajni oblik svijesti (Žmegač, 2002: 11-22) – u Matoševu *Mòri* na prvi se pogled opažaju prilično snažne manifestacije tek dviju: estetičkoga egalitarizma i simultanizma, premda niti preostale dve (antimimetizam preko pokušaja ustrojavanja vanjskoga svijeta kao „vizije“, tj. sna i određenog stupnja napuštanja kauzalnoga principa reprezentacije realiteta, te revitalizacija mitskoga vremena kroz maločas iznesenu tezu o Matoševom pokušaju „univerzalizacije“ tematsko-motivskoga sklopa i postizanja atemporalnosti) nisu izostavljene iz fakture teksta. Valja, ipak, ostati pri pitanjima estetičkog egalitarizma i simultanizma obzirom da su se upravo ona postavljala u većini „avangardno nastrojenih“ interpretacija Matoševe poeme.

Avangardna poezija, napominje Gordana Slabinac, *uvela je u liriku nov kompleks tema – urbanih, civilističkih, erotskih, primitivističkih, uglavnom dotad estetski zabranjenih* (Slabinac, 1988: 126), a spomenuti je priljev „tabuiziranih“ tematskih interesa vrlo jasno razaznatljiv i u Matoševoj *Mòri* koja, prema Ivanišinovoj interpretaciji, vrši *pjesnički preobražaj vječnih motiva: žene – domovine – boga!* (Ivanišin, 1975: 163). Motive žene kao bludnice, domovine kao groblja, a boga kao „staroga

krvnika“ u hrvatskoj će književnosti prije Matoša obilato eksplorirati Silvije Strahimir Kranjčević²⁴ kojeg bi, shodno Ivanišinu i Vučkoviću, valjalo držati izravnim Matoševim (proto)ekspresionističkim prethodnikom.

Neovisno od potonjeg klasificiranja jasnim obilježjima poezije romantizma, poeovsko-baudelaireijanski motivi vampira, demona i more, ističe Vučković u radu o avangardnoj lirici, također su i dio ekspresionističkoga motivskoga rekvizitarija, odnosno, avangardne „estetike ružnoće“ kojom se težilo rastakanju esteticističkog idealna harmonije i ljepote. Slično se može konstatirati i za motive rata (Matoš u *Mòri* pjeva o oružju, „oružanome miru“ i „bataljonima“), te socijalne bijede („pokorno roblje“, „rod sužanjski“, „golotrb seljak“ itd.) koju će, primjerice, njemački ekspresionisti neprestano dovoditi u relaciju s velegradom (Konstantinović, 1967: 26).

Iako će Vučković zaključiti kako je u Matoševoj poemi *pjesnikovo ja pod pritiskom more velikoga grada disocirano* (Vučković, 1984: 284)²⁵, pažljiviji će recipijent zamjetiti da se unutar teksta *Mòre* (vele)grad kao „inkubator“ subjektove disocijacije nigdje izričito ne spominje, točnije, urbani ambijent kao takav nije nužno predstavljen jedinim izvorištem nepovoljnih utjecaja. (Vele)grad je, međutim, u *Mòri* implicitno sadržan u tri motivska rješenja: prvo, unutar motiva glavnih gradova zemalja koje (politički) prijete subjektovoj domovini („Sofizam Beča, pohota Budima“); drugo, preko isticanja tipično gradskih eksterijera i interijera (ulica, klinika, bordel, ludnica, „špitalj“); treće, upošljavanjem motiva (malo)građana („gradskih cinika“, „plitki novinari“, poreznik, propali aristokrati itd.). Manifestacije mòre nisu nužno vezane uz gradski

24 Ivanišin u knjizi *Tradicija eksperiment avangarda* ističe kako upravo Kranjčević uvodi socijalni kompleks žene bludnice, a instanciju boga izravno dovodi u pitanje (Ivanišin navodi pjesmu *Zadnji Adam* u kojoj Kranjčević govori o „ljudskosti“ bogova, odnosno, o bogovima koji su izravan proizvod ljudske „maštë“) i otvoreno kritizira u ime onih koji za njega umiru. Motiv domovine, pak, u Kranjčevićevom je pjesništvu „internaliziran“ (primjerice, u pjesmi *Moj dom*) budući da ona od tada predstavlja u potpunosti privatan „osjećaj“ (*Ja domovinu imam, tek u srcu je nosim*) nezavisan od materijalnosti prostora i ljudi (Ivanišin, 1975: 124-134).

25 Vučković, pozivajući se na zapis *Pariska hronika* iz knjige *Pečalba* u kojemu Matoš varira nekolicinu sličnih motiva kao u svojoj poemi, zaključuje kako je nastanak *Mòre* zbog toga zasigurno *inspirisan doživljajem u evropskom velegradu Parizu* (Vučković, 1984: 284 i fuznota 16). Jasno je, međutim, kako se ovakve pretpostavke nipošto ne mogu uzeti kao relevantan argument pri interpretaciji književnoga djela, a kamoli pri poslu detektiranja jednog od, možebitno, presudnih motiva u samome tekstu. O disocijaciji lirskog subjekta ubrzo će biti više riječi.

ambijent, već, prije bi se reklo, svijet kao takav, bez obzira na konkretni „lokalitet“, pa se i (vele)gradski elementi u Matoševoj poemi iz tog razloga spominju neizravno i bez ikakvih pretenzija da se tjeskobom koja prati življenje u gradu objasni subjektovo noćno iskustvo. Grad je, može se zaključiti, u njezinoj fakturi važan, ali ne i presudan moment.

Jednako tako, ne valja zaobići niti motiv sunca koji u ekspresionizmu doživljava revalorizaciju namećući se kao „*simbol svih ekspresionističkih utopija*“ (Vučković, 1984: 286). U *Mòri*, pak, pojavljuje se on u posljednjemu strofoidu pjesme („A mlado sunce / Ko života bog / Na prag moj stupi (...)“) kao *nosilac čina života koji ovaploćuje i viziju zdravog naroda* (Vučković, 1984: 286).

Nedvojbeno jednim od najtipičnijih ekspresionističkih postupaka valja poimati simultanizam, odnosno, *istovremenu pojavu predmeta koji pripadaju različitim prostorima ili različitom vremenu* (Flaker, 2001: 25). Premda je o miješanju vremenskih i prostornih dimenzija u *Mòri* već bilo ponešto riječi, nije izlično upozoriti i na činjenicu kako je, obzirom na pojavu *raznoprostornih i raznovremenskih predmeta i zbivanja koja pripadaju među sobom udaljenim regijama, zemljama ili kontinentima s orijentacijom na obuhvat cijele Europe, pa čak i zemaljske kugle* (Flaker, 2001: 26), u Matoševoj poemi, prema jednoj od recentnijih definicija Aleksandra Flakera, prvenstveno riječ o globalnome simultanizmu kojeg se kao najočitija strategija kristalizira upravo kataloško pobrojavanje događanja, osoba i objekata iz različitih prostornih i vremenskih perspektiva. Interpretirajući simultanizam *Mòre*, Flaker tako ističe četiri „bloka“ (razno)vremenskih i (razno)prostornih motiva: etički negativno obilježeni povijesni likovi (Torquemada, Sade, Gilles-Retz, Tamerlan itd), predmeti suvremene civilizacije (strojevi, oružje, klinike itd), gradovi izravno vezani uz sudbinu subjekta naroda (Beč, Budim, Rim), te motivi iz likovne umjetnosti kakav je, primjerice, onaj Venerina kipa (Flaker, 2001: 26/27). Svemu navedenome nije nadmet pribrojiti još i književne motive (primjerice, Filoktet), kao i one geografske (Nijagara, Himalaja, Mrtvo more), biblijske (Sodom, Babel, Pilat, Juda, „Petar Apoštol“), mitološke (Jupiter, Pan, harpije), te, donekle, još i pojmovlje preuzeto iz istočnjačkih religija (Budha, Nirvana).

U pogledu simultanističke organizacije motiva u *Mòri* indikativno je uočiti i još dvije nimalo nebitne posebnosti. Prvo, (globalnome) simultanizmu većim dijelom teži drugi dio poeme (od 4. do 10. strofoida) u kojemu se i opisuju manifestacije mòre, dočim prvi i posljednji dio naglasak stavlja na postupak naracije (u prva tri strofoida opisuje se potonuće pjesničkoga subjekta u stanje halucinacije, a u posljednjem buđenje i „triježnjenje“). Drugo, u središnjemu, simulanistički jače naglašenome dijelu sastavka temeljnim se konstruktivnim načelom nameće postupak kretanja od općega prema pojedinačnom. Redom se, naime, izlažu tri sloja: ponajprije, metafizički aspekt svijeta, zatim se redaju negativni aspekti suvremenog svijeta (*progres, svjetski poredak, kapitalizam, imperijalizam, dekadencija, hipokrizija*), da bi u trećem koraku »mora« zahvatila uže okružje hrvatske političke i socijalne zbilje (Jurić, 2008: 148/149).

Bez obzira na činjenicu prisutnosti simultanizma na razini supostavljanja prostorno-vremenski disparatnih motiva, na „makro-razini“ (u sloju tekstne konstrukcije) riječ je, ipak, o svojevrsnom tipu organiziranja sadržajnih komponenata pomoću naracije.

Pored estetičkoga egalitarizma i simultanizma, jedno je od najočitijih (proto)ekspresionističkih obilježja u Matoševoj poemi svakako i prepoznatljivi, jarki kolorit. U *Mòri* je, istaknut će Vučković, pojačan intenzitet slikovitog dejstva, a ukrštanjem i mešanjem kolorističkih vrednosti različitog, čak i suprotnog stepena (...), ostvarena je vizionarna slikovitost kao u ekspresionističkom slikarstvu i poeziji (Vučković, 1984: 287). Bliskost ekspresionističkom slikarstvu možda će ponajbolje biti izražena korištenjem crvene, uvjerljivo najzastupljenije boje u čitavome tekstu. Crvenom će bojom Matoš u prвome strofoidu „obojiti“ lanac, u petome plašt („u rujnom plaštu“), a u sedmome će krv „biti rubin“. Dakako, crvenilo će evocirati i motivi krv, krvnika, kravog pauka i kravog „purpur-salona“, kao i onaj rane. Uočljivo žuta, pak, boja je kuće i „rufijana“ u sedmome, te uzduha u jedanaestome strofoidu, a u bijelo Matoš boji tijelo i grobove u šestoj dionici poeme.

Simultanistička kaotičnost središnjega dijela sastavka počesto je bila tumačena i kao glavni faktor dezintegracije pjesničkoga subjekta Matoševe

Mòre. Pod pritiskom mòre, govornikovo se „ja“, zapazit će Vučković, diso-cira, pa su iz toga razloga *slike i asocijacije zadobile slobodu ekspresije koju ne kontrolira neko središnje mjesto u subjektu: stvari su se otele njegovoj kontroli, dok je samo pjesnikovo ja degradirano na stupanj predmeta s kojim se oživjela okolina igra* (Vučković, 1984: 284). Premda se ovakva interpretacija čini donekle pretjeranom, a i maločas jasno je utvrđena „logičnost“ prividno simultanički raspršenoga središnjega dijela teksta, čini se kako pjesnički subjekt, upravo zbog simultanosti doživljavanja, kroz iskustvo mòre uistinu prolazi kroz određeni tip „rastakanja“, no s razloga nokturnalne ograničenosti iskustva takav je tip disocijacije privremen, pa stoga ne i u potpunosti podudaran ekspresionističkome, „protežnom“ raspršivanju.

I neskladnost, odnosno, kakofoničnost ritma i miješanje stilova nerijetko su zamjećivani kao elementi (proto)ekspresionističkoga stila Matoševe *Mòre*. Kakofoničan ritam stvara se ne samo korištenjem golemoga dijapazona metara, već i *uporabom riječi dinamičnog značenja i zvučanja* (Vučković, 1984: 265), a u Matoševome slučaju prvenstveno je riječ o akcijsko-zvučećim glagolima: kljuje, loče, srće, toči, davi, drobi, glogoće, pali, urla, žari, svitla, pade, tlači, vrtlože, brui itd. Svakako se vrijednim pažnjem nameće i leksik poeme sazdan ne samo od pojmoveva iz različitih kulturnih sfera (primjerice, Nirvana, Moloh), egzaktnih riječi i egzotizama (čauš, rufijan, sindžir, tomruk, zulumčari i sl.), već i novinskoga, te leksika političkih komentara (globadžije, kaputaši), ali i čisto razgovorno-ga jezika (bedak, išćero, žbiri, panduri, fićfrići). Odatle i Branimir Donat ispravno zaključuje kako je, poradi implementiranja nepoetičnih riječi u poetsko „tkivo“, u najduljoj Matoševoj pjesmi upravo *jezik u svojoj punoci i dinamici odjednom postao glavni junak poezije* (Donat, 1986: 18/19)²⁶.

Razbijanjem svakog utvrđenog jezičkog oblika (sintakse, istorijske forme reči, metrike i kompozicije strofa) u ekspresionizmu se želi zvučno, ritmički i slikovito izraziti spontani doživljaj na neposredan način (Konstantinović, 1967: 50), pa iako Matoš ne čini gotovo ništa od nave-denoga (uz relativno slobodnu polimetriju, valja podsjetiti, opredjelju-

²⁶ Ipak, i pored gotovo avangardnoga postupanja s kategorijom leksika, Matoš, primjetit će Donat, obilato koristi i tradicionalne figure – između ostalog, i romantičku ironiju. Poradi toga Donat zaključuje kako je *Mòra „istodobno povijest i anticipacija“* (Donat, 1986: 20).

je se čak i za vezani stih), tradiciji će u svojoj poemi, donekle, oponirati eksplisitno izraženom *sviješću o neodrživosti zatvorenih klasičnih pjesničkih oblika, pa i stare versifikacije* (Flaker, 1982: 89). Na samome koncu sedmog odsječka kazivač tako, dijelom ironički, vapi:

*O, za ovu patnju nema – nema jamba,
Ova tragedija nema ditiramba!* (Matoš, 1973: 52)

Koliko je, s druge strane, Matoš čak i u tekstu poput *Mòre* formom blizak tradiciji, pokazat će Slaven Jurić u svojoj studiji o slobodnome stihu. Uspoređujući polimetriju Matoševe poeme s akcenatskom polimetrijom dugih pjesama hrvatske kasne romantike (onih, primjerice, Arnolda, Harambašića, Badalića i Jorgovanića), Jurić dolazi do zaključka kako Matoševi polimetri uvelike odgovaraju spomenutim metričkim oblicima naših romantičara čime se, čak i tematski, uklapaju u »*ditirambičko raspoloženje (...) motivirano noćnim ugodnjem, odnosno, mentalnim procesima na razmeđu sna i jave*« (Jurić, 2006: 139). Od (proto)ekspresionističkoga rušenja tradicije do neoromantičkoga posuđivanja iste u Matoša je, čini se, kratak put. Što je, na koncu, Matoš doista nakanio reprezentirati *Mòrom*?

Što je Matošu *Mòra*?

Svojevrsnim „komparativnim“ istraživanjem (proto)ekspresionističkih i (neo)romantičarskih elemenata u *Mòri* Antuna Gustava Matoša nije, naizgled, postignuto mnogo. Prividna dominacija ekspresionističkih nad romantičkim obilježjima implicirala bi i jasan zaključak, a time i nedvosmislen odgovor na naslovno pitanje. Međutim, dok je prethodna dionica rada, između ostalog, težila podastrijeti i jasne argumente tezama o možebitnim Matoševim romantičarskim prethodnicima (Poe, Baudelaire, Kranjčević, ilirizam, kasni romantizam), ovo će dotaknuti mogućnost eventualnoga pjesnikovog upoznavanja s ranim njemačkim ekspresionizmom.

Prvi proplamsaji (pred)ekspresionizma u njemačkoj se književnosti pojavljuju već krajem 19. stoljeća. Zoran Konstantinović kao prvoga će pjesnika u svojoj maloj antologiji njemačkoga ekspresionizma navesti Alfreda Momberta, a slijede ga Else Lasker-Schüler, Viktor

Hadwiger i Ernst Stadler (Konstantinović, 1967: 71-73). Svi pobrojani pjesmotvori do 1907. će godine objaviti barem ponešto od svojih ranih ekspresionističkih poetskih uradaka. Ipak, Antun Gustav Matoš najvjerojatnije nije poznavao niti jednoga od njih.

Proučivši esejistički dio njegovog opusa, Viktor će Žmegač dospjeti do zaključka kako Matoš *ne poznaje pravo stanje njemačke beletristike u prvom deceniju 20. stoljeća* (Žmegač, 1970: 386). Budući da je, nastavlja, najbolje upoznao tek pisce iz kruga bečkih impresionista, suvremenu će njemačku poeziju u njegovim očima reprezentirati Hofmannsthal i George (Žmegač, 1970: 391), dočim o nabrojanim „vjesnicima“ njemačkoga ekspresionizma, ako je vjerovati Žmegaču, do 1907. godine i objavlјivanja *Mòre* Matoš ne zna ništa. Jedinom, stoga, (eventualnom) poveznicom Matoša i njemačkih ekspresionističkih pisaca ostaje tek dobro poznavanje Nietzscheova stvaralaštva filozofski postulati kojeg su, između ostalog, utjecali i na same ekspresioniste (Konstantinović, 1967: 14/15). Je li to, međutim, dostatno ili Matošev (proto)ekspresionizam proistječe iz sasvim drugačijih izvora?

Maločas provedenom analizom težilo se ukazati na nemogućnost odvajanja (neo)romantičarskoga sloja Matoševe *Mòre* od onoga (proto)ekspresionističkog. Sličnost motiva, „umjerenost“ simultanizma, malobrojne stilske i mnogobrojne formalne podudarnosti (uz opisanu sličnost polimetrije, svakako valja imati na umu i da je žanr poeme, poradi strategije miješanja generičkih karakteristika, kotirao kao jedna od omiljenih književnih vrsta u europskoj romantici), očigledan su dokaz romantičarskih elemenata u *Mòri*. S druge strane, pojedini tipično ekspresionistički motivi, estetički egalitarizam i kakofoničnost ritma, nesumnjivo bi Matoševu poemu svrstavali na sam početak ekspresionizma u nas.

Čini se, ipak, da Matoš fakturom *Mòre* zapravo ponavlja neke „kranjčevičevske strategije“ pojačavanja i „modificiranja“ romantizma stvarajući na taj način poeziju vrlo blisku onoj koja će se kasnije provzati ekspresionističkom, no istovremeno i suviše usidrenu u tradiciji da bi mogla egzistirati kao „pročišćeno“ avangardna. Pojačavajući motiviku naslijedenu od Poea, Baudelairea i Kranjčevića, eksperimentirajući s

mogućnostima stiha, no istovremeno ostajući u okvirima (djelomično kontrolirane) polimetrije i akcenatsko-silabičke versifikacije, kombinirajući nekoliko razina diskurza, te poigravajući se s mogućnostima jednog od najtipičnijih romantičkih lirsko-epskih žanrova – poeme – Matoš dolazi do onoga što će tek naknadno, imajući u vidu iskustvo ekspressionizma, biti prepoznato kao novost. Štoviše, očigledno je da niti sam Matoš nije bio svjestan inovacije i vrijednosti svojeg uratka (ili to nije hotimice želio biti), pa se nakon *More* više nikada nije upustio u slične eksperimente, iako bi „inovativnom“ poezijom takvog „tipa“ lako mogao konkurirati na europskoj književnoj sceni ranoga 20. stoljeća.

Ako je vjerovati studiji Radovana Vučkovića, bit će da je do slične transformacije (neo)romantizma u ekspresionizam došlo i u slovenskoj književnosti u kojoj, iako genetski različitoj od naše, rastakanjem neo-romantizma, poradi izostanka parnasovsko-simboličke poetike, dolazi do odbacivanja *etičkih i estetskih ograničavanja koja bi sputavala ekspreziju pjesničkog bića* (Vučković, 1984: 9), pa se i napetost u njihovome pjesništvu *izražavala u disonantnim antagonizmima koji su prelazili okvire nove romantike* (Vučković, 1984: 10). Usprkos tomu što je, višestruko je dokazano, Matoš itekako dobro poznavao poetiku parnasovaca i simbolista, i premda se njegov opus vrlo teško može komparirati s opusom bilo kojega slovenskog autora spomenute generacije, čini se kako je njegov „eksperiment“ poigravanja s romantizmom urodio gotovo identičnim plodom, spontano (i nesvjesno) razotkrivši i mogućnosti poetike koja je tek trebala „kriknuti“. Odatle i ne začuđuje golem utjecaj *More* na kasnije autore – od Šimića u kojeg će čitanje Matoševe poeme rezultirati (proto) ekspresionističkim koloritom i stihom, do Krleže u čijim će *Sinfonijama „povremena“ izometrija* prizivati onu *More*; od Cesarčevih *Stihova* gdje će se forsirati Matošu sličan tip simultanizma, pa sve do pojedinih Ujevićevih pjesama što će evocirati sadržajno-formalnu kaotičnost te nepravljeno zapostavljene poeme možda i najključnije figure hrvatske moderne.

* * *

Neovisno od statusa izdvojenoga i usamljenog pokušaja u nevelikome poetskom opusu, po mnogima, jednog od svjetionika našega mode-

rnog pjesništva, konstantna previđanja možda i najutjecajnijega Matoševog poetskog teksta u budućim bi književnopovijesnim pregledima napokon trebala izostati. Po većini svojih elemenata tek svojevrsna „devijacija“, *Mòra* se u Matoševome stvaralaštvu, željelo se pokazati, izdvaja kao gotovo najsmjelije autorovo ostvarenje. Jer Matošu je *Mòra* predstavljala možda uistinu tek eksperiment, manje ili više uspio, kojega će se ipak odvažiti uvrstiti u jedinu (i nikad dočekanu) knjigu pjesama prevideći njegovu posebnost. Matošu je *Mòra* tek efektniji završetak jednoga razdoblja koji je, nipošto slučajno, na koncu postao začetkom sasvim novog. I premda nije riječ o „punokrvnom“ ekspresionističkom tekstu, već o, s(p)retnije bi bilo reći, *potencijalno-ekspresionističkoj poemi* (Ivanišin, 1975: 179), *Mòra* je „autohton“ izdanak hrvatske (proto)avangarde, a kao takva možda čak i svojevrsna anticipacija europskih književnih gibanja drugoga desetljeća prošlog stoljeća.

Literatura:

- Bašić, S. Antun Gustav Matoš prema Edgaru Allanu Poeu. Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Ur. Flaker, A, Pranjić K. Zagreb: Liber i Mladost, 1970.
- Donat, B. Hodočasnik u labirintu. Zagreb: August Cesarec, 1986.
- Flaker, A. Globalni simultanizam. Simultanizam. Ur Flaker A, Vojvodić, J. Zagreb: Filozofski fakultet i Naklada Slap, 2001.
- Flaker, A. Poetika osporavanja. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Ivanišin, N. Tradicija eksperiment avangarda. Split: Čakavski sabor, 1975.
- Jurić, S. Počeci simultanizma u hrvatskom pjesništvu. Dani hvarskega kazališta – „Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu“. Ur Batušić N. et al. Svezak 35. Zagreb-Split: HAZU i Književni krug, 2008.
- Jurić, S. Počeci slobodnoga stiha. Zadar-Zagreb: Thema i FF press, 2006.
- Kaštelan, J. Studije, ogledi. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2000.
- Konstantinović, Z. Ekspresionizam. Cetinje: Obod, 1967.
- Kravar, Z. Antimodernizam. Zagreb: AGM, 2003.
- Kravar, Z. Matoševa lirika. // Lirika i proza Antuna Gustava Matoša / Zoran Kravar i Dubravka Oraić Tolić. Zagreb: Školska knjiga, 1996.

- Kravar, Z. Suvremene teme i konzervativni nazori u lirici A. G. Matoša. Književni protusvjetovi. Batušić N, Kravar Z, Žmegač, V. Zagreb: Matica hrvatska, 2001.
- Matoš, A. G. Pjesme, Pečalba. Ur Tadijanović D. Sabrana djela Antuna Gustava Matoša. Svezak V. Zagreb: JAZU, Liber i Mladost, 1973.
- Oraić, D. Evropsko i nacionalno u djelu A. G. Matoša. Hrvatska književnost u evropskom kontekstu. Ur Flaker A, Pranjić, K. Zagreb: ZAZNOK i Liber, 1978.
- Pavličić, P. Moderna hrvatska lirika. Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
- Prosperov Novak, S. Povijest hrvatske književnosti. Svezak II. – „Između Pešte, Beča i Beograda“. Split: Marjan tisak, 2004.
- Slabinac, G. Hrvatska književna avangarda. Zagreb: August Cesarec, 1988.
- Solar, M. Književni leksikon. Zagreb: Matica hrvatska, 2007.
- Šicel, M. Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 5. Zagreb: Liber i Mladost, 1978.
- Tadijanović, D. Napomene o svesku petom. Pjesme, Pečalba. Antun Gustav Matoš. Ur Tadijanović D. Sabrana djela Antuna Gustava Matoša. Svezak V. Zagreb: JAZU, Liber i Mladost, 1973.
- Vučetić, Š. Pjesništvo, ogledi. Priredio A. Stamać. PSHK 127. Zagreb: Zora i Matica hrvatska, 1976.
- Vučković, R. Avangardna poezija. Banja Luka: Glas, 1984.
- Žmegač, V. Europski kontekst ekspresionizma. Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Ur Milanja, C. Zagreb: Altagama, 2002.
- Žmegač, V. Matoš i njemačka književnost. Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Ur Flaker A, Pranjić K. Zagreb: Liber i Mladost, 1970.

Nina Čolović

MARKÉTA LAZAROVÁ

Metodološke odrednice

U raznoliku korpusu djela češke književnosti 20. stoljeća, Vančurina se *Markéta Lazarová* (1931.) ističe bogato razrađenom narativnom strukturom prožetom baladičnom notom i nostalgičnošću nekih prošlih vremena, kojom plijeni pozornost kako književnih analitičara- tako i prosječnog čitatelja. Prije svega riječ je o personaliziranoj pripovijesti pjesnika pjesniku, kako to navodi Vančura na samom početku knjige, posvetivši djelo svom imenjaku i dalnjem rođaku, Antonínu Vančuri, poznatijem pod pseudonimom Jíři Mahen. Iz te se osobne sastavnice koja prožima djelo u cjelini, i na koju nas sam autor upozorava, oblikuje pod njegovim lirskim perom pokušaj seciranja društva u malom, na predlošku jedne razbojničke skupine, njezinih članova i protivnika. Time Vančura neminovno evocira velikane svjetske književnosti koje su mu prethodili poput Balzaca koji u svojoj *Ljudskoj komediji* secira ljudske odnose na jednoj verbalnoj fotografiji određenog vremenskog i prostornog presjeka.

Dinamičnim izmjenama međusobno isprepletenih narativnih niti, Vančura se poigrava tim prostorno-vremenskim smještajem, razbijajući ga u komadiće i ponovno sastavljući, čime postiže i efekt filmske montažne tehnike, koja služi kao inspiracija djelovanju Uměleckog sava za Devětsil, čijim je predsjednikom svojevremeno i sam bio. Stoga je pri odabiru instrumentarija pogodnog za raščlambu teksta teško izdvajati adekvatan metodološki okvir, koji će pokušati obuhvatiti i rasvijetliti složenu strukturu koja stoji u njegovoј pozadini. Posegnula sam, na kraju, za djelom francuskog književnog teoretičara, Gerarda Genetta, *Discours du récit* (1972), kojem sam odlučila kontrastirati djelo Dubravka Škiljana, kad se to ukaže potrebnim. Radi se o dva kronološki udaljena rada, između kojih stoji rupa od 35 godina, ali čijom bi nam se kombinacijom, u koju ću se na svoju odgovornost upustiti, ponudio, vjerujem, bolji uvid u naratološku strukturu teksta. Ono što ih više povezuje nego udaljava jest usmjerenost istom cilju – prodiranju kroz elemente pojedinačnog iskustva prema elementima općeg, što Škiljan čini na primjerima ljubavne

poezije nastojeći doći do odrednica univerzalnog jezika ljubavi, dok Genette preko Proustova romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* kao predloška, nastoji raskrinkati generalno ustrojstvo književnog djela. Vremenska distanciranost se pretače i u stručnu, pa Genette promatra djelo primarno sa stajališta književnosti, dok Škiljan kreće iz lingvističkog okrilja, ali oba pristupa su podcrtana istom epistemološkom podlogom.

U Vježbama iz semantike ljubavi (2007) Škiljan preuzima Jakobsonov model komunikacijskog kanala pridavši pjesmama, koje je podvrgnuo raščlambi, karakter poruke. Potonji pristup je posebice zanimljiv, s obzirom na mogućnost praćenja stupnja učesnosti pripovjedača u djelu, ispitivanje čijega se odnosa s likovima, čitateljima i 'ribarom imena'²⁷ može odrediti pažljivim detektiranjem pozicija unutar postavljenog modela komunikacije, što će probati demonstrirati u drugom dijelu rada. Jaku poveznicu sa strukturalističkim poimanjem ispoljava i Genettov rad, što se očituje već i u samom metajeziku kojeg koristi (dijakronija/sinkronija; označeno/označitelj). No ta poveznica biva uzdrmana povremenim odmacima, kojima anticipira poststrukturalističko određenje unutar kojeg se formira analiza *Vježbi iz semantike ljubavi*.

Transcendiranje strukturalističkog okvira se očituje u rudimentarnu obliku foucaltovskog shvaćanja diskursa, čitljivog u uvodnom dijelu knjige: (...) *isto je tako očito da narativni diskurs ovisi u potpunosti o činu pričanja, s obzirom da je narativni diskurs proizведен činom pričanja na isti način na koji je bilo koja izjava proizvodom samog čina izricanja*, a pri tom „diskurs“ upotrijebljen u ovoj rečenici poradzumjevana: *Prvo značenje – ono danas najočitije i središnje u svakodnevnoj upotrebi narativa se odnosi na narativnu izjavu, oralni ili pisani diskurs, koji preuzima zadatak pričanja događaja ili slijeda događaja*.

Dakle, diskurs je proizведен činom pričanja, ali istovremeno i proizvodi pričanje, te upravo paradoksalnošću te formulacije Genette nesvjesno ugrožava poziciju subjekta naracije, čiji položaj nastoji utvrditi. Ipak,

27 Na samom početku posvete upućuje Mähenu rečenicu: *Čuo sam da si cijele noći, provodio uz rijeke loveći ribu, ali nije ti bilo do ulova, ribare imena*. [Vančura, 1931.] Time, kako napominje prevoditeljica, aludira na njegovo djelo *Rybářska knížka* iz 1921. godine.

jaka strukturalistička struja u kojoj oblikuje svoju naratološku teoriju, utišava potencijalna previranja strogo određenom tipologijom narativnih elemenata i njihovih odnosa, osiguravajući pritom koherentnost i praktičnu primjenjivost razrade iznesene u radu. Genette, na samom početku, čini teorijsku diferencijaciju triju komponenti narativnosti, podijelivši je na *priču* koja se odnosi na ono što je označeno ili narativni sadržaj, na narativ kojim imenuje označitelja (izjavu, tekst, diskurs) te *pripovijedanje* koje ukazuje na sam proces proizvodnje narativnog djelovanja i cjeline (fikcionalne ili stvarne) u kojoj se ono odvija. U dalnjem tekstu pokušat ću na primjeru izabranog književnog predloška primijeniti osnovne konstrukte Genettova teoretskog pristupa (slijed, trajanje, frekvencija, modus i stanje). Pritom je bitno napomenuti da, iako se te kategorije promatraju kao nezavisne za potrebe analize, duboko su međusobno isprepletene i uvjetovane jedna drugoj.

Narativne kategorije: slijed, trajanje i frekvencija

Slijed ukazuje na odnose koji proizlaze iz komparacije načina na koji su događaji poredani unutar priče i načina na koji su uređeni unutar narativa, a može biti kronološki organiziran ili uspostavljen izvan danog vremenskog određenja (što Genette naziva *anakronijom*). Potonji slučaj uočljiv je na primjeru *Markéte Lazarové*, u kojoj se kompleksnost slijeda odražava na razinama većih (rečenica/sintagmi) i manjih jedinica tekstnog ustroja (glava), a ta prostorno-vremenska raskidanost omogućava kreiranje svojevrsnog kolaža koji podsjeća, kako je rečeno u uvodu, na tehniku filmske montaže. Knjiga se, dakle, sastoji od posvete, deset glava i završnog komentara, praćenjem kojih se daju rekonstruirati vremenski odmaci, koje narator poduzima tokom pripovijedanja, a reflektiraju se primarno u gramatičkim obilježjima pridanim značenjskim strukturama i izboru priložnih oznaka, koje ispunjavaju funkciju indikatora prelaska s pojedine narativne razine na drugu. Poredak uspostavljen unutar narativa označit ću velikim slovima latinične abecede i suprostaviti mu brojčano označen slijed događaja unutar priče, kako to čini i Genette na primjerima Prousta (*U potrazi za izgubljenim vremenom*) i Homera (*Ilijada*).

Nulta točka pripovijedanja sadržana je već na samom početku uvodnog dijela u upotrebi sintagme *dragi moj pjesniče* (A), u odnosu na koju se

zatim nižu prošla glagolska vremena ... *dogodilo nam se bezbroj stvari od kojih mnoge nisu vrijedile (...)* ... neke su bile krasne, a neke opet šašave (...) (B), što pridaje vokativnoj strukturi u funkciji obraćanja kategoriju sadašnjosti. Potom pripovjedač ponovno uzima zamah skočivši natrag na točku od koje se početno odmiče (*Svod je čađav i dolazi jesen. Naravno, mrkla je noć, a na prozor moje sobe kuca šumsko granje.*) (C), da bi se nekoliko redova zatim osvrnuo opet na prethodna zbivanja (... *rado bih znao one tvoje vesele nepodopštine koje su mi ostale tajna. Umro je, nažalost, moj otac...*) (D), s kojih se već sljedećim riječima vraća u prezent: “*Moj otac, kojemu previše sličiš! Dragocjen mi je upravo razgovor s tobom...*” (E).

U zaključnom dijelu uvoda najavljuje priču o razbojnicima, čime antcipira ono što će u narativu uslijediti: (...) *dopusti mi da započнем priču o razbojnicima, s kojima nas povezuje isto ime...* (F). Tako uređenom narativu pak kontrastira ustroj priče, koji bi izgledao, numerički određen, ovako: A4, B2, C5, D3, E6, F1. Dakle, iako će segment F1 biti ono s čim će se čitatelj susresti u dalnjem tekstu, ono se u priči događa prije trenutka pripovjedanja, jer nam sam pripovjedač otkriva da je riječ o događaju kojeg želi prenijeti, o nečemu što se već zbilo. Tendencija prema naglim rezovima između „sada“ i „prije“ proteže se kroz cijelo djelo, što se može potkrijepiti brojnim primjerima s različitim mjestima u knjizi: *Mikoláš je pohvatao vojničke konje i krenuo za svojom braćom. Ovdje ga priča prestaje pratiti. Pozornost koju posvećujete ovim zbivanjima neka se vrati onome trenutku bitke kad je Mikoláš sa svojim ljudima iz zasjede napao dio kapetanove vojske...* Ovaj isječak je pritom posebice zanimljiv jer služi ilustraciji načina na koji su rezovi u mnogiminstancama provođeni - komentarima, upozorenjima ili opaskama pripovjedača, koji remete vremenski kontinuitet narativa, a čine sadašnjost pripovijedanja izrazito naglašenom i invazivnom u toj mjeri da ponekad linija između pojedinih temporalnih odsječaka biva toliko zamagliena da se prividno oni počinju i preklapati (*Sad se naši ljubavnici zbilja moraju pozuriti, jer već vidim²⁸ drugu dvojicu kako hitaju na mjesto okršaja.*).

28 U tom primjeru, glagol *vidjeti* stvara dojam iskustvenog proživljavanja iznesene situacije pripovjedača, dakle, ne radi se jasna prostorno-vremenska distinkcija između pozicije naratora i aktera radnje.

Udaljenost²⁹ narativne prošlosti od narativne sadašnjosti Genette prati posredstvom kategorije *trajanja*, za koju ističe da se ne može prikazati pukom usporedbom priče i narativa, već autonomnijim putem, *stabilnošću u brzini*. Brzina biva izražena odnosom između vremenske i prostorne dimenzije diskursa reflektirane na sadržajnom planu (trjanje priče mjereno u sekundama, minutama, satima, danima...) i planu izraza (dužina teksta mjerena u redovima i stranicama). Pri njezinom utvrđivanju polazi od teoretski konstruirane referencijalne točke na kojoj se uvijek održava stabilnost označenog i označitelja, dakle kreće od pretpostavljenog narativa s nepromijenjenom brzinom koji ne biva povrgnut akceleracijama niti usporavanjima. Zatim, obzirom na tu točku, razlikuje zatim 4 narativna pokreta. Prvi, za kojeg vrijedi formula $NT = n; ST = 0^{30}$, upućuje na prekidanje slijeda događaja u narativu (pauza), a u okvirima Vančurina djela prisutna je, primjerice, u isječku u kojem pripovjedač iznosi iskaz o Mikoláševu povratku s izviđanja (s kojega nosi vijest Markéti da je vidio njezinog oca i braću između drveća), koji biva prekinut pripovjedačevim komentarom: *Siroče, u njezinoj duši ne vidiš ništa što bi bilo spremno za dolazak smrtnoga časa. Kakav je užas očekuje.* Karakteriziraju se pauzama i dijelovi u kojima se pripovjedač distancira od događaja kako bi podrobnije opisao situaciju ili krajolik: *Polje je bilo kraj šume, maleno i vječito u sjeni...* ali Vančura ne pokazuje sklonost dugim i zamornim deskripcijama, već se njegova tendicija dgresijama očituje ponajprije čestim intervencijama pripovjedača u priču.

Drugi pokret, također ovdje prezentiran, jest *sažetak* ($NT < ST$), koji označava sumiranje jednog dijela priče unutar narativa, što se vidi u trenutku kad Mikoláš ozlijeden uzjaše konja i pripovjedač se već u sljedećoj rečenici prebaci na sliku Kozlíkova bijesa po njegovu povratku. Uz pauzu i sažetak, uvodi pojmove *scene* ($NT = ST$) i *elipse* ($NT=0, ST=n$). Scena se uspostavlja kad se narativno vrijeme poklopi s vremenom priče, što se uglavnom događa u dijalozima, poput onoga koji se odvija među razbo-

29 Pritom, kako ističe, bez ustručavanja možemo upotrijebiti pojma *udaljenosti* s obzirom da se sukladnost narativa i priče nikada ne postiže, čak i u slučajevima kad se čini dosegnutom (primjer dijaloga: ... *has only a kind of conventional equality... but it can not serve us as reference point for a rigorous comparison of real durations..* (Genette, 1970).

30 NT -> narrative time, ST -> story time.

jnicima u šumi nakon odlaska iz Roháčeka³¹, dok elipsa podrazumijeva ispuštanje određenog dijela priče iz narativa (*A imao je i razloga brinuti se za svoju glavu. Bila je naime razbijena i zarasla je nekako zbrda-zdola.*).

Dakle, ne znamo što je dovelo do Kozlíkove razbijene glave, ali autor procjenjuje da je riječ o informaciji irelevantnoj za daljnji razvoj događaja, stoga je i odlučuje ne podijeliti s čitateljima. Sva 4 pokreta ne moraju biti zastupljena istodobno u istom djelu, no činjenica da jesu još jednom upućuje na složenost knjige i virtuoznost koja leži u pozadini njezina sastavljanja. Efekt koji autor nastoji postići u pojedinom trenutku ovisi o izabranu sredstvu, načinu njegove implementacije i kontekstu u kojem se pojavljuje. Tako, primjerice, pauze karakteristične za *Markétu Lazarovu* uglavnom imaju svrhu pobuđivanja zanimanja kod čitatelja, tj. služe anticipaciji budućeg razvoja događaja (*Siroče, u njenoj duši ne vidim ništa što bi bilo spremno za dolazak smrtnoga časa. Kakav je užas očekuje.*).

Kompleksnost naracije ističe se unutar još jedne kategorije usko vezane uz narativno vrijeme koju Genette, u svom analitičkom instrumentaru, imenuje *frekvencijom*, a definira je relacijom između čestotnosti (ili jednostavnije, ponavljanja) događaja u narativu i čestotnosti događaja u prići. U bavljenju ovim aspektom naratološke analize ponovno se očituje njegovo strukturalističko određenje, kojeg i osvještava jasno se pozivajući na De Saussureovu konceptualizaciju identiteta.³² Stoga ističe da repetitivnost treba promatrati primarno kao mentalnu konstrukciju, tj. kao seriju sličnih događaja koji kreiraju privid identičnosti, a pritom predlaže 3 tipa čestotnosti. O *singulativnoj naraciji* (1N / 1S) govorimo kad se jednom u narativu spominje događaj koji se i u prići dogodio jednom (*Ali dogodilo se da su naišle na seljanku koja je vodila dijete...*), dok o *ponavljajućoj naraciji* (nN /1S) kad se događaj koji se u prići dogodio jednom spominje više puta unutar narativa (... *Štěpanka, Iza i Drahomír, koja je bila smaknuta u svojoj devetoj godini... U tome je tenu pala glava devetogodišnje gospodice Drahomíre.*).

31 Iako se u ovom narativnom segmentu scena izmjenjuje sa sveprisutnim pauzama.

32 Tako govorimo o istosti kad spominjemo dva ekspresna vlaka „Ženeva – Pariz 8.45 na večer“ koji polaze s razmakom od 24 sata. Za nas je to isti ekspresni vlak, a vrlo je vjerojatno da su i lokomotiva i vagon različiti.[...] [De Saussure, 1916.] Dakle, i u kontekstu književne teorije, događaji, koji se ponavljaju, iako nam se čine istima, oni su u svojoj srži redovito različiti.

Treći tip čini *iterativna naracija* (1N / nS), koja upućuje na događaj ponovljen više puta u priči, ali iznesen samo jednom u narativu (*Dvije ili tri krave s kratkim vimenima bile su zbog stalnog gonjenja spremnije trčati nego mirno pasti. Bezbroj puta kad su im gubice bile pune pupova i paperja trave divlji bi ih Kozlikovi momoci uz strašnu viku pohvatili...*). Ova vrsta čestotnosti uglavnom se detektira opisom navika, rituala ili određenih ciklusa u životu pojedinca ili skupine (Ustaje svako jutro u pet.), te, zanimljivo, u *Markéti Lazarovoј* ne veže se često uz razbojниke, čije su jedine navike borba, selidba i bijeg (*Skrivat će se po šumama. Zar je važno hoće li roditelju njeno vrijeme zateći baš uz vatru?*), što ukazuje na konstantne mijene u njihovu životu u svrhu preživljavanja, čija dinamika dolazi do izražaja upravo kroz njihovu realizaciju unutar kategorije čestotnosti.

Narativne kategorije: modus i stanje.

Ono što čini *Markéti Lazarovoј* izrazito zanimljivim štivom jest odnos pripovjedača prema narativu, koji će pokušati u ovom segmentu prikazati udruženim snagama analitičkog aparata Gerarda Genetta i komunikacijskim modelom motivirane raščlambe prof. Škiljana.

U *Discours du récit*³³, narativni modus poradzumijeva „regulaciju narativnih informacija“, a satkan je modalitetima *udaljenosti i perspektive*. Udaljenost se mjeri načinom na koji pripovjedač pristupa dijalozima likova te se s obzirom na taj kriterij može reći da se u *Markéti Lazarovoј* izmjenjuje nekoliko vrsta prenošenja te interakcije. Između *pripovjednog*, u kojem su riječi i djela lika integrirani u naraciju, i *prenesenog govora indirektnog stila*, u kojem su riječi i djela integrirani u naraciju od strane naratora zajedno s pripovjedačevom vlastitom interpretacijom, teško je povući crtu. Razlika počiva uglavnom na stilističkoj obojenosti upotrijebljenih značenjskih jedinica te načina njihova kombiniranja. Primjenom te odrednice, pripovjednim govorom, mogli bi se označiti segmenti poput: *Zapovjedio je da čekamo uz cestu i uhvatimo Kristiána prije nego što prijeđe carsku granicu.*, dok bi prenesenim govorom

33 Genette se obračunava s binarnošću: diegesis: mimesis, ističući kako *mimesis* (pokazivanje) ne postoji, već da samo postoje različiti stupnjevi *diegesisa* (pripovjedanja). S obzirom da pripovijedanje uvijek pretpostavlja pripovjedača, treba uzeti u obzir njegovu prisutnost, čak i kad je prividno nema.

indirektnog stila imenovali dio kao što je: (...) *licemjerni biskup poče pričati o događaju gotovo onako kako se zbilja dogodio*. U potonjem primjeru zrcali se pristranost pripovjedača, koji odabire atribut *licemjerni* za opis jednog od likova te sintagmu *gotovo onako kako se zbilja dogodilo*, čime stvara kod čitatelja dojam vlastitog prisustvovanja slijedu događaja³⁴.

Taj dojam poprima obilježje sveprisutnosti, s obzirom na to da ovakvi primjeri prevladavaju unutar djela. Naravno, pripovjedač poseže i za tradicionalnjim, neutralnjim sagledavanjem situacije u pojedinim slučajevima, koristeći direktno citiranje govora, čime se udaljava od narativa: *Na posao! Učinite kako sam naredio! Na posao, na posao!*, no ti trenuci distanciranja obično su kratkotrajni i vrlo brzo supstituirani osobnijim unosom pripovjedača u narativ, što se vidi i iz objašnjenja koje slijedi gore citirani isječak: ...viče na ništarije. S druge strane, *perspektiva raskrinkava* gledište pripovjedača, koje prestaje biti jednodimenzionalno, već svojom višestrukošću omogućava pripovjedaču različite promjene pozicija tokom pripovjedanja. Ono što Genette naziva *nultom fokalizacijom* odnosi se na koncept sveznajućeg pripovjedača koji posjeduje znanje o priči koja nadilazi znanje kojeg imaju njezini akteri: Čepela je disao i njegova se duša opet vratila u prsa. Eh, toga dana nitko nije znao da mu je suđeno još mjesec dana života i da će od te rane umrijeti.

No slika dalekovidnog naratora biva urušena povremenim rupama: *U postrojbi koja je s kapetanom Pivom izbila na šumski put bio je mlađahni vitez Sovička. Otkud on? E, to zbilja ne znam*, što dovodi do preispitivanja funkcije naratora kao autoriteta znanja. Pripovjedač uzima čak stepenicu više odigravši i ulogu Boga postavivši se u prvi plan u odnosu na priču i nadzirući situaciju iz ptičje perspektive: *Mikoláš spava na klupi (...) Zavirimo sad malo i u žensku sobu.*, a to se očituje i u čestom moraliziranju i osuđivanju postupaka likova: *Vi bagro lupeška, vi se sigurno nemate zašto uzdizati iznad ove grješnice. Vi rugalice, vi pošteni džepari, vi junice zlodjela, vi varalice, vi smiješni glumci što prijetite mačem...* Daljnje poigravanje čitateljem nastavlja kreirajući dojam da je i sam sudionikom priče (što se pokazalo i primjenom modaliteta udaljenosti): *Vidio sam umiruće dijete, radnike na izdisaju, ludaka obešenog o rešetku (...) Vi bradonje, vi biste*

34 Kao da govori: *bio sam tamo i mogu potvrditi da ono što govori nije potpuna istina*.

raskajanog grješnika progutali zajedno s ostrugama. Što vam je! Još držimo svoj mač i lice nam se žari od žestine. Povremeno pribjegava i autocenzuri ostavljujući čitatelja u neznanju kako bi u njemu probudio motivaciju za daljnje probijanje kroz splet radnje: “*Nakon toga pukovnija krene u marš, a Roháček se do temelja sruši u prah i pepeo. Prešutjet će nevolje na putu kroz šumu...*”, a u ostalim slučajevima biva komentatorom priče: “*Koliko je žara i koliko živosti bilo u tome bijegu, koliko odlučnosti!*” Kroz knjigu provlače se različita emocionalna stanja pripovjedača, koji na trenutke suosjeća s likovima: *Sjetite se, gospodo, da je Markéta svojedobno željela biti Kristova nevjesta, požalite je bar vi koji imate malo mekše srce.*, a na momente ih oštro napada: *Ma k vragu! Raspršimo jedanput zauvijek dvojbe o njezinoj nevinosti. To je Mikoláševa drolja...*, čime se kreira neizvjesnost kod čitatelja, koji se, stoga, susreće s nemogućnošću određivanja komu se prikloniti.

Posljednja kategorija koju Genette primjenjuje u *Discours du récit* jest kategorija *stanja*, a ostvaruje se sub-kategorijama *vremena naracije* i razine na kojoj se ona odvija. Vrijeme naracije nam omogućava smještanje nartora u specifičan vremenski odsječak s kojega niže događaje u narativu. Kod Vančure, njegovo određivanje opet biva problematičnim jer je riječ o kombinaciji više različitih vremenskih pozicija; pa nailazimo na naknadnu naraciju, to jest pripovijedanje o onome što se zbilo u nekom prošlom vremenu: *Dogodi se da je Markéta bila plavokosa i lijepa. Lazar ju je čuvao kao oko u glavi..* Nailazimo i na *prethodnu naraciju*, u kojoj pripovjedač anticipira ono što će se tek dogoditi: *Ah, to strašenje sigurno nije bez osnove, blizu je novo krvoproljeće i novi grijeh.., te simultanu naraciju*, tijekom koje se pripovjedač postavlja na samo mjesto događaja: *Gledajte obrise šume, već se mrači, grofe, ne vjerujte noći.* Unošenjem koncepta narativne razine u daljnju raščlambu, djelo se rastvara na 3 segmenta, koja se međusobno isprepliću i konstantno izmjenjuju; *izvandijegetsku razinu*, koja označava naraciju glavnog narativa (koja i uvjerljivo dominira): *Vidim mač... Unutardijegetsku razinu*, koja se odnosi na događaje iznesene u samom narativu: ... *kako se spušta na dječji vratić..., te metadijegetsku razinu*, koju karakterizira naracija provedena kroz događaje na unutardijegetskoj razini: *Ali tada dođe Aleksandra i između strašnih krikova čuje joj se glas, koji ponavlja: 'Ljubav! Ljubav! Ljubav!',* što opet pridonosi dinamici samog teksta te stvara preduvjete za pomicanja unutar modaliteta udaljenosti u narativu.

Genettovoj analizi uloge pripovjedača u tekstu ovdje ču pridružiti analizu Dubravka Škiljana, koji započinje svoj rad metodološkim upozorenjem: ... *U analizi čemo (...) poći od pretpostavke da svaka pjesma kao koherentna i u određenu smislu autarkična poruka, svoj kontekst konstruira: taj čemo konstrukt nazvati univerzumom pjesme i smatrati čemo da i on sam ima obilježja samodovoljnosti i nezavisnosti od drugih univerzuma, te da se iz toga može iščitati iz složenih jezičnih struktura pjesme – poruke.* Ako tretiramo uistinu *Markétu Lazarovu* kao poruku, možemo, dakle, unutar postavljenog prostornog i vremenskog određenja ustanoviti njezine pošaljitelje i primatelje, koji se konstituiraju kao akteri komunikacijskog čina posredstvom gramatičkih kategorija, pretežno demonstrativa i osobnih zamjenica. Pritom govorim namjerno u pluralu, s obzirom na to da, kako ču pokazati i kako to često biva u proznim djelima, cjelina priče predstavlja tek nadređenu poruku, koju je moguće secirati na više subordiniranih poruka, u kojoj pozicije pošaljitelja i primatelja mogu biti promjenjive u odnosu na položaje određene hijerahiski više pozicioniranom porukom. *Markéta Lazarova* čak je utoliko i specifična što detektiranje opće poruke biva otežano postojanjem posvete i završnog komentara, koji oponiraju dojmu koji čitatelj stječe u središnjim glavama teksta. I uvodni i završni dio započinju sintagmom *dragi moj pjesniče*, činom izravnog obraćanja, čime se pretpostavlja postojanje određenog sugovornika, osobe u 2. licu, koja nam se potvrđuje ostatkom izrečenog: ...*pomalo smo već ostarjeli i dogdilo nam se bezbroj stvari, od kojih mnoge nisu vrijedile baš ništa.*

Dakle, u ovom dijelu iskazuje nam se, prema perfektu glagola *ostarjeti* i upotrijebljenoj zamjenici 1. lica plurala u dativu (*nam*) i otkriva zaista prisustvo govornika (Ja) i sugovornika (Ti), koji se, u ovom primjeru, stapaju u inkluzivno Mi³⁵. U to nas uvjerava i preostali dio uvodnog dijela, u kojem dolazi do separacije: *Tješim se misleći na twoje vragolije i rado bih znao i one twoje vesele nepodopštine koje su mi ostale tajna.*, te se opet nazire 1. lice u semantičkoj ulozi doživljavača radnje, koje odašilje poruku 2. licu, čitljivom iz posvojne zamjenice *tvoj*. U prvom licu konstuirira se pripovjedač, u kojeg u biti Vančura preslikava sebe³⁶, a u drugom

35 ... kojim Ja uključuje Ti (s njegovim pristankom ili bez njega) u svoj subjektivitet. (Škiljan, 2007)

36 Pritom je bitno imati na umu tvrdnju da „jezik nije kalk stvarnoga svijeta“. Još čemo jednom

Jiří Mahen, kojem je djelo posvećeno, a ta raspodjela pozicija održana je i u završnom komentaru: *Ispričao sam ga nevješto i jedva zaslužujem tvoju pohvalu*. Usredotočavanjem na središnju naratološku strukturu teksta, održanu u deset poglavlja, primjećujemo da se uloga primatelja mijenja. Ona jasno i direktno biva dodijeljena čitateljima: *Budite dobri i smjestite ovaj dogadaj u mladoboleslavski kraj... Sjetite se, gospodo, da je Markéta svojedobno željela biti Kristova nevjesta, požalite je bar vi koji imate mekše srce.*, odmakom prema 2. licu množine Vi. Možemo uočiti da nije riječ o obraćanju Mahenu sa 'Vi' kao izrazu poštovanja, jer pri povjedač već obilježava svoj odnos prema njemu upotreboru zamjenice 'ti' i epitetom „dragii“ u obraćanju, što su izbori koje karakterizira intimniji, osobniji pristup. Tu dolazi do konflikta dviju poruka, iako očito da je pri povjedanju usmjereno prema Mahenu simboličke prirode³⁷, dok je poruka stvarno upućena potencijalnoj čitateljskoj publici. Tijekom pri povjedanja narator se distancira od tog primarno određenog položaja okrećući se Bogu (*Bože, kakva je žalost brojiti mrtve!*) ili samim akterima vlastite priče (*Misli na Boga, Kozlíku, on ti sigurno pruža priliku da napokon budeš prijazniji.*), koji tada privremeno preuzimaju funkciju primatelja u komunikacijskom lancu. Uz navedeno, pojavljuje se forma retoričkog pitanja: *Dovraga, tko bi se nadao da kraljevi vojnici imaju tako beskrajnu žed za životom?* ili usklika kojim narator lamentira nad sudbinom likova: *Ah, nesretna li pisara, nesretnе li smušenosti.*, što bi se na razini poruke moglo objasniti tako da poziciju primatelja izjednačimo s pozicijom pošaljitelja te dilemu premostimo relacijom unutrašnjeg i vanjskog Ja.

Primjenjeni analitički aparat Škiljana nudi, dakle, drugaćiju perspektivu onoga što je ponudila raščlamba posredstvom kategorijalne rešetke Gerarda Genettea i još jednom ukazuje na složenost djela, kako u dru-

naglasiti da ni Ti (pa ni Ja) kao element univerzuma diskursa nije i ne može biti identičan stvarnom „izvandiskurzivnom“ primatelju poruke: Čak i u onim slučajevima u kojima autor izravno kaže: „Obraćam ti se, čitaoče.“, taj je čitatelj samo greimasovski simulakrum, dakle autorova projekcija željenog potencijalnog primatelja poruke. (...) „Ti“ iskazivanja konstituira se kroz filter iskustva subjekta o svom sugovorniku i prema tome nije mu sasvim identičan. To, uostalom, proizlazi iz modelskog karaktera svakog znaka, pa i a fortiori, jezičnih znakova. (Škiljan, 2007)

37 Vančura se prisjeća priča o njemu [Čuo sam da si cijele noći provodio uz rijeke...] te izražava žaljenje zbog smrti svog oca koji je Mahena bolje poznavao: *Umro je, nažalost, moj otac, koji bi mi o mnogima mogao pričati*. Iz toga se može zaključiti da ga nije osobno poznavao ili, ako jest, slabo, ali da ga je, u svakom slučaju, jako poštovao.

gim aspektima- tako i u odnosu pripovjedača prema narativu. Formalnost analize ne dopušta, doduše, pretjerano zadiranje u veće sadržajne cjeline, koje nadilaze granice gramatičke raščlambe pojedinih sintagmi, rečenica ili glava proizlazeći iz njihova međusobna odnosa, te ulaženje u kontekst proizveden naracijom, a koji također može predstavljati izazovno područje za analizu. Stoga, samo valja napomenuti, da čitanje ovdje ne prestaje jer djelo pruža mogućnost sagledavanja priče s različitih gledišta, što je jedna od komponenti koje, kako je to rečeno u pogовору, čini *Markétu Lazarovu* bezvremenom i privlačnom različitim generacijama čitatelja.

Literatura:

- De Saussure, F. *Cours de Linguistique Générale*. Pariz: Editions Payot & Rivages, 1916.
 - De Saussure, F. *Tečaj opće lingvistike*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2000.
 - Genette, G. *Discours du récit*. Pariz: Seuil, 1983.
 - Genette, G., *Narrative Discourse: An Essay In Method*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1980.
 - Guillemette, L, Lévesque, C. *Narratology*.
- URL: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp> (9.2.2011.)
- Škiljan, D. *Vježbe iz semantike ljubavi*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus d.o.o, 2007.
 - Vančura, Ladislav, Markéta Lazarová. Prag: Družstevní práce, 1931.
 - Vančura, L. Markéta Lazarová. Zagreb: Naklada MD, 2008.

Nina Ditmajer

Fran Ilešič in njegovi prispevki za Štajersko

V jezikoslovni znanosti se velikokrat zgodi, da se kakšnemu avtorju naredi krivica zaradi njegove »napačne« jezikovne usmerjenosti in se tako kratko malo pozabi na vsa ostala, pozitivna, prizadevanja na drugih področjih delovanja. Prispevek se osredotoča na jezikovna in kulturna prizadevanja Frana Ilešiča ter opisuje jezikovne razmere na Slovenskem, predvsem v drugi polovici 19. stoletja. Predstavljeno bo Ilešičeve delo *Početki štajersko-slovenske književnosti v 18. stoletju*, kjer je opozoril na slovenski prevod Parhamerjevega katekizma, njegove ugotovitve pa bomo primerjali s sodobnimi raziskavami nekaterih slovenskih jezikoslovcev.

Književnojezikovne zablode v 19. stoletju na Slovenskem (po Toporišiču)

Fran Levstik

Toporišič obsodi Levstikovo etimologiziranje in ga poimenuje levstikovanje. Nekaj primerov takega pisanja: *nejsem*, *nejmam* (nisem, nimam), *pomneti* (pomniti), *v obleci* (v obleki), *v Prazi* (v Pragi), *ljudij* (ljudi), *ja* (jih). Medtem, ko so se ostali pisci ravnali po Janežičevi slovnici, se je Levstik bolj navduševal na Miklošičeve *Primerjalno slovničo slovanskih jezikov*. Toporišič mu očita, da je popravljal tudi oblike, ki so bile že v preteklosti utrjene. Proti Levstiku so takrat nastopili Cigale, Miklošič, Navratil, Janežič, Škrabec, Stritar, Sket, Pletersnik in od začetka tudi Jurčič. Toporišič kasneje tudi Jurčiču očita slovanjenje, podpornik Levstika pa je kasneje postal tudi Levec. Še posebej Škrabec je takrat zavračal uravnavanje slovenščine po stari cerkveni slovanščini. Vendar pa Toporišič Levstiku priznava tudi pozitivna prizadevanja za slovenski knjižni jezik in na tem mestu omenja delo *Napake slovenskega pisanja*, predvsem hvali besedotvorni del (Toporišič 1967: 14–26).

Slovanjenje

Toporišič obsodi tudi nepotrebno srbohrvatiziranje. To se je začelo

predvsem v časnikarstvu po letu 1860. Omenja Levstika, Tomšiča, v 70-ih letih pa Jurčiča. Jurčič piše: *Slaven* (Slovan), *ujediniti* (združiti), *manjina* (manjšina), *boluje* (boleha), *ipak* (vendar), *brojeti* (šteti), *ozbiljen* (resen) ... Ko so v Zagrebu odprli univerzo, je Jurčič javno izpovedal svojo *pripravljenost za slovstveno združenje s Hrvati* (Toporišič 1967: 18–20).

Jovan Vesel Koseski

Koseskovanje se je začelo v 40-ih in 50-ih letih 19. stoletja. Gre za to, da pisec uporablja nenavadno skrajšane ali podaljšane besede, besede ali besedne zveze dela ali po nemškem vzorcu ali pa preprosto tako, kot se mu zdi, besedam spreminja spol, sklanjatev... Toporišič pravi, da je jezik zaradi tega težko razumljiv, nerazumljiv, potujčen in izumetničen. Nekaj primerov: *Na pevski skus, na skus vozniški, / ki na korintskem bregu griški / narod edini vsih plemen, / gre Ibikus, umetnih člen* (Toporišič 1967: 21-22).

Toporišču sicer pritrjujemo, da so bile takšne »napake« v času, ko se je slovenski knjižni jezik šele uveljavljal in so v različnih slovenskih pokrajinah še vedno pisali neenotno, nedopustne. To velja predvsem za pisanje v časnikih, ki so imele največ bralcev in je njih jezik najbolj vplival na izražanje ljudstva. Na drugi strani pa so bili tudi literati tisti, ki so v svoja dela vpeljevali razne nove besede, strukture - skratka to, kar so naši jezikoslovci poskušali uveljaviti v svojih slovnicah in razpravah. Vendar se jezikoslovci ne bi smeli s takšno kritiko spuščati v umetniško besedo, ki je nekaj povsem drugega od npr. znanstvenega ali poljudnega jezika, torej gre za drugo ravnino jezika. Zato na tem mestu ne potrjujemo Toporiščevi kritiki Koseskega. Pesnik pač obrača, tvori in vije besede, kolikor mu dopušča jezik, da bi s tem dosegel nek estetski učinek in dal pesmi umetniško vrednost. Novotvorbe Koseskega kvečjemu izražajo njegovo nadarjenost za jezik ter pesniški ritem. Tudi Prešeren se je velikokrat prekršil v tem smislu, da bi dobil pravilno stopico.

Ilirizem

Z ilirščino označujemo jezik, ki je od tridesetih let 19. stoletja naprej nastajal na Hrvaškem iz mešanja tradicionalnega kajkavskega in dubrovniškega knjižnega izročila in iz vedno večjega upoštevanja Vušovega, na novo štokavsko narečeje opirajočega se srbskega jezika, ki

je na koncu iz ilirščine iztisnil skoraj vse kajkavske prvine (Toporišič 1974: 66). Ilirizem na Slovenskem ni imel veliko privržencev; največ na Štajerskem in Koroškem, predvsem zaradi močnega germanizacijskega pritiska. Stanko Vraz, začetnik ilirizma na Slovenskem, je bil velik privrženec Ljudevita Gaja. Predlagal je, da bi bilo višje slovstvo v ilirščini, nižje (nabožne, poučne in šolske knjige) pa v slovenščini. To je sicer leta 1838 predlagal že Šafarík, medtem, ko pesnik Jan Kollar predlaga štiri glavne slovanske jezike (ruščina, poljščina, češčina, ilirščina), ostali jeziki so mu narečja in bi naj bili namenjeni nižjim slojem. Pri teh stališčih je imel Vraz najmočnejšega nasprotnika v Francetu Prešernu, ki je v dveh zbadljivkah (*Bahači četvero bolj množnih Slave rodov, Narobe Katon*) ter v svojem pismu Vrazu (26. oktobra 1840) zavrnil te ideje in se odločil za slovenski knjižni jezik. S tem je potrdil terjatve Matije Čopa po slovenski zgodovinski zavesti ter umetniški ustvarjalnosti (Toporišič 1974: 64–67).

Sredi 40-ih let 19. stoletja ilirska pisava (gajica) izpodrine bohoričico. Matija Majar na podlagi ilirske miselnosti sestavi in natisne knjižico, da bi slovenski jezik približal ilirskemu: *Pravila kako izobraževati ilirsko narečje i u obče slavenski jezik* (Celovec, 1848).

Novi ilirizem

V 20. stoletju so pred prvo svetovno vojno slovenski jezik hoteli opustiti novoilirci z Ilešičem na čelu. Ko so v balkanski vojni zmagovali Bolgari in Srbi, se je krepila ideja o politični združitvi, slovenski jezik se je potujčeval. Tedaj se ostro odzove Ivan Cankar: *Po krvi smo si bratje, po jeziku vsaj bratranci, po kulturi, ki je sad večstoletne ločene vzgoje, pa smo si med seboj veliko bolj tuji, kot je tuj naš gorenski kmet tirolskemu, ali pa goriški viničar furlanskemu.* Podobnih misli je bil tudi hrvaški veliki leposlovec Matoš (Toporišič 1967: 37).

Fran Ilešič

Fran Ilešič, literarni zgodovinar in publicist (1871–1942) je najprej študiral na gimnaziji v Mariboru, nato na univerzi v Gradcu; kot suplent je služboval na I. državni gimnaziji, kot glavni učitelj in profesor na ženskem učiteljisku in na II. državni gimnaziji v Ljubljani. Leta 1914 se je habilitiral na zagrebškem vseučilišču za slovenski jezik

in književnost in postal tam redni profesor (1919).

V disertaciji Dramatika in slovensko slovstvo je razpravljal o vzrokih zastoja naše dramatike. Po ustanovitvi Zgodovinskega društva v Mariboru je začel v njegovem glasilu Časopis za zgodovino in narodopisje objavljati razprave in gradivo za starejšo lokalno literarno, kulturno in politično zgodovino. Pisal je o vzhodnoštajerskih narečijih in vplivih hrvaščine v starejših vzhodnoštajerskih tekstih. Veliko pozornosti je posvečal ilirskemu gibanju, katerega pristaš je bil tudi sam, Stanku Vrazu in Ljudevitu Gaju.

Napisal je članke o Trubarju in njegovi dobi, o Pohlinovi *Bibliotheca Carnioliae*, o Vodniku, I. A. Zupančiču, Korytku, Prešernu (*Nova pisarija*, *Prešeren in slovanstvo*, *Prešeren in narodna pesem*, *Prešeren in mrtvaški list Smoleta*), Slomšku, Kremlju, Trdini kot učitelju hrvaške književnosti, o Jurčiču, biografijo eksjezuita Ivana Miheliča ... Zasledoval je tuje literarne vplive in stike v slovenščini. Ilešičevi nemški jezikoslovni spisi obravnavajo razne fonetične in oblikoslovne posebnosti njegovega domačega narečja (Sv. Jurij ob Ščavnici).

V boju proti Levčevemu pravopisu je objavil: *Seveda »bralec« in še marsikaj, Levčevega pravopisa nauk o razzlogovanju*, *Ali je Levčev Pravopis že obvezen?* ... Sestavil je slovniški uvod za Slovensko-hrvaški slovar, ki ga je izdala Matica slovenska za svoje hrvaške člane, napisal *Vežbenico hrvatskosrbskega jezika za srednje in njim slične šole*. Narodopisne članke je objavljjal v *Zborniku za narodni život i običaje južnih Slovanov* in v ČZN. Za časa službovanja na učiteljišču je mnogo pisal o pedagoških vprašanjih in o zgodovini slovenskega šolstva.

Bil je soustanovitelj (1906) in sedem let tajnik Društva slovenskih profesorjev v Ljubljani in urednik nekaterih publikacij Slovenske šolske matice. Kot predsednik MS (1907–1914) se je trudil za čim tesnejšo zvezo s Hrvaško matico s tem, da izdajata obe Matici za člane skupno ali vsaka zase tudi hrvaške oz. slovenske knjige. V ta namen je zasnoval in urejal Hrvaško knjižnico, za HM je sestavil *Ocrt najnovije slovenske književnosti*.

Isto smer je uveljavljal kot urednik *Slovana* (od 8 št. 1910–1913). S književnimi poročili je sodeloval pri *Popotniku*, *Ljubljanskem zvonu* (tudi s psevdonimi) in *Slovanu*. Znanstveno in javno delovanje mu je v pretežni meri služilo za propagando novega ilirizma (Slovenski biografski leksikon).

Ilešič je v slovenskem jeziku napisal 10 del, ostala so v hrvaščini. Ker Toporišič Ilešiča predstavi zgolj kot ilirista, se bomo v tem prispevku osredotočili na tista njegova dela, ki so napisana v slovenščini in kažejo na njegovo prizadevanje za Štajersko kulturo in jezik. Tako bo ponujen nek nov pogled na tega štajerskega pisca.

Početki štajersko-slovenske književnosti v 18. stoletju (1906)

Delo je izdal v Mariboru in obsega 32 strani. Razdeljeno je na 5 sklopov, na koncu sledi dodatek:

1. Izdaje in vsebina prve knjige, namenjene štajerskim Slovencem
V prvem sklopu Ilešič opisuje prevod Kanizijevega Malega katekizma, ki je izšel l. 1758 v Gradcu v delu *Občinska knjižnici izpitavanja teh pet glavnih štukov maloga katekizmuša poštruvanoga patra Petra Kaniziua*.

Tako je bil prvi, ki je opozoril na to, da je za štajerske Slovence bila izdana knjiga že leta 1758 in ne leta 1770 z Gorjupom in Rupnikom, kot se je to doslej mislilo.

Črkopis in jezik

V drugem sklopu natančno opiše jezik vseh treh izdaj Kanizijevega katekizma. Prva izdaja (1758) in druga izdaja (1764) imata kajkavsko-hrvaški pravopis, tretja izdaja (1777) pa že bohoričico. Jezik prve izdaje je kajkavščina, jezik druge izdaje ima značilnosti kajkavščine in štajerske slovenščine, jezik tretje izdaje pa že ima zelo malo značilnosti kajkavščine. Zapis sičnikov in šumevcev: c → cz, č → ch, s → fz, š → ff, z → z, ž → s (f).

Prva izdaja: sedanjik (*ako ne budte, bute*), velelnik (*prid, bud*), deležnik (*klechech, preminuch*). Najti je obliko mo (=bomo), ki jo Ilešič poveže s slovensko goriškim narečjem. Glagoli (postuvanye, kraluvo, imenuvo). Sklanjatev: pridevnik (*maloga, naſſoga, tega drugoga*), samostalnik (instr. plur. *z tem szvetnikom, z tem duffam*; nom. neu. *dobre dela*). Kajkavsko besedje iz

prvega prevoda: *kotrig, anda, neimre, kruha, takai, za hman, gozpon, vech puti, illiti, blaznenye, en stimani ocha, ressno telo prieti, pohoditi betesnike ...*

Druga izdaja prinaša predvsem v glasoslovju štajersko-slovenske značilnosti: glas ü, refleks za nosni on je o, redkeje u. Druge značilnosti: *steti za chteti, gda namesto kada*. Tudi oblikoslovje kaže precej štajersko-slovenskih značilnosti: fem. instrum. -oj (*z mojoi*), pridevniška sklanjatev (*za totega*). Piše se *niffe za nigdo*. Tudi v tem prevodu se nahajajo kajkavske besede: *ar, kotrig, pakehdob, broj, rech, takajffe*.

Tretja izdaja: v glasoslovju je za nosni on glas u; oblikoslovje je enako drugi izdaji, le nekaj je razlik (*zirkev, molitev*). Kajkavskih besed več ni zaslediti, le enkrat še zasledimo rech namesto *befeda*. Še več je slovenskih besed: *zheshefa si Maria, gnade si puna*.

Vnanji povod knjige

Ilešič opozori, da to delo ni nič drugega kot prevod Parhamerjevega katekizma. Namreč, leta 1747 je začel dunajski jezuit Ignacij Parhamer »svoje plodonosno delo za pouk ljudstva in osobito mladeži v krščanskem nauku« (Ilešič 1906: 17). To je očitno spodbudilo sekovskega škofa, da je naslednje leto dal prevesti v slovenščino izdajo Parhamerjevega katekizma.

Avtor knjige

Avtor prevoda ni nikjer imenovan. Ilešič ugotovi, da je bil avtor nedvomno doma iz Slovenskih goric. Nadalje piše, da je bil ta katekizem doslej omenjen le pri enem slovenskem slovničarju, to je bil Šmigoc. Leta namigne, da je bil pisec iz ljutomersko-ptujskih krajev. Ilešič si pomaga tudi z jezikom Volkmerja.

Hrvatsko-kajkavski in krajnski knjižni jezik v Slovenskih goricah

Ilešič piše, da se je pisec prve izdaje katekizma močno oklenil kajkavštine iz več razlogov: slovensko goriško narečje je v bližini s kajkavsko govorico, odločilna je bila tudi kulturna tradicija. Na koncu ugotavlja, da iztočni Štajer ni samo rabil hrvatsko-kajkavskih knjig, prirejevanih od zagorskih kajkavcev, marveč da so bile v hrvatsko-kajkavsem jeziku pisane tudi celo

prve knjige, ki so izšle na Štajerskem za štajerske Slovence.« (Ilešič 1906: 25).

Za drugi prevod meni, da jezikovno ni ugajal vsem dekanatom in je sekovski škof naročil nov prevod. Za tretjo izdajo meni, da je v tesni zvezi z delovanjem Gutsmanna.

Dodatek

V tem delu ugotavlja, kateri je najstarejši ohranjeni Abecednik iz 18. stoletja. Pravi, da je to po Trubarju najstarejši znani obširnejši slovenski abecednik, saj Pohlinov abecednik ni ohranjen.

Novejše raziskave – vzhodnoštajerski knjižni jezik in Parhamerjev katekizem

V slovenskem jezikovnem prostoru so bili vse od reformacije in protireformacije pa do prve polovice 18. stoletja zelo popularni prevodi malega, srednjega in velikega Kanizijevega katekizma, v drugi polovici 18. stoletja pa redakcija Kanizijevega katekizma, ki ga je za Bratovščino krščanskega nauka priredil Ignacij Parhamer (Jesenšek 2005: 131).

Nemoremo se strinjati z Ilešičem, da je Parhamerjev katekizem najstarejši abecednik iz 18. stoletja, saj so slovenski protestanti v Prekmurju dobili svojo prvo tiskano knjigo že leta 1715 (Ferenc Temlin, Mali Kathechismus), leta 1725 pa mu sledi Abecedarium szlowenszko (neznani avtor).

Redaktor štajerskih prevodov Parhamerjevega katekizma je bil najverjetneje Jožef Plohl s Ptuja. Izdaje iz leta 1758, 1764 in 1777 so v slovenskem jeziku, izdaja iz leta 1783 pa je že nemško-slovenska. Ilešič je pravilno ugotovil jezikovne značilnosti vseh treh prevodov katekizma. Dodati je potrebno, da četrta izdaja, ki je ne omenja, že kaže smer nadaljnjega jezikovnega razvoja na Slovenskem, tj. jezikovno približevanje med vzhodno- in osrednjeslovenskim knjižnim jezikom (poenotenje slovenske knjižne norme), hkrati pa se pojavljajo številni germanizmi, ki jih prve tri izdaje še ne poznajo (Jesenšek 2005: 134-135).

Ilešič vzhodnoštajerski knjižni jezik imenuje štajersko-slovenski jezik. Gre za ozemlje med Muro in Dravo, ki je bilo od ostalega slovenskega ozemlja v zgodovini ločeno tako geografsko kot upravno-politično ter cerkveno. Tako se je tod razvil samosvoj jezik, ki se loči od prekmurščine. Ta delitev sovpada tudi z različnimi tipi obrednega jezika: osrednjeslovenski se je s svojim besedjem in skladnjo napajal pri latinščini in nemščini, vzhodnoslovenski pa je ostajal v sorodu s starocerkevnoslovansko tradicijo (Rajh 2002: 49). V sredini 17. stoletja se je začelo razvijati močno kajkavsko kulturno središče v Varaždinu. Varaždinska gimnazija je imela veliko obiskovalcev iz Štajerske. Pisci se torej nikakor niso mogli nasloniti na jezikovno tradicijo osrednjeslovenskega slovstva. Osrednjeslovenski jezikovni vpliv odkrijemo že v najstarejšem ohranjenem rokopisnem besedilu vzhodnoštajerske pokrajine, v velikonedeljski prisegi (1570), v rokopisnih zapisih iz 17. stoletja, ki so vezani na Ptuj, tudi Raputhov rokopisni evangelij (1686) je v celoti napisan v prleškem narečju (Rajh 2002: 50, 51).

Odločilni za vzhodnoštajerski knjižni jezik sta bili 2. in 3. izdaja Parhamerjevega katekizma, zlasti tretja je imela velik uspeh in vpliv na nadaljnji razvoj te različice slovenskega jezika, ki so ga v naslednjih desetletjih pisali pesnik Leopold Volkmer ter Dajnko, v slovnični pa določila Šmigoc in Peter Dajnko (Rajh 2002: 51).

Prva izdaja katekizma (1758) je poskušala prilagoditi slovenski nedosledni črkopis pisni in govorni podobi in s tem opozarjala na neustreznost stare bohoričice. Vendar takšna črkopisna rešitev ni bila sprejemljiva za celoten slovenski prostor, saj je izhajala iz osnov kajkavskega pravopisa. Pisec se je v predgovoru zavedal razlike med t. i. kranjsko in nekranjsko slovenščino. Največkrat sploh ne gre za hrvaške besede, temveč za t. i. skupno panonsko besedje, ki je med Prekmurci, Štajerci in kajkavci prisotno od prihoda Cirila in Metoda v panonski prostor. Besedno prepletanje najbolje kažejo dvojnični izrazi, ko je kajkavška beseda razložena s slovenskim sopomenskim parom (*mešni red ali žegen, občinstvo ali gmajna, zla ali hudoba, činenje ali djanje*). Posebnost je jezikovna interferenca, ko prevajalec združi vzhodnoštajerski in kajkavski očenaš v dvojezično molitev (Jesenšek 2005: 135–139).

Druga izdaja katekizma (1764) se jezikovno zavestno odmika od kajkavščine, črkopis je še vedno kajkavski. Pojavlja se štajerski glas ü (düša), ki se pojavlja vzporedno ob kajkavskem u (račun, vupanje); refleks za nosni on je praviloma le še o (bodo, boš). V oblikoslovju se pojavi značilna štajerska končnica -oj (samostalniki ženskega spola: z gnadoj božjoj); besednih dvojnic je veliko manj; razlag besed več ni; očenaš je zapisan samo še v vzhodnoštajerski različici, pri desetih božjih zapovedih pa so izginile kajkavske besedne zveze ali nedoločniške polstavčne konstrukcije (*nemaš vbujti*, *nemaš krasti*, *nemaš poželeti lucke žene*) (Jesenšek 2005: 139-140).

Tretja izdaja katekizma (1777) je že natisnjena v bohoričici. Kajkavskih besed skoraj več ni, ostajajo pa kajkavizmi (*žalivanje*, *ada*, *potlam*, *najmre*, *neg*). Pojavljajo se novi osrednjeslovenski izrazi in ponimenovanja (*mertučlivost* → *mernost* → *treznost*) (Jesenšek 2005: 140).

V razsvetljenstvu so vzhodnoštajerski duhovniki prvič začeli razmišljati o svojem knjižnem jeziku, ki bi se naj jasno ločil od osrednjeslovenskega, predvsem pa od kajkavskega hrvaškega. Štajerski šolskocerkveni stiki s kajkavskohrvaškimi so se začeli rahljati do leta 1774, ko je Marija Terezija uredila šolstvo v avstrijskih deželah. Država je začela centralizirati šolstvo, posledica pa so bili novi prevodi katekizmov: na Štajerskem se je uveljavil t. i. jožefinski katekizem, ki je izšel v Gradcu 1783 in je dokončno pretrgal stike s kajkavščino, se je pa te neje navezal na nemščino (Jesenšek 2005: 141).

Zaključek

Fran Ilešič ni bil samo ilirist, kot je največkrat predstavljen v jezikoslovnici znanosti, temveč tudi šolnik, literarni zgodovinar in raziskovalec panonskih narečij. Tako je pisal o pouku slovenskega jezika, o največjih slovenskih literatih (Prešeren, Jurčič ...), bil je urednik Trubarjevega zbornika. Vsekakor je bil dober poznavalec svoje dobe. V *Početkih štajersko-slovenske književnosti v 18. stoletju* je opisal prevod malega Kanizijevega katekizma, prirejen za Slovence mariborskega okrožja sekovske škofije l. 1758. (1906), v tej zvezi je opozoril na kranjsko-slovenski prevod Parhamerjevega katekizma iz sredine 18. stol.; iz jožefinske dobe analizira slov. »Contrat social« iz 1789 (1904), štajerski jožefinski katekizem. Iz prvih časov romantične je zbral biogra-

fsko gradivo o Ivanu Naratu, jezikoslovcu in prvem katehetu mariborske gimnazije; pojasnil je nastanek in 1. izdajo Murkovičovih jezikoslovnih del (1905), hrvaške vplive v starejših vzhodnoštajerskih tekstih ter prispeval k zgodovini našega preporoda s članki in objavo korespondence.

Literatura

- Ilešič, F. Početki štajersko-slovenske književnosti v 18. Stoletju. Maribor: Tiskarna sv Cirila, 1906.
- Jesenšek, M. Vzhodnoštajersko in kajkavsko besedje v slovenskem prevodu Parhamerjevega katekizma. Spremembe slovenskega jezika skozi čas in prostor. V: Zora, št 33. Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2005.
- Rajh, B. Od narečja do vzhodnoštajerskega knjižnega jezika. V: Zora, št.19. Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2002.
- Šlebinger, J. Ilešič, F. Slovenski biografski leksikon.
URL: <http://nl.ijs.si/fedora/get/sbl:0857/VIEW/> (24.7.2012.)
- Toporišič J. Slovenski knjižni jezik 2. Maribor: Založba Obzorja, 1974.
- Toporišič J. Slovenski knjižni jezik 3. Maribor: Založba Obzorja, 1967.

Maša Karin

Elementi legende i realizma u djelu Stefana Mitrova Ljubiše – „Kanjoš Macedonović“

Iako se srpski realizam javlja još za vrijeme romantizma, to ne sprječava srpske realiste da vjerno opišu promjene u nacionalnom i društvenom životu, oslanjajući se na prikaz seoskog načina života, malog čovjeka i njegova svijeta te patrijarhalnih odnosa koji vladaju među pripadnicima jednog naroda. U istinitom prikazivanju stvarnosti svojega doba srpski realisti ipak ne podilaze svim očekivanjima teoretičara realizma. Riječ je o količini pristranosti prema pojavama o kojima pišu. Tako piše i Stefan Mitrov Ljubiša, čovjek iz naroda, iz onoga kraja gdje je srpski narod možda najbolje sačuvalo svoje predaje i običaje. Ovaj se autor oslanja upravo na zavičajno folklorno tlo, izvornost vlastitoga jezika, narodni život i običaje maloga čovjeka. Odratz njegove ljubavi prema seljaštvu, srpskom jeziku i folklornoj tradiciji rezultirao je mnogim pričama pod utjecajem folklornoga realizma. Iako sam u radu pretežno prikazala prema kojim realističkim pravilima Ljubiša piše svoju poznatu pripovijetku *Kanjoš Macedonović*, osvrnula sam se i na legendarne sastavnice djelâ zbog kojih je Ljubiša etiketiran kao čovjek narodnoga duha te autor koji posjeduje beskrajnu ljubav prema narodnoj književnosti, prošlosti, životu i jeziku.

Realizam kao književnopovjesno razdoblje javlja se tridesetih godina devetnaestoga stoljeća. Vodeću ulogu u tom pravcu zasluženo imaju engleska, francuska i ruska književnost, dok u ostalim zemljama poprima drugačije oblike, koji su vezani za pojedine uvjete svake književnosti. U Srbiji se tako realizam javlja u jeku romantizma, u vrijeme značajnih promjena u nacionalnom životu. S promjenama u nacionalnom životu, događaju se promjene i u društvenom, pa tako realizam otkriva malog čovjeka, seoski život, patrijarhalne odnose, čovjeka iz naroda te njegov svijet. Iako razni teoretičari realizma zahtijevaju od pisaca da prikazuju stvarnost na objektivan način i bez osobnih pristranosti, nekad sami pisci ne mogu ispuniti ta očekivanja. Neki od pisaca i sami su bili mali ljudi iz naroda i upravo iz tog razloga nisu mogli potpuno izbaciti pristranost prema pojavama o kojima su pisali. Zahtijevanja kojima su realisti

podilazili tražila su da se na istinit način prikaže stvarnost određenoga razdoblja. Srpska se književnost do realizma razvijala pod njemačkim utjecajem, koji tu ulogu zatim prepušta ruskim realističkim autorima. Ruski realist koji prednjači u djelovanju na srpske realiste jest Gogolj. Prvi zahtjev koji on postavlja pred autora jest da lice u umjetničkom djelu što više liči na svoj obrazac u stvarnosti (Penčić, 1967). Gogolj na srpske realiste utječe i samim odabirom temâ u svojim djelima. Oslanja se na probleme sirotih seljaka te piše o životu ukrajinskog sela. Prema tim su zahtjevima svakako radili i autori srpskog realizma. Realist je okrenut neposrednom društvu te je suočen s njegovim problemima (Penčić, 1967). Tako je i srpski realist suočen s problemima maloga čovjeka u Srbiji koji je bio pod velikim teretom birokratskoga aparata i mehanizama vlasti. Srbija u to vrijeme dobiva političku neovisnost i zauzima vodeće mjesto u kulturnom i književnom životu, a glavni kulturni centar postaje Beograd (Deretić, 1983). Stari, patrijarhalni odnosi počinju blijedjeti pod utjecajem novog vremena pa situacija biva takva da realist ne treba izmišljati temu, već mu se ona nameće samom situacijom u zemlji.

Pripovijetka koju analiziram u ovome radu, *Kanjoš Macedonović* (1870), spada u autorovu zbirku *Pripovijesti crnogorske i primorske*, a autor u njoj obrađuje epsku junačku temu spajajući je s humorom te pokušavajući tako elemente legendarnoga spustiti do običnog i svakodnevnog (Deretić, 1983). U radu će pokušati prikazati prema kojim sve realističkim načelima ova Ljubišina priča spada u djela srpskoga realizma te koje legendarne sastavnice autor upotrebljava kako bi postigao efekt narodnoga folklornog realizma.

Stefan Mitrov Ljubiša

Rodio se 1824. godine u Budvi, u onom kraju gdje je srpski narod možda najbolje očuvalo svoje predaje i običaje. Ostao je siroče s nepunih četrnaest godina, što je i bio razlogom zbog kojega se morao samouko obrazovati. Sve što je napravio za svojega života odraz je njegova prirodnoga dara i samostalnoga rada. S devetnaest godina postao je tajnikom u Budvi. Samouko je izučio i pravničko znanje, pa ga austrijska vlada imenuje i javnim bilježnikom. Gotovo sav svoj vijek proveo je u javnom radu, kao predstavnik naroda. Bio je i predsjednik dalmatinskoga sabora te poslanik u bečkom parlamentu. Nikada nije služio protiv svojega naroda niti je ikad

išao tako daleko da narodne interese i ideale žrtvuje politici Beča. 1878. godine preminuo je u Beču, odakle je 1885. godine prenesen u svoj zavičaj. Danas možda i nema pisca koji je više volio srpski jezik i polagao toliko nade u njegovu izvornost, kao što je Stefan Mitrov Ljubiša. Prikazujući narodni život, on je svojom riječju slikao narodne običaje i nastojao pokazati kako narod razmišlja o raznim pojavama u svijetu i životu. Stilom svoje proze nastojao je što vjernije sačuvati osobine narodnoga jezika s mnogim arhaičnim elementima u leksiku i frazeologiji (Deretić, 1983). On svoj narodni realizam ne razvija na temeljima realističkoga pokreta, već na zavičajnom folklornom tlu. Djela mu nastaju na nasljeđu folklornih pričanja te Vukove narodne pripovijetke i narodne pjesme, tako da on u biti piše izvan poetike realizma, ali blisko očekivanjima realističke škole (Ivanić i Vukićević, 2007). Sve njegove pripovijetke izvađene su iz narodnog života i usta seljaka, ljudi iz naroda. Njegova proza spada među one najiskrenije na ovim prostorima jer je Ljubiša bio vrstan poznavatelj seljačkoga razmišljanja i seljačke duše te izvrstan tumač narodne filozofije, narodne prošlosti i narodnoga govora. Prije rada na vlastitim pričama, prevodio je Dantea i Horaciju, da bi tek nakon toga objavio dvije zbirke pripovijedaka: jednu 1875. godine pod nazivom *Pripovijesti crnogorske i primorske*, a nedovršena zbirka *Pričanja Vuka Dojčevića* izdaje se od 1877. do 1879. godine. Zajedno s ostalim srpskim realistima, Ljubiša je zazirao od svega modernoga, od velikoga grada, od europskoga načina života. Upravo to prikazuje i u *Kanjošu Macedonoviću* gdje epsko spaja s komičnim, a u osnovi afirmira etiku patrijarhalno-herojske zajednice nasuprot zapadnoj civilizaciji (Ivanić i Vukićević, 2007).

Realistično u djelu

Krenula bih od same fabule djela kao jedne od važnijih karakteristika realističkog procesa koja slijedi kronološki red zbijanja, a događaje međusobno povezuje čvrstim uzročno-posljedičnim odnosima. Priča počinje opisom paštrovske obale koja je služila kao mjesto gdje se narod sakupljaо i donosio odluke, za vrijeme kad je paštrovska općina slobodno i neovisno upravljala sama sobom. Skupština je svake godine birala suce i vlastelu te im predavala zakonik, dok ih početkom travnja 1423. godine nije prevario zapovjednik mletačke flote, vojvoda Bembo. Do tog vjerojatno ne bi ni došlo da stanovnici Paštrovića nisu bili u opasnosti

od Turaka. Odlučili su se svojevoljno prikloniti Mlečanima. Na ovom mjestu počinje kronološki red zbivanja, kakav je karakterističan za realistični tijek priče. Zatim se priča podređuje temeljnomy postupku realizma – otkrivanju likova. Fabula se oblikuje tako da se lik po-djednako prikaže kao društveno, psihološko i intelektualno biće. Sam Kanjoš se na početku spominje kao sudionik skupštine koja je sazvana jednog proljetnog dana. Već se tu prikazuje kao *čovjek niska struka, ali živ i čeperan, da bi se na igli vrti*. Čeperan bi značilo živahan, okretan (Brodnjak, 1993), što prikazuje psihološku Kanjoševu stranu, a samo prisustvovanje na skupštini prikazuje ga kao društveno biće: Mač o pasu a čelenku na glavi, vikne: *Pomoz' Bog, braćo!* “*On je skoro pohodio Mletke zato se svi s njim pocjelivaju i zagrele; a kad sjede, počnu ga suđe raspitivati o Mlecima i o glasovima što je tamo skupio i amo donio.*

Njegov odlazak u Mletke i skupljanje informacija zasigurno ga prikazuju kao jedno intelektualno biće koje je sposobno za takvo što. Kao sudionik te skupštine, tog proljetnog dana Kanjoš im priča o svome putovanju u Mletke, kada je tamo prevozio nešto trgovine. Priča im kako su ga htjeli novčano kazniti zbog zarade na trgovini, pa je morao od svakih sto zarađenih dinara trideset dati sv. Marku, na što on odluči napisati žalbu. Cijela njegova priča o odlasku na dvor zbog žalbe prikazuje ga kao intelektualno biće, a njegov odlazak u krčmu opet ga stavlja u poziciju društvenoga bića: *Onako jadan i tužan, stisnem i podem u jednu krčmu da se tobоž u vinu razaberem.*, baš kao i razgovor s Bračaninom koji mu pripovijeda o divu koji je pobjegao te se smjestio na otoku nasred grada pa traži borbu s vladarom ili mletačkim zatočenikom. Zatim priča Kanjoš kako su izjutra došli po njega da ga vode na sud kako bi im objasnio tko je i što radi u Mlecima te dodaje kako su mu dali pismo da ga oslobose carine na trgovinu. Radnja i dalje teče kronološki. Kanjoš sutradan riješi svoju robu i trgovanje, da bi se opet vratio na sud gdje mu govore da će svojoj paštrovskoj braći ponijeti duždev pozdrav i milost te poslati iz Paštrovića zatočenika koji će se obračunati s divom. I Kanjošev susret s duždom prikazuje ga kao toplu osobu, koja čak ni pred vladarom ne preže da pokaže kako je društvena i otvorena za njegove ponude. Kanjoš se vraća u selo i tu prestaje njegovo prepričavanje događaja u Mlecima, a radnja se nastavlja u vrijeme proljetne skupštine, kada im je Kanjoš i

obznanio što se dogodilo u Mlecima. Tu skupština vijeća te odluči poslati Kanjoša da se sukobi s divom Furlanom, na što on nakon kratkoga negodovanja i pristane. Ovaj Kanjošev konflikt sa sugrađanima prikazuje nam još jedan izrazito realističan proces, koji se u priči javlja i ranije, u trenutku kada se on sukobljava s duždevim podanicima zbog carine na trgovinu. Osnovna fabula uvijek je jasno uočljiva i ona je osnovni izvor dinamiziranja romanesknog procesa, ali dominantu tog procesa predstavlja konflikt junaka sa sredinom, klasom ili društvom, nakon čega slijedi razrješenje konflikta (Penčić, 1967). Nakon toga radnja teče svojim kronološkim slijedom, a u njemu se opisuje Kanjošev junački međan, Furlanova smrt te duždovo obećanje stanovnicima Paštrovića.

Realist je otkrivao istinski život tamo gdje su njegovi prethodnici nalazili samo krajnje intelektualno i emotivno siromaštvo (...), a seljak se u realističnim djelima pretvara u normativnog junaka (Penčić, 1967). Kanjoš Macedonović junak je koji nije ni vitez ni profesionalni megdandžija, nego običan paštrovski trgovac, malena rasta i neugledna lika, ali okretan i oštrouman (Deretić, 1983). Idealizirani junaci romantizma zamijenjeni su predstavnicima društvenih slojeva, a romantički ideali duha realistički prikazanim ljudskim osobinama, vrlinama i manama. Tako su Kanjoševe mane prikazane u trenutku kada odbija izaći na junački međan, što bi ga prikazalo kao kukavicu. Kasnije biva prikazan i kao ironičan lik koji je sklon ruganju kada kaže: *Moja gospodo, bolji i viši podoše boljijema i višijema, a ja jedva vas dopadoh!*. Realistički lik mora podsjećati na stvarnog čovjeka, biti uvjerljiv, a u isto vrijeme i individualiziran, poseban, različit od drugih. Portretiranje je za realista od osobite važnosti, jer je ono izražavalo njegov dar zapažanja i slikanja neposredne datosti. (...) Pisac detaljno opisuje odjeću, manire, način hodanja, karakteristične pokrete, izraz lica, pokret (Penčić, 1967). Navodim neke primjere iz priče na kojima se vidi koliko je autoru važno portretiranje kao jedan od realističkih postupaka: *U neko zlo doba otvore se vrata i ispane jedan hromac u zelenoj haljini kao gušterica. (...) Uze mi 'artiju iz ruke, stavi na nos naočare (...) dok dođe jedan čovjek u crnoj haljini i kapi, hđah reći da je redovnik (...) Ja se sutradan odjeni dolamom zelenom od kadife što sam lani u Dubrovniku krojio; jećermom i dokoljenicam u čistoj srmi što sam ljetos dobavio iz Skadra; pripaši mač vukovac u srebrnijem*

pločama što mi ga je djed u Španiji kupovao; a stavi na glavu čelenku carigradsku, a na čelenci pero labudovo, skoro moje visine (...) Kad u odaju duždevu, ali tu gospode kao pljeve, svi odijeli svilu zlatom vezenu. (...) U prvom mraku oko trista ljudi ođedeni u jednakoj nošnji (...) Ovim primjerima autor je pokazao kako je detaljno opisivanje odjeće iznimno važno u kreiranju realističnoga djela. Zatim je Ljubiša pokazao nezrele manire mletačkog žbira: pak se poče smijati i rugati... Opis nekih karakterističnih pokreta također nam pomaže u smještanju ovog djela među realistična: Smrče se, a ja ne jio ništa, no se napunio jada od grla do dimanja, pak mi se drob nategnuo da prsne. (...) Đavolji jedan san svu noć, nego se obrći i prevrći do zore. (...) Pomišlih da je vratim kao mito, no mi se učini stidno, te je posrkam do dna. (...) A on pravo na mene, kucne me po ramenu i dovati desnu ruku, kao da smo se sto puta gledali i zajedno ručali. (...) Ja se poklonim do crne zemlje i reknem u sebi (...) Svi pristanu na ovo, no Kanjoš skoči na noge i viknu (...) pak se dovati za mač, a zaškripi zubima. (...) To Kanjoš izusti, a dužde ga objeručke zagrli i poljubi posred čela. Ljubiša koristi i opis izraza lica kada piše: Kad vide trojica Kanjoša namrde se, jer pomisle da Paštrovići neće slati zamjenicu duždu. Portretiranje pomoću ambijenta indirektno je upoznavanje s likom, traganje za svojevrsnim otiscima lika u predmetnom svijetu koji ga okružuje (Penčić, 1967).

Autor portretiranjem ambijenta i počinje samu pripovijetku: *Nasred Primorja općine paštrovske ima jedna mala luka, pusto žalo, koju ljudi i dan današnji zovu Drobnijem pijeskom.* Opise ambijenta autor koristi i dalje u tekstu, kad npr. opisuje sud, obalu okupanu suncem i otok u blizini te raspoloženje u Mlecima nakon velike pobjede nad Furlanom. Najopširniji opis ambijenta i samog interijera Ljubiša daje na samom kraju djela, kada opisuje crkvu u koju se narod okupio ne bi li proslavio Kanjoševu pobjedu. Sastavni dio autorove stvaralačke tehnike jest preciznost (...) preciznošću nas uvjerava u istinitost cjelokupnog sadržaja (Penčić, 1967). I Ljubiša je dosta precizan, što u samim opisima ljudi, što u smještanju radnje u određeno vrijeme. Veoma je precizno opisao i Kanjoševu i Furlanovu borbu. Toliko detaljno da čitatelj saznaje kako i na koji način Kanjoš ubija diva: *Potegne Furlan jednom, i čisto, da se Kanjoš nekako hitro ne usuka, hćaše ga raskrojiti. Dok Furlan mahnu drugom,*

Kanjoš ga ugrabi i probi mačem s lijeve sise na desnu lopaticu. Pade Furlan, a udari mu iz rane kužanj krvi kao da si vola zaklao.

Realistički pripovjedač najčešće je objektivan, iskazan glasom u trećem licu i nenazočan u radnji. Priču počinje upravo takav pripovjedač koji se u jednom dijelu ipak obraća čitatelju: *Ne pitaj me kako je Venecija svoju riječ održala, i kako je malo pomalo krvnila i postrizala ove ugovorene sloboštine; to znaš i sam, ili se lako dosjetiti možeš.* Takvog pripovjedača zamjenjuje sam Kanjoš koji preuzima njegovu ulogu. Kasnije se ovaj pripovjedač opet javlja na mjestu gdje prestaje Kanjošovo pričanje o događajima u Mlećima, na mjestu gdje se radnja opet pokreće. Ulogu pripovjedača ima pisac, on povezuje događaje u završnu cjelinu. Realist izbjegava komentirati postupke svojih junaka, pa tako biva i s ovim realističkim pripovjedačem.

Realizam je razvio teoriju o tipičnosti i načelu tipizacije i individualizacije, kao i načelo uvjerljivosti likova. Prema načelu tipičnosti realistički su likovi predstavnici svoga vremena, određenog prostora i društvene grupe. Upravo to i jest Kanjoš – pripadnik seoske zajednice, sudionik paštrovske skupštine, trgovac koji je osuđen plaćati carine i harač.

Legendarno u djelu

Ljubiša se u svojima djelima okreće narodnom stvaralaštvu i tradiciji. Njegova priča određena je folklornim nasleđem, a ta se određenost ogleda u tome što autor građu za stvaranje djela nalazi u usmenim narodnim predajama i legendama, mitološkim i magičnim predstavama, vjerovanjima i obredima (Damjanov, 2011). Tako je prva i najvažnija legendarna sastavnica ovog realističkog djela sama tema koju Stefan Mitrov Ljubiša uzima iz poznate paštrovske legende. Legenda kaže da je u 15. stoljeću omaleni Kanjoš Macedonović iz Buljarice spasio glavu mletačkog dužda pobijedivši u dvoboju neku beštiju koja se nazivala Furlanom (Gregorić). Već na početku ove pripovijetke javlja se jedna legendarna sastavnica. Naime, pripovjedač govori o mjestu gdje se narod kupio na zbor i odluke, pripovijeda o vijećanju i suđenju o najvažnijim poslovima, o skupštini koja je birala suce i vlastelu. Upravo Srpski državni sabor potječe od starih praslavenskih narodnih skupština na kojima se raspravljalo i odlučivalo o mjesnim pitanjima. Jedan primjer takve skupštine sa srpskih prostora bio

je upravo u Paštrovićima, čiji se zbor konkretno spominje 1423. godine. Kod Budve su se Paštrovići skupljali na otvorenu prostoru, morskom žalu.

Nalazeći se na granici između Osmanskog Carstva i Mletačke Republike, Paštrovići su se morali prikloniti jednom od njih. Opasnost od islamizacije natjerala ih je da dobrovoljno postanu mletački podanici. Odredili su četrnaest predstavnika koji će pregovarati sa admiralom Franceskom Bembom, vrhovnim zapovjednikom mletačke flote. Ugovor, kojim su utvrđena prava i obaveze Paštrovića, potpisali su 1423. g. paštrovski plemići (Ratkovići). Na temeljima ove činjenice svoju priču započinje i Ljubiša.

Organizacija i mentalitet Paštrovića tipično su crnogorski, što uključuje plemensku organizaciju i bratstva, osjećaj časti i ponosa. To nam pokazuje i autor u ovom djelu. Spomenuta skupština pokazuje nam njihovu plemensku organizaciju i bratstvo, a čast i ponos prikazani su u sceni u kojoj Kanjoš hrabro i ponosno odlazi u boj s Furlanom. Ljubiša, u stilu vrsnoga folklornoga obožavatelja, pravog pobornika svega narodnoga i tradicijskoga čovjeka, djelo završava narodnom poslovom: *Kako su činili, tako su i obršili.*

Zaključak

Pod utjecajem folklornog realizma Ljubiša je svojoj čitateljskoj publici podario mnoge priče koje su pravi odraz njegove ljubavi prema seljaštvu, srpskom jeziku i folklornoj tradiciji. Posjedovao je izraziti narodni duh i veliku ljubav prema narodnoj književnosti, što ga je učinilo vrlo dobrim poznavateljem svoga kraja. Imao je sposobnost iskrenog „slikanja“ ljudi među kojima je živio. Iako je pisao u jeku realizma te svoja djela iscrtao na temeljima realističke škole, bio je romantičar jer je iznimno cijenio narodnu prošlost, narodni život i narodni jezik. Kao predstavnik ljudi iz naroda, mnogo se razlikovao od svojih tadašnjih kolega realista. Nije pisao surovo realistički i avanturistički kao Ignjatović, iako obojica spadaju u razdoblje ranoga realizma kod Srba. Nije poput Glišića nastojao prikazati sve tipove društvenoga života, već se koncentrirao na muke maloga čovjeka. Lazarevićev junak bio je intelektualac i na temelju toga ovaj se autor smatra tvorcem srpske psihološke pripovijetke, dok Ljubišu nisu previše zanimali opisi unutarnjih čovjekovih stanja, koliko opisi naro-

dnoga života i običaja temeljenih na tradiciji. Nije se oslanjao na alegoriju i satiru poput Domanovića, već na narodni govor i narodne običaje od kojih je veoma uspješno gradio umjetničku književnost. Od Matavulja ga razlikuje pristup malom čovjeku – dok takvom čovjeku Ljubiša prilazi prepun sentimentalnosti, razumijevanja i iluzije, Matavulj to ne čini. Od Sremca ga dijeli razina humora kojim su se ova dvojica koristili – Ljubiša humor miješa s tradicijom i folklorom, a glavna karakteristika opusa Stevana Sremca upravo je humor kojim se služio da bi prikazao stari ili novi svijet. Njegova djela izgledaju poput proširenih narodnih priča, poput *Kanjoša Macedonovića*, sve opisuju narodne običaje koristeći se nardnim rječnikom, ali to nije bio razlog da on ne postane istinski umjetnik.

Literatura

- Brodnjak, V. Razlikovni rječnik srpskog i hrvatskog jezika. Zagreb: Školske novine, 1993.
- Deretić, J. Istorija srpske književnosti. Beograd: Nolit, 1983.
- Damjanov, S. Vrtovi nestvarnog. Beograd: Glasnik, 2011.
- Gligorić, V. Srpski realisti. Beograd: Prosveta, 1956.
- Gregović, V. Đ. O Paštrovićima. Projekat Rastko Boka. URL: http://www.rastko.rs/rastko-bo/ljudi/djgregovic-pastrovici_l.html (30.6.2012)
- Ivanić, D. i Vukićević, D. Ka poetici srpskog realizma. Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.
- Ljubiša, Mitrov S. Kanjoš Macedonović i druge pripovetke. Beograd: Srpska književna zadruga, 2001.
- Penčić, S. Realizam. Cetinje: Obod, 1967.
- Ratković, M. Crnogorsko pleme Paštrovići – paštrovačka hronika (prema studiji dr. Jovana Vukomanovića). Montenegrina, digitalna biblioteka crnogorske kulture. URL:http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/ple-mena/crnogorsko_pleme_pastrovici.htm (17.2.2012.)

Maja Kovčé

Narečno izrazje običaja košnje trave v zreškem govoru

V diplomskem delu z naslovom Narečno izrazje običaja košnje trave v zreškem govoru sem na podlagi starega, že skoraj pozabljenega običaja, natančneje predstavila besedje, s katerim sem se srečala pri prikazu običaja košnje trave na star način v Zrečah. S folklorno skupino smo se lansko poletje odločili, da ta običaj oživimo in ga predstavimo širši množici. Običaj je potekal v zreškem narečju, ki je marsikomu težje razumljivo.

V začetnem delu sem najprej predstavila geografske, zgodovinske, gospodarske in kulturne značilnosti mesta Zreče. Temu sledi predstavitev običaja košnje v Zrečah, kot zanimivost pa sem prikazala še različne izvedbe tega običaja po Sloveniji, saj sem ugotovila, da je imel skoraj vsak kraj svoj običaj. V osrednjem delu sem se ukvarjala z zreškim govorom, kjer sem prikazala glasoslovne značilnosti tega govora, ki ga slovenska dialektologija uvršča v južnopohorski govor.

Poglaviteni del diplomskega dela predstavlja zbiranje narečnega izrazja, ki je zapisano v fonetični oblikih in je s pomočjo strokovne literature natančno dodelano. Narečno gradivo sem večinoma pridobila na podlagi vprašalnice za Slovenski lingvistični atlas, ki jo je pripravila Francka Benedik, del gradiva pa s pomočjo posnetka običaja. Zbrano izrazje zajema predvsem stare besede, ki počasi izginjajo in jih pozna le še starejša populacija. Pri analizi posnetka pa sem ugotovila, da pri nekaterih narečnih besedah prihaja do razhajanj, saj so pri običaju nastopale različne strostne generacije in pri mlajših je že opazen vpliv knjižnega jezika.

Besede v slovarčku so razvrščene po abecednem redu in razdeljene na tri sklope: *Opravilo*, *Hrana* in *Oblačila*. Knjižni ali poknjiženi različici sledi zapis besede v fonetični oblikih z ustreznimi slovničnimi kvalifikatorji, tej pa pomenska razlaga. Analizirala sem tudi izvor besed in ugotovila, da jih je večina slovanskega izvora. Med prevzetimi besedami izstopajo germanske, najverjetneje zaradi močnega vdora germanizmov v času svetovnih vojn. Prevzetih nemških besed je v slo-

varju kar 90%, nekaj malega pa se pojavlja tudi romanizmov.

Zreče, danes eno izmed najbolj gospodarsko in industrijsko razvitih mest v Sloveniji, so dajale še v prejšnjem stoletju vtis preprostega kraja, kjer so se domačini poleg kmetijstva ukvarjali še z železarstvom, žagarstvom, obrtjo, s premogovništvom in kovaštvom. Živeli so preprosto, a trdo, si medsebojno pomagali pri kmečkih opravilih in si s tem popestrili ter lajšali napornejše ročno delo. In kot se glasi nagrajena pesem za najlepše narečno besedilo ‘Kuo:scam za spo’mə:žin:

»B’ru:si ‘kuo:so, b’ru:si ‘kuo:so
ko z’jeptra pe’tē:lin za’pe:l je,
ko ‘di:lo ‘e:n ‘či:nku se s’ve:it,
je ‘kuo:sec ‘da:u ‘kuo:so na ‘ra:mo,
pa ‘ša:u je na t’ra:unik ku’sə:it.
Ko ‘ruo:sa pū’vsq:t je le’žo:la,
je t’ro:vo nar’lē:ži ku’si:u,
a ‘puo:l ko je ‘sa:nce par’pe:klu,
se ‘kuo:sec je u ‘sa:žnici hla’di:u.
Tujīt mi smo u ‘ča:six ‘kuo:sci bli,
smo ‘ra:di ‘pe:li v’re:iskali!
‘Ka:k ‘lou:šno blu je s’ra:it pla’nə:žin,
smo vese’lə:žili se dek’lə:žin!
Tujīt ‘mi: smo u ‘ča:six ‘kuo:sci bli,
smo ‘ra:di ‘pe:li v’re:iskali!
‘Ka:k ‘lou:šno blu je s’ra:it pla’nə:žin,
p’ra:u ‘la:jp uš’ta:u ‘na:m je spu’mə:žin!
A p’ri:šli so ‘čo:si dər’ga:čni,
pu t’ra:unikax ‘kuo:scou ‘ve:č ‘nə:ži,
ku ‘sa:nce ži ‘mo:čnu par’pa:ika,
ku’si:lnica u t’ro:vi bar’nə:ži.
‘Nə:ži v’re:iskaja, g’la:sniga ‘pa:itja,
na k’mē:tax tak ‘lou:šnu ‘ve:č ‘nə:ži,
z ma’šə:žnami k’mē:tič ‘so:m ‘da:ila,
pu’no:ci pa s’la:tku zas’pe:ži.«

Z vse večjim napredkom mesta pa se čedalje bolj izgublja narečna podoba zreškega govora. Zaradi modernizacije pa ne izginja zgolj staro slovensko izrazje, povezano s kmečkim življenjem, pač pa izginjajo tudi stari kmečki običaji.

Mesto Zreče je iz nepomembne in neprepoznavne vasice, obdane s travniki in polji, postalo eno izmed najbolj razvitih in bogatih občin v Sloveniji. Leži pod obronki Pohorja v Dravinjski dolini. Kot enotno naselje se je razvilo šele v zadnjih dvajsetih letih, in sicer iz vasi Zgornje in Spodnje Zreče ter Dobrave in leta 1987 postalo mesto. Začetki izrazitejšega gospodarskega razvoja Zreč segajo v drugo polovico 18. stoletja. Takrat zasledimo začetke železarstva, žagarstva, premogovništva, obrti in trgovine. Geografska lega Zreč in naravno bogastvo v okolici sta domačinom predstavljalna odlično izhodišče za odprtje obrtnih dejavnosti, iz katerih se je v novejšem času razvila uspešna industrija. Pomembna pridobitev Zreč je bila izgradnja ozkotirne železnice Poljčane–Slovenske Konjice–Zreče, katere primarna naloga je bila prevažanje tovora, kasneje pa je domačinom odprla precejšnje možnosti za zaposlitev in boljši zaslužek v drugih mestih. Po prvi svetovni vojni se je v Zrečah razvila še danes živa panoga, kovaška industrija. Zreče so tako zrasle v pravo industrijsko središče z danes znanima podjetjema Unior d. d. in Swaty-Comet. Poleg močne industrije pa je mesto še danes ponekod ohranilo podeželski videz.

Zreški govor spada k južnopohorskim govorom južnopohorskega narečja in je del štajerske narečne skupine. Samoglasniški sestav tega govora vsebuje dolge naglašene samoglasnike in kratke nenaglašene samoglasnike. Vsi naglašeni samoglasniki so samo dolgi, medtem ko so nenaglašeni samo kratki. Naglašeni so nastali iz stalno dolgih samoglasnikov, staro- in novoakutiranih samoglasnikov v nezadnjih in zadnjih ali edinih besednih zlogih ter iz umično naglašenih samoglasnikov. Poleg obeh splošnoslovenskih naglasnih premikov je bil izveden še umik naglasa s končnega kratkega zloga na prednaglasni kratki samoglasnik: ženà → žéna, kosà → kòsa, mèglà → màgla (novonaglašeni polgalsnik se je nato podaljšal in diftongiziral: žie:na, ‘kuo:sa, ‘mie:gla). (Strmšek, 2006: 15)

Najmlajši je naglasni umik v posameznih besedah s cirklumflektirana dolgega končnega, zlasti odprtrega zloga: ‘lie:xkū, ‘mie:sū, z’lo:tū. V govoru je ohranjen tudi premični naglasni tip na osnovi: ‘jie:zik je’zə:łka. (Strmšek, 2006: 15)

Samoglasniški sistem dolgih naglašenih samoglasnikov je monoftongično-diftongičen in vsebuje naslednje vokale: i:, u:, e:, ɔ:, e:i/ø:i, o:u, e:, o:, ie:, uo:, a:ł, a:u, a in ar. (Strmšek, 2006: 15)

Dolgi i je nastal iz staroakutiranega ē (jat): st’ri:xa ‘streha’, staroakutiranega jata v položaju pred r: ‘mi:ra ‘mera’, novoakutiranega e v nezadnjem besednjem zlogu: ‘zi:le ‘zelje’, staroakutiranega i v zadnjem ali edinem zlogu ‘mi:š ‘miš’ in po mlajšem naglasnem umiku naglašenega i: ‘ci:gan ‘cigan’. Diftong e:i/ø:i je nastal iz stalno dolgega i: ‘lø:ist ‘list’, staroakutiranega i v nezadnjem besednjem zlogu: ‘xə:łša ‘hiša’ in v redkih primerih tudi iz staroakutiranega i v zadnjem besednjem zlogu: ‘bø:łk ‘bik’. Dolgi e iz stalno dolgega polglasnika: ‘dę:n ‘dan’, novoakutiranega polglasnika v nezadnjem zlogu: ‘mę:ša ‘maša’, stalno dolgega nosnega e: ‘pę:t ‘pet’ in staroakutiranega nosni e v nezadnjem besednjem zlogu: ‘dę:tela ‘detelja’. Diftong ie iz sekundarno naglašenega e: ‘zie:na ‘žena’, novoakutiranega polglasnika v zadnjem besednjem zlogu: ‘pie:s ‘pes’, sekundarno naglašenega polglasnika: ‘mie:gla ‘megla’, staroakutiranega nosnega e: ‘vie:c ‘več’, novoakutiranega e v zadnjem besednjem zlogu: k’mie:t ‘kmet’, po mlajšem naglasnem umiku naglašenega e: ‘mie:sū ‘meso’ in iz staroakutiranega jata v zadnjem besednjem zlogu: ‘die:t ‘ded’, ‘sie:m ‘sem’. Dolgi e je nastal kot položajna varianta iz a:ł: ‘be:ta ‘bajta’. Diftong a:ł je nastal iz stalno dolgega ē: g’ra:łx ‘greh’ in stalno dolgega e: dre’va:łsa ‘drevesa’. Dolgi a iz staroakutiranega a v zadnjem ali edinem besednjem zlogu: b’ra:t ‘brat’ in po naglasnem umiku: ‘za:čnem ‘začnem’. Dolgi u iz novoakutiranega o v nezadnjem besednjem zlogu: ‘xu:ja ‘hoja’, staroakutiranega u v zadnjem ali edinem besednjem zlogu: k’ru:x ‘kruh’ in stalno dolgega o v položaju pred j: g’nu:j ‘gnoj’. Diftong ɔ:u z ozkim o-jem je nastal iz dolgega u: ‘kɔ:łpit ‘kupiti’, ‘lo:łkna ‘luknja’, p’lo:łvat ‘pljuvati’. Dolgi ɔ iz stalno dolgega nosnega ɔ: d’rɔ:k ‘drog’, staroakutiranega nosnega ɔ v nezadnjem besednjem zlogu: ‘kɔ:ča ‘koča’, in nosnega ɔ pod terciarnim naglasom: ‘zɔ:bi ‘zobje’. Diftong uo iz umično naglašenega o: ‘kuo:nec

‘konec’ in novoakutiranega o v zadnjem besednjem zlogu: ‘kuo:ž ‘konj’, dolgi o iz stalno dolgega a: g’lo:va ‘glava’ in staroakutiranega a v nezadnjem besednjem zlogu: k’ro:va ‘krava’, diftong a:u iz stalno dolgega o: ‘ba:uk ‘bog’, staroakutiranega samoglasniškega l ‘da:uga ‘dolga’, stalno dolgega samoglasniškega l: ‘va:uk ‘volk’ in nenaglašenega samoglasniškega l: ‘pa:ux ‘polh’. Samoglasniški ſ se v zreškem govoru izgovarja kot a:r: ‘pa:rst ‘prst’, ſma:rt ‘smrt’. V zreškem govoru se pojavlja tudi en kratko naglašen fonem, in sicer polglasnik: ‘jøs v pomenu ‘jaz’, ‘jøl v pomenu ‘ne’, ‘jøptro v pomenu ‘jutro’, ‘mønde v pomenu ‘menda’. (Strmšek, 2006: 16)

Za razliko od dolgih pa je samoglasniški sistem kratkih nenaglašenih samoglasnikov monoftongičen in vsebuje naslednje vokale: i, u, ſ, e, o, a in ar. Razvili so se iz izhodiščnih praslovanskih nenaglašenih samoglasnikov.

Samoglasniški upad pri nenaglašenih vokalih se v zreškem govoru redko pojavlja. Pojavi se ob onemitvi samoglasnikov i, ē in ø v položaju ob zvočnikih l, n in r: ‘ki:dŋ ‘teden’, onemitvi končnega -i pri glagolih v nedoločniku: ‘die:lat ‘delati’, in onemitvi polglasnika pred končnim -m. Le-ta takrat preide v n: sŋ ‘sem’, ‘si:dŋ ‘sedem’, ‘nə:isŋ ‘nisem’. V prednaglasnem in ponaglasnem položaju je opazno tudi ukanje, in sicer ko nenaglašeni o preide v skoraj čisti u → ſ: mu:gu:če ‘mogoče’, pu:tø:ica ‘potica’, ‘ču:dn̩ ‘čudno’, ‘sie:n̩ ‘seno’. (Strmšek, 2006: 19)

Soglasniki se v zreškem govoru od soglasnikov v knjižnem jeziku ne razlikujejo močno. Soglasniški sestav zajema zvočnike l, r, m, n, j, ž, v (z variantama f in ſ) ter nezvočnike p, t, k, s, š, b, d, g, z, č, c, č, f in x. (Strmšek, 2006: 20)

Ugotovila sem, da je običaj košnje trave slabo ohranjen, ne le v praksi, pač pa tudi v pisnem viru. Košnja v Zrečah in okolici se ni dosti razlikovala od ostalih košenj po Sloveniji. S košnjo so pričeli pozneje, in sicer ob svetem Lojzu, to je bilo okoli 21. julija. Nižje v Zrečah pa kakšen teden ali dva prej. Tudi tu je ta običaj pomenil pravi praznik, na katerega so se skrbno pripravljali skozi vse leto. Gospodar je priskrbel kosce iz okoliških kmetij, ki so si vzajemno pomagali pri vseh potrebnih opravilih, gospodinja pa je z deklino pomočjo skrbela za pijačo in jedačo.

Kosci so tudi tu pričeli v zgodnjih jutranjih urah, in sicer okoli tretje ure zjutraj. Tisti kosec, ki je na košnjo zamudil, je moral za kazen pomagati grabljicam pri trošenju, kar pa je veljalo za sramotno. Tudi tu je gospodar označil mejo tako, da je ob mejniku pokosil travo. Prvi je kosil gospodar ali najboljši kosec in narekoval tempo. Vsak kosec je kosil svojo vrsto, pri tem pa je moral paziti, da ni zašel iz nje in da ni kosil prepočasi, saj je bil v nasprotnem primeru zasmehovan. Vsi so morali kosit hkrati, čemur so rekl, da gredo na *horuk*. Vsak posameznik je skrbel za svojo koso, da je bila ostra in je gladko rezala. Če kdo ni znal *sklepati* kose, mu je na pomoč priskočil gospodar. Vsak kosec je imel svojo koso, oselnik in brusni kamen. V oselnik so navadno nalili vodo s kisom ali z jabolčnikom, ponekod pa so ravno tako verjeli, da je kosa bolj ostra, če v vodo namočijo kuščarja. Zajtrka pred odhodom tu niso imeli. Okoli šeste ure so imeli t. i. oblaženje, in sicer malo žganja ali čaj.

Po oblaženju se je gospodinja odpravila domov pripraviti zajtrk. Najpogosteje so zajtrkovali ajdove ali koruzne žgance, zabeljene z ocvirki in zelje, ponekod pa tudi olbič, zraven pa so spili kakšen jabolčnik (mošt). Gospodinja je z deklino pomočjo prinesla *pletenco jabolčka* in jedačo, ki jo je skrbno zavila v prt in položila v *ceker* ali *korbo*. Po zajtrku so kosci nadaljevali s košnjo, saj rosa še ni povsem izginila. Približno ob devetih so s košnjo končali in gospodinja je naznanila malico oz. t. i. *malo južno*. Takrat so jedli svinjino, in sicer svinjsko glavo in čeljust, zraven pa domač črn kruh. Po končani košnji so prišle na vrsto grabljice, ki so travo razgrable, da se je hitreje sušila in jo obračale. Sledilo je kosilo. Navadno so kosili koštrunovo ali ovčjo juho z ribano kašo, kisel krompir, meso iz juhe (koštruna ali ovco), ki so ga popekli in na koncu še sladico. To je bila najpogosteje potica ali kakšen biskvit, včasih pa tudi krofi. Po enournem oddihu so travo zopet razgrabili in obrnili. Po obračanju so imeli še eno malico. Proti večeru pa so, zaradi bližajoče rose, travo spravili v *kupe*, ki so jih naslednji dan raztrosili in travo nadalje sušili. Sledila je večerja, kjer so zopet jedli ovčetino, koštruna ali prekajeno svinjino. Zvečer, ko se je rosa spustila na travnike, pa so se kosci zopet odpravili na košnjo. Ta obred je trajal več dni, saj se je morala trava dodobra posušiti. Suho travo so naložili na lojtrske voz. Pri tem so uporabljali posebno tehniko, imenovano »pereti«. Seno so najprej naložili na levo stran vozu, nato na

desno in nato spredaj, potem zopet spredaj in nato na levo in desno stran, šele nato na sredino. Na takšen način je seno ostalo trdno na vozlu. Nazadnje so na seno položili žrt, ki je naloženo travo stisnil, da med vožnjo ni padla iz vozlu. Višje na Pohorju, kjer so bile kmetije preveč oddaljene ali pa so bili travniki prestrmi in nedosegljivi za vozove, so seno spravili v t. i. *kupice*. To je potekalo tako, da so posušeno travo zložili ob kol. Z vozovi so posušeno travo pripeljali na kmetijo, kjer so jo spravili na skedenj. Pri tem spravilu je sodelovalo več kmetov, ki so si podajali seno z vilami. Zadnji voz sena se je imenoval *postružnik*. Naložen je bil enako kot ostali, grabljice in muzikant pa so sedeli na žrtu. Tudi tu so imeli na vado narediti iz zadnjega snopa pokošene trave *babo* ali *deda*, odvisno od otrok. Če je bila na domačiji hčerka, so pripeljali deda, ki naj bi simboliziral bodočega ženina, če pa je bil sin, so pripeljali babo. Običaj so zaključili z likofom, ki je največkrat trajal pozno v noč. Kosci in grabljice so imeli kljub napornemu delu še vseeno dovolj energije za petje in ples.

Zbrala in uredila sem tudi narečno izrazje, ki se pojavlja pri običaju košnje trave. Izrazje je zapisano v fonetični obliki in je s pomočjo strokovne literature natančno dodelano. Narečno gradivo sem večinoma pridobila na podlagi vprašalnice za Slovenski lingvistični atlas, ki jo je pripravila Francka Benedik, del gradiva pa s pomočjo posnetka običaja. Zbrano izrazje zajema predvsem stare besede, ki počasi izginjajo in jih pozna le še starejša populacija. Pri analizi posnetka pa sem ugotovila, da pri nekaterih narečnih besedah prihaja do razhajanj, saj so pri običaju nastopale različne starostne generacije in pri mlajših je že opazen vpliv knjižnega jezika.

Besede v slovarčku so razvrščene po abecednem redu in razdeljene na tri sklope: *Opravilo*, *Hrana* in *Oblačila*. Knjižni ali poknjiženi različici sledi zapis besede v fonetični obliki z ustreznimi slovničnimi kvalifikatorji, tej pa pomenska razлага.

OPRAVILO

birt || 'bi:rt -a m gospodar; lastnik kmetije in glavni organizator košnje:
Gospođa:r je biu̯ 'bi:rt, 'žie:na je b'la: gospođə:j̥ja, 'puo:l so b'le: pa še
'di:kle pa x'lo:pci, ki so po'ma:gali na kme'ti:jstvu 'da:lat. [\leftarrow nem. Wirt]
SSKJ -

kosišče || ko'sə:iše -a s kosišče; držaj pri kosi: Ko'sə:iše si je 'ma:gu pərp'ra:vit, da je 'puo:l 'kuo:so sk'lie:pụ, pa 'kuo:so 'guo:r naš'ra:ufụ. Ko'sə:iše je 'ti:stụ, ko je 'kuo:sa 'guo:r naš'ra:ufanā.

SSKJ +

muftl || 'mu:ftl -tla m muftl; ročica pri kosi: (Kako se imenujejo ročice na držalu kose?) 'Mu:ftli so 'rie:kli ūčo:s.

SSKJ -

HRANA

furfelc || 'fu:rfl̩c -a m furfelc; jajčna testenina za v juho: Smo pa koš'trō:unovo 'žo:upo 'ji:dli, pa 'na:tri 'ta:ko na'rə:lbano 'ka:šo al pa 'ta:ke 'fu:rfl̩ce, 'puo:l pa 'ki:su kram'pi:r. SSKJ -

olbič || 'o:lblič -a m olbič; zelje in žganci s krompirjem: Na'rē:dli so pa 'tu:di 'o:lblič. 'Ta:ū so pa žgo:ŋki s kram'pi:rom, pa 'zi:le z'ra:ūno.

SSKJ -

žganci || žgo:ŋki -ov m žganci; jed zlasti v obliku grudic, navadno iz moke, vode: 'Puo:l je še nap're:j na'rē:dla, pa f'rā:ūštik z'jēptra s'kō:uhala. 'Te: so b'li: pa žgo:ŋki pa 'zi:le. SSKJ -

OBLAČILA

rithauzne || 'ri:t'xa:uzne -ø ž rithauzne; moške ¾ hlače: 'Kuo:sci so 'mi:li pa na'va:dno škuo:rne. Pa 'tete 'ri:t'xa:uzne so ūča:s 'nō:sli. [<← nem. Hose]

SSKJ -

štumf || š'ta:uf -a m nogavica; pleteno oblačilo za na nogo: 'Mi:la je 'kō:iklo pa mū'gu:če, či je 'mi:la š'ta:ufe. [<← nem. der Strumpf]

SSKJ -

Analizirala sem tudi izvor besed in ugotovila, da jih je večina slovanskega izvora. Med prevzetimi besedami izstopajo germaniske, najverjetneje zaradi močnega vdora germanizmov v času svetovnih vojn. Prevzetih nemških besed je v slovarju kar 90 %, nekaj malega pa se pojavlja tudi romanizmov.

Živimo v času strojev in vedno večje mehanizacije. Ta ne pomeni zgolj nekega udobja, pač pa je v večini že nujno potrebna, saj so ljudje, zaradi celodnevnih služb in vedno več obveznosti, čedalje bolj obremenjeni in omejeni s časom. Nimajo časa za obujanje starih običajev, zato ti izginjajo. S tem pa na žalost izginjajo tudi narečni izrazi v povezavi z običaji, ki se jih spomni samo še peščica. Pomembno je, da posredujemo naše vedenje mlajšim, saj se bo le tako ohranila naša kulturna dediščina.

Literatura

- Benedikt, F. Vprašalnice za zbiranje narečnega gradiva. Ljubljana: Založba ZRC, 1994.
- Bezlaj, F. Etimološki slovar slovenskega jezika I, II, III. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976, 1986, 1995.
- Koletnik, M. Panonsko lončarsko in kmetijsko izrazje ter druge dialektološke razprave. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnostjo, Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru, 2008.
- Kovče, M. Narečno izrazje običaja košnje trave v zreškem govoru. Diplomsko delo. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, 2011.
- Kuret, N. Praznično leto Slovencev: starosvetne šege in navade od pomladi do zime. Ljubljana: Ma-tisk, 1989.
- Lajh, E. Občina Zreče v času in prostoru. Zreče: Občina Zreče, 2002.
- Logar, T. Slovenska narečja. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993.
- Logar, T. Dialektična podoba Pohorja. V: Dialektološke in jezikovnozgodovinske razprave (str. 191-199) Ljubljana: ZRC SAZU Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, 1996.
- Logar, T. Dialektološke študije 8. Prispevek h kvalifikaciji pohorskih govorov. Slavistična revija, letnik 9, 1956. Str 30-34.
- Logar, T. Štajerska narečja. Jezik in slovstvo, letnik 13, številka 6, 1968. Str 171-175.
- Pleteršnik, M. Slovensko-nemški slovar (A–O). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006.
- Pleteršnik, M. Slovensko-nemški slovar (P–Ž). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006.
- Snoj, M. Slovenski etimološki slovar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.
- Strmšek, K. Glasoslovna in oblikoslovna podoba govora Žič. Diplomsko delo. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, 2006.
- Zorko, Z. Oplotniški govor. V: Haloško narečje in druge dialektološke študije. Maribor: Slavistično društvo, 1998.

Silvija Pečnjak

Semantizacija prostora u Kranjčevićevu pjesništvu

U ovome radu analizira se način na koji se ostvaruje semantizacija prostora u pjesništvu Silvija Strahimira Kranjčevića, i to na primjeru pjesama *Mojsije*, *Zadnji Adam*, *Misao svijeta*, *Oproštaj*, *Ouvertira i Ditirambo*. Jedna od temeljnih Kranjčevićevih preokupacija upravo je prostor u kojem se čovjek zatječe i koji nerijetko predstavlja prostranstva – zemaljska, nebeska, svemirska, a u pjesmama s takvom semantizacijom prostora provlače se lajtmotivi kao što su svemir, zvijezde, nebesa, zemlja, pustinja (pustara) itd. U skladu s tim, ovdje se u svakoj pjesmi detaljno analizira što sve proizlazi iz međusobnog odnosa navedenih prostornih elemenata Kranjčevićeva pjesništva. Kranjčević prostornim relacijama zna izraziti tešku ljudsku sudbinu, tajanstvenim se svemirom služi kako bi prikazao apokaliptične teme propasti svijeta i ljudske rase ili pak iznimne pojedince baca u surov, nepregledan prostor koji ih onda u potpunosti određuje jer se pokazuje da čovjek ovisi o prostoru kojim je okružen. Iz takvih zaključaka proizlazi da Kranjčević prostor koristi kako bi odredio čovjeka i njegov bitak u svijetu te naglasio neraskidivu povezanost čovjeka i svijeta. Pomoću velikih prostranstava Kranjčević je opjeval „velike teme“ kao što su apokalipsa, čovjekovo nastojanje da dosegne nebesa i druge, a sve s ciljem da svoj poetski svemir upotpuni jednom od svojih osnovnih preokupacija – čovjekovim položajem u svijetu u kojem živi i s kojim živi.

Čitajući pjesme našega velikog pjesnika Silvija Strahimira Kranjčevića, ne možemo se oteti dojmu kako iz njih izbjiga nešto, rekli bismo, veliko, moćno, potresno, mistično i sveobuhvatno. Promotrimo li bolje njegove pjesme, ubrzo uvidamo da takav dojam proizlazi, između ostalog, i iz specifične semantizacije prostora kakvu Kranjčević ostvaruje. Naime, jedna od njegovih temeljnih preokupacija upravo je prostor u kojem se čovjek zatječe i koji nerijetko predstavlja prostranstva – zemaljska, nebeska, svemirska, koja su čovjeku s jedne strane toliko važna, a s druge strane nespoznatljiva i nedokučiva. Prostranstva o kojima Kranjčević pjeva važna su za odnos čovjeka i tih prostranstava, baš kao i za međuljudske odnose. Luko Paljetak napominje kako je Kranjčević pomno čitao knjigu

Otona Kučere *Naše nebo: crtice iz astronomije* te je o njoj napisao i osvrt u kojem je istaknuo kantovsku misao koju Kučera spominje – dvije stvari koje su najvrjednije ljudske pažnje su moralni zakon u nama i zvezdano nebo nad nama (Paljetak, 1990). Upravo ta misao čini se ključnom za Kranjčevića koji se tako često zanosio svemirskim prostranstvima i nedokučivim zvijezdama, promišljajući na taj način čovjekov bitak (metafizika je također bitan element njegovih pjesama). *Zvijezde su i Kranjčeviću bile zlatne utjehe otvarajući mu svjetlosne prostore; a svemir mu je bio napasna ideja i izletište misli i mašte. Zvijezde i svemir su dvi-je provodne pjesničke i filozofske ideje u njegovu djelu.* (Vučetić, 1960: 151) Ovdje će se pokušati analizirati upravo taj aspekt Kranjčevićeva pjesništva – prostor koji je izuzetno važan za razumijevanje njegova opusa.

Prije svega, Kranjčevićev su omiljeni prostor već spomenuta nedokučiva i nespoznatljiva velebna prostranstva. U pjesmama s takvom semantizacijom prostora provlače se lajtmotivi kao što su svemir, zvijezde, nebesa, zemlja, pustinja (pustara) itd. Nerijetko iz takvih pjesama izbjija nešto oporo, teško, tajanstveno, tužno. Primjerice, u pjesmi *Mojsije* tema je tužno propadanje ljudskih idea zbog ljudske slabosti i oholosti. U toj pjesmi Kranjčević pomoću prostora vrlo spretno ističe suprotnost između Boga i čovjeka te u tom smislu naglašava Božju moć nad čovjekom, primjerice: *Gle zapad tamo, istok amo gled' / I sjever onđe i ovuda jug, / A sve sam ovo napunio ja / Života klicom...* (Kranjčević, 2008: 297) Već u tim stihovima prepoznajemo onaj teški, velebni i svečani kranjčevičevski ton te je vidljivo kako prostor određuje Boga i moć koju On ima nad malim čovjekom. Sličnu situaciju prepoznajemo i u stihovima: *S visina mojih, ljudskijadniče, / Jednako mal je piramida rt / Ko rov, što neznan izbací ga krt, / I bespomoćna sve je natega!* (Kranjčević, 2008: 298) Inače, Kranjčević često koristi motiv piramide u svojim pjesmama kada želi izraziti čovjekovo stremljenje k nebu. Općenito „mjesto radnje“ ove pjesme izraelska je zemlja, odnosno obećana zemlja Kanaan. Kranjčević se često služi povjesnim mitskim prostorima kao okosnicama svojih pjesama. Tako se u ovoj pjesmi spominje i Eden, raj; u pjesmi *Misao svijeta getsemanski vrt, Akropola, Kapitol; u Zadnjem Adamu Olimp, Nil* itd. U *Mojsiju* je Kranjčević prostornim relacijama snažno i neposredno izrekao tužnu ljudsku sudbinu, stalnu težnju k nečemu višem, težnju koja obično

završava padom na zemlju, povratkom u ružnu stvarnost: *I čovjek teži gore nad sebe, / Gdje meki, svilni plove oblaci / U zlatnom moru traka sunčanih, / Gdje njegova je duha kolijevka - / Al bolno – bolno odmah osjeti / U ovoj svojoj gustoj kaljuži...* (Kranjčević, 2008: 300) Iz tih stihova iščitavamo božanski kod: gore; svileni, meki oblaci, zlatne sunčane zrake, ali i, potpuno suprotan, ljudski kod: bolno; vlastita, gusta kaljuža. Dakle, iako stalno teži onome božanskom, čovjeku je suđeno da završi na zemlji, tj. u njoj, da se pretvori u prah. Pjevajući o velebnim prostranstvima, Kranjčević nas ponekad zna ostaviti bez daha, kao u stihu: *I prosuo se narod pustarom.* (Kranjčević, 2008: 301) Taj nas izrazito aliteričan stih potresa – prva vizualna asocijacija koja se javlja jest ogromna, nepregledna pustinja ispunjena ljudstvom koje hrli u nepoznato. Stječemo dojam da je pustinja „progutala“ izraelsko mnoštvo. Ivo Frangeš ističe Kranjčevićevu sklonost velikim prostorima, masovnim prizorima i naglašava da zbog te prostornosti njegove pjesme sadrže „treću dimenziju“ te navodi primjer iz Mojsija: *Al стоји svijet – i ко kad кроњама / Polako стane vjetar zibati, / I sve to jače lišće uzdršće, / A granje stane pucati. / O tako krenu žagor narodom / I ču se s hrpe glupa poruga.* (Franeš 2005) Zaista, ti stihovi, usporedbom sa šuštanjem lišća, principom gradacije nevjerojatno vjerno dočaravaju kako se od posvemašnjeg muka odjednom prosuo žamor narodom.

Majstorstvo u oslikavanju mitskih velebnih prostora vidljivo je i u pjesmi *Zadnji Adam*. Apokaliptična tema propasti svijeta i ljudske rase pokazala se idealnim mitskim okružjem za Kranjčevićev tajanstveni svemir. Na samom početku pjesme susreću se čovjek i svijet – svijetu Kranjčević daje ljudske osobine: ...krvca, što je tekla / Kroz žile svijeta, smrznu se i susta, / A zemlja bje ko stožer ledeni... (Kranjčević, 2008: 262) Kao što vidimo, svijet, kao i čovjek, ima krvne žile, iz čega zaključujemo da je Kranjčević htio izraziti neraskidivu vezu između čovjeka i okoline, tj. svijeta. Da bi se pokazalo da je zaista riječ o apokalipsi, propasti svega, navodi se da čak i bogovi umiru, i to u tajanstvenim prostorima kojima se Kranjčević voli služiti u svojim pjesmama – pod Himalajom (najviša planina svijeta!), na Nilu, na Olimpu. No u sveopćem propadanju svijeta odjednom se ukaže jedna živa duša, „posljednji Adam“. I gle, Kranjčevićeva voljena ogromna brda, mora i prostranstva već je progutao led, a on, mali smrtnik, još uvijek se prkosno bori za život: *Vrhunci brda, mora i doline / Pod krutim*

ledom leže izravnana, / A on zar sami grobne sred tišine / Da zadnji bude krajem zadnjeg dana?! (Kranjčević, 2008: 263) Dakle, vidljivo je kako je ovdje upravo pomoću semantizacije prostora (sve je prekriveno ledom, pa čak i najviši planinski vrhovi) dočaran položaj čovjeka u nemogućoj situaciji (u kojoj on kao „zadnji Titan“ prkosi smrti). Čovjek se tada spomene prošlih, boljih vremena, i to tako da mu pred očima lete slike lijepih zemaljskih prostora: *Ti bajni luzi – gdje su?! / I tropске palme do neba visoko / I sjajne zvijezde u majskome krijesu / I brze rijeke – ko da biser teče, / I more silno, jedino i samo, / Oblačci laki u zoru i veče, / Gdje su... kamo?* (Kranjčević, 2008: 364) Zanimljivo je kako u toj pjesmi posljednji čovjek, prkoseći apokalipsi, nema ništa protiv toga da nestane i bogova i svemira, važno mu je samo da ljudi ne nestane: *Još ne će mrijeti; ne će! ne će! ne će! / Nek mriju bozi, vasioni svemir; / U njemu vapi ljudstvo prkoseće / I vječnog duha nemir!* (Kranjčević, 2008: 265) No na kraju taj posljednji Adam ipak umire, kao i sav svijet kojim je okružen. Smrt svemira, koju on priziva, uključuje i smrt čovjeka, bez obzira na otpor koji on pruža. Tu do izražaja dolazi važnost suživota čovjeka i svijeta, svemira – iako je svemir ogroman, nedokučiv prostor, on na kraju propada, a isto biva i s čovjekom koji pokušava prkositi smrti, ali ipak umire. U pjesmi možemo zamijetiti i trodimenzionalnost o kojoj Frangeš govori, i to u stihovima: *Al gle! s daleka sjevera onamo / Na polutnik se silna santa skliže. / I juri sve to bliže.* (Kranjčević, 2008: 265) Prepoznajemo tu dubinu prostora, neizbjježno kretanje silne, gotovo opipljive sante leda prema čovjeku, koja dolazi sve bliže i bliže. Kranjčević je tražio *dublji smisao svome kozmizmu, stožeru svemira, svome traženju smisla u besmislenosti vrtložine ljudske i sljepilu ognjeva strasti.* (Vučetić, 1960: 100)

U pjesmi *Misao svijeta* u prvi plan opet dolazi čovjekova vertikalna usmjerenost, njegovo stremljenje prema nebeskim prostranstvima. *Ljudska želja upravljena je zvijezdi koju nitko ne vidje, a svi za njom žude: Ima vječna zvijezda zlatna – za oblacim negdje trepti, / Ne vidje je smrtno oko, samo srce za njom hlepti.* (Kranjčević, 2008: 196) Zvijezda predstavlja vertikalnu granicu, ali u ovom slučaju nedokučivu vertikalnu granicu. Zanimljivo je kako je u toj pjesmi uvjerljivo spojen prostor s vremenom, pa tako lakše stvaramo sliku onoga o čemu pjesnik pjeva: *I od onda kroz eone: vjekovi su zvijezdu snili, / I od onda kroz eone: oblaci su zvijezdu krili.*

(Kranjčević, 2008: 196) U tim dvama stihovima zapravo pratimo povijest te savršene zvijezde, a važnost i duljina vremena dodatno su naglašeni uporabom vremenske jedinice eon. *Osim svoje tako bogate parcijalizacije prostora Kranjčevićev univerzum poduprt je, gotovo u jednakim protegama, vremenskom dimenzijom. Tu začudno funkcionalno složenu trodimenzionalnost, čini se, bilo bi mogućim čak i predočiti grafički u nekom prilagođenom koordinatnom sustavu, gdje bi prostornim koordinatama na apscisnoj osi bile komplementarne one vremenske, nanizane na ordinati.* (Česko, 2001: 96)

Nadalje, opet se spominju već poznate nam pustinja i piramide, jer se zvijezda dozivala iz pustinja još dok su se gradile gorde piramide: *Na pustaram zvali smo ju i po prahu i po kalu, / Polusveti kad su magi bacali nas u peć Balu. / I veliki kad su kralji igrali se piramida, / Što i danas gordo stoje – ko kad nešto krvca zida!* (Kranjčević, 2008: 196) Piramide ovdje stoje kao čudo ljudskih ruku, ali to je čudo ipak maleno u odnosu na visine na kojima se nalazi žuđena zvijezda. Nevjerojatno je koliko ta zvijezda znači lirskom subjektu, čovječanstvu, pjesniku. Nitko nije uspio doseći njezine visine, dok se jednom nije pojavilo jedno siromašno, napušteno čedo koje je sagradilo željezni toranj do zvijezde. To čedo je, po svemu sudeći, iznimski pojedinac koji se izdigao iz bijede i dospio u nebeske visine. Lako uočavamo kako Kranjčević u svojim pjesmama često pjeva o osobitim pojedincima te ih baca u surov, nepregledan prostor koji ih onda u potpunosti određuje jer čovjek ovisi o prostoru kojim je okružen (Mojsije u pustinji, zadnji Adam u prostranstvu okovanom ledom i snijegom, napušteno čedo bačeno u svijet). To čudno čedo nakon silnih napora na kraju uspije doseći vertikalnu granicu – nebo koje je prikazano opipljivo, stvarno, blisko čovjeku, iako je na početku pjesme kazano da nitko nikad nije dosegao zvijezdu: *Diže desnu junak dobar, preko neba noktom ma’nu, / Oblačine s neba zdera ko hartiju tan – tananu. / A oblaci to su bili crni, teški, ledni, gusti...* (Kranjčević, 2008: 198) Vidimo kako je ova pjesma optimističnija nego prethodne dvije jer je čovjek uspio u svome naumu i svladao nesavladive velebne visine kako bi došao do svoje zvijezde.

Promotrimo još jednu pjesmu koja obiluje prostornim označiteljima. Već u prvoj strofi pjesme *Oproštaj* imamo osjećaj da lirski subjekt levitira nad zemaljskim prostranstvima: *Ne zamjer’te, krši gole, / I vi, polja*

zlatoklasa, / Moje more, sinje more, / I vi, zvijezde vrh talasa; - / Što se bajnim čarom vašim / Jedna tužna sjena šeta / Ko da nije srećna tamo, / Gdje najljepši kraj je svijeta! (Kranjčević, 2008: 361) Ta strofa sva pršti od ljepote prirodnih prostora, ali, što osobito dolazi do izražaja, i od poštovanja koje lirska subjekt iskazuje tim prirodnim ljepotama. Pjesnik je u njoj uspio obuhvatiti sve zemaljske prostore (bliske njemu) te je tako stvorio jednu cjelovitu i snažnu pjesničku sliku – u njoj nalazimo goli krš, ali i zlatna polja, sinje more te zvijezde, opet velebitne zvijezde koje se sjaje iznad valova. U pjesmi je istaknuta prostorna sveobuhvatnost pa tako tužna duša postupno luta od visina do nizina (i dubina): *Pa tumara zemljom nekom / I šulja se na talase, / Na kule se trošne penje, / U grobnice tamne zađe, / I – luduje sve to više, / I sanjari sve to slade!* (Kranjčević, 2008: 361) Pomoću prostora kojim duša prolazi vrlo je ekspresivno prikazano njezino ushićenje. Na samom kraju pjesme tužna duša ima jedan jedini zahtjev – traži mir u prirodi kako bi i ona bila sretna. Tako još jednom možemo vidjeti koliko je Kranjčeviću važan suživot čovjeka i predivnih tajanstvenih prirodnih prostranstava kojima je okružen.

Valja napomenuti kako je Kranjčević napisao i pjesme koje podsjećaju na vidričevske impresionističke pejsažne pjesme. U pjesmi *Ouvertira* nalazimo mnoštvo opisa pejsaža, npr. *Snažno je mirnulo cvijeće šarnih sa gredica rajske / Ko da je za kišom nagli vjetrić mu ljuljnuo glave, / Raznio opojni etar sočnih sa latica majskih, / Pelud sa lipa, ruža i trave.* (Kranjčević, 2008: 421) U ovoj lirskoj sličici na djelu je impresija prekrasnoga prizora mirisnog cvijeća u raju, a važno je naglasiti da ju doživljavamo i vizualno, i auditivno, i olfaktivno. Dakle, vidimo da je Kranjčević osim velebnih prostranstava svemira znao graditi i živopisne pejsaže. No, u pjesmi možemo primijetiti i tipičan kranjčevičevski pokušaj da se dohvati nedokučivi svijet i svemir pa tako otac ljudskoga roda *Nije već mogao drukče... pade po edenskom prahu, / Cijeli da obujmi svemir, cjelovom strasnim bez kraja / Sve da u jednom popije dahu. Pa je poljubio zemlju.* (Kranjčević, 2008: 421) Kranjčević nam predviđava prekrasan prizor sjednjjenja Boga sa svemirom i zemljom i u tome možemo prepoznati ono supostojanje čovjeka i svijeta o kojem on rado pjeva (iako je ovdje riječ o Bogu).

Naposljetu možemo promotriti pjesmu *Ditiramb* u kojoj Kranjčević izražava nezadovoljstvo odnosom čovjeka prema Zemlji te opet ističe čovjekovu želju za dosezanjem nebeskih prostranstava. Ružan prostor Kranjčević koristi kao ekvivalent životu te u prvoj strofi ironično uzvikuje: *Prekrasan život! / Kaljava cesta ode u maglu.* (Kranjčević, 2008: 424) U svojim pjesmama on uporno inzistira na čovjekovu stremljenju idealima i nečemu boljem pa tako ovaj put čovjeka smješta u baru (što pobuduje konotacije ružnog, mokrog, crnog, ljepljivog) iz koje želi doseći sunce i onaj sveprisutni i moćni svemir: *Iz bare ove mislima plijem / Tamo nad oblak tebi, o Sunce, / I vama, tajne pokretne sile, / Svemirski klade, da vašeg mira / Udahnem tamjan!* (Kranjčević, 2008: 425) Svemir u tim stihovima eksplicitno predstavlja mir, sklad i spokoj. Lirska subjekt očajnički žudi za visinama te se u tom kontekstu opet pojavljuju zvijezde bez kojih je nezamislivo Kranjčevićovo pjesništvo: *A srce bješe žarko ko svjetlo, / Plameno sunce, / Čisto ko božje biserne zvijezde.* (Kranjčević, 2008: 425) Nadalje, svoj bitak u svijetu lirska subjekt, dakako, želi ostvariti tako da obujmi sav svijet: *Želje, ko miris otajnog raja, / Da svijet grle, s njime da plaću / I da se smiju s njegove sreće.* (Kranjčević, 2008: 425) Ali kraj je opet poražavajući, Kranjčević se odlučuje za ružno i realistično rješenje: *Survaš se onda... u kalnoj bari / Ko stranac gacaš međ svojom krvi, / ko munja, koju uguši blato, / A ona je mogla da razbija oblak.* (Kranjčević, 2008: 425) Osim još jedne spretne uporabe prostora (blato) kao određenja čovjeka i njegove realnosti, osobito je zanimljiva snažna usporedba čovjekova neuspjeha s munjom koja je mogla parati oblak, ali nije u tome uspjela.

Na primjeru ovih nekoliko pjesama vidjeli smo koliko je za Kranjčevićev poetski svijet važna semantizacija prostora. Prostori ili, bolje rečeno, prostranstva koja nalazimo u njegovu univerzumu, najčešće su nedokučiva svemirska prostranstva (nebo, zvijezde), ali i nepregledne zemaljske pustare, sinja mora, planinski vrhunci itd. Sva ta ogromna prostranstva Kranjčević je u svojim pjesmama uspio obuhvatiti ne bi li bolje izrazio njihovu važnost za njega samoga, ali i za cjelokupno čovječanstvo. Na kraju možemo ustvrditi da je svemir Kranjčeviću bio najvažnija preokupacija pa je tako pomoću velikih prostranstava opjevao „velike teme“ kao što su apokalipsa, čovjekovo nastojanje da dosegne nebesa, koja predstavljaju njegove ideale i rješenja svih ljudskih problema i dr. Kranjčevićevu opsje-

dnutost svemirom najbolje će nam predočiti citat iz Kućerine knjige *Naše nebo: crtice iz astronomije* koju je naš pjesnik, kao što je već rečeno, rado čitao: *Osupnut stojiš pred najkrasnijom pojavom u prirodi: pred tjelesnim i duhovnim okom tvojim otvorio se gotovo u tren oka beskrajni i oku i duhu tvomu nedosežni svemir. Milijuni i milijuni zvjezda – čini ti se tako – prosuše se po tom svodu, svaka od njih trepti i kao da ti šalje pozdrav iz neizmjernih daljina, kao da ti dovikuje: čovječe, ti nisi sam u svemiru.* (Kučera, 1895: 3)

Literatura:

- Česko, A., Struktura načela u genezi Kranjčevićeva pjesništva. Dubrovnik: Matica hrvatska, 2001.
- Frangeš, I. Silvije Strahimir Kranjčević. U: Riječ što traje: Književne studije i rasprave. Ur: Fališevac, D. Nemec, K. Zagreb: Školska knjiga, 2005. Str. 156-185.
- Kranjčević, S. S, Heronejski lav: Izabrane pjesme. Zagreb: Školska knjiga, 2008.
- Kranjčevićeva kozmogonija. Uviđaji iz starije i novije hrvatske književnosti / Luko Paljetak. Dubrovnik: Časopis „Dubrovnik“, 1990. Str. 7-42.
- Kučera, O. Naše nebo: crtice iz astronomije. Zagreb: Matica hrvatska, 1895.
- Vučetić, Š. Između dogme i apsurda: eseji. Kranjčević. Zagreb: Matica hrvatska, 1960. Str. 78-162.

Оливера Радовић

Фолклорни елементи у роману *Петријин венац* Драгослава Михаиловића

Рад се бави истраживањем фолклорних димензија романа *Петријин венац* Драгослава Михаиловића. У првом делу рада дат је кратки увод у форму и садржај романа. У другом делу су описани елементи фолклора који су инкорпорирани у роман. Прву скupину тих елемената чине облици vezani uz уметност речи: фолклорност језика, илузија усмености, кратки говорни облици, предања... У другу спадају: обичаји, веровања, сујеверја, народна медицина, религија итд. Све појаве су анализиране помоћу етнолошке литературе. У *Петријином венцу* се на различитим нивоима може открити велики број елемената фолклора. Специфично за све њих је што су на различитим степенима фолклорности, али и што је првобитно значење многих заборављено или изменењено. Аутодијегетички приповедач традиционалне фолклорне вредности често проблематизује, непрекидно је на граници између традиционалне и модерне слике света. Етнолошки знаковни систем има двојак статус у роману: митски и модерни, који се прилагођава потребама савременог човека.

Човек ти је така живина – све заборавља. Не знам каки бол да има, најзад ће увек да га одболује и да заборави. И продужи да живи ко да га и није задесило ништа страшно. Панти још понешто од то, није да је баш све заборавио, ал и то некако као кроз маглу, ко да се десило неком другом, не њему. Така је то стрвина. Воли да живи, живина. (ДМ, 15) Воли да живи и Петрија.

Асоцијације које наслов романа испрва повлачи формирају одговарајући хоризонт очекивања. Венац из наслова апострофира посмртни венац. Испоставља се да Петрија заиста полаже венце на гробове својих пријатеља и непријатеља. Јер њена повест и није о њеном животу, већ о смртима око ње. Мученички венац, венац од трња припадне свакоме ко тражи одговоре на питања људског постојања, па њега и Петрија може носити. Победнички венац,

круна истрајности, снаге и мудрости, краси и Петрију. Божићни венац од зелених биљака, који симболизује живот у мртвој зими, плете и Петрија својом надом, добротом и пожртвованошћу. Венац као еквивалент круга, симбола вечности и митског времена, цикличног и поновљивог; венац из паганских обичаја и обреда; свадбени венац на глави... јединице су фолклорног речника које се активирају између насловне корице и прве стране романа. Оне уводе у причу која је исткана од стотина таквих јединица, испреплитаних, изукрштаних и пропуштених кроз призму једне индивидуалне свести. Свести чија је основна карактеристика – љубав према животу.

Роман *Петријин венац* је по наративним својствима репрезентетивни пример Михаиловићевог опуса. Основна разликовна црта је густо уткана фолклорна грађа која је прилагођена одређеним временским, територијалним и индивидуалним условима те је донекле и модификована. Али исто тако битна особеност овог дела, која свакако произилази из фолклорне слике света, јесте непоколебљива виталност, животна снага главне јунакиње, која упркос сталним ударцима судбине, упорно истрајава.

Петријин венац је, попут најзапаженијих до тада објављених Михаиловићевих приповедака и романа *Кад су цветале тикве*, писан у првом лицу, гласом приповедача чије је образовање скромно, а језички израз скучен и условљен социјалним и друштвеним околностима. Наизглед једноставно приповедање које прати животну причу главне јунакиње, Петрије Ђорђевић, припрсте и неуке жене која у тренутку приповедања има 52 године и живи усамљено у привредно и економски пропалом крају источне Србије. Већ први редови романа носе информацију о духовном, интелектуалном и социјалном статусу јунакиње. Она приповеда из своје тачке гледишта, која даје један сужени видокруг. И, иако писан као исповест, овај роман има одређене карактеристике које одударају од класичне аутобиографије: у њему јунакиња на врло интиман начин приказује сопствени живот, своје доживљаје и поимање света, али ту укључује и догађаје из свог окружења, у којима сама не учествује, па и субјективно схваћене догађаје

из шире друштвене стварности. Притом, не само да догађаји нису дати хронолошки, већ им је посвећена и различита пажња.

Роман се састоји из пет прозних целина различитог обима и жанровских особености. Основни обједињујући елемент је лик главне јунакиње, која је уједно и приповедач. Она причу казује усмерена на неидентификовани слушаоца, бирајући притом њој битне догађаје и податке који су и обележили њен животни век. Тако Петријина прича, откривајући кључне животне тренутке, открива патње, болести, несрће и првенствено умирања. С обзиром на то да су сви описани догађаји дати кроз призму наратора, тј. главне јунакиње, то и анализа њеног лика води анализи читавог дела. Језик у роману условљен је њеним образовањем и говорним подручјем којем припада. Споредни ликови су живи и заокружени захваљујући Петријиној способности да разуме и саосећа са људима, као и захваљујући њеној непрекидној тежњи ка објективности. Избор и редослед тема и мотива, као и динамичност фабуле, мотивисани су Петријином потребом да привуче и задобије слушаочеву пажњу и поверење. Ефекту веродостојности доприноси, поред свега наведеног, и Петријина скромност и самосвест. У зависности од њеног гледишта, различити ликови и ситуације приказани су са извесном дозом хумора, ироније или сарказма. Свеукупни тон романа и ефекат који производи неодвојиви су од Петријине добродушности, богатог искуства и стечене животне мудрости.

У првој од пет прозних целина, *Пи воду и ћути*, Петрија се оглашава као приповедач и то са специфичним, социјално и дијалекатски маркираним језичким изразом и специфичним гледиштима. Зато прича одмах почиње да се осећа на два нивоа: ауторском и приповедачевом. (Рибникар: 1987) Приповедачев видо-круг је доста сведен, па се испрва чини да је и за аутора било мање послана. Та првидна једноставност и лакоћа приповедања само иду у прилог ауторовој вештини. Јер не само да је успешно прилагодио израз и размишљања психолошком, духовном и социјалном нивоу лика, већ је успео да сложену композицију романа припише том истом лицу, а да прича звучи природно,

магнетофонски записана, како су многи критичари приметили. У овом кратком уводном тексту Петрија даје свој закључак у облику општеважећег савета о важности воде у људском животу. Она овде уводи главне мотиве којима ће се касније враћати: болест и смрт.

Друга целина је насловљена по оквиру који има *Увеличане слике и досадне мачке*. Увеличане фотографије су повод Петријиних присећања и приповедања о свом животу. Петрија овде ступа у средиште пажње, али уводи и слушаоца, који се неће огласити, али ће нарација тећи усмерена на њега, његова питања, пажњу и интересовање. Накрају овог дела Петрија ће укратко изложити догађаје који следе, а који ће бити предмет наредних поглавља. Сваки од пет делова романа повезан је са барем још једним, било антиципацијама, било реминисценцијама. Она у више наврата понавља или најављује основне податке из неке друге прозне целине, те стога њена прича не образује ланац међусобно повезаних чинилаца, већ њихов венац у ком су они много тешње и сложеније испреплитани и условљени.

У делу *Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си најјасније* је уобличена Петријина опсесивна тема болести. Али овде се разрађује још једна врло значајна тема, која у претходним поглављима није била толико јасно осветљена, а то је питање узрока људске несреће и патње.

Највише слободе у овом смислу Петрија ће себи допустити у целини *Велика опаснос и вешта одбрана од вештице*, где ће узрок људског страдања долазити од зла у људима, које је њој и најјасније, тј. најлакше га је докучити и рационално објаснити. То зло ће овде потицати од сасвим конкретне жене, тзв. вештице. Ова прозна целина има двodelну структуру, у којој су главни актери у једно - споредни у другој, и обрнуто. И у склопу читавог романа и на самосталном плану, у овој целини су врло вешто испреплитани временски планови, дигресије, антиципације и реминисценције.

Последња и најобимнија целина, *Небески свирачи*, жанровски одступа од прве четири. У њој су многи критичари (па и сам аутор) видели зачетке самосталног романа. Фабула, упркос развијеним

дигресијама, тече линеарно, а лица бројних споредних ликова се јасно оцртавају и заокружују. Петријина промишљања о присуству добра и зла међу људима и уопште на свету у овом завршном поглављу коначно добијају и одговоре. Та два принципа су неодвојива, што посредно, симболички потврђује и Петријина визија и сазнање да је тако и на оном свету.

Фолклорна димензија романа

Српска наука је преузела дефиницију фолклора³⁸ од енглеског антрополога Е. Телорапојон обухвата: 1) традиционалну материјалну културу, стваралаштво (архитектура, ношња, занатство), 2) фолклор игре и музике, 3) фолклор идеја, тј. обичаје, веровања, сујеверја, народну медицину, религију и 4) уметност речи (поезију, приповетке, пословице, загонетке, баладе, итд). (Поповић: 2007) У *Петријином венцу* се на различитим нивоима може открити велики број елемената фолклора. Специфично за све њих је што су на различитим степенима фолклорности, али и што је првобитно значење многих заборављено или изменењено. Најизразитији фолклорни елементи у *Петријином венцу* огледају се још на формалном плану. Читав роман компонован је тако да опонаша усмено приповедање, тј. живу реч. Петрија Ђорђевић причу о себи, свом животу и животима које је могла сагледати прича сама, спонтано, без улепшавања и прикривања, онако како зна и уме. Нема свезнајућег приповедача да се уплиће у њену причу, да објашњава, описује, обавештава. Петријина прича, психолошки профилисана, језички и интелектуално прилагођена и уверљива, зато и одаје утисак непосредности. Колико год била неписмена и неука, Петрија успева да постигне динамичност и илузију аутентичности. Читава њена повест усмерена је према невидљивом, али присутном слушаоцу (који је највероватније и приређивач текста, с обзиром на то да је правопис беспрекоран).

О њему се не зна много, он се ни у једном тренутку не оглашава, али из Петријиног обраћања њему можемо закључити да се ради о

³⁸ Употребу термина фолклор (engl. folk - народ, lore - знање, мудрост) предложио је енглески археолог Вилијем Џон Томс. Према његовој замисли овим појмом означавано је све оно што обухвата "народна старина", "народна традиција", "народна мудрост".

мушкарцу који пуши, иако мисли да је дуван штетан: *Је л пущии?* Онда запали цигару (...) Е, шкодљив. Ајде, бога ти. Ма кој још слуша доктори. (ДМ, 129) Можемо видети још и да нерадо узима ракију којом га Петрија нуди: *Оћеш да ти сипем једну? Ајде, море. Ајд зајно да попијемо. Да попијемо за душумоје јадне Милане. Је л оћеш тако? Ајде.* (ДМ, 7) Један од главних мотива Петријиног причања је да побуди и одржи пажњу свог јединог саговорника. Као што је Михаиловић успео да употребом разговорног језика избегне патетизацију теме (Јеремић: 1978) тако и Петрија успева да избегавањем самосажаљења и присебним и објективним ставом успостави присност са својим слушаоцем и да га наведе да постане активни саговорник. Он се занима за њен животопис, што се потврђује не само његовом присутношћу, већ и питањима која јој поставља, а која можемо реконструисати на основу њених одговора: *Не, немам децу.* (ДМ, 5) *Ма није. Ма не плачем, кад ти кажем. Па је л ти човечански говорим?* *Па нemoj да ме нервираши. Па валда ја боље знам да л су сузе ел нису?* (ДМ, 9) *Е, не знам. Не би умела да ти кажем у које баш новине.* (ДМ, 130) *Ма није важно ди. Ту, близу Окно.* (ДМ, 131) Ситуацију усменог, живог разговора наглашава и Петријино учестало обраћање саговорнику: *право да ти кажем, да простиш, човече, усмене поштапалице, али и скретање пажње рукама и изразима лица (ево, видиши, оволичка), њени покушаји да га засмеје, али и блага љутња према њему.* Илузија усменог приповедања изведена је успешно захваљујући казивачу који је уједно и главни јунак, непосредни учесник и посматрач догађаја које описује. Тај аутодијегетички приповедач у потпуности је одговоран за избор свих догађаја и детаља о којима прича, а избор врши имајући у виду оног коме се обраћа. Карактеризација приповедача и јунака врши се помоћу његовог језичког израза који одговара пореклу, образовању, психичкој структури и животном искуству. Михаиловић је овде искористио потенцијал који пружа живи, некњижевни говор, тј. дијалекат.

Сви ови знаци усмености указују на специфични приповедачки облик који је у руској формалистичкој школи именован као сказ. Најпознатији теоретичари сказа: Борис Ејхенбаум, В. В. Виноградов и Михаил Бахтин бавили су се различитим аспектима ове нарративне

форме. Ејхембаум је сказ дефинисао као оријентацију на усмену реч, Виноградов као специфичан монолошки облик, Бахтин као оријентацију на туђу реч.³⁹ Код Драгослава Михаиловића се јавља сказ чистог типа: монолошко казивање у првом лицу, оријентисано на усмени говор али и на туђи говор (слушалац је присутан и укључен у комуникацију, али не подрива монолог својим упитањем, увек је инфериоран у односу на казивача). Туђи говор (дијалошки контакт) је по Бахтину предуслов да језик заживи. И ту Михаиловићев приповедни поступак задовољава критеријуме сказа. Са становишта оријентације на туђу реч (може бити: једногласна, објективна и двогласна реч) у *Петријином венцу* се јавља стилизована (једно-смерна) двогласна реч. Употребом форме сказа Михаиловић је добио уверљивост, задобио одређено поверење, постигао личну и локалну обложеност, али је морао да се суочи и са извесним ограничењима. Све што је исприповедано, садржај целог романа дакле, морао је да прилагоди животном искуству, сазнајним и изражаяним могућностима лика, тј. приповедача. Тешкоће је савладао успешно, визура лика је остала сужена, каква и јесте, а оно што би таквој свести било непримерено да каже и уопште примети, Михаиловић је у дело уткао у виду наговештата (нпр. сан, психосоматска тегоба).

Степен фолклорности сказа код Михаиловићеве Петрије далеко је од древних усмених приповедача (хронотоп причања је измењен, статус наратора, однос вербалног и показивачког...) али је и даље уочљив. Томе доприноси и дијалекат (косовско-ресавски)⁴⁰, који није само један од чинилаца сказа, већ сам по себи потврђује близост традиционалној култури⁴¹.

39 У студији Јована Делића Бахтинова *Теорија дијалога и питања поетике сказа* ови текстови се упоређују и критички просуђују.

40 Занимљиво је да је, упркос тешкоћама које се јављају у преводу текста написаног на дијалекту, и то у говору неписмене особе, роман преведен на седам светских језика.

41 Народна традиција је одувек приписивана сеоском становништву, оно је било изједначавано са појмом народа (јер је било и бројније од градског). Сеоски фолклор се и данас сматра изворним па је и некњижевни језик јунакиње својствен руралним, неразвијеним срединама које чувају усмену културу.

Фолклорност језика којим се приповедач служи још је лакше уочити у кратким говорним формама и устаљеним изразима и фразама. Они у себи носе многобројне симболе, веровања, сујеверја, али говоре и о менталитету одређеног поднебља, начину мишљења, делатности којом се људи баве.

У том смислу су најбројнија Петријина сликовита поређења. Као и све остale форме које користи, оптерећена су граматичким грешкама, бројним колоквијализмима и локализмима, али су и богата ризница података о Петријином животном окружењу. Поредбени корелати које Петрија бира по правилу су њој познати и блиски предмети и појаве. Најчешће је то животињски свет који је у тој средини део свакодневног живота: *копа човек живом човеку по утробу кај да заклану свињу дере, шушка по њу ко јеж међ лишће, трчим ја кај коза планинска, кај бесан пас ме гледа, трепље на њега кај сврака на југовину*, али и биљни свет, који је, такође, део свакодневног искуства: *ко да ми неки целе канате кукуруз навалио на леђа, кожа му некеко бела ко на пећурку итд.*

Петријина поређења обележена су и делатношћу људи из тих крајева, посвећених рударском занату и раду: *поче да рије по њу кај неки рудар на нумеру*, али и пољопривреди: *љуљају му се дебеле руке а лево а десно кај да с њи коси*. Предмети и појаве које су Петрији познати: *кај да ме неки с виле петозубе боде, шлајфујем у место ко оно машина на дугачак воз кад се по шине на узбрдицу после зимску кишу увати лед, измуља га ко муљача грожђе, кај сељачка торба закрпљен, али и обележја веровања и сујеверја: он се дизао рано кај вештац, тргнем се ко да сам воденог вампира опазила, кај да се за некаку Белу недељу спремио и сл.* сведоче о начину живота, рада и навикама у економски неразвијеном, руралном и традиционалном крају у ком Петрија обитава.

Кратки говорни облици којима Петрија илуструје, доцарава и нијансира свој доживљај света потичу непосредно из усмене народне културе, те значе и чврсту везу са традицијом. У том погледу су репрезентативни изрази којима се Петрија често служи: *нуј, ник*

не важи, пас реко, пас одреко, за длаку си се провукла, скувана му попара, Маркови конаци, ниси бога за браду уватио. Њима се могу пријружити и врло учестали гестови и антропејске формуле: далеко било, не дај боже, саклони Господе, злу не требало, бог да прости, куцање у дрво, дување у прсте. Ту су и изреке-пословице: Кад си у невољу помагај, брате добрани, кад њему треба да се нађеш, кој ти беше, брате бежане, којима се могу приклучити и Петријини лични уопштени закључци, специфични гномски искази: Живот уме да биде и гори но смрт; плачи колико оћеш, кој ће да те види? Запомажи и лелечи до сутра, нема кој да те чује. Не зна човек малого о човеку и др. Међу кратке говорне форме спадају и благослови: бог јој се одужио, као и клетве: вуци јој гркљан прегризли; вампирите, дабогда, сачекали; добро ти јутро, мислим се, било на гробље, а не овдена; кучко, да бил кучка и тако даље. Занимљиво је да Петрија ову архаичну фолклорну творевину употребљава верујући у магијску моћ речи када жели да искаже жељу да се некоме деси зло. Али дешава се и да изговара клетве не верујући у њихову делотворност, из беса и афекта, а не да би некоме наудила. Облик који потиче директно из народне књижевности и традиције и који такође потврђује фолклорну црту у делу јесу басме или бајалице. Ово је и најархаичнији вид народне медицине у исто време, који почива на вери у магијску моћ речи којима се могу савладати разне душевне и физичке болести. Бајалице су обично праћене ритуалом који захтева и употребу магијских средстава, што указује на митски тип мишљења. У Петријином венцу се јављају три бајалице, од којих се једна не наводи, јер је Влајна Ана изговара на влашком, Петрији неразумљивом језику.

Магијска радња у првој се врши помоћу магијских предмета: зрневље живе на тањиру, ватра и посуда с водом. Друга бајалица (служи отклањању злих сила, док прва служи њиховом откривању) се изводи помоћу метле, вретена, преслице, зрневља живе. Наведена је у целости: *Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем шта си и кака си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем како ти се пише на овај и на онај свет.* (ДМ, 44) Чаролија речи би требало да одбрани од болести уз

помоћ сугестивних ритмичких и синтаксичких понављања, али и понављања једне чаробне речи (крв), те успостављањем близкости са оностраном силом (сестро), јер по народном веровању зли демони губе своју моћ ако их сагледамо. Бајалица је додатно мистификована неразумљивошћу. Трећа бајалица је, у ствари, Петријина импровизација када покушава да спасе Мисину главу жртвујући петла: *Ако на чију главу из ову кућу треба да се заврши, нек се заврши на његову. Ако ком из ову кућу оћеш крв да пустиш, пусти његову. Ако кога из ову кућу оћеш да узнеси, узниси њега.* (ДМ, 264)

Приповедајући језиком који је у основи чврсто повезан са традиционалном културом, Петрија потврђује своју припадност тој култури и њој својственом типу мишљења. Али ова веза представља само површински слој фолклорности. Много су богатија, дубља и сложевитија Петријина виђења света и непосредна искуства у њему која она тим језиком изражава.

У Петријино приповедање уткана је богата фолклорна грађа, сачињена, поред описаног језика, и од различитих обичаја, веровања, сујеверја и других идејних творевина које одговарају специфичном типу мишљења и поимања света. Тешко их је раздвојити и разврстати јер се вишеструко преплићу и прожимају. Српска народна веровања и обичаји веома су синкретични, често и противречни. У њима истовремено трају и прехришћанска и хришћанска традиција, као и бројни утицаји са других страна⁴². У мноштву Петријиних веровања истичу се она о души и телу. Према анимистичком схватању света, које је у основи овог народног веровања, људско биће се састоји од материјалног и чулно опипљивог дела - тела и нематеријалног - душе, која телу даје живот. Смрт се посматрала као одвајање тела и душе. Душа напушта тело па оно остаје без живота, умире. (Зечевић: 2007) Многи Петријини искази потврђују ово веровање. Задете на самрти она ће рећи: *А оно, стварно,*

⁴² Дошавши на Балкан, Словени су примили хришћанство, али су задржали и многа паганска веровања и обичаје. Православна црква је у том смислу била толерантнија од католичке, па је постепено одобравала и асимиловала неке обреде (тако су, на пример, митска бића паганских веровања замењена хришћанским свецима). Ова синкретичност, двострука основа на којој почивају веровања, огледа се на више планова.

с душу се не држи. Дете држиш, а дете не видиш. Цело некако спарушено. За своје дете неће рећи да је умрло, већ да је испустило душу, а за свекрву: Оде и њена грешна душа да се одмара. По оваквом схватању душа живи вечито. Након телесне смрти она се настањује на различитим местима или одлази на други свет.

Из оваквог схватања проистичу и веровања у загробни живот. У мноштву веровања о души основни облик био јој је људски. Придавали су јој телесни облик њеног власника, што се види и из обичаја слања дарова мртвима. Одело за сахрану је исте величине које је носио покојник, одговара му по узрасту, полу и статусу и припрема се већ раније. На други свет се покојнику шаље и све оно што је волео. Веровало се да човек на другом свету изгледа онако како је сахрањен. У српским веровањима други свет је сличан овоме. Човек тамо живи готово исто као на овом свету, задржава исти узраст и статус у којем га је задесила смрт, само се више одмара и ужива. (Зечевић: 2007) То је оно што и Петрија очекује, а у сну јој се и потврђује: *Добро ми, добро. Шетамо се тако, по чис ваздух, по ливаде. Идем на посо. Добро ми. - Ју, велим, Мисо, па зар се и тамо иде на посо? Нисам знала. - Иде се, иде, каже. Ал посо ми малого лак, чисто се све само ради. Просто, овако, ко да на дугмићи радиш, сам треба да и претискаши. У јаму опет радим, ал то ко да и није права јама.* (ДМ, 302) Стављање различитих поклона у ковчег такође говори о вери у загробни живот. Веровало се да ће закопани предмети користити покојнику у животу после смрти. Покојник, и с оне стране гроба, продужује неку врсту живота, са истим жељама и потребама какве је имао и у овом свету. Из тог разлога, да би продужио егзистенцију, њему се дотура и храна. Осим тога, на гробу се остављају или с покојником сахрањују сви предмети које је волео и који му могу бити од потребе. Петрија: *Лепо сам ја мојег човека саранила, ники ту нема ништа да ми каже. (...) Леп сам му сандук купила, сто иљаде сам га платила. Белу кошуљу, с машину, још онај му у мртвачницу на њега оденуо, с ново је одело и нове ципеле на ноге отишио. Нови качкет му на главу био метнут, а поред њега му у сандук штап положен; нек му се нађе, можда ће му устреба. А под прекрштене руке једне Новости сам му турила, он волео да и чита;*

нек имадне там са шта да се забави, ако му биде досадно. (ДМ, 298)

Поред овог, Петрија дели веровање и да се у људима с друштвене маргине, просјацима, слепцима, несретницима - налазе душе предака. Контакт с мртвима остварује се преко тих бића медијатора. (Зечевић: 2007) Зато Мисину виолину, кад већ није ставила у мртвачки сандук, даје Циганима верујући да ће тако доспети у Мисине руке (као један од еквивалената давања покојнику). У визији јој се то и потврђује: *Сад видим да је мој Миса оно што сам му преко они Цигани уделила добио и, ево, поручује ми да задовољан. (ДМ, 313)* Од ове врсте посредника она очекује и поруку са оног света: *од људи сам слушала, млого пута си ти и преко дроњавог слепца ел Циганина нешто однекуд, преко несретника за ког не би ни помислио да негде с неког везу може да има. (ДМ, 312)*

У традиционалној култури Срба и погребни ритуал је израз анимистичког схватања смрти. Зато је велики значај магијских поступака у погребном ритуалу као обреду прелаза. А самом обреду претходе карактеристична веровања и поступци. Последње часове самртник не треба да проведе сам. (Зечевић: 2007) То је оно чега се Петрија прибојава док је Миса у болници. Његови најближи би требало да му се нађу при издисају и да му запале свећу. Упаљена свећа покојнику показује пут до анђела. Тако Петрија говорећи о смрти своје прве свекрве истиче да је умрла без свеће, видећи у томе одређену казну за њена недела.

Петријине представе о смрти такође одговарају митским, традиционалним представама. Она смрт, као појам хтонског карактера, по правилу не именује већ користи заменице или одреднице типа: *ди сви једанпут морамо да отптујемо, одакле се нико није врнуо*, и тако даље. А умирање је у њеним очима, по правилу, мучно, страшно, болно и понижавајуће: *Млого сам пута видла како је смрт грдна. Ништа одвратније од њу на свету немаш. Она уме тако да те нагрди какав никад ниси био (...)* Она уме тако да те искази и избечи и очи да ти изврне да вишичи никад ни не пожели да се сети да те живог знао. (ДМ, 293)

Обичај је да се човек на самрти не сме “прекинути”, јер ће се онда напатити док се не растане с душом. Петрија ће објаснити ову појаву: *Тад његова душа има далеко да путује и он се на то спрема и онда се тако занесе. Е, ако га ти у то узнемириши и пореметиши, има да ти се поврати и тад ћете и он и ти живу муку да видите, никако неће да могадне душу да испусти. И има тако да се намучи, цео ће од муке и трпење да изгори. Велики ћеш греј на душу да наповариш.* (ДМ, 40)

Петрија поштује и народне обичаје везане за погреб и подушја: Споменик сам му подигла пре но што му година изашла (...) Даће сам му исто све дала, ниједну нисам пропустила: седам и четвртес дана, пола године и годину. И сваки пут сам му на гробље доста изнела, нисам штарала. Ако живоме немаши увек све да пружиш, мртвоме мораши. Ред је. (ДМ, 299) Већина самртних обичаја је, у суштини, остала паганска. Поједини ритуали су изгубљени, а бројни су само ублажени или промењени. Они су се упорно одржавали, упркос томе што је њихово некадашње значење углавном заборављено.

Још једно веровање о души које је део Петријине визије света је и оно о некрштенима. Деца која су умрла некрштена имају тзв. нечисте душе, које не могу да нађу мира у загробном животу. Због веровања да се њихове недужне душе муче, сматрало се великим грехом ако би дете умрло некрштено. Оно крштењем, као једним од најважнијих чинова у ритуалима прелаза из једног животног доба у друго, није уведено у домаћи култ и није постало пуноправни члан своје заједнице. Сматрало се да је оно још увек у власти нечистих сила. Српски народ је то сматрао великим несрећом за дечју душу, али и за душе његових родитеља, које ће због тога испаштати на другом свету. (Чајкановић: 1994) Пример оваквог веровања налази се и у Петријином непосредном искуству: *Сутрадан га, онако некрштено, однесемо на гробље (...) Ни гроб нисмо могли да му обележимо. Ни поп моје јадно није мого да опоје.* (ДМ, 15)

Према народном веровању, дужина живота сваког појединца условљена је његовом судбином одређеном већ након рођења. Фаталистички однос према животу изражен је у веровању у суђени

тренутак смрти. Човек нема никаквог утицаја на ток свога живота, а још мање на његов крај. Када умре, говорило се да му је тако суђено: *Знам, један дан има да биде и то, сам ће да ме зовне. И ја ћу да пођем, шта ћу? А баш кад ће то да биде, још не знам.* (ДМ, 314) Међутим, долазак и близина смрти биле су непознанице које су се настојале открити гатањем, односно читањем одређених знакова у кључу магијских аналогија. У том смислу су необичне појаве и догађаји из живе и мртве природе, карактеристични снови и одређени знаци испољени приликом већих празника свадбеног и погребног ритуала схватани као наговештаји и предзнаци смрти. Била су веома разширена веровања да се према понашању одређених животиња може предвидети смрт (ровање кртице под кућним прагом, појава мрава у кући, ноћно мукање крава, оглашавање кукавице,...). Пас је животиња која такође може наслутити смрт. (Зечевић: 2007) Петрија то зна: *То кад куче почне ноћу да ти заурлава и тако јаоче око кућу као човек, значи, неку ти беду слути, неки ће ти брзо умре, барјак ћеш ирн да добијеш и не смеш тако да га оставиш.* (ДМ, 152) Српском верском симболиком биле су обухваћене и неке неживе ствари (нпр. пуцкетање греда на таваници или дрвеног намештаја). Тако и пуцање порцуланске чиније без видљивог узрока Петрији најављује нечију скору смрт. *Предсказање, човече, нема друго. То кад тебе у кућу почне нешто само од себе да се разбива, ништа га на силу није разбило, знак су, значи, добила. Нека беда ће те снађе, неки ће, не дай боже, да ти умре.* (ДМ, 260) Ова врста предсказања још једном ће се поновити у виду необјашњивог лупања и разбијања посуђа. Карактеристика ових знакова се огледа у њиховој необичности у односу на уобичајени редослед догађања и њиховој повезаности са хтонским светом.

Ноћ је симбол смрти (*Добро ти ноћу не долази* (ДМ, 149)) и појаве које се тада јављају сматрају се њеним предзнаком. Тако се веровало де је и сан један од начина помоћу којих се успоставља веза са мртвима или са натприродним бићима за која се сматрало да управљају светом, као и да се кроз сан може наговестити нечија смрт. Наговештај није морао бити непосредан, већ се то могло саопштити и кроз алегорије и симболе. *Па мене се то, у онај сан, већ приказало.*

*Чим ти у сан видиш оне беле гађе и неко сунце како те обасјало,
то не може да изиђе на добро. Такав сан ти готова беда.* (ДМ, 156)

У народу се мисли и да се смрт може приказати и самоме болеснику. Стога Петрија пита болесног Мису: *Је л ти се нешто можда – казује? Да зnamо на чему смо.* (ДМ, 289) На шта он одговара потврдно. Одређено понашање болесника може такође да буде знак његове скоре смрти. Тако Петрија доживљава Мисино дотеривање пред огледалом: *То кад ти болесник тако почне да се пинка по лице,
он ти се, значи, на далек пут спрема, нема ништа од њега.* (ДМ, 288)

Наведене представе о предзначима и наговештајима смрти подразумевају и могућност одговарајућег деловања у смеру другачијег животног исхода. Ови поступци, dakле, указују на могућност релативизације веровања у судбину. Магијско утицање на смрт јавља се најпре као могућност одлагања смрти, али и као начин изазивања смрти другог лица. Првом случају би одговарао поменути пример народне медицине - откривање и отклањање опасне болести бајањем. За други случај је илустративан пример сеоске "вештице", која у Петријиним очима плански наноси зло комшији Витомиру. Помоћу магичног предмета медијатора - пицаме, магија ће изазвати потпуну физичку непокретност: *Мршав дошо јадник, па ко обрамица,
бога ти, дугачак; сам што се ова обрамица савија како оћеши. Ноге
му се, танке, обесиле, руке му висе на све стране. Иду му оне бале
на уста – јао, боже, шта од ону лепоту да дочекаш.* (ДМ, 117)

За Витомиров лик везан је и мотив лепоте. Не само природне лепоте којима се диви већ и сама његова лепота преображава се у коб. Витомирова физичка лепота скоро да је описана по моделу народне песме. У обредној култури се предузимају мере заштите због старих словенских веровања да је лепота у мистичном додиру са другим светом, да је подложна дејству урока, нечистих сила и демона. Ако се лепота не сакрива од погледа и не чува од гласно изговорених похвала, долази до трагичних преокрета. Тако је Витомирова лепота још више привукла и олакшала дејство злих утицаја.

Један од видова заштите од злих утицаја, по народном веровању, јесу и хамајлије. Етнолог Тихомир Ђорђевић је хамајлије разврстао на две основне групе: народне и верске. Замишљена моћ народних хамајлија потицала је из њих самих, из оних њихових својстава - боје, облика, мириза, чврстине - која су привлачила пажњу људи и будила у њима одређене асоцијације. Ђорђевић је народне хамајлије поделио на минералне, биљне и животињске. Претпостављена моћ верских хамајлија заснивала се на њиховој вези са хришћанством (крст) или исламом. Овде спада и запис у чију заштитну моћ Петрија верује: *То ти је, тако, толичка кесица, није већа. А шта је унутра не би умела да ти кажем, нит сам питала. А ни не ваља се.* (ДМ, 118) Носиће га ушивеног у одећу, а други примерак ће сакрити испод кућног прага, који представља фолклорно маркирано место, да вештица не може прескочити. Поред записа Петрија се ослања и на заштитну моћ белог лука. Предузевши све ове мере заштите, Петрија потврђује своју укорењеност у народну традицију и културу. Али она истовремено врши и велики искорак из ње (што у њеном случају није реткост). У исто време кад и магичне предмете, Петрија користи и врло модеран и рационалан начин одбране од непожељних људи и њихових злих утицаја. Она, наиме, набавља опасног пса којег ће издресирати да ником не дозвољава приступ у двориште. Пас у народним веровањима може бити хтонског карактера, али у овом случају је искључиво компонента савременог друштва.

Модерна свест лежи и у Петријином доживљају вештице. Одреднице Вука Караџића су далеко од Петријине дефиниције: *Ти њу, човече, гледаш сваки дан и знаш која је, ал не знаш шта је. Вештице живу онде ди и други људи, у село, у вароши ел у неки рудник. Вештице могу да живе и у наше Окно (...)* Она ти је, море, ко и друге жене и ради све што и друге жене. (ДМ, 57) Петрија вештице доживљава као бића од овога света. Њихово понашање је уобичајено, а изглед без абнормалности. Усуђује се чак да о њима говори са дозом ироније. *Јер и вештице, човече, умиру. Ритай се ти колико ѡеш, она један дан долази и води те. И ти идеш као бела лала. Још се није тај родио који се од њу (смрт) одбранио. Нема такав.* (ДМ, 126) Главне карактеристике овако виђене вештице које је разликују од

обичног света јесу: зао дух, познавање различитих магијских радњи (контактна магија, љубавне чини) и урокљиве очи. Српски народ је веровао да постоје особе са злим очима, тј. да неки људи имају магичну моћ која се испољава у њиховом погледу (урок). Урицање је било најопасније када је зао поглед био пропраћен речима (посебно речима дивљења или чуђења), али је некад исте последице могла да изазове само лоша реч или чак лоша помисао. Најчешће жртве су биле особе које су се истицале лепотом, богатством, добротом или неком другом врлином која изазива пажњу и завист урокљиваца, али су то често били и слаби и немоћни (деца, болесници) или они који се налазе у несвакидашњим стањима (труднице, младенци,...). Од урока се лечило молитвама или магијом, али је највећа пажња посвећивана превентиви. (Ђорђевић: 2002) Најчешћа заштита, коју и Петрија користи, састоји се у отклањању жеље за урицањем, и то нечистоћом. Сељаци су, наиме, сматрали да прљаве или неугледне особе не могу изазвати завист урочника, па је било уобичајено пљунути на могућу жртву урицања. Тако је пљување само по себи постало довољна и поуздана превентива. Петрија овај вид заштите од нежељеног исхода комбинује са дувањем у прсте, али и са неком врстом молитве: *Пљунем трипнут – пу, пу, пу, - у недра. О Господе, мислим се, и ти си, мора бит, нека будала кад си ми оваки сан послao. Зар то сан, боже ме прости? Прекрстим се, трипнут дунем у прсти. Спаси ме, Господе, шапућем, ослободи ме од оваки луди санови. И ако сам те нешто ружно прекорила, опрости ми, Господе.* (ДМ, 148)

Из Петријине приче се лако могу издвојити и бројни народни обичаји. Неки од њих су верског карактера, неки производ сујеверја, проистичу из ритуала (испијање за душу, пуштање браде у знак жалости, куцање у дрво), али многи од њих тичу се и друштвених односа (побратимство). У срединама ниже људске културе главни разлог за ступање у брак и главни циљ брака јесу деца. Та љубав према деци није само она урођена већ је и резултат веровања да је сваки човек дужан да се постара да остави потомство, нарочито мушки, које ће наставити његов домаћи култ, али и резултат тежње да се у деци добије одмена у раду, помоћ у старости и наследници имовине. (Чајкановић: 1994) Због тако високе цене

коју имају деца, Петријин први брак се и распада. Будући да не успева да одржи пород, Петрију Добривоје, њен први муж, отера од себе. Он, каже, *оће да узне жену с коју ће да има децу*. (ДМ, 16)

Важну улогу у овом процесу има свекрва: *Дете прва треба да ти привати, а ако баш није ту да га привати, ко што ова није тела, мора да биде прва која ће га види и дарови му да. Срп мора да донесе и с њега од тебе да га одвоји, пупак да му пресече. Ред је таки.* (ДМ, 12-13)

Живот на селу је наметао ове и друге обичаје, али је од жене захтевао и одређен модел понашања: послушност, скромност, покорност. Бројна емотивна и психичка стања било је недопустиво изразити речима или поступцима. Петрија свој осећај кривице и стида због преваре мужа сублимише у виду психосоматске болести. Исто тако и бригу и оптерећење због традиционалног веровања да је само први брак важећи, да на оном свету покојницима припада само први супружник, док они из другог брака остају вечито сами алегоријски испољава у сну. Њена усамљеност и љубав према другом мужу, Миси, проговори из њених визија и привиђења.

Укрштај књижевности и етнолошког знаковног система огледа се и у предањима утканим у Петријино приповедање. Она наводи етиолошко предање о постанку имена Цакленац: *То тамо, мора бит, и у старо време рађао добар кукуруз, кај стакло. И тако људи цео тај крај назвали Цакленац. Кај цакло, али одмах затим додаје: Други, опет, веле да је то од један кладенац, не би умела да ти кажем. Тај кладенац и данас там стоји. И он се цаклео.* (ДМ, 8) Казујући друго објашњење, Петрија непосредно изражава сумњу у прво, чиме нарушава основну одлику предања као усменог жанра - веровање у истинитост исприповеданог.

Ово је још један у низу Петријиних искорака из норме фолклорне слике света. Њено осцилирање између фолклорне и модерне слике света видљиво је и у истовременом обраћању за помоћ и лекарима и врачарама: *И носила сам ју, ди ју све нисам носила. И код доктори, и код травари и код бабе.* (ДМ, 7) Она подједнако верује и у моћ једних

и у моћ других. Из искуства с врачаром закључује: *Све ми жена, човече, погоди кај да из књигу чита. Па нек ми неки онда прича како нема ништа. Како нема, бога ти?* (ДМ, 46), али сличан закључак доноси и о лекарима: *Је л видиши, бога ти, шта је могло да испадне? Па нек ми још неки каже шта ћеш код доктори. Како шта ћеш, бога ти?* (ДМ, 73) Чак и синтаксички сличним јединицама на kraју ових изјава потврђује се једнака важност која им се придаје.

Још један гранични простор у којем се Петрија креће је онај између религиозног и сујеверног виђења и схватања света. Она се поново обраћа различитим принципима, обраћа се истовремено и Богу и врачарама, не правећи суштинску разлику међу њима: *Сад, ако ти немаши попа, ни српског ни католичког, шта ћеш да радиш? Ајд ја онда код Влајну ану из Долње Окно.* (ДМ, 138) Из сигурносних разлога Петрија и сама предузима мере опреза, које, опет, поткрепљује и православљем и паганизмом: *Е, баш ти фала, тетка-Ано, кажем ја Влајне. А сад би те још замолила да ми мало и обајеш. Па онамо свећа, код тебе бајање- тад ће и Свети Врач валда да се смилује и да ми опости.* (ДМ, 139) Рационална страна њене личности оглашава се у више наврата и врло често изражава сумњу у културним нормама утврђене вредности (*Ни у свеци човек више не мож да се поузда. А у доктори, изгледа ми, још мање.* (ДМ, 216)), али се сумња може наћи и у њеном доживљају самог Бога (не венчава се у цркви, да Мису другови не би зафраквали, проблематизује божју вољу итд.).

ГРЕХ због ког Петрија очекује казну у ствари је нарушавање табуа везаног за црквени и народни празник - Свети Врач. Народни празници представљају митолошки начин рачунања времена, па је и разумљиво што Петрија огрешење о њих доживљава као огрешење о небески закон. Из веровања заснованих на митском типу мишљења проистиче и представа о светом Илији и Огњеној Марији: *Први, Свети Врач, пада, тако, средином јула, два дана по Петровдан. Он ти је и најопаснији.* Онда, кроз петнаестак дана ти долази Огњена Марија, рођена сестра светога Илије. А само два-три дана после њу, на сам почетак августа, у највећу врућину, пада и онај трећи, Свети Илија Громовник. Од њи три мораши да се чуваш, ако те они

узну на зуб, не да прођеш добро. Тад се ништа у руке не узима. У ти данови не смеши да радиши. (ДМ, 134) Доказ да су ово три млого гадна свеца Петрија даје и у предању о погибији од грома из ведра неба.

Снови у којима Петрији долази покојни Миса још један су израз жеље да се дознају тајне другог света. Међутим, разговори које она са покојним мужем у сновима води крајње су приземни и свакодневни: *Лепа ти та кошуља. Ди си ју купио?* (ДМ, 301) Снови у фолклору имају јасну симболичко-сжијејну функцију. Али ови снови су подређени Петријином лицу, а не фабули. Стога они представљају двоструки искорак из фолклорне шеме – и по садржају (тон разговора) и по функцији коју имају у роману. Поред нова, Петрија остварује везу са светом покојника и преко визија, тј. привићења. Најпре добија само кратку потврду да је виолина преко посредника доспела у Мисине руке, а онда: *Изједанпут, усред тај мир, негде иза моја леђа ко да нешто засвири. Кај нека виолина, учини ми се.* (ДМ, 320) У последњој сцени романа, на гробљу (које има јак фолклорни потенцијал), у поетској слици небеских свирача кулминира свест о нераздвојивости лепоте и трагике живота. Од закључка о дихотомији добра и зла у човеку Петрија је стигла до спознаје дуалности земаљског, али и космичког поретка.

Михаиловићев венац

Опонашајући усмено приповедање, користећи сказ, Михаиловић ствара простор у којем ће његова јунакиња лако користити кратке говорне форме, сликовите изразе и бројне фразе. Изразиће тако Петрија мноштво веровања, сујеверја, предања и обичаја. Њен припрости начин размишљања добиће узвишену ноту, спознају живота. Кроз припадање и једном и другом свету - веровања и сујеверја, модерном и застарелом добу, Михаиловићев венац исткан око Петрије даје јој наду, могућност да у све верује и оквир у којем ће преиспитати и проблематизовати традиционалне фолклорне вредности. То је сигуран показатељ да етнолошки знаковни систем није једноставно пресликан у ово књижевно дело. Сви фолклорни елементи који су унети прошли су кроз филтер једног времена и простора, али првенствено кроз филтер

једне индивидуалности. То се и симболички може потврдити у Петријином скидању "сељачког" одела: *Тај човек, Љубиша се звао, одма ме у друге аљине обуко, опанци ми изуо, ципеле назуо, косу исеко и андулирао, мараму скинуо.* (ДМ, 17), које ће, ипак, поново користити: *Зимски капут и она вунена марама ми већ стоје спремни, чекају ме на кревет.* (ДМ,159) По потреби. Као и фолклор.

Литература:

- Бандић, Д. Народна религија Срба у 100 појмова. Београд: Нолит, 2004.
- Чајкановић, В. Студије из српске религије и фолклора:1925-42. Београд: СКЗ:БИГЗ:Просвета:Партенон, 1994.
- Делић, Ј. Бахтинова теорија дијалога и питања поетике сказа. // Књижевна историја, часопис за науку и књижевност XX–VIII. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Делић, Л. Петрија на двострукој периферији. // Зборник МС за књижевност и језик, књига LVI, свеска 2. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- Ђорђевић, Т. Животни круг: рођење, свадба и смрт у веровањима и обичајима нашег народа. Ниш: Просвета, 2002.
- Јанковић, В. Петријин венац Драгослава Михаиловића. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- Јеремић, Љ. Проза новог стила: Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости. Београд: Просвета, 1978.
- Михаиловић, Д. Петријин венац. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- Михаиловић, Б. Почеци Драгослава Михаиловића (поговор у Д. Михаиловић, Фреде, лаку ноћ. Београд: Глас, 1977.)
- Первич, М. Приповедање и мишљење: Прича Петрије Ђорђевић. Београд: Српска књижевна задруга, 1978
- Поповић, Т. Речник књижевних термина. Београд: Логос Арт, 2007.
- Рибникар, В. Могућности приповедања. Београд: Бигз, 1987.
- Зечевић, С. Култ мртвих код Срба. (приредили Бојан Јовановић, Божидар Зечевић). Београд: Службени гласник, 2007.



Kalemegdan, Beograd

PREPORUKE IZ KABINETA B-219

Primivši poziv Uredništva *Balkan Expressa* da se u novi broj časopisa uključimo prikazom knjige po izboru, ne bismo li tako studentima približile i predstavile novu i zanimljivu literaturu iz područja kojima se bavimo, zaključile smo da je iz obilja dobrih naslova teško izabратi samo jedan. Razlog tome jest i činjenica da se novoprstiglim naslovima iz Srbije u Hrvatskoj još uvijek ne pridaje pažnja u dovoljnoj mjeri, iako se i to s vremenom mijenja. Ipak, mnogi važni naslovi prošli su nezapaženo i zato smo odlučile umjesto prikaza jedne knjige studentima ponuditi kratke prikaze većeg broja recentnih(jih) naslova koje smatramo poticajnima i značajnima, u nadi da ćemo im time probuditi interes da pročitaju djela koja, prema našem mišljenju, zaslužuju njihovu pažnju.

Dubravka Bogutovac, asistentica
Virna Karlić, znanstvena novakinja

Lingvistički naslovi

Ovaj popis sadržava osam naslova popraćenih kratkim prikazima lingvističkih knjiga objavljenih u Srbiji u posljednjih pet godina. Riječ je o knjigama koje se bave različitim lingvističkim područjima, a izabrane su po principu da svojom tematikom ne bi trebale biti zanimljive i korisne isključivo studentima srpske, nego i studentima svih drugih smjerova na studiju južne slavistike, a, nadam se, i studentima drugih studija. Vjerujem da će ovaj popis biti posebno zanimljiv studentima zainteresiranim za mlađa lingvistička područja poput sociolingvistike, lingvokulturologije i kognitivne lingvistike, no na popisu naslova našli su se i radovi koji se bave frazeologijom, etimologijom, stilistikom i gramatikom južnoslavenskih jezika. Da ne bi sve bilo tako ozbiljno, na samom kraju popisa uvrštene su i dvije popularnolingvističke knjige za koje ne sumnjam da će zabaviti svakoga tko za njima posegne.

Virna Karlić, znanstvena novakinja

V. Maldžijeva – Z. Topolinjska – M. Đukanović – P. Piper:
Južnoslovenski jezici: gramatičke strukture i funkcije, Beograd-ska knjiga, 2009.

Prema uvodnim napomenama Predraga Pipera, redaktora i jednog od koautora knjige *Južnoslovenski jezici: gramatičke strukture i funkcije*, riječ je o djelu nastalom s ciljem da se na jednome mjestu izlože gramatičke odlike suvremenih južnoslavenskih jezika. Ukratko, riječ je o knjizi koja obuhvaća jezgrovite gramatičke opise četiriju južnoslavenskih jezika – bugarskog, makedonskog, slovenskog i srpskog, što je čini vrlo korisnim i praktičnim južnoslavističkim priručnikom. Osim opisa četiriju spomenutih jezika, na kraju knjige nalazi se i prilog Predraga Pipera posvećen gramatičkim razlikama između hrvatskog i srpskog jezika.

Iako su opisi pojedinih jezika djela različitih autora, oni se temelje na sličnim teorijskim osnovama i srodnim strukturama jezičnog opisa, što ide u prilog lakšem provođenju poredbenih analiza među danim jezicima. Prednost ove knjige je i u tome što su gramatički opisi svakog pojedinog jezika pisani na jeziku koji se opisuje, tako da je uz gramatiku čitateljima predstavljen i metajezik bugarske, makedonske, slovenske i srpske gramatikografije. Osnova konceptualnog oblikovanja ove knjige bio je gramatički pregled makedonskog jezika Zuzane Topolinjske iz 1994. godine. Dalnjih godina nastali su opisi drugih jezika na osnovi slične metodologije, koju također valja spomenuti kao prednost ove knjige, budući da suvremeni teorijski i metodološki okvir danih opisa predstavlja značajan doprinos južnoslavenskoj filologiji.

Ljudmila Popović: *Jezička slika stvarnosti*, Filološki fakultet, Beograd, 2008.

Knjiga *Jezička slika stvarnosti – kognitivni aspekt kontrastivne analize* prva je srpska lingvistička studija koja se bavi kognitivnolingvističkim istraživanjem jezične slike svijeta, a obuhvaća različite aspekte osmišljavanja stvarnosti i njezinog odraza u jeziku. Temelji kognitivne lingvistike kao zasebne lingvističke discipline utemeljeni su u drugoj polovici dvadesetog stoljeća u radovima pretežno američkih lingvista. Danas se kognitivnolingvistička istraživanja provode nad svim jezicima svijeta, a u

svojim istraživanjima lingvisti se služe posebnim teorijsko-metodološkim aparatom koji se, budući da je riječ o mlađoj disciplini, još uvijek nalazi u fazi konstituiranja i revidiranja ključnih pojmoveva. Jedan od takvih pojmoveva jest i jezična slika stvarnosti koji autorica Ljudmila Popović definira kao sustav simbolizacije realnog svijeta kojem kognitivna lingvistika pristupa iz perspektive proučavanja mehanizama čovjekove konceptualizacije i kategorizacije stvarnosti. Drugim riječima, središnja tema ove knjige je pitanje kako se informacije o svijetu pretaču u jezične strukture. Uz prikaz teorijskog okvira kognitivnolingvističkih proučavanja jezične slike stvarnosti, autorica u knjizi nudi i obrazac njihove primjene u kontrastivnom istraživanju jezika na primjeru analize građe iz slavenskih jezika.

Knjiga je organizirana u tri dijela. U prvom dijelu autorica se bavi definicijom pojma jezična slika stvarnosti te drugim ključnim pojmovima na kojima se zasniva teorijsko metodološki okvir istraživanja tog fenomena (*kategorizacija, konceptualizacija, metaforizacija, prototip, stereotip* itd.). Drugi dio knjige autorica je posvetila konkretnim primjerima verbalnih stereotipa u jezičnim slikama stvarnosti pojedinih slavenskih jezika, dok se u trećem dijelu bavi pitanjem kako dolazi do konstituiranja stereotipa na gramatičkoj razini.

Ranko Bugarski: *Evropa u jeziku*, Biblioteka XX vek, 2009.

Knjiga *Evropa u jeziku* zbirka je Bugarskih (većinom već ranije objavljenih ili izloženih) tekstova sociolinguističke tematike nastalih u razdoblju od 2006. do 2009. godine, koju prema svojem sadržaju i strukturi sam autor smatra nastavkom svojih triju ranije objavljenih knjiga u istoj ediciji – *Sociolinguističke teme*, *Nova lica jezika – sociolinguističke teme*, *Jezik i kultura*.

Knjiga se sastoji od triju tematskih cjelina. Prvi dio bavi se aktualnim pitanjima vezanim za europsku jezičnu situaciju, s posebnim naglaskom na jezičnu politiku u odnosu na jezičnu raznolikost i globalizacijske procese, zatim na položaj regionalnih i manjinskih jezika, značenje i ulogu engleskog kao drugog jezika, dok tematsku cjelinu zatvara poglavljem o urbanoj dijalektologiji, kojoj, prema autorovom mišljenju, južni slavisti do sada nisu pridali pažnju kakvu takvo područje istraživanja zaslužuje.

Drugi dio knjige posvećen je suvremenom srpskom jeziku, a može se podijeliti na tri tematske podskupine; prva uključuje dva rada o aktualnoj jezičnoj politici i jezičnoj stvarnosti u Srbiji nakon 1990. godine, drugu čine tri rada o žargonu, a treću intervju s autorom na temu govora mržnje. Svim trima temama obrađenima u drugoj cjelini knjige autor se bavio u svojim ranijim knjigama, te se ovi radovi nadovezuju na njih. Treći dio knjige sadržava selektivnu bibliografiju srbičke sociolingvističke literature objavljenje u razdoblju od 2005. do 2008. godine. Ova iznimno korisna bibliografija nastavak je bibliografije za razdoblje od 1967. do 2004. godine, tiskane u dijelovima u autorovim trima ranijim knjigama iz iste edicije.

Marina Nikolić: *Teorija jezičke kulture*, Institut za srpski jezik SANU, 2010.

Jezična kultura jedna je od tema kojoj suvremena srbička pri-daje veliku pažnju. Razlog tome je gorući problem slabe razvijenosti jezične kulture u Srbiji, kojem su srpski lingvisti pokušavali te i dalje pokušavaju doskočiti rješavanjem raznih aktualnih praktičnih pitanja vezanih za učvršćivanje književnojezične norme. Prema rezultatima istraživanja postojeće srbičke literature na temu jezične kulture, autorica Marina Nikolić zaključuje da je teorijska osnova većine tih radova prisutna uglavnom implicitno ili samo u naznakama. Ova knjiga od velikog je značaja upravo zbog toga što je riječ o prvom monografskom istraživanju o teorijskim aspektima proučavanja srpske jezične kulture, koje predstavlja aktualan i čvrst temelj za daljnja istraživanja iz područja jezične kulture kako srpskog, tako i drugih jezika.

Knjiga se sastoji od sedam poglavlja. Prvi dio knjige usmjeren je pretežno na pojmovna i teorijsko-metodološka pitanja. Autorica monografiju otvara uvodnim poglavljem o jezičnoj i govornoj kulturi. Drugo poglavlje posvećeno je definiranju temeljnih pojmova jezične kulture koje autorica dijeli u kategorije pozitivnih i negativnih komunikativnih svojstava govora, te raspravi o jezičnom purizmu i govornom etiketiranju. U trećem poglavljju ponuđen je pregled lingvističkih disciplina srodnih jezičnoj kulturi, dok je četvrtom poglavljju predstavljen pregled dosad objavljenih srbičkih radova i priručnika koji se bave jezičnom kulturom. U šestom poglavljju autorica se osvrće na teoriju jezične kulture u slavi-

stici, pojedinačno prikazujući stanje u kroatistici, slovenistici, makedonistici, bugaristici itd. Posljednje poglavlje posvećeno je problemima jezične kulture u obrazovanju te pitanju kako poboljšati nastavu jezične kulture.

Dragana Mršević-Radović: *Frazeologija i nacionalna kultura, Čigoja Štampa*, 2008.

Knjiga *Frazeologija i nacionalna kultura* posvećena je pitanju na koji se način realni svijet odražava u frazeologiji srpskog jezika. Polazeći od teze da svaki jezik ima svoju unutrašnju formu koja odražava narodni duh i njegovu kulturu, autorica Dragana Mršević-Radović svoje je istraživanje temeljila na analizi frazeološke građe kao jednog od najvažnijih izvora za rekonstrukciju jezične slike svijeta. U knjizi je obrađena frazeološka građa iz srpskog književnog jezika u kojoj su, prema autoričnim riječima, prikupljene, nataložene i u kolektivnom pamćenju sačuvane kulturne činjenice, s ciljem da se odredi način na koji se nacionalna, materijalna i duhovna kultura odražava na frazeološku sliku svijeta srpskog jezika.

Autorica se u knjizi nije zadržavala isključivo na primjerima iz srpskog jezika, nego je povlačila i paralele s primjerima iz drugih slavenskih jezika i time prikazala frazeološku sliku srpskog jezika u širem slavenskom kontekstu. Ovo djelo predstavlja vrelo bogate građe za daljnja frazeološka, semantička i lingvokulturološka istraživanja, no zbog interdisciplinarnog pristupa temi, ono će zasigurno biti zanimljivo etnolozima, antropolozima, kulturolozima te općenito svima zainteresiranim za odnos između jezika, kulture, povijesti i društva.

Budući da se u ovoj studiji autorica bavi odgometanjem porijekla i razvoja danas semantički neprozirnih frazema, knjiga *Frazeologija i nacionalna kultura* izvor je zanimljivih i ponekad začudnih spoznaja i tumačenja koja svjedoče o neobičnim putovima kojima jezik odražava ono što su lingvisti skloni zvati izvanjezičnom stvarnošću, te je vrelo informacija ne samo o jeziku, nego i o srpskoj i općenito slavenskoj kulturi. Frazeološka građa u knjizi je organizirana u pet tematskih cjelina: *O početku sveta i istorijskog vremena; O shvatanju prostora i vremena; O demonizovanom svetu; O bogu i čoveku.*

Duška Klikovac: *Jezik i moć*, Biblioteka XX vek, 2008.

Knjiga *Jezik i moć* Duške Klikovac zbirka je autoričinih ranije objavljenih ili prezentiranih radova u posljednjih desetak godina. Radovi okupljeni u ovoj knjizi međusobno su povezani predmetom svojega bavljenja – jezičnom raslojenošću i varijabilnošću s obzirom na različite faktore poput područja upotrebe, govornikove profesije, medija i prilika u kojima se odvija govorni čin i drugo. Skupini od šesnaest okupljenih radova u ovoj knjizi autorica je nadjenula zajednički naslov *Jezik i moć*, budući da se kroz većinu radova na različite načine provlači zajednička tema izražavanja moći posredstvom jezika. Najveća pažnja u ovoj knjizi posvećena je birokratskom jeziku, koji je, prema autoričinom tumačenju, oblikovan prema svojoj osnovnoj svrsi manipulacije ljudima, koja, između ostalog, podrazumijeva izazivanje sugovornikovog, odnosno slušateljeva strahopoštovanja te manifestaciju govornikova povlaštenog položaja. Prednost ove knjige jest interdisciplinarni pristup otvoren spoznajama iz različitih lingvističkih područja koja zajedničkoj temi pristupaju iz različitih perspektiva te na temelju različitog teorijsko-metodološkog aparata. Većina radova u knjizi je istraživačkog tipa, no u pojedinim radovima autorica se bavila teorijskim i terminološkim pitanjima.

Naslov prvog od sveukupno triju dijelova knjige glasi *O birokratskom jeziku* posvećenog definiciji i glavnim obilježjima tog jezičnog varijeteta, a sve to popraćeno slikovitim primjerima iz raznih vrsta tekstova, potom problemu birokratizacije srpskog jezika te pojedinim fenomenima koje uključuje birokratski jezik. Drugi dio knjige pod naslovom *O funkcionalnoj razuđenosti srpskog jezika* tematski je širi, a okuplja radove koji se bave funkcionalnom raslojenošću jezika načelno, s posebnim naglaskom na znanstveni i administrativni stil. Treći dio knjige sadržava radove posvećene stilističkoj analizi izabranih tekstova.

Milan Šipka: *Priče o rečima*, Prometej, 2010. (10. izdanje)

Priče o rečima su od svojeg prvog izdanja iz 1991. godine doživjele rekordnih deset izdanja. Kao što sam naslov sugerira, Milan Šipka u ovoj popularnoj lingvističkoj knjizi pripovijeda intrigantne i duhovite priče o rađanju riječi, njihovim značenjima, promjenama i smrti (u slučaju leksema koji su izašli iz aktivne upotrebe). Autorove priče o

etimologiji i semantičkim promjenama dvjestotinjak leksema organiziranih u šest tematskih cjelina (*Šetajući gradom, Reči iz školske klupe, U svetu sporta, Sa raznih strana, Životinjsko carstvo i Kaleidoskop*) posebne su po tome što su ispripovijedane u širem povijesnom i kulturnoškom kontekstu; uz priču o porijeklu riječi autor pripovijeda i priču o nastanku pojma koji dana riječ označava; uz priču o semantičkim promjenama riječi pripovijeda i o promjenama koje je doživio sam pojam koji označava te faktorima koji su te promjene uvjetovali, a sve to je popraćeno raznim zanimljivostima i duhovitim komentarima.

Tako, primjerice, u priči o olovci čitatelj ne doznaće samo značenje te riječi, njezinu etimologiju i semantičke promjene koje su se odvile od njezina nastanka, nego ga autor upoznaje i sa zanimljivostima poput odgovora na pitanje zašto je olovka danas hiperonim za gotovo sve vrste pisaljki, zatim zašto ta riječ u svojem korijenu nosi olovu, a ne grafit, plastiku, drvo ili neki drugi materijal od kojeg se danas izrađuju olovke. Nakon povratka u Grčku i Italiju prije 16. stoljeća, gdje su pisari koristili štapiće od lijevanog olova omotane finim kožnim navlakama kojima se pisalo po pergamentu, te devetnaestostoljetnu Ameriku gdje je izumljena prva grafitna olovka, priča o životnom putu olovke i riječi kojom se označava taj pojam završava zanimljivošću da najduža olovka na svijetu ima puna dva metra i teži sedam kilograma.

Ivan Klajn: *I filozofi su ludi – antologija smešnih štamparskih grešaka*, Beogradska knjiga, 2007.

Ko piše taj i greši – to su riječi kojima autor ove neobične antologije započinje uvodni dio knjige u kojem čitateljima predstavlja kratki pregled najvećih i najsmješnijih omaški koje su se potkrale u povijesti tiska. Među obiljem duhovitih primjera posebno su zanimljivi oni zbog kojih su za njih odgovorne osobe skupo platile svoju nepažnju, poput primjerice glavnog urednika jednih britanskih novina u kojima je objavljen članak o otvaranju mosta kojem je prisustvovala kraljica Viktorija. Na veliku urednikovu nesreću, u naslovu koji je trebao glasiti *The Queen Passed Over the Bridge* grafem *a* zamijenjen je grafemom *i*. Na temelju ovoga primjera može se zaključiti da tiskarske pogreške zainsta mogu biti smiješne te da je za to dovoljno da se omakne svega jedno

slovo. Osim slučajnim tiskarskim pogreškama, autor se u uvodu ove antologije bavi i namjernim izmjenama riječi te greškama u govoru. Za vrijeme rada u svojstvu korektora, autora Ivana Klajna su među obiljem grešaka s kojima se svakodnevno susretao zaintrigirale upravo one koje slučajnom zamjenom, dodavanjem ili ispuštanjem jednog grafema donose novo i smiješno značenje. Prvo ih je počeo zapisivati, a onda i sam sastavljati moguće smiješne tiskarske pogreške. One su u antologiji osmišljene kao svojevrsne enigmatske igre koje pozivaju čitatelje da sami odgonetnu pogrešku, kao što je to i slučaj sa samim naslovom *I filozofi su l(j)udi*. Primjeri tiskarskih pogrešaka organizirani su prema tematskim cjelinama te popraćeni ilustracijama Dragana Tasića.

KNJIŽEVNI NASLOVI

Ovaj popis sadržava 5 romana po mojoj izboru, objavljenih 2011. godine. Na njemu se nalaze klasici poput Basare, Albaharija i Čosića, u društvu ženskih spisateljskih glasova Tee Obreht i Mirjane Novaković. Tea Obreht dobitnica je književne nagrade Orange za 2011. godinu – ujedno i najmlađa dobitnica te nagrade – 25-godišnja književna zvijezda koja je osvojila američku publiku romanom *Tiger's Wife*, čiji je prijevod (Tigrova žena) objavila Laguna, nakon velikog svjetskog uspjeha ove mlade Beograđanke. Roman donosi priču o mladoj liječnici Nataliji, koja traži odgovore na pitanja o smrti svoga djeda *negdje na brdovitom Balkanu*.

Mirjana Novaković, također nagrađivana pripovjedačica (*Dunavski apokrifi, Strah i njegov sluga, Johann's 501*) objavila je prošle godine roman *Tito je umro*, koji je dobio pohvale kritike u regiji, a hrvatsku čitateljsku publiku svakako bi mogla zanimati priča o srbijskoj stvarnosti u maniri političkog trilera, kojim paradiraju likovi čija je svaka sličnost sa stvarnim osobama potpuno namjerna, a paralelizmi s tranzicijskom hrvatskom zbiljom slučajni.

Ako ste voljeli Ćopićevu Baštu *sljezove boje* i Rane jade Danila Kiša, onda je *Kratko detinjstvo u Agramu* Bore Čosića pravi izbor za vas. Autor *Uloge moje porodice u svetskoj revoluciji* ispisuje u njemu virtuoznim stilom dirljivu priču o svojim ranim jadima upoznavanja svijeta.

Velika dvojka – Albahari i Basara – kojom čak i abecedarno (ili azbučno, kako god želite) započinje svaka ozbiljnija priča o srpskoj postmodernističkoj prozi – nije podbacila ni protekle godine. *Kontrolni punkt* Davida Albaharija priča je o ratu koji je obesmišljen, dok je *Mein Kampf* Svetislava Basare priča o ludilu kao traženju smisla.

Ovaj popis bi se, naravno, mogao proširiti: za sada mu dodajmo samo jednog džokera: recentnog dobitnika NIN-ove nagrade, *Bernardijevu sobu* Slobodana Tišme... i jednu knjigu priča koja zaslužuje veliku pažnju: *Espirando* Srđana Srdića.

Ipak, vratimo se našoj velikoj heterogenoj petorki i pogledajmo kako svaki od tih jedinstvenih pripovjedačkih glasova otvara svoju Priču: zanimljivo je da čak dvoje misli da je *jaje* riječ koja zaslužuje mjesto u prvoj rečenici romana.

David Albahari: *Kontrolni punkt*, Stubovi kulture, Beograd, 2011.

Sa mesta na kojem smo stajali jasno se videlo zašto je tu postavljen kontrolni punkt – to je bila najviša tačka puta koji se podjednako strmo dizao, odnosno spuštao u odnosu na rampu i kućicu u kojoj su se nalazili rezervni stražari.

Svetislav Basara: *Mein Kampf*, Laguna, Beograd, 2011.

Prošle jeseni naprečac sam prestao da vozim bicikl.

Bora Čosić: *Kratko detinjstvo u Agramu*, Durieux, Zagreb, 2011.

Valjda iz nečijih priča o ljudskoj rasi, o njenom postanju, potiče rana fantazija, da je svako iznikao iz nekakvog jajeta.

Mirjana Novaković: *Tito je umro*, Laguna, Beograd, 2011.

U početku, sve je moguće jer samo na početku sve je otvoreno – kao prvi pogled posle kojeg može uslediti seks za jednu noć ili veza za ceo život, a može da bude nekoliko izlazaka, ili nešto što će se potruditi da zabo-

ravim, ili može da bude – baš ništa; kao prva čaša pića koju prati mnogo drugih uz izgubljeno osećanje sreće, ili teturanje i padanje u blato, ili neodređeno stanje u kojem sve izgleda manje bitno, i, ako me svi zaborave...

Tea Obreht: *Tigrova žena*, Laguna, Beograd, 2011.

U mojoj najranijoj uspomeni, deda je čelav kao jaje i vodi me da vidim tigrove.

Dubravka Bogutovac, asistentica

Олесь Ільченко

Місто з химерами

превела на српски језик Тања Гаев

Савремени украјински песник и прозни писац Олес Григорович Иљченко (1957, Кијев) члан је Асоцијације украјинских писаца, Националног удружења писаца Украјине, Националног удружења новинара Украјине, аутор је многобројних културолошких публикација, пише песме и сценарије. Његове песме преведене су у САД, Србији и Русији, добитник је украјинских награда *Тефи и Телетријумф* (2006), док је *Град с химерама* проглашен за најбољи украјински роман 2009. године.

Преводиочево познанство са писцем и његовим стваралаштвом датира од 2006. године, од времена пишчевог првог боравка у Србији и Београду, када је на Књижевној вечери упознао студенте украјинистике Катедре за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду, као гост на позив истог Факултета, са својим стваралаштвом, *Покретом шездесетих* у украјинској књижевности 60-их година XX века и својом поезијом, коју је интерпретирао на украјинском језику, а студенти у сопственом преводу на српском језику, док је преводилац обављао свој посао, преводио пишчево интересантно излагање и одушевио се његовим стваралаштвом. Од тада до данашњег дана траје ово блиско пријатељство.

На идеју о преводу романа *Града с химерама* на српски језик преводилац је дошао у мају 2011. године за време свог боравка у Кијеву, током дугих шетњи и садржајних и инспиративних разговора са писцем-пријатељем. Том приликом је преводилац доживео и сагледао Кијев на потпуно нови начин, док му је писац откривао до тада непознате приче, легенде, личности, грађевине, улице, пролазе, мостове, натписе и детаље на зградама, које је преводилац видео свјим очима, о којима у свом роману одушевљено приповеда писац. Разговоре и шетње прате и многобројне

фотографије писца и преводиоца на свим местима Кијева која су оставила значајног трага у његовој култури и историји. Као израз дубоког поштовања и искреног пријатељства према писцу и као знак захвалности за ово непроцењиво искуство и откриће које је преводилац доживео захваљујући писцу, настао је превод романа.

Град с химерама води нас улицама Кијева кроз његову историју и културу с краја XIX – почетка XX века са чувеним „кијевским Гаудијем“, архитектом Владиславом Городецким (Љешек Дезидериј Владислав Городецки), покazuјући нам његове велелепне грађевине, и паралелно кроз Кијев на почетку XXI века, кроз неке нове улице, са неким „новим клинцима“ који уз помоћ старих мапа откривају Кијев Городецког и места која у савременом Кијеву више не постоје. Надахнуће за своје чудесне грађевине архитекта Городецки, несвакидашња појава за своје време, у кожном шоферском оделу, у првом аутомобилу кабриолету, са мајмуном макакијем на рамену, страствени ловац који лови у планинама Алтая, шумама Ирана, на сафарију у Африци, човек који прати моду и који је модеран у сваком смислу, црпи од мрачних сила, тачније од Змаја о коме су испредане разне легенде. Змај (Горинич) живео је у Кириловским пећинама у Кијеву (тајне пећине које датирају из IX-XII века), у којима је скривао своје благо које је, према легенди, пронађено на различитим археолошким локалитетима из периода Кијевске Руси, нападао је и јео становнике Поднепровља, све док га Микита Кожумјака није победио и запрегао у плут. То у роману у својим казивањима потврђују археолог, филантроп и колекционар украјинских старина и уметничких дела, Богдан Ханенко, и Викентиј Хвојка, најпознатији украјински археолог чешког порекла, директор градског музеја, блиски пријатељи Городецког. У роману су описане најпознатије грађевине Городецког у Кијеву: зграда Народног музеја уметности Украјине, Катедрала светог Николаја, Карактска кенаса и најчудеснија, Зграда с химерама, чију фасаду украсава прави зоолошки врт: главе слонова и носорога, гуштери и жабе, питон и крокодил, пантер и орлови, најзад огромни цветови лотоса, рибе из бајки, срне и девојке у брижљиво и духовито осмишљеним и ништа мање мајсторски израђеним композицијама

чине незаборавну фантастичну слику зграде-бајке. Зграда Городецког одушевљава свакога ко је види: налази се на стрмим падинама, на два спрата с улице и на пет из дворишта, отворена је са све четири стране различитим асиметричним фасадама. Рационално испланирана, технички савршена зграда споља и изнутра украшена је са безброј вајарских декорација. Њих је израдио талентовани италијански вајар и блиски архитектин пријатељ – Елио Саља, коаутор свих архитектонских дела Городецког у Кијеву. Городецки је емигрирао 1920. године у Пољску где је наставио архитектонску праксу на рачун америчких инвестиција у развој урбане економије земље разорене ратом. Америчка компанија позвала је Городецког 1928. године на место главног архитекте синдиката за изградњу персијских железница. Тамо, у далеком Техерану, већ као времешни човек, Владислав Городецки је саградио железничку станицу, палату за шаха, пројектовао је и хотел. Владислав Городецки отишао је у вечност 3. јануара 1930. године и био је сахрањен на римокато личком гробљу Долаб у Техерану. На сивом камену на пољском језику утравиран је епитаф са речима «Професор архитектуре».

Поред грађевина Городецког, писац нас упознаје и са грађевинама архитекте Бесмертног – чувена Зграда с мачкама и Кућа с ирисима, архитекте Олександра Кобельјева – зграда Народне банке Украјине, архитекте Бобруса – Зграда са ђаволском главом, са стваралаштвом архитекте Братмана, с открићима украјинског инжењера, конструктора авиона и предузетника, Игора Сикорског. У шетњама са Городецким боравимо и у објектима који данас у Кијеву више не постоје, а били су популарна места окупљања и састанака виђених интелектуалаца с почетка XX века: позориште Соловцова, касније позориште Бергоње, кафе-позориште Аполо, популарне кафеџинице-посластичарнице Маркиз и Семадени. Городецки нам приповеда и о историји Кијева која датира још од времена Кијевске Руси, водећи нас поред Михајловског златоверхог манастира, Васиљевске (Трисветитељске) цркве, Цркве светог Георгија, Војног Микиљског храма, Видубицког манастира, Андрејевске цркве, преко чувеног моста Патона, доводећи нас до самог центра мистерије, или сакралног срца града, до Храма свете Софије, Премудрости Божије, Софије Кијевске,

или Софијског храма, хришћанског храма у центру Кијева, споменика украјинске архитектуре и монументалног сликарства XI-XVIII века, једне од малобројних очуваних грађевина из времена Кијевске Руси, једна од главних хришћанских светиња Источне Европе, историјски центар Кијевске митрополије. Храм свете Софије налази се у центру правоугаоног троугла који чине три мистериозне зграде које украсавају ћаволске фигуре: Зграда с химерама, на којој се налази огромна змија горгулија, Зграда с мачкама, на чијем се врху налази фигура ћавола који се смеје и Зграда с ћаволском главом, на којој ћаво гледа у правцу Храма свете Софије. Око Храма свете Софије од давнина су испредане разне легенде, као и она која говори о томе да је управо у Храму свете Софије најјаче дејство мрачних сила.

У роману се срећемо и са познатим личностима из украјинског и руског културног живота и са познатим писцима и песницима. У живим сликама, свакодневном животу и дијалозима видимо породицу Косача: Петра Антоновића, оца Лесје Украјинке, чувеног украјинског друштвеног делатника, Олгу Петривну (псеудоним Олена Пчилка), мајку Лесје Украјинке, познату украјинску списатељицу, Ларису Петривну Косач-Квитку (Лесја Украјинка), најпознатију украјинску песникињу и драмску списатељицу, Михајла Косача, брата Лесје Украјинке, украјинског научника метеоролога и писца, Клиmenta Kvitku, супруга Лесје Украјинке, Иван Франка, украјинског писца, песника, научника, публициста, преводиоца, друштвеног и политичког делатника. На изложби сликара-авангардиста Звоно (непревазиђене у уметничком животу Кијева и целог царства), учествују чувена руска песникиња украјинског порекла Ана Ахматова (Ана Горенко), руски авангардисти Олександра Екстер, Давид Бурљук, Николај Гумиљов, супруг Ане Ахматове, Михаил Кузмин (руски песник Сребрног доба, преводилац, прозаиста, композитор), Алексеј Толстој (руски совјетски писац и друштвени делатник), Пјotr Потјомкин (руски песник, преводилац, драматург, критичар), Казимир Мањевич (украјински совјетски сликар авангардиста белоруског порекла, један од оснивача нових праваца у апстрактној уметности – супрематизму и кубофутуризму, педагог, теоретичар уметности), Аврам Мањевич (украјински уметник јеврејског порекла),

Олександар Архипенко (украјински и амерички вајар и сликар, један од оснивача кубизма у скулптури), Олександар Богомазов (украјински графичар, сликар, педагог, теоретичар уметности).

У роману су описани догађаји уочи и за време Октобарске револуције, време безнађа, рушења, разарања, уништавања грађевина Городецког и сна који је он живео, покушај атентата на последњег руског цара Николаја II Романова и убиства Петра Столипина, руског премијера кога је у септембру 1911. године у Кијевској опери убио агент тајне полиције социјалиста-револуционар Дмитриј Богров, наговештај атентата из 2005. године на 264. Римског папу Ивана Павла II, Кароља Војтилу.

Заплет романа и, уједно, судбину Городецког одређује пророчанство шамана, који из света мртвих Городецком доноси вест да он, поред постојеће три: православне цркве у Черкасима, римокатоличке цркве и јеврејске кенасе у Кијеву, треба да сагради други мистични четвороугао, односно још једну грађевину за огромну светску религију – ислам. Та грађевина била би џамија за самог владара Персије, Резу Шаха Пахлавија.

Надасве узбудљив, занимљив, авантуристичан и мистериозан роман који спаја неспојиво и који немогуће чини могућим, води нас из садашњости у прошлост, из прошлости предсказује будућност, држи нам пажњу и оставља без даха.

* * *

Испод нејасног фебруарског неба зграда са бројем десет у Улици банковој има прилично мрачан изглед. Сива боја њене фасаде као да се стапа с променљивим бојама неба које одражавају све нијансе челичних, оловних, железних, једноставно тамних боја. Химере на фасади као да јуре у потеру летећим облацима, плачу влагом, која се слива из њихових очију, чељусти, рогова...

– Кажу да је „Зграду с химерама“ Городецки улепшао чудним главама слонова и носорога, фигурама крокодила и змија под утисцима са путовања у Африку – инспиративно говори један ученик старијих разреда другоме, стојећи поред познате кијевске зграде. – Али то није тачно. Городецки је био у Африци тек неколико година пошто је завршио градњу ове куће.

– Владе, а откуд ти знаш за то? – упита приповедача његов друг Артем. – Можда, није ни све тако било?

– Као прво, читao сам књигу о архитекти Городецкоме коју је написао познавалац Кијева Дмитро Малаков⁴³, – арогантно одговори Влад. – А, као друго, деда ми је причао...

– И шта, он је познавао Городецкога? – прасну у смех Артем.

– Није он, већ његов отац, – мирно одговори Влад, – Односно мој прадеда!

– Ма, паметњаковићу... – зачуди се Артем. – Стварно?

– Па, стварно! – Влад није волео када му не би веровали. – Прадеда, звао се Давид, радио је као мајстор у фабрици која је припадала породици Городецких. Сигурно.

– И шта, Городецки се с њим дружио, играо карте?
– не може поверовати Артем.

– Ма, какве везе имају карте? – направи гримасу Влад. – Једноставно Городецки је, природно, посећивао фабрику... И видео деду. Не кажем да су се они дружили. Једноставно је интересантно како је све испреплетано...

– И ти си Владислав, и Городецки је Владислав... – осмехну се Артем. – Супер!

– И, ето, мислим се, – наставља Влад. – Зашто је

⁴³ Дмитро Васиљович Малаков (рођен 13.10.1937. у Кијеву) украјински је етнограф. Аутор је албума *Городецки. Изазов архитекте* (текст — 2008) и монографије *Архитекта Городецки* (1999).

Городецки саградио такву чудну зграду?

- Шта има ту да се мисли? – слеже раменима Артем.
- Из шале, како би сви рекли: „Охо, баш је страва!“
- Вероватно, да, – размишља о нечему Влад, – али, ипак... Ето, пишу да је то била својеврсна визуелна реклама цемента и бетона...
- Тачно! – узвикну Артем. – Больје ниси могао смислити! Спреда је ова зграда сива палата, а отпозади, ако гледаш мало издаљине, личи на тврђавунадпровалијомзасеченимврхом. Фигуренакровусавелике раздаљине изгледају као неједнаки шиљци на кули. Приметио сам.
- Артеме, ти си геније! – изненада узбуђено узвикну Влад. – Осећао сам да је ова зграда, да није само, није само обична игра Городецког. Ту је скривена некаква мистерија. Тачно... Осећам. Кула... Погодио си. Кула над градом. У то време Кијев је био другачији! Све зграде су ониже, а „Зграда с химерама“ као да се издигне над њима. Сем ако су храмови подизали куполе до неба...
- И шта то значи? – не схвати Артем.
- Па... – поколеба се Влад. – Још не знам, али сам уверен: Городецки ништа није радио само тако. И Дом глумца⁴⁴ у источном стилу, и Народни музеј као антички храм, и готичка Миколајивска катедрала, и ова кућа... Осећам међу њима мистериозну везу.
- Шта је ту мистериозно? – Артем пажљиво погледа фигуру змије која се спушта по углу „Зграде с химерама“.
- Све ове грађевине је правио исти човек – ето ти везе.
- Не, ту постоји нешто, осим тога... – протрља чело Влад. – Верујем...
- Требало би да пишеш авантуристичке романе, – одмахну руком Артем. – Твоја машта...

... Колико је могао, архитекта изобличи, „изопачи“ замисао злокобне и мрачне куће-замка на стрмом брду и направи једноставно химерну зграду. Тако, он би приморан, покоравајући се неизбежној сили да прикаже на своме ремек-делу дугу змију на једном углу, а одвратног змаја кога мучи племенити орао на другом... Тада Городецки помисли да је духовито, плативши данак нечистој сили, овковечити змаја и истовремено му донети смрт од орла... Ипак он је био приморан да, упркос сопственој вољи, покаже како се

⁴⁴ Будинок актора (Дом глумца) је, уствари, зграда караимске кенасе.

орлу приближава одвратна змија, коју он не примети, разјапљених чељусти са дугим отровним језиком...

Тако, до краја се супротставити наређењима, или својој болесној фантазији, или правоме господару таме, господин Владисав није могао. И зато „Зграда с химерама“ постаде компромис између обичног хира ловца и инспиративно-страшног дела мајстора, који не сагради својом вољом престо за Њега...

... Чекајте, чекајте, – скамени се архитекта... „Четворка „најбољих“ који они нису, јер једна карика“... Господина Владислава обли врелина. Откуд кама може знати за то? Три храма – храм уметности, односно Градски музеј, још незавршена катедрала и кенаса караима, и приде – ево, ова „Зграда с химерама“ која није сјајна, не припада славној четворци најбољих његових грађевина, јер је „антихрам“ и стоји... над безданом Казирган?! Међутим, која је четворка права? То о њој, невидљивој, како изгледа, треба размишљати и отелотоворити управо њу... Али како? И на какво тројединство невидљива четворка треба да указује? Архитекта грозничаво узе лист из старих цртежа и поче цртати на њему неке схеме и прибележавати нешто...

... Шта је ово?! Архитекта се тргну: огромна глава ђавола, осмехујући се, гледа са новонастале зграде на Лавовски трг, дуж Велике Житомирске... Зашто ова фигура?! Она је апсолутно неприкладна и нема везе са планом фасаде! Док се Владислав Владиславович труди да разуме то што види, ђаво на згради пркосно показује зубе, загледајући се... Куда? Господин Владислав осети како му по кожи прође језа. Он неочекивано јасно схвати да насмејана глава непријатеља људскога рода није случајност, није архитектина шала, могуће чак ни каприц купца... Није ли ово...

... Претенциозности ликова на њој могао би позавидети и сам архитекта: фасаду у готичком стилу украшава пар цементних сова, а два велика мачка као да чувају полуокругли прозор. Городецки схвати да је ово профитабилна зграда генерал-мајора Јагимовског, направљена по пројекту његовог добог познаника Володимира

Адриановича Бесмртног. Спретно, лепо, духовито, нема шта! Купац треба да да великудущну награду аутору за његов рад... Городецки подиже главу како би пажљиво погледао врх зграде... И следи се. Тамо, горе, седи, могло би се рећи, нежно, сјајно направљени цаво и, осмеђујући се, гледа с високе тачке у правцу центра града...

... Вративши се кући, Городецки, обузет страшном сумњом, претпоставком, осећајући да је на прагу открића мистерије, извади из својих радних папира карту Кијева, рашари је на столу и поче на њој цртати праве линије. За трен пред њим се створи правоугаони троугао, у чијим су ћошковима смештени „Зграда с химерама“ и напоредо две зграде са ъаволима – у Великој Житомирској и Гогољевској. Архитекта седе, осећајући чудно стање узбуђености. Он се загледа у мапу, у условне слике зграде која се нађе у центру направљеног троугла, и не могаше поверовати сопственим очима...

... У центру троугла је била... Софија Кијевска!
– Софија! – једногласно прошапуташе дечаци.
– Софија Кијевска! СК! – каже Артем. – А још једно „с“?
– Света Софија Кијевска! – сети се Влад. – „ССК“! И још ћу рећи: читао сам да је зову Сакрално Срце Кијева! Такође ССК!...

... Архитекту недавно као да дрмну струја, када се присети старога пророчанства алтајскога шамана: „Ти треба да завршиш стварање срећне четворке, у којој је скривено тројство твога света. Тада ћеш помоћи светlostи и наћи ћеш мир!“. Како он то тада није разумео! Четири храма четири вероисповести! Срећна четворка! И у њој су присутни јудаизам, хришћанство и муслиманство – тројство Старога Света! А шаманово помињање рибе која држи свет на себи – то је наговештај његове хришћанске вере. Риба је древни симбол Христа...

Janja Kovač

Ženska, ki dela in moški, ki kuha: žensko-moški odnosi
v drami

Edelweis ali Denis in Ditka Toneta Partljiča

V okvirju seminarjev pri predmetu prof. Mateje Pezdirc Bartol *Sodobna slovenska dramatika* je vsak študent moral pripraviti predstavitev enega avtorja in njegove izbrane drame. Moje zanimanje je pritegnil Tone Partljič in njegova drama *Denis in Ditka*, ki je bila napisana leta 2001. Del naloge sem vključila tudi v članek, v upanju, da bodo bralci bolje spoznali Toneta Partljiča kot pisatelja, dramaturga, umetniškega vodje gledališč v Mariboru in Ljubljani ter prevajalca obenem. Še posebej pa bi me razveselilo, če se bo zaradi mojega prispevka kdo odločil prebrati kakšno sodobno slovensko dramo, ki v študijskem programu zagrebškega oddelka za južnoslovanske jezike in književnosti skorajda niso zastopane.

Tone Partljič je bil rojen 5.8.1940 v Mariboru kot srednji otrok in ima starejšo sestro Jožico ter mlajšega brata Francija. Po končani štirirazrednici je v domači Pesnici leta 1951 šel na Nižjo gimnazijo Janeza Cankarja, ki jo je zaključil leta 1955. Tam je začal pisati prve pesmi, navdahnjene z nesrečno ljubeznijo do Herte Pogrujc. Čeprav si je najbolj žezel študirati na ljubljanski univerzi, je pristal na mariborskem učiteljišču, ki ga je obiskoval med letoma 1955-1960. Tam je njegov pisateljski dar opazila profesorica Lucija Germek, ki ga je navdušila za Cankarja. Pri dvajsetih je začel delati kot učitelj v Brezovcu, zaradi česar je bil zelo nesrečen. (To me zelo spominja na Branko Augusta Šenoe – mlaado učiteljico, ki je polna zanosa prišla poučevat na podeželje, in bila nato razočarana. Ampak na koncu je, seveda - zelo hollywoodsko -končala kot srečno poročena gospodinja ob velikem okrašenem božičnem drevesu). Partljič je z Brezovc zaradi služenja vojaškega roka odšel v JLA, kjer je, po leg opravljanja vojaških dolžnosti, prebral celega Krležo (Partljič, 2010).

30. novembra 1963 se je poročil z Milko Obreški. Obaz ženo sta obiskovala Pedagoško akademijo v Mariboru (Partljič med letoma 1963-1965). Vmes

sta bila že starša, ker se jima je 28. 4. 1964 rodila edina hčerka Mojca. Že tedaj ga je drama privlačila in je *sanjaril, da bo dramatik* (Partljič 2010:145).

Od učiteljišča naprej je bil del literarne peterice prijateljev, ki so jo sestavljali še: Andrej Brvar, France Forstnerič, Drago Jančar in Marijan Kramberger. Zaradi »sumljivega delovanja« omenjenega kroga in zaradi potovanja v London, ki je bilo čisto kulturne in niti malo politične narave, so ga vsake toliko povabili na pogovor na Maistrovo 3, kjer je bilo središče ljubljanskega oddelka »jugoslovanskega Gestapa«. Januarja 1987 je pustil učiteljsko službo in postal umetniški vodja v MGL-ju. 1990. je šel v Dramo na enako delovno mesto (Partljič, 2010).

Leta 1968 je bil sprejet v Društvo slovenskih pisateljev. DSP-ju je, na predlog Toneta Pavčka, med letoma 1983 in 1987 tudi predsedoval⁴⁵. Janez Janša je o tem zapisal: *Društvo pisateljev ni bilo nič, ko ga je vodil znani humorist, in kaj več tudi ni moglo biti.* Slednje je Partljič dojel kot Janšev obračun, ker se je z njim politično razšel⁴⁶. Leta 1990 je postal poslanec v tedaj nastajajoči neodvisni državi Sloveniji, čeprav ni vedel, v katerem kraju kandidira. Politično kariero je začinil tudi z opravljanjem službe podpredsednika izvršnega sveta Mestne občine Maribor od avgusta 1992 do januarja 1993. Decembra 1992 pa je bil znova izvoljen v reformirani Državni zbor; odslej je opravljal samo politično funkcijo, ker je dal odpoved v Drami. Poslanec je bil do leta 2004, ko je bila njegova stranka LDS poražena. Od tedaj uživa v upokojitvi (Partljič 2010).

Ker se je lotil pisanja vseh umetniških zvrsti, je spisek njegovih del precej obširen. Tako je, med drugim, avtor triindvajsetih proznih del, dveh filmskih scenarijev in soavtor številnih zbornikov. Ker je ta članek namenjen predstavitvi njegovih dramskih del, naj jih naštejem: *Ribe na plitvini* (1968), *Naj poje čuk* (1971), *Tolmun in kamen* (1972), *Ščuke pa ni* (1973), *O, ne, ščuke pa ne* (1974), *Ščuke pa ni, ščuke pa ne* (1976),

45 Nepotpisano. Tone Partljič. <http://www.drustvo-dsp.si/si/pisatelji/470/detail.html> (7. marec 2012)

46 Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Boršnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljic/5/> (9. marec 2012)

Oskubite jastreba (1977), *Včeraj in danes* (1979), *Za koga naj še molim* (1980), *Na svidenje med zvezdami* (1981), *Na svidenje med zvezdami* (1983), *Moj ata, socialistični kulak* (1983), *Sekretar za humor* (1984), *Rdeče in sinje med drevjem* (1985), *Justifikacija* (1986), *Pesnikova žena prihaja* (1986), *Kakor pečat na srce* (1991), *Moj deda, socialistični mrtvjak* (1991), *Štajerc v Ljubljani* (1995), *Politika, ljubezen moja* (1996), *Gospa poslančeva* (1996), *Maister in Marjeta ali memoari občinske tajnice* (1996), *Pod svodobnim soncem Pavliha* (1998), *Čistilka Marija* (1998), *En dan resnice* (1999), *Krivica boli* (2000), *Edelwis ali Denis in Ditka* (2001), *Čaj za dve* (2002), *Poroka čistilke Marije* (2006), *Za nacionalni interes* (2007), *Partnerska poroka* (2007), *Čistilka Marija in predsednik uprave* (2008). K temu je treba prišteti tudi njegovih devettelevizijskih iger in nadaljevank: *Mama umrla stop* (1974), *O težavah s Kalmanovim truplom in neprimerni ljubezni med Frančkom in Gelo* (1977), *Odločitev (Ko poje čuk)* (1980), *Ščuke pa ni, ščuke pa ne* (1980), *Boji, bitka, boji* (1982), *Pasja pot* (1983), *Silvestrska sprava* (2001), *En dan resnice ali Slovenska vigred* (2006), *Kandidatka in šofer* (2009) (Partljič 2010:343-345). Kot svoje najboljše delo tudi sam ocenjuje dramsko delo *Moj ata, socialistični kulak*⁴⁷, za katero je leta 1984 prejel Grummovo nagrado⁴⁸.

Preizkusil se je tudi kot prevajalec. Iz hrvaščine v slovenščino je prevedel delo Ranka Marinkovića *Gloria*, delo Ive Brešana *Hamlet u selu Mrduša Donja* (*Hamlet v vasi Mrduša Donja*) ter dve komediji Milana Grgića *Jimmy odlazi i Visoko prizemlje (Jimmy odhaja in Visoko pritliče)*⁴⁹. Morda je predstavitev Toneta Partljiča najbolje zaključiti kar z njegovimi besedami: »Rekapitulacija mojega premoženja: Ljubezni. Družina. Knjige. Prijatelji. Gledališče. In ribolov na morju pod svodom zvezd« (Partljič 2010:331).

⁴⁷ Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Borštnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljič/> (9. marec 2012)

⁴⁸ Nepotpisano. Grumova nagrada. http://sl.wikipedia.org/wiki/Grumova_nagrada (7. marec 2012).

⁴⁹ Tone Partljič. „Moji“ Hrvati. <http://hkd-mb.si/wordpress/wp-content/Croata%202027%20web.pdf> (7. marec 2012)

Ženska, ki dela in moški, ki kuha – Denis in Ditka

Ditka je ravnateljica frizerske šole, ki jo nagovarjajo, naj kandidira na listi SLS-a. Njo hočejo prav zato, ker je ženska, ki mora zadostiti predpisani kvoti ženskih kandidatik na listi. Kljub temu mora Ditka volilcem odločno zatrjevati, da to ni res in da kandidira, ker tako sama hoče. Zaradi tega razkroja med resničnostjo in lažmi, ki jih mora nekajkrat dnevno ponavljati, Ditka večkrat zagrozi z odstopom (a grožnje nikoli ne uresniči). Dodelijo ji šoferja Denisa, ki jo uspe pomiriti in sčasoma se dokaj zbližata. Ditko na volitvah nepričakovano izvolijo za poslanko, z Denisom pa istočasno postaneta par. Ditka gre vsak dan v službo, Denis pa jo v vlogi gospodinje pričakuje doma, namesto nje priredi celo večerjo za njene prijateljice. Na njuni poroki na koncu drame izvemo, da je Denis že visoko noseč.

V ospredju dogajanja je stereotipen odnos med moškim in žensko. Ditka je uspešna v tem, kar počne (ravnateljuje frizerski šoli), a se kljub temu poda v politiko, ki velja za moški poklic. Célo predvolilno kampanjo ponavlja, da bo odstopila, ker ne prenese več pritiska in laži: *Gregor! Poslušaj! Odpovedujem se kandidaturi! Razumeš? Ne, nisem nora. Nočem! Zajebavajo me. Rekel si, da bom v dveh minutah posnela radijsko predstavitev. Pa sem bil eno uro na radiu. Me je en tepec zajebaval. Ne! Nisem živčna, nisem živčna, nisem živčna! Čez pol ure imam srečanje z volivci v Črnučah. Kako naj pridem tja? Si rekel, da me boste servisirali! Najdite si drugo prismođo! Preklete ženske kvote! Me nič ne briga!* (Partljič 2003:14). Kljub tovrstnim besedam je pri kandidaturi vztrajala do konca, in tudi sama je bila presenečena, ko je bila izvoljena v Državni zbor.

Največja opora pri naporni službi ji je Denis, ki pusti svojo službo in postane celodnevna gospodinja. On, ki je prej stavil s svojim kolegom, da bo položil Ditko (in mu laže, da jo je, kar dokaže z njenimi ukradenimi spodnjimi hlačkami), se popolnoma spremeni in poslej skrbil le še zanjo. Partljič gavit takiv logiv didaskalijah predstavita kole: »Denis ima oblečen beli predpansnik. Naliva kavico. Streže po vseh pravilih. Serviete, pladenj, sladkornico, stopeno in penasto mleko s smetano... Steče k vratom kopalnice in potrka.

DENIS: Kavica!

DITKIN GLAS: Jaaa! Takoj!» (Partljič 2003:42).

V tem besedilu nas Partljič popelje v svet obeh svojih ljubezni (ali poklicev, razlika med tema pojmom pri njem ni prav velika): politike in gledališča. V obeh je aktivno sodeloval in ju zelo dobro pozna. V tej drami lahko zagotovo najdemo tudi avtobiografske poteze; vključevanje avtobiografskih potez za Partljiča ni neobičajno – ko v drami En dan resnice opozarja na nezavidljiv položaj slovenskih dramatikov v družbi, uvede svoj alter ego v vlogi komediografa Ribiča (v filmu, posnetem po dramskem besedilu, pa ga tudi sam zaigra).

Danes veliko ljudi politike in Državni zbor dojema kot en velik teater. Nekaj takega je v *Denisu in Ditki* Partljič tudi prikazal. V enem od intervjujev je povedal, da sam ne more ločiti politike in gledališča in da se strinja z italijanskim pesnikom Ugom Foscollajem, ki je napisal: *Smejemo se in smejali se bomo, kajti resnost je bila zmeraj lastnost licemercev*. Pomanjkljiv smisel za humor pripisuje desnici in jo s tem označuje kot licemerno⁵⁰. Čeprav jo lahko označimo kot pozitivno osebo, je v svojem političnem življenju licemerna tudi Ditka. Tako v predvolilni kampanji laže svojim volilcem o razlogih za svojo kandidaturo, čeprav se sama zelo dobro zaveda, da je kandidatka samo zato, ker je kandidatka, in ne kandidat. Pusti se nagovoriti, da kandidira, a se potem zave, da to ni za njo in se odloči (večkrat) odstopiti od kandidature. Tega, seveda, ne stori. Tako Partljičeve poteze zelo nedvoumno opiše Pezdirc Bartol: *Partljičev sklep je, da ima naše življenje že v samem temelju vgrajeno laž in da je konformizem lažja in udobnejša pot, kot pa da bi si vsakič znova zastavljal vprašanja morale, pravice in resnice* (Pezdirc Bartol 2006:208). O politiki Partljič ne pove skorajda nič dobrega, kljub trem mandatom, ki jih je odslužil: *Ta politična nečimernost je strašanska. Jaz jim rečem, da smo šli v partizane enainštiridesetega prostovoljno, nobenega vabila ni bilo. Seveda se zafrkavam* (*Partljič se je rodil leta 1940, op. p.*). *Mi smo se tako razvadili teh protokolarnih nečimrnosti*,⁵¹ je komentiral pritožbe posameznikov na sedežni red v

50 Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Boršnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljic/6/> (9. marec 2012)

51 Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Boršnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljic/3/>

času slavnostnega govora Janeza Janše ob otvoritvi Borštnikovega srečanja.

V drugem delu drame, ko Ditka že postane poslanka, razmerje ostane isto, stvari se ne spremenijo. V javnem življenju ohranja stike z drugimi poslankami, čeprav jih ne ceni:

DITKA: V parlamentu je devet poslank. Dogovorile smo se, da se bomo enkrat na mesec doobile. Enkrat pri eni, drugič pri drugi. Danes sem jaz na vrsti.

DENIS: Kaj moram kupiti, kaj pripraviti?

DITKA: Nekaj. Ti že veš. Nekaj posebnega.

DENIS: Prava večerja?

DITKA: Ne, kje pa! Te jejo samo natren, rukolo in po eno suho slivo (Partljič 2003:42-43).

V zvezi z Denisom pa je zelo odkrita in ga ne skriva pred poslanskimi kolegicami. Njuno ljubezensko zgodbo je spet mogoče primerjati z že prej omenjeno Branko Augusta Šenoe, ki je prav tako našla svojo ljubezen tam, kjer je ni pričakovala. Partljič v svojih komedijah piše o sodobnem življenju, o situacijah, v katerih se znajdejo ljudje v večno spreminjači se družbi. To je zelo dobro povzela Pezdirc Bartol: *Avtorji slovenskih komedij so v zadnjih desetih letih, torej v obdobju od 1996 do 2006, svojo satirično pot uperili v prikaz političnih razprtij (strankarski spopadi, predvolilni boji, želja po oblasti in različni ideoološki pogledi na preteklo zgodovino so le nekateri od ponavljajočih se motivov), v prikaz vloge kapitala v družbi (npr. denar in mediji, denar in kultura, kapitalistična brutalnost novopečenih bogatašev, povzetništvo), v prikaz odnosov med spoloma (ljubezenski zapleti, erotika, zakonolom, nove spolne prakse, spremenjena vloga moškega in ženske v družbi in družini) ter v prikaz stereotipov in predsodkov (pogosto vezanih na razmerja urbano-ruralno, središče-obrobno, domače-tuje, znano-neznano), vse to povezano s prikazom splošnih človeških napak in slabosti ter univerzalnimi komičnimi situacijami* (Pezdric Bartol 2006:206). Večino teh potez najdemo v Denisu in Ditki: strankarski spopadi (en šofer za eno stranko, drugi za nasprotno), predvolilni boji (tudi Ditkino

laganje, kar je morda nenavadno, ker nam ponavadi lažejo moški kandidati), erotika (Denis-Penis), nove spolne prakse (Denis ostane noseč) in, najpomembnejše, spremenjene vloge moško-ženskih odnosov.

O tem poigravanju z mejami v svojih besedilih Partljič pove: *Pa Slovence še nekaj blokira in sam skušam, da se na to ne bi oziral. Slovenci si postavimo omejitve, ker imamo toliko svetih stvari. Pri nas se že ne spodobi delati norca iz mame. Cankarjanske. Ker je sveta. Se ne spodobi delati norca iz majhnosti slovenskega naroda. Narod je svet. Se ne spodobi delati norca iz verskih čustev ljudi, zdaj že celo islamskih ne, ta so še bolj nevarna. Se ne spodobi delati norca iz šestnajstdnevne vojne, iz veteranov. So sveti... Iz kruha, Kuntnerjevega kruha in lesnik. Če ima Tine Hribar dvajset minut časa, takoj neko novo stvar proglaši za sveto. Namesto da bi te tabuje rušili, jih ustvarjam. Tako da mislim, da mora biti pisanje komedije vseeno tudi diverzija.*⁵² Tako se Partljič spotakne tudi ob sveto žensko telo, ki naj bi bilo edino zmožno rojevati otroke. Z napredkom znanosti (bolj futuristične, ampak enkrat bo verjetno tudi to mogoče) so zdaj tudi moški sposobni rojevati. Denis prevzame tudi to vlogo: on bo rodil njunega otroka in skrbel zanj, ko bo Ditka hodila v službo.

Politika ni tista, ki napove spremembe, temveč zgolj sledi spremembam, ki jih počasi, a vztrajno narekujeta kultura in glasba. Tudi v Denisu in Ditki smo priča napovedi neke nove dobe, v kateri bodo vloge ženskih in moških zamenjane, tokrat na škodo moških. Mogoče se nam v prihodnosti obeta revolucija moških, ki se bodo borili za svoje pravice. No, morda taka sprememba ne pomeni nič kaj pozitivnega, ali kot bi se Partljič sam slikovito izrazil: *Nogomet v Ljubljani se je v zadnjih letih zelo spremenil, pa nisem prepričan, da imamo kaj od tega*⁵³. O tem spopadu z razumevanjem sveta ter prilagajanju družbi in posa-

52 Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Boršnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljic/7/> (9. marec 2012)

53 Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Boršnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljic/7/> (9. marec 2012)

meznikom Partljič premišljuje vsakič, ko začne pisati kakšno novo besedilo. Čeprav zase pravi, da je *obrtnik, zdaj pa, če se tu najde kaj do brega* ...⁵⁴, še vedno ne leta na krilih svoje prejšnje slave. In se ne ozira na mnjenja drugih: *Moja osnovna panika je, da se v izpovedovanju ne bi začel prilagajati. Ne sme me zanimati, ko pišem neko erotično sceno, ali bo žena skočila v zrak: »Tu si pa na ono mislil!« Me ne zanima. Me ne zanima, kaj bi recimo rekla Drnovšek ali Janša, kaj bodo rekli prijatelji, h katerim pridem na obisk. Ko sedem za pisalni stroj, si rečem, da ne bom niti malo oportunističen. Ne vem, ali mi to uspeva. In še mislim, da morajo biti komedije kritične, malo otožne, a zagotovo smešne!*⁵⁵

Tisto, kar naj bi imeli za stereotipen odnos med moškim in žensko, uspe Partljič v svojem dramskem besedilu obrniti na glavo. Vloge ostanejo iste – ena oseba kuha, druga gre v službo (če zelo poenostavimo), ampak se spol tistih, ki grejo v službo in tistih, ki ostanejo doma, zamenja. Ženska preuzeže moško vlogo, moški pa žensko. Partljič gre tako daleč, da moškemu pripše celo nosečnost, ki je do zdaj bila – takobiološko kakor tudi literarno - ženska stvar. Zanimivo je, kako oba, Ditka in Denis, sprejmeta, da bo Denis tisti, ki bo rodil. Takšno obnašanje že nakazujena novodobne ideje o tem, kdo je tisti, ki mora skrbeti za otroke. Morda je to, vsaj iz ženskega zornega kota, glavno sporočilo Partljičeve drame Denis in Ditka.

54 Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Boršnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljic/7/> (9. marec 2012)

55 Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). Tone Partljič. Pogovor s komediografom, pisateljem, šefom Boršnikovega srečanja, nekdanjim gledališkim direktorjem in poslancem, ozdravljenim alkoholikom. O vsem tem. <http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljic/7/> (9. marec 2012)

Literatura

- Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). URL:
<http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljič/> (9. 3. 2012)
- Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). URL:
<http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljič/3/> (9. 3. 2012)
- Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). URL:
<http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljič/5/> (9. 3. 2012)
- Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). URL:
<http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljič/6/> (9. 3. 2012)
- Golog, T. Intervju – Tone Partljič. //Playboy.si (2006). URL:
<http://www.playboy.si/branje/intervju/tone-partljič/7/> (9. 3. 2012)
- L. Š. Tone Partljič si je za rojstni dan podaril avtobiografijo URL:
<http://www.rtvslo.si/kultura/knjige/tone-partljič-si-je-za-rojstni-dan-podaril-avtobiografijo/245935> (7. 3. 2012)
- Nepotpisano. Grumova nagrada. // Wikipedia. URL: http://sl.wikipedia.org/wiki/Grumova_nagrada (7. 3. 2012).
- Nepotpisano. Tone Partljič. // Portal slovenskih pisateljev. URL:
<http://www.drustvo-dsp.si/si/pisatelji/470/detail.html> (7. 3. 2012)
- Partljič, T. Izbrane komedije 3. Ljubljana: Založba Karantanija, 2003.
- Partljič, T. Hvala vam, bogovi, za te blodnje. Ljudje, kraji, dogodki v mojem življenju. Maribor: Litera, 2010.
- Pezdirc Bartol, M. Videz in resnica (malo)meščanstva v najnovejši slovenski komediji. // Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi / uredila Irena Novak Popov. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. Filozofska fakulteta. Oddelek za slovenščino. Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2006. Str 206-212.
- Partljič, Tone. „Moji“ Hrvati. // Croata. URL: <http://hkd-mb.si/wordpress/wp-content/Croata%2027%20web.pdf> (7. 3. 2012)

Aleksandar Urumov

Priča o zimskom kinu

s bugarskog prevela Nikolina Penava

Zimsko kino u malenom gradiću imalo je balkon koji je skrivaо posebno dostoјanstvo. Imati mјесто na balkону značilo је izabranost, bio је то znak posebne pripadnosti. Općenito, samo zimsko kino bilo је impresivno i vrlo utjecajno poput fotografija Zimskog dvorca u St. Peterburgu, za koji su tadašnji učenici dobro znali da je тамо počela revolucija te da je тамо svrgnut ruski car. Kino – тaj tajanstveni hram Indiana Jonesa, revolucija i kauboja, bilo је omiljeno mјесто dječaka iz susjedstva. Osobito tijekom hladnih jesenjih večeri. Tamо su se mogli vidjeti nevjerljivo smiješni Louis de Funes i Fernando ili neodoljivi Alain Delon i Gojko Mitić. Ipak, najuvažnija i svemoćna osoba u zimskom kinu nije bio Indiana Jones, Luke Skywalker ili pak neuhvatljivi Sandokan. Najmoćniji је bio direktor kina, striček Nase, čiji су čvrsti kaput i respektabilni polucilindar bili simbol vlasti i znanja. Striček Nase je znaо što se događa u svakom novom filmu te bi ponekad lukavo odškrinuo vrata dječje mašte. To je radio dostoјanstveno, nakon drugog ili trećeg upita, nikada odmah nakon prvog pitanja kakav film večeras igra. Ima puno borbe u tom filmu, svečano bi najavljuvao striček Nase. Ima puno borbe, Indijanci jure jedan vlak, kauboji jure Indijance, neprestano utrkivanje i tako kroz cijeli film. Potpuno je nov, tako nešto još niste vidjeli, završio bi svoju najavu gospodar projekcija. I dодao bi kako su pustili nekoliko vrpcu iz županije i kako su trebale ići u druge gradove, no on se izborio i uzeo jednu vrpcu za svoje zimsko kino. To je ispunjavalo djecu posebnim osjećajem zahvalnosti, pa čak i ponosom jer je striček Nase toliko moćan i toliko pronicljiv.

Naravno, nakon projekcije mišljenje djece bi se ponekad razlikovalo od najave stričeka Nase, ali to niti se događalo često, niti je umanjivalo njegov autoritet, niti je to bilo najvažnije. Najvažnije je bilo da striček Nase ne samo da zna radnju sutrašnjeg filma, nego i kada će u njegovo kino doći sljedeći filmski hit. On je znaо i raspored Indiana Jonesa i Lukea Skywalkera i Sandokana. O njemu je ovisilo kojeg će ih točno

dana djeca imati priliku vidjeti na ekranu u zimskom kinu. Taj čovjek je bio distributer dječačkih očekivanja, gospodar čarobnog filmskog svijeta. Cijelo njegovo biće je zračilo razumijevanjem o važnosti njegove uloge.

No striček Nase nije bio samo dobar trgovac, on je bio i profinjeni psiholog te stručnjak za promjenjive dječačke ukuse. Tako da bi, kada bi dječaci ušli u pubertet, odgovor na njihovo pitanje kakav film večeras igra dobio drugačiji prizvuk. Samo ljubav, odgovarao bi odrješito striček Nase i od tog definiranja bi se dječacima zaljuljalo tlo pod nogama. Polovica njih je već žrtvovala kasnovečernje utakmice zbog sastanaka s djevojkama i odlazila je ranije s igrališta uz podrugljive poglede i dobacivanja ostalih koji su teško prikrivali svoju zavist. Direktor zimskog kina je to, naravno, jako dobro znao i filmovi su odjednom postali ljubavni. Glavna glumica je jako lijepa, nevino bi objašnjavao striček Nase i aureola njegove veličine bi zasjala u punom sjaju, a bučna grupa mladića je zauzimala svoje omiljeno mjesto na balkonu zimskoga kina.

Kada su prošli prvi i najteži hormonalni napadaji za vrijeme puberteta te su dječaci malo sazrjeli, počeli su se pitati što će sljedeće izmisli striček Nase. Kakav film večeras igra, lukavo su pitali. Pola rat, pola ljubav, odrješito bi odgovorio striček Nase. Dječaci su, po tko zna koji put, ocjenjivali njegovu kreativnost i uz smijeh kupovali karte za balkon na strateškom položaju. Čak i kada su radije išli u kino s djevojkom, ne bi propustili ispričati predmetu svog obožavanja, o inovativnom, snalažljivom i vrlo važnom direktoru gradskog filmskog svijeta. Djevojke su se smiješile uz razumijevanje, intuitivno osjećajući i povjerenje koje im se iskazivalo te mogućnost ulaska kroz široko otvorena vrata u duše dječaka. I od riječi do riječi, neprimjetno bi se dodirivali rukama i držali ih jednu u drugoj tijekom cijelog filma.

A ako netko zna skrovitije i udobnije mjesto od balkona u zimskom kinu, gdje bi mogao držati djevojku za ruku, neka kaže. Što se mene tiče, reći će vam iskreno, ne vjerujem da postoji još jedno takvo mjesto.

Matjaž Zupančič

Vladimir

preveo Nemanja Linta u sklopu obilježavanja
Svetovnih dneh sodobne slovenske literature

MAŠA: Aleš je u pravu. Jedna soba je slobodna. I dok ne nađe stalni posao...

ALEŠ: ... i vas dvoje napokon diplomirate...

MIKI: Umjesto doručka cinizam. Nije čudno da sam tako žgoljav.

MAŠA: Tip uskoro dolazi.

MIKI: Nije mi jasno što se to mene tiče.

MAŠA: Ne davi, Miki.

ALEŠ: Da. Popij kavu i ne davi.

MIKI: Ne vidiš da me zeza.

ALEŠ: Tko zeza? Stvar je u tome da imamo slobodnu jednu sobu i trebamo lovu. Što je u tome loše?

MIKI: Fakat.

MAŠA: Osim toga još ne znamo hoćemo li ga primiti.

MIKI: Zašto radije ne primimo neku curu? Odmah sam za.

ALEŠ: Opa, Miki. Ne budi rasist. Neću zaboraviti, kad sam stopirao...

MIKI: Ne opet s tom tužnom pričom.

ALEŠ: ...i stajao cijeli jebeni dan na suncu, a klinke su dolazile i auti su se zaustavljali prije nego su dignule palac.

MIKI: Suze mi kapaju u kavu.

ALEŠ: Samo malo su mrdnule dupetom, ma čak ni to...

MIKI: Mogao si i ti malo mrdnuti. Sad su ti ženske krive, što si ružan.

ALEŠ: Šuti, pederu.

MIKI: Da mu kažemo za nas, Mašo? Jednom mora saznati.

MAŠA: Audicija. To je zabavno. Organiziramo audiciju i glasujemo.

ALEŠ: Da, baš audiciju, a imaš samo jednog kandidata.

MIKI: Možda je shizofreničar.

ALEŠ: Sad napokon reci, jesи li za.

MIKI: Vas to stvarno zabavlja, ne? Bez zamjerke, ali ova kava ne valja...

Osim toga, nedavno sam čitao da nije dobra za kosti.

MAŠA: Ovdje ćemo ga posjeti i onda će mu svatko postaviti nekoliko pitanja.

MIKI: Gle, ona je to sve već smislila.

MAŠA: Di su moje naočale? Jel netko video moje naočale?

MIKI: Još ćeš ga i vizualno ocjenjivati. Pazi, Aleš.

MAŠA: Moje naočale...

ALEŠ: Brijem da ovaj sjedi na njima...

MIKI: Samo nemojte mene kriviti za taj nered. Ne u nedjelju. Ima li aspirina?

MAŠA: Evo ih... tko je stavio moje naočale među tanjure?

MIKI: Kraljevstvo dajem za aspirin.

ALEŠ: U novinama ga nećeš naći.

MIKI: Malo bi još čitao, prije nego odem u sobu umrijeti, može? Za jesti ionako nema ništa.



Ohrid, Makedonija

Miloje Golubović

Sjeta i prošli dani

Grad u kojem sam rođen više ne osjećam svojim. Živim u Zagrebu, a i Zagreb mi budi sjetu na prošle dane. Umoran sam i osamljen u svojim mislima prizivam prošlo vrijeme, vrijeme kada sam se osjećao sretnim živeći uz ženu koju volim. U rodni grad sam nekada putovao sa osmijehom na licu jer sam znao da će ulicama grada naše mladosti šetati ruku pod ruku sa njom. Danas to više nije tako. Silim se čim prije završiti fakultet, pronaći posao i možda tada biti sretnijim. Sretno završavam fakultet i ubrzo pronalazim posao. Radim kao niže razredno piskaralo u rubrici crne kronike nekog lokalnog lista – s vremena na vrijeme mi se osmijehne sreća pa mi daju neki važniji zadatak kao što je sjednica lokalne samouprave na kojoj se raspravlja o visini komunalne naknade i mjesecnom rasporedu odvoženja komunalnog otpada. Posao nije pretjerano zahtjevan i ako ništa drugo pristojno je plaćen. Ubrzo, kao i većina mojih sunarodnjaka, padam pred imperativom kupnje vlastita stana – ulazim u dužničko ropsstvo, potpisujem tridesetogodišnji ugovor s lokalnom bankom koja već odavno nije dijelom naše lokalne zajednice – u rukama je inozemnog kapitala. Dani mi prolaze u jednoličnom tonu stopio sam se s okolinom koju sam nekoć prezirao, nekoć kada sam vjerovao da sam stvoren za velika djela, nekoć kada sam živio s njom, kada sam imao njezinu potporu, kada sam bio mlad pun entuzijazma i životnog elana. Želja za velikim djelima splasnula je njezinim odlaskom iz mog života – danas sam sretan da ipak radim nešto u struci, ideali naše mladosti odavno su se pretvorili u bitku za golo preživljavanje... Stiglo je proljeće koje toliko volim, a i ona ga je voljela – bilo je to naše godišnje doba. U proljeće, kada se priroda lagano budi iz zimskog sna, kada pupa prvo cvijeće, kada bjelinu zimskog plašta zamjenjuje zelenilo uživali bi sretni. Voljeli smo šetati bositi po mekoj zelenoj travi okupani proljetnim suncem voljeti se pod vedrim nebom. Dugo se nismo sreli. U mojoj srcu sada stanuje studen. Mjeseca ne reagiram ni na kakve podražaje, otupio sam od bola. Čekam zimu. Potajno se nadam da će tada biti svoj jer kada će vani biti barem minus deset stupnjeva, kada mi tijelo ozebe od studeni valjda će tada u bespućima moje duše zavladati toplina koja mi toliko nedostaje. Prošla je već godina

od kada je ona otišla iz mog života – još uvijek ju neizmjerno volim. Danima mislim samo na nju. Ne jedem redovito, noću ne mogu spavati, a kada bih i zaspao budio bih se kroz sat-dva u nadi da će ugledati njezino lice tik uz moje na uzglavlju nekoć našeg kreveta. Teško se koncentriram, što god bih radio ništa mi ne uspijeva. Prijatelja nemam - njih sam već ionako odavno izgubio. Kao vuk samotnjak lutam bez cilja – ništa me ne veseli. Telefon mi zvoni jedino kada me se majka povremeno sjeti. Pokušava mi podići samopouzdanje. Ne razumije da je ovakav život moj odabir. Ne želim živjeti bez nje, ona je dio mene - u duši osjećam samo prazninu. Zauzela si moje misli, tvrđavu mog "ja", zavladala si mojim srcem, želim te kao što sam te želio prvoga dana, uvijek će mi u mislima ostati slika nasmijanog djeteta koje trči po svoj fotoaparat da mi pokaže svoje slike i već idućeg trenutka moje srce ludo kuca za ženom koju vidim prvi puta u životu i ne znam tko je, al je iznosim na svom ramenu u noć...

I danas mi ova slika muti pamet. Drhtim, tijelo mi se savija pod navalom slatkog soka, sline mi cure pri pomisli na božanstveno, raskošno, nago tijelo žene koju volim. Davno zaboravljena strast dovodi me do ludila. Ljubav i požuda. Znam, jednom će se morati trgnuti, krenuti dalje sa životom – ne znam hoću li ikada smoći snage. Prodao sam stan, živim u nekom sobičku na rubu grada bez kupaonice, bez kuhinje, samo malena soba, krevet, jedan stol i nedogorena svijeća. Često spavam u gradskom parku, kupam se u fontani u centru grada – život mi klizi iz ruku. Kroz misli mi struij njezin osmijeh, u daljini ispred sebe vidim njezino lice. Zapisujem svega čega se sjetim, ne dopuštam sebi da uspomene izbjlijede. Sjetno se prisjećam samo lijepih trenutaka, trenutaka sreće. Ne vrijedi i dalje sam iznutra hladan – tup sam i prazan. Vijesti o njoj povremeno su stizale do mene, onako u prolazu. Živjela je sretna s njim negdje u Njemačkoj, želja o preseljenju u Gent nije joj se ostvarila. Zapisujem stihove vlastite osude, stihove pune nade, žalopojke...

...

Kažeš mi ti nisi konstanta, ti ne znaš
što želiš, malo me voliš, a malo mrziš.

Tražim bezuvjetnu ljubav – ti mi daješ listu želja. Želim razumjeti prošlost – ne dozvoljavaš mi da ti pridem.

Zaljubljen u tebe, kao vjeran pas – cvilim. U ime ljubavi podnosim udarce, jednom ćemo biti sretni – zabluda.

Stup si mog života, moja kičma – bez tebe hodati ne mogu.

Ludo zaljubljen u tebe – cvrkućem, al poklapaš me sa srdžbom u glasu, kao orkanska bura koja para jedra brodova i lomi jarbole. Spremno činim sve što želiš – dostojanstva nemam.

Godinama se borim protiv prirode svoje, udovoljavam svakom tvom hiru – gaziš mi srce, al ja te i dalje volim i dalje se nadam.

Pa kome ja ovo pišem?!

Još jedna od onih neprospavanih noći na prašnjavom krevetu derutnog sobička kojeg nazivam svojim grobom. Slabo mi je, jedva dišem. Osjećam da sam na izmaku svojih snaga, al duh ne posustaje. Izdrži još malo, još samo malo – govorи mi neki unutrašnji glas. Uzimam pero u ruku. Ispred mene zapaljena voštanica po stolu razbacano na stotine skica. Svaka skica jedan je fragment života koji smo nekoć živjeli – svaku skicu ispisao sam njoj u čast. Prošla su već tri mjeseca od zadnje črkarije nabačene na komad papira. Danas je moj rođendan. Sa osmjehom na licu prisjećam se nje – užasno mi nedostaje. Bila je nešto mlađa od mene. Njena put kraljevske boje, njene usne crvene kao krv, a kosa, o kada se sjetim te lepršave crvene kose kako vijori na proljetnom povjetarcu tamo negdje uz more u male-nom mjestu u neposrednoj blizini Šibenika. Voljela je to omanje selo, tamo je ljeti bježala iz gradske vreve, tamo je pronalazila unutrašnji mir. Nekoć sam i ja bio tamo uz nju. Volio sam miris borova i okus soli, direktno sa njenih mekih, mirisnih grudi. Kako su samo bile slatke te njene grudi, a tek bradavice kao dvije zrele višnje pune sokova. Još i sad drhtim od požude kada ih se sjetim. Tako meke, tako mirisne, tako sočne... Sati-ma bismo ležali negdje na osami tik uz more i ja bih je mazio, lagano bih prelazio rukama po njezinim ledima, od vrata naniže – to je voljela. Često bih je nakon sati maženja uzimao divlje, onako s leđa kao životinja, a još češće bi vodili ljubav spokojno i mirno. Uživali bi u trenucima kada smo bili jedno, kao dva tijela isprepletenih zmija – grcali bismo od zado-voljstva. Kada se samo sjetim tih divnih trenutaka naše rane mladosti krv mi uzavre, al samo u licu. Nedostaje mi nekoć samo moja razigrana crvenokosa... Drhtavom rukom zapisujem ovo svjedočanstvo, sjećanje na vrelu mladost, sva mi krv otišla u lice, ta valjda mi zato ruka i drhti.

Tonja Jelen

Kiparju

Mehčaš moje ostre misli,
gladiš moje močne besede,
stapljaš v cvetove poprej dušeče trnje.

Iz opek nastajajo
pajčevinaste razpoke,
obljudil si samotni kraj
samoraslega sveta.

Razbrazdana sem,
ko se lovim in bičam
svoje srce.

Spreminjam se,
oklep iz kamna tiho klešeš –
pa to veš?

Boris Kvaternik

Pismo izdavaču

Poštovani Izdavaču,
Ti me ne poznaješ
I ja ti ne zamjeram.
Često me više ne poznaje
Niti moja kućna mačka.

No, u čemu je stvar?
Pa eto, pomalo je smiješno
I pomalo nestvarno -
Potpuni sam stranac,
A šaljem Vam nekakav
Busen naslaganih riječi.
Što ćete Vi s tim busenom?
Možete se pretvarati
Da je to pristojan buket
I možete ga izložiti
U svojoj biblioteci
Tako da ga i drugi
Mogu proučiti.
Ili ga možete baciti
Ni ne pogledavši ga.
Mene to neće dotući.
Već su mnogo puta
Ljudi bacali moje
Neugledne bukete slova.

Ali, učinili biste mnogo time
Da samo malo pomirišete
Moje riječi.
Naposljetku, one nisu rasle
U nekom parku
Kao normalni buketi.
Psi se nisu olakšavali nad njima,
Niti je neki pijanac
Pokraj njih istresao želudac.
Samo sam ja po njima prosuo
Poneku suzu, poneku mrlju tamne krvi,
I možda ispustio
Pokoji očajnički jauk nad papirom.
To i nije tako strašno, zar ne?

Poštovani Izdavaču,
Ne tražim od Tebe ništa,
Ili barem ništa nemoguće.
Tek se pitam mogu li
Od tebe dobiti nož,
Ma samo mali nožić -
Moju šansu
Da posiječem sve ove
Sive tapete i otpalo lišće
Što su se nakupili oko mene.
Trebam taj nožić,
Trebam šansu
Da uzvratim nijemoj kreaturi
Pred mojim vratima.

I ako mi odgovoriš, znat ću...
Lijepi pozdravi iz ključajućeg kotla

Dijana Pekić

Snimanje fotografije

Uhvati svoj trenutak velebni,
ispisujući gromku tišinu;
i kad svi twoji prijatelji odu
i sve twoje čeznje vinu,
nek se vinu kroz slobodu!

I svi slobodni padovi
nek budu slobode hir,
i svi srca teški kamovi
nek nađu svoj mir,
ne rušeć bivstva srž!

Ples bez suza slanih ide,
neka ide, neka teče...
i ruke zarobljavaju tren
gasuć plame svijeće
samohitren, samo - Njen.
/ nek svijet se okreće!

Lea Smislak

FORSIRANJE PJESME - REKE

BOGOVI OVOG GRADA NISU NAM SKLONI
DOBRI MOJ JOHN

VJEROVANJE U SUTRA PREDZNAK JE SREĆE
LJUBAV SE LIJEPI NA PRAŠINU
DOBRI MOJ JOHN

VJEĐE SE NE MOGU ISTETOVIRATI NEČIJOM SLIKOM
KILOMETRI SU PROSTORA
ZRAKOPRAZNOG
NAOKOLO
ALI SVIJET JE NAŠ

ZLATNO OKO VELIKOG BOGA ZAČEPIT ĆE NAŠE MUZE KAD
BUDE PREKASNO ZA SNATRENJA
DOBRI MOJ JOHN

A DOTAD ĆEMO PJEVATI.

Sanja Šero

Glad

Nisam ja nova pjesma
odavno ona zapisana je u tebi,
nekim perom bijelim;
zamazanim tintom tom, crnom, starom.

Nisam ja svijetlo najdivnijega sjaja,
negdje prigušeno ono sja u tebi;
nekim žarkim htijenjima
čekajući samo pravi čas.

Nisam ja sve što si sanjala,
ja sam priviđenje jedne snene noći
i davnih ti skritih želja.

Nisam ja... ne nisam...
To samo glad na usnama ti počiva...

