ZFD 6

zadarski filološki dani

ZBORNIK RADOVA

2017.

Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku i slavistiku

ZFD 6

zadarski filološki dani

Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku i slavistiku

ZFD 6
zadarski filološki dani

Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa *Zadarski filološki dani 6* održanog u Zadru i Novalji 25. i 26. rujna 2015.

Zadar, 2017.

ZADARSKI FILOLOŠKI DANI VI
Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa *Zadarski filološki dani 6* održanog u Zadru i Novalji 25. i 26. rujna 2015.

ISSN 1846-4995
UDK 81.82

Nakladnik
Sveučilište u Zadru

Za nakladnika
Dijana Vican, rektorica

Povjerenstvo za izdavačku djelatnost
Josip Faričić, predsjednik

Uredništvo zbornika
Vanda Babić, Rafaela Božić, Kornelija Kuvač-Levačić, Josip Lisac, Šimun Musa, Slavomir Sambunjak, Denis Vekić, Irina Vorobjova

Urednici
Rafaela Božić, Kornelija Kuvač-Levačić

Tajnica uredništva
Ivana Petešić Šušak

Recenzenti zbornika
Valnea Delbianco, Marina Katnić-Bakaršić

Recenzenti članaka
Vanda Babić, Vuk-Tadija Barbarić, Marijana Bašić, Antonija Bogner-Šaban, Rafaela Božić, Mirna Brkić Vučina, Dubravka Crnojević Carić, Željka Čelić, Eugenija Ćuto, Mario Essert, Tomislav Frleta, Ana Gospić, Eldi Grubišić Pulišelić, Sandra Hadžihalilović, Ante Jurić, Marina Katnić-Bakaršić, Sanja Knežević, Polina Korolkova, Ivana Kurtović Budja, Kornelija Kuvač-Levačić, Boris Kuzmić, Tin Lemac, Josip Lisac, Danijela Lugarić Vukas, Julijana Matanović, Šimun Musa, Ante Periša, Martina Petranović, Marina Radčenko, Zvjezdana Rados, Helena Sablić Tomić, Boris Senker, Tatjana Stupin, Mirela Šušić, Vesna Ukić Košta, Denis Vekić, Nenad Vertovšek, Adrijana Vidić, Teodora Vigato, Jasmina Vojvodić, Silvana Vranić, Nikola Vuletić, Sanja Vulić, Antonija Zaradija Kiš, Sanja Zubčić

Jezična redakcija
Autorska

Korektura
Ivana Petešić Šušak, Ana Vulelija

Fotografija na naslovnici
Filip Brala

ZADARSKI FILOLOŠKI DANI VI

Predgovor 9

HRVATSKA, RUSKA I OSTALE SLAVENSKE FILOLOGIJE DANAS

Josip Lisac
Hrvatska dijalekatna leksikografija na početku 21. stoljeća 13

Maja Pandžić
Objektivacija žena kao lajtmotiv i „politika anuliranja“ u romanu *Krila straha* A. Danilove 21

Rašid Durić
Recepcija *Zločina i kazne* Dostojevskog u hrvatskoj, srpskoj i bošnjačkoj književnosti između 1918. – 1945., na izabranim reprezentativnim prozama i u južnoslavenskoj rusistici i komparatistici 39

Robert Hodel
Miljenko Jergović: *Freelander* – pripovijedanje između odslikavanja i polemizacije 63

Mirela Šušić
Ambivalentna konstelacija arhetipa majke u *Trilogiji o Kurlanima* Mirka Božića 77

Elena Eror
Pregled procesa neverbalne komunikacije u interkulturalnom aspektu i usporedba neverbalnoga ponašanja dvaju predstavnika hrvatske i ruske kulture u didaktičkoj sredini 93

Željka Čelić i Tetyana Fuderer
Zarez u hrvatskome, ruskome i ukrajinskome – norma i praksa na primjerima novinarsko-publicističkog stila 109

Marina Jajić Novogradec
Važnost strategijske kompetencije u ovladavanju ruskim kao stranim jezikom 127

Ivana Mikulić i Boris Bosančić
Prilog čitanju Deset Božjih zapovijedi (Dekaloga) u slavonskim katekizmima 18. stoljeća pomoću TEI standarda 139

Tomislav Levačić
O morfemskom statusu prefiksoida u suvremenom ruskom jeziku 153

HRVATSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST ZADARSKOGA PODRUČJA U 17. STOLJEĆU

Amir Kapetanović
Dijafazijske i dijastratijske varijacije u jeziku zadarsko-šibenskoga područja u 17. stoljeću 175

Teodora Vigato
Scenska izvođenja *Judite* u zadarskom okruženju 189

Marko Dragić
Fakcija i fikcija u bugaršćici „Majka Margarita“ 201

Marijana Horvat
Tanzlingherovi prinosi rječotvorju 215

VODE U KNJIŽEVNOSTI I JEZIKOSLOVLJU

Rafaela Božić i Antonia Pintarić
Lingvističko-semantičke karakteristike magičnih voda u ruskoj bajci 227

Ante Topčić
Mitska i prirodna voda u *Tkonskom zborniku* 241

Ivica Mataija
Odraz vodnih imenica u ličkoj ojkonimiji 257

Sanja Grakalić Plenković
Poetika vode u *Pjesmama* Vladimira Vidrića 285

Julijana Matanović
Pored vode raste javor (velika snaga Mlakićevih voda) 301

Katarina Frljužec i Marija Perić
Valovi kao jezični izraz emocija 315

Adrijana Vidić i Marta Džaja
„I koliko ljubavi... o, začarano jezero!“: jezersko i riječno u dramama A. P. Čehova 337

Barbara Vodanović
Kako se mijenjala voda. Interpretativno-semantičko čitanje. 353

Mislava Bertoša i Lucia Miškulin Saletović
Koncept vode u reklamama za proizvode za njegu tijela 367

Jasmina Vojvodić
Mitovi o vodi (žensko načelo vode u književnom tekstu) 389

MARKO FOTEZ I MARIJA CRNOBORI

Ivan Bošković
Teatarsko djelovanje Marka Foteza u ogledalu splitske kazališne kritike (što je u Splitu pisano o Marku Fotezu) 405

Lucija Ljubić
Marija Crnobori i njezini dramski likovi 421

Antonija Bogner-Šaban
Marko Fotez, prvi intendant Narodnog kazališta u Zadru 437

VESNA PARUN

Ivana Žužul
Priča o Vesni Parun u povijestima hrvatske književnosti 451

Jela Sabljić Vujica
Žanrovske i rodne označnice u esejistici Vesne Parun 463

Marina Kljajo-Radić
More u poetičkome diskursu Vesne Parun 481

Tin Lemac
Prijedlog poetičkih postavki pjesništva Vesne Parun 489

Martina Petranović
Vesna Parun i hrvatsko kazalište 501

Sanja Knežević
Platonizam u pjesništvu Vesne Parun 521

Tatjana Stupin
Parun i Krmpotić 539

Kazalo imena 555

Predgovor

Bijenalna Međunarodna znanstvena konferencija *Zadarski filološki dani 6* koja se 25. i 26. rujna 2015. godine održavala na Sveučilištu u Zadru, Odjelu za kroatistiku i slavistiku i u Novalji na otoku Pagu, bila je usredotočena na pet središnjih tema. Oko istih su se okupili i radovi koje danas čitamo u Zborniku. Ukupno ih je 34, a raspoređeni su prema cjelinama: Hrvatska, ruska i ostale slavenske filologije danas (10 radova); Hrvatski jezik i književnost zadarskoga područja u 17. stoljeću (4); Vode u književnosti i jezikoslovlju (10); Marko Fotez i Marija Crnobori (3) i Vesna Parun (7 radova).

Prvi dan konferencije održao se u Zadru. Plenarna predavanja održali su profesori Sanjin Kodrić s Filozofskog fakulteta u Sarajevu (*Kulturalna južna slavistika i bosanskohercegovačko-hrvatske književne veze krajem 19. i početkom 20. stoljeća*) i Branimir Belaj s Filozofskog fakulteta u Osijeku (*Kognitivni pristup kategoriji prijelaznosti u hrvatskom jeziku*).

Osim rada na predloženim temama koji se odvijao u sekcijama i prostorima Odjela, prvoga dana konferencije promoviran je i zbornik s prethodnoga skupa, a navečer je kao poklon sudionicima i gradu održana predstava *Jesenjin i harmonika*. U predstavi su sudjelovali glumac Robert Plemić, student ruskoga jezika i književnosti i nagrađivani glazbenik Saša-Mario Mešić i Mani Gotovac, poznata hrvatska teatrologinja, koja je predstavu osmislila i vodila. Sudionici predstave podsjetili su gledatelje, koji su ispunili dvoranu studentskoga kluba Božo Lerotić do posljednjeg mjesta, na velikog ruskog pisca koji je pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća bio gotovo kultni pjesnik u Hrvatskoj, a u svojoj je domovini od strane službene politike bio sustavno zanemarivan (kao uostalom i najveći broj najboljih pisaca toga vremena). Naglasak je stavljen na upitne okolnosti pjesnikove smrti i dokaze za tezu da pjesnik nije počinio samoubojstvo, već da je mučki ubijen.

Drugi dan rada odvijao se u Novalji. Dugogodišnja dobra suradnja grada Novalje i Odjela za kroatistiku i slavistiku podignuta je na višu razinu tako da je grad Novalja ove godine bio i suorganizator skupa. Dobra suradnja s paškim općinama ogleda se i u činjenici da je Općina Kolan bila pokroviteljem skupa. Osim rada u plenarnoj sekciji, domaćini su poveli sudionike u poznati maslinik u Lunu gdje su uz zvukove jazza degustirali novi proizvod ovoga kraja: čaj od lunskih maslina.

U Zborniku pripremljena 34 rada prošla su dvostruku slijepu međunarodnu recenziju. U prvom poglavlju *Hrvatska, ruska i ostale slavenske filologije danas* većina je preglednih radova, *Hrvatski jezik i književnost zadarskoga područja u 17. st.*, donosi 3 izvorna znanstvena rada i jedan pregledni, poglavlje *Vode u književnosti i jezikoslovlju* donosi deset radova, od čega osam izvornih znanstvenih, *Marko Fotez i Marija Crnobori* poglavlje je koje donosi tri rada te posljednje poglavlje posvećeno našoj velikoj pjesnikinji *Vesni Parun* donosi sedam radova od čega šest izvornih znanstvenih radova.

Cilj je ovakvog pristupa bio povezati istraživanja baštine i suvremenosti, aktivno pristupiti problematici slavističkih, posebice kroatističkih i rusističkih filoloških istraživanja u njihovu interdisciplinarnom kontekstu te aktualizirati važnost velikana hrvatske pisane riječi i kazališta koji su svojim djelovanjem obilježili i zadarsku odnosno dalmatinsku sredinu. Zadar, Dalmacija, Mediteran i Hrvatska, ključni su pojmovi kroz koje je moguće povezati značajan broj radova u Zborniku. Čitatelj se pri tom susreće s najrazličitijim pristupima i metodama koje nude suvremena književna i jezikoslovna znanost, što je rezultiralo inovativnim otkrićima, zanimljivim interpretacijama i poticajnim zaključcima pojedinih studija, čemu je svakako doprinio i širok generacijski raspon autora priloga.

Zbornik *Zadarski filološki dani 6,* kao i sam skup iz kojega je proizašao, rezultat je zajedničkog rada nastavnika dvaju matičnih odsjeka Sveučilišta u Zadru, Odsjeka za hrvatski jezik i književnost i Odsjeka za ruski jezik i književnost, koji su danas objedinjeni u sklopu Odjela za kroatistiku i slavistiku i u tekućoj akademskoj godini proslavljaju svoju 60. obljetnicu.

Zahvaljujemo svim sudionicima skupa na ugodnom druženju i vrijednom radu. Posebno se sjećamo izlaganja kolegice Rajise Trostinske koja je između skupa i tiskanja ovoga zbornika iznenada preminula, ne uspjevši pripremiti članak za tiskanje zbog čega posebno žalimo. Njezina erudicija i ljudska toplina ostat će uvijek sa nama.

Zahvaljujemo svim autorima, recenzentima i svima ostalima koji su svojim radom pripomogli realizaciju ovoga Zbornika.

Urednice
Rafaela Božić
Kornelija Kuvač-Levačić

HRVATSKA, RUSKA I OSTALE SLAVENSKE FILOLOGIJE DANAS

Josip Lisac

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 811.163.42'282'374"20"

Pregledni rad
Primljen: 18. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 23. 9. 2016.

Hrvatska dijalekatna leksikografija na početku 21. stoljeća*

Hrvatska dijalekatna leksikografija u 20. stoljeću dugo je bila zanemarena i nerazvijena, osobito u prvoj polovici 20. stoljeća kada je broj rječnika organskih hrvatskih idioma bio malen, a ni jedan od njih nije bio opsežnije zasnovan. Pogled u hrvatsku leksikografiju kraja 20. stoljeća sugerirao je znalcima da doba nakon 1990. nazovu desetljećem čakavske leksikografije, no u 21. stoljeću nastavilo se kao u prethodnom razdoblju, pa sad već dvadesetak godina svjedočimo renesansi čakavske leksikografije, a znatne uspjehe postižu i kajkavski i štokavski leksikografi. Sada već imamo i goleme rječnike idioma svih triju hrvatskih narječja. Rječnicima su autori vrhunski i ini jezikoslovci te amateri, izvorni govornici i ostali, a njihova su ostvarenja često izvrsna građa ne samo za lingvističke nego i za ostale različite raščlambe. U ovom radu daje se sažeti pregled situacije u hrvatskoj dijalektalnoj leksikografiji.

KLJUČNE RIJEČI: ***dijalekt, leksikografi, narječje***

Hrvatska dijalekatna leksikografija u 20. stoljeću dugo je bila zanemarena i nerazvijena, osobito u prvoj polovici 20. stoljeća kada je broj rječnika organskih hrvatskih idioma bio malen, a ni jedan od njih nije bio opsežnije zasnovan. Pogled u hrvatsku leksikografiju kraja 20. stoljeća sugerirao je znalcima da doba nakon 1990. nazovu desetljećem čakavske leksikografije, no u 21. stoljeću nastavilo se kao u prethodnom razdoblju, pa sad već dvadesetak godina svjedočimo renesansi čakavske leksikografije, a znatne uspjehe postižu i kajkavski i štokavski leksikografi. Najnovija djela iz čakavske i ne samo te leksikografije pokazuju kako je zamah do kojeg je došlo potkraj 20. stoljeća nastavljen i dalje, pa sad imamo i goleme rječnike svih triju hrvatskih narječja. Rječnicima su autori vrhunski i ini jezikoslovci te amateri, izvorni govornici i ostali, a njihova su ostvarenja

* Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2014-09-1946 (Dijalektološka i jezičnopovijesna istraživanja hrvatskoga jezika, voditelj: prof. dr. sc. Josip Lisac).

često izvrsna građa ne samo za lingvističke nego i za ostale različite raščlambe. Kad sam se na međunarodnom znanstvenom skupu u Zagrebu o dijalekatnoj leksikografiji 2006. upitao koji bi nam dijalekatni rječnici bili najpotrebniji, tada moji odgovori nisu bili kakvi su danas, drugim riječima, situacija se je promijenila, ali su neki leksikografski nedostatci uočeni tada ostali i do danas nepopravljeni. Sažeto ćemo pregledati situaciju, uz napomenu da se sada na internetu može pronaći vrlo mnogo dijalekatnih rječnika i zbirki riječi. Npr. možemo pregledati internetski rječnik kaljskoga govora ili istarski rječnik. Također se u nekim školama odvija vrlo znatan leksikografski učenički rad koji mjestimice rezultira i slikovnim rječnicima, a njih ima i izvan obrazovnoga sustava. Uz mnoga književna dijalektalna izdanja često nalazimo i popratne rječnike.

U čakavštini još nam nedostaje opsežniji rječnik kojega od govora buzetskoga dijalekta. Ono što je dosada ostvareno doista je premalo (nastojanja Antona Medice i Josipa Žmaka), iako je istraživanja bilo mnogo, poglavito radom Nataše Vivode, autorice knjige *Buzetski govori,* Koper, 2005.

Želje da bolje upoznamo leksik južnijih govora jugozapadnoga istarskog dijalekta lijepo se ostvaruju. Sad već imamo *Rječnik medulinskoga govora* (Medulin, 2010) Marije Peruško te *Rječnik roverskih i okolnih govora* (Pazin – Zagreb – Pula, 2014) Slavka Kalčića, Gorana Filipija i Valtera Milovana, a to svakako nije sve što bi trebalo spomenuti. Ističemo i *Mali funtanjarski rječnik* (Funtana, 2006) Alexandra Selmana te neobični Ćakular kaštelirskega govora klašika (Kaštelir, 2012) Ninija Antonija Simonettija. Tako je s uspjehom nastavljen davni leksikografski rad Josipa Ribarića.

Sjevernočakavski (ekavski) leksik također je sada bolje poznat nego na smjeni stoljeća. Sad imamo *Crkvèniškī besedãr* (Rijeka – Crikvenica, 2003) Đurđice Ivančić-Dusper, odnedavno i *Rječnik crikveničkoga govora* (Crikvenica, 2013) iste autorice i Martine Bašić. Tu se srećemo s pojavom drugih izdanja većeg broja rječnika, pa je tako 2006. izišao labinski rječnik *Gonan po nase* Marijana Milevoja u 2. izdanju. U drugom dopunjenom izdanju upravo je objavljen i Milevojev rječnik *Vadin po nase*. Franjo Mohorovičić-Maričin tiskao je 2001. *Rječnik čakavskog govora Rukavca i bliže okolice* (Rijeka – Opatija – Matulji), ubrzo potom (Rijeka, 2003) i Nikola Velčić rječnik govora Beloga na Cresu. Aneksni rječnik sadrži knjiga Alvijane Klarić o govoru Gračišća (*Govor Gračišća,* Pazin, 2012). Marom Sandre Tamaro izišao je *Rječnik boljunskih govora* (Pula, 2015) Ivana Francetića (1884. – 1973.); spomenuta urednica i priređivačica popratila je boljunske riječi etimološkim komentarima. Razumije se da su ta istraživanja dopunila manje ili više važna ostvarenja P. H. Houtzagersa, Janneke Kalsbeek te Z. Turine i A. Šepića.

Srednjočakavski (ikavsko-ekavski) dijalekt dobio je niz novih rječnika, izvrsni grobnički rječnik Ive Lukežić i Sanje Zubčić (*Grobnički govor XX. stoljeća,* Rijeka, 2007), paške rječnike Nikole Kustića (*Cakavski govor grada Paga s rječnikom*, Zagreb, 2001) i Ive Oštarića (*Rječnik kolanjskoga govora na otoku Pagu*, Zadar, 2005), krčke rječnike Branka Turčića (*Sedmoškojani. Prvi čokavski rječnik*, Rijeka, 2002), Ivana Mahulje (*Rječnik omišaljskoga govora*, Rijeka – Omišalj, 2006) i dvojice Lovrića (Mihovil Lovrić – Andrija Žrljko Lovrić, *Gan – Veyan osce bascanski besidar*, Zagreb, 2004), a Lovrići donose i rapski i vinodolski leksik, Ivanka Bralić leksik Šmrike i Kraljevice (Kraljevica – Rijeka, 2014), rječnike zadarskih otoka Tomislav Maričić Kukljičanin (Kukljica na Ugljanu), Ladislav Radulić (Rivanj), Žarko Martinović (Iž), Ante Toni Valčić (Ošljak), Ante Smoljan (Ist; upravo je objavljeno II. izdanje) i Gordana Rančić (Brbinj na Dugom otoku), senjski rječnik Milan Moguš (Zagreb – Senj, 2002), rječnik Novoga Vinodolskoga dvojica Sokolića (Josip M. Sokolić-Kozarić – Gojko M. Sokolić-Kozarić, Rijeka – Novi Vinodolski, 2003), golemi kompoljski rječnik u Lici Milan Kranjčević (Otočac, 2003), više gradišćanskih rječnika (npr. govor Prisike u Mađarskoj Bernadete Zadrović), pa i rječnik Hrvatskoga Groba kod Bratislave Ferdinanda Takača (Zagreb, 2004), a goranski čakavci ikavsko-ekavskoga tipa stanovitu obradbu imaju u frazeološkom radu Mihaele Matešić (*Fluminensia*, 18, 2006, 2; 19, 2007, 1). Josip Orlando Hrvatin objavio je *Rječnik mjesnoga govora Pasjaka*, Matulji, 2013. Još 2001. objavljen je *Rječnik stranih riječi u čakavskom govoru Triblja* (Zagreb) Berislava Ropca, nedavno i *Rječnik govora zaseoka Mrkoči u Istri* (Rijeka, 2014) Radoslava Runka. Tako su dopunjena istraživanja Josipa Hamma na Susku, Josipa Krajača u Bosiljevu, Dušana Milića u Dragi, Margite Nikolić na Unijama, Marinka Perušića na karlovačko-dugoreškom području, Ankice Piasevoli u Salima, Šime Ružića Sudčeva u Pićanu te Vaclava Važnoga, Sanje Vulić i Bernardine Petrović u Slovačkoj.

Na temelju južnočakavskih (ikavskih) govora nastao je znatan broj novih rječnika, pa je tako sam Split dobio više leksikografskih ostvarenja (Thomas Magner – Dunja Jutronić, Željko Petrić, Tonko Radišić, Berezina Matoković-Dobrila), uz to obrađenu frazeologiju, hrvatsku i talijansku (Mira Menac-Mihalić – Antica Menac, *Frazeologija splitskog govora s rječnicima*, Zagreb, 2011*; Frazemi i poslovice u dalmatinsko-venecijanskom govoru Splita u 20. stoljeću*, Zagreb, 2014). U posljednje doba rječnike su dobili Povljana na Pagu (Ante Tičić), Murter (Edo Juraga), Zlarin (Slavko Bjažić – Ante Dean), Drvenik (Sanja Vulić), nekoliko hvarskih mjesta (Dinko Matković – Vrboska, Radoslav Benčić – Hvar, ubrzo nakon prvoga i drugo izdanje, Ante Barbić – Pitve i Zavala),

bračka mjesta zahvaljujući velikom Petru Šimunoviću (*Rječnik bračkih čakavskih govora*, Supetar, 2006; drugo izdanje u Zagrebu 2009.) i Siniši Vukoviću (Selca), djelomično je objavljen komiški rječnik Joška Božanića (u Čakavskoj riči 2006. i 2008.) koji je sastavljao i rječnike viških facendi (*Viški facendijer*, Split, 2015), a i Korčula je dobro zastupljena (Blato – Petar Milat Panža, Smokvica – Božo Baničević, Lumbarda – Roko Cebalo, Korčula – Damir Kalogjera, Mirjana Fattorini Svoboda, Višnja Josipović Smojver). I trogirski rječnik izišao je u novom izdanju (Duško Geić, *Rječnik i gramatika trogirskoga cakavskoga govora*, Split, 2015). Pelješki govori sad su nešto bolje leksikografski pokriveni (Anto Tješimir Rusković Tićo, Nina Vodopić), a solidno su obrađeni kaštelanski idiomi (Radojka Baldić-Đugum), Okrug (Manuela Bareta Buličić) i poglavito Bibinje (Božidar Šimunić). Gradišćanski ikavci uglavnom su dobro predstavljeni i leksikografski (Gerhard Neweklowsky). Potpuno neznatne rječničke pokušaje (takav je npr. *Sukošanski rječnik* Anite Zelić) ovdje ne spominjemo. Vrlo važne spoznaje Ante Bačića-Fratrića (Blato), Jure i Pere Dulčića (Brusje), Hraste, Šimunovića i Olescha (Brusje i Dračevica), Blaža Jurišića (Vtgada), Andrije Roki Fortunata (Vis), Lovre Vlahova (Prvić), R. E. Whitea te Pavla Mardešića-Centina (Komiža) iz prethodnoga stoljeća popunjena su i novijim istraživanjima.

Među čakavcima uz buzetski dijalekt problematično je i Lastovo, koje je, kao i Pelješac, dobilo rječnik (Kristo Kućarić Kolende, *Rječnik starih i stranih riječi u lastovskome govoru*, Split, 2001), ali bi bili potrebni i dodatni napori. Morali bi pomoći profesionalni lingvisti i zajednica.

Izrazito je u 21. stoljeću oživjela i štokavska leksikografija, a i potkraj prošlog stoljeća vrlo su se osjećale najave toga procesa. Poglavito se je mnogo bilježio leksik novoštokavskoga ikavskog dijalekta. Ivan Branko Šamija i njegovi suradnici objavili su *Rječnik imotskoga govora* 2001., *Rječnik imotsko-bekijskoga govora* 2004., *Slikovni rječnik Imotske krajine* 2010. Šamija je objavio i opsežni *Hrvatski rječnik* u kojem nalazimo leksik svih hrvatskih narječja. Poznavanju ličkoga leksika pridonijeli su Jure Karakaš (*Podlapac,* Zagreb, 2001), Marko Čuljat (*Ričnik ličke ikavice,* Gospić, 2004) i Ivan Milković (*Lička štokavska ikavica,* Zagreb, 2009). Govorima Dalmatinske zagore i zapadne Hercegovine pozabavili su se Ivica i Filip Gusić (*Rječnik govora Dalmatinske zagore i zapadne Hercegovine,* Zegreb, 2004), samo na zapadnu Hercegovinu usmjeren je opsežan rječnik Ante Kraljevića (*Ričnik zapadnoercegovačkoga govora,* Široki Brijeg – Zagreb, 2013), pisan ikavski i morfonološkim pravopisom. Ante Sekulić dao je *Rječnik govora bačkih Hrvata* (Zagreb, 2005); tu, dakle, nije leksik samo novoštokavskih ikavskih govora; zastupljen je i leksik slavonskoga dijalekta u Bačkoj. Šibenske riječi u dvjema knjigama donio je Ivo Jakovljević

(*Veliki rječnik šibenskih riči,* Šibenik, 2006; *Veliki rječnik šibenskih riči,* Šibenik, 2007), *Studenački rječnik* djelo je Ivana Babića (Studenci, 2008), a Vojislav Mataga u svojim se knjigama (*Romanizmi u neretvanskome govoru,* Zagreb, 2003; *Opuzenski govor. Nacrt i građa za rječnik frazema*) bavi romanizmima i frazeologijom u Opuzenu. Mile Bašić donio je *Rječnik govora mjesta Škabrnje* (Škabrnja, 2013), a Mladen Mateljak svoj je rječnik s područja Donje Neretve nastavio u novim izdanjima objavljivati i na početku 21. stoljeća. *Frazeologija novoštokavskih ikavskih govora u Hrvatskoj* Mire Menac-Mihalić (Zagreb, 2005) sadrži i rječnik zastupljenih govora. Napominjem da su Moližani dobro leksikografski predstavljeni još potkraj 20. stoljeća (Agostina Piccoli – Antonio Sammartino – Mundimitar, Walter Breu – Giovanni Piccoli – Kruč) dok npr. ikavci novoštokavci u Gorskom kotaru svojih rječnika još nemaju. Ljubomir Maštrović (Nin), Marko Peić i Grgo Bačlija (bački Bunjevci), Pavica Novaković (Sumartin), Nikola Ramić (duvanjsko-livanjski kraj), Mile Japunčić (Lika), Stjepan Sekereš (Vuka u Slavoniji), Paško Bikić (Promina) još su u 20. stoljeću obogatili hrvatsku leksikografiju.

Govornici ijekavskoga novoštokavskog dijalekta predstavljeni su rječnicima dubrovačkoga kraja. Najambiciozniji je *Rječnik dubrovačkoga govora* (Beograd, 2002) Mihaila Bojanića i Rastislave Trivunac, manje su zahtjevni rječnici Melite Bego Urban (*Riječi, pojmovi i uzrečice,* Čibača, 2003) te Davora Mladošića i Maje Milošević, *Naški dubrovački rječnik,* Dubrovnik, 2011). Bio bi vrlo potreban koji rječnik toga dijalekta s leksikom nedubrovačke zone.

Niz malih rječnika slavonskoga dijalekta godinama je u 20. stoljeću sastavljao Stjepan Sekereš, a u 21. stoljeću svoj je leksikografski posao nastavio Martin Jakšić. Nakon *Naših riči* (Zagreb, 1997), maloga rječnika Starih Mikanovaca, slijedi mnogo znatniji *Divanimo po slavonski* (Zagreb, 2003), a nedavno je izišao golemi *Rječnik govora slavonskih, baranjskih i srijemskih* (Zagreb, 2015) koji ne sadrži samo leksik slavonskoga dijalekta. Nakon mnogo čekanja objavljena je disertacija Bratoljuba Klaića *Bizovačko narječje* (Bizovac, 2007), a sadrži i rječnik. Rječnik nalazimo i u knjizi Emine Berbić-Kolar i Ljiljane Kolenić *Sičanske riči,* Osijek, 2014. Napominjem da je mnogo pozornosti posvećeno germanizmima u Osijeku (Theo Binder, *Njemačke posuđenice u hrvatskom govoru Osijeka,* Zagreb, 2006; Velimir Petrović, *Esekerski rječnik,* Zagreb, 2008), pri čemu mislim i na nedavno objavljeni rječnik Stanka Dragičevića (*Eseker – mali rječnik esekerskog govora,* Zagreb, 2014). Bio bi vrlo potreban rječnik područja oko Orašja, s tim da su ti govori u znanosti dobro poznati, prvenstveno zahvaljujući radu Josipa Baotića; usp. npr. *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik,* II, 1979.

Slabo je leksikografski obrađen istočnobosanski dijalekt. U posljednje doba izišao je *Rječnik tešanjskoga kraja* (Tešanj, 2014) Kemala Ljevakovića, jedino ne znamo koliko je on pouzdan glede govora tešanjskih Hrvata. Izvanredno bi bio potreban rječnik barem jednoga hrvatskoga govora istočnobosanskoga tipa.

Vlahijska oaza u Austriji dobro je leksikografski obrađena još u prošlom stoljeću zahvaljujući Siegfriedu Tornowu (*Burgenlandkroatisches Dialektwörterbuch. Die vlahischen Ortschaften*, Berlin, 1989).

Za područje oko Iloka već imamo mali Sekerešov rječnik (*Zbornik za filologiju i lingvistiku,* XXVI-2, 1983, 123-174), odnedavno i učenički *Mali iločki zavičajni rječnik*, Ilok, 2015. U tim govorima prevladavaju osobine novoštokavskoga ekavskog dijalekta. U taj bi dijalekt ulazio i rječnik Ilije Žarkovića *Zaboravljeni rječnik: govor golubinačkog kraja,* Subotica, 2009.

Još je potreban rječnik govora Hrvata u Rekašu (Rumunjska; kosovsko-resavski dijalekt), također rječnik bokeljskih Hrvata (zetsko-južnosandžački dijalekt).

Svakako nedostaju i rječnici govora torlačkoga narječja kojima govore Hrvati.

U posljednjih petnaest godina objavljen je i znatan broj kajkavskih rječnika. Najviše ih ima s područja zagorsko-međimurskoga dijalekta. Vrijedno je istaći golemi rječnik Tomislava Lipljina (*Rječnik varaždinskoga kajkavskog govora,* Varaždin, 2002), koji u drugom izdanju iz 2013. obasiže čak 2563 stranice. Početku stoljeća pripada i *Mali tematski rječnik samoborskoga kajkavskog govora* Milana Žegarca Peharnika (Samobor, 2003), nedavno objavljen u drugom izdanju. Veliku aktivnost razvio je Đuro Blažeka. On je sa Stjepanom Belovićem objavio rječnik govora Svetog Đurđa (Zagreb, 2009), s Grozdanom Rob *Rječnik Murskog Središča* (Zagreb, 2014), s Istvánom Nyomarkáyem i Erikom Rácz rječnik pomurskih Hrvata (Budimpešta, 2009). Franjo Šatović i Ivan Kalinski ostvarili su rječnik zagrebačkoga Cerja (Sveti Ivan Zelina, 2012), a sam Zagreb dosta je zainteresirao leksikografe, i to njemačke posuđenice u njemu (Zrinjka Glovacki-Bernardi, Lara Hölbling Matković, Sanja Petrušić-Goldstein, *Agramer*, Zagreb, 2013) i tzv. purgerski rječnik kojim se je pozabavio Ivan Brnčić (Zagreb, 2013). Središnjim kajkavskim zagorskim područjem leksikografski se je bavio Stanko Vranić (*Tak se govori le prinas,* Konjščina, 2015), Viktor Crnek govorima krapinskoga i radobojskoga kraja (*Kaj ne bi pozabili,* Krapina, 2008). Kajkavski rječnik zelinskoga kraja upravo je objavio Stjepan Dragija. Prethodno je Franjo Hrg (*Ivanečki govor i rječnik,* Ivanec, 1996) objavio svoje neveliko ostvarenje.

Goranski dijalekt također ima važnih leksikografskih ostvarenja. Slavko Malnar donio je u tri izdanja rječnike čabarskoga kraja.

Delnički rječnik pripremili su Marija Pavešić, Blaženka Magaš i Željko Laloš (Delnice – Rijeka, 2006). Zvonimir Erjavec napisao je rječnik ravnogorsko-sušičko-španovačkoga govora (Ravna Gora, 2014), a riječ je o idiomu uglavnom slovenske fizionomije. Potkraj prošloga stoljeća izišao je rječnik *Fužinarski kaj* Zlate Bujan-Kovačević.

S područja turopoljsko-posavskoga dijalekta u posljednje doba izišao je samo *Mali slikovni rječnik zavičajnoga govora Žabna, Odre, Stupna, Sela i Grede,* a u tom poslu važan je bio udio Mije Lončarića. Bez znatnijih je leksikografskih ambicija rječnik Domagoja Sremića uvršten u monografiju Župa Martinska Ves (Zagreb – Martinska Ves, 2007), kao i poneki drugi manji rječnički pokušaj, npr. slikovni rječnik Donje Kupčine Anđelke Vidović. Nevelik je rječnik Antuna Šojata uklopljen u monografiju *Turopoljski govori* iz 1982; ponovno je ta monografija tiskana 2010. u Velikoj Gorici. Uglavnom je to mraclinski rječnik, nerijetko opskrbljen primjerima uporabe pojedinih riječi. Vrlo je skromna opsegom i ambicijama zbirka riječi u knjizi Stjepana Krpana *Hrvati u Keči* (1983), a radi se o Hrvatima preseljenima 1801. u Rumunjsku, pa je njihovo turopoljsko-posavsko podrijetlo i utjecaj njihove nove domovine jasno vidljiv i iz donesenih riječi.

Godine 2015. donjosutlanski dijalekt dobio je reprezentativni *Rječnik kajkavske donjosutlanske ikavice* većeg broja autora.

Tradicionalno su među kajkavcima bili leksikografski najraspoloženiji Podravci, a u tom se smislu posljednjih desetljeća ističe Jela Maresić. Ona je 2008. s Mirom Menac-Mihalić objelodanila *Frazeologiju križevačko-podravskih kajkavskih govora s rječnicima* (Zagreb), a s Vladimirom Miholekom *Opis i rječnik đurđevečkoga govora*, Đurđevac, 2011. Važnih njezinih leksikografskih postignuća ima još, npr. Govor i rječnik Molvi, *Hrvatski dijalektološki zbornik,* 16, 2010., a i u 20. stoljeću njen je leksikografski rad bio znatan. Još na početku 20. stoljeća leksikografski je radio i Franjo Fancev, nakon njega i Josip Herman.

S područja prigorskog dijalekta u posljednje doba, nakon važnih ostvarenja Stjepka Težaka, nema novijih prinosa.

Rječnik govora Vedešina i Homoka u Mađarskoj dao je Peter Houtzagers još potkraj prošloga stoljeća, a kao najizrazitija leksikografska potreba pokazuje se izrada opsežnoga rječnika turopoljsko-posavskoga tipa.

Razumije se, moglo bi se o značajkama i o vrijednostima svih tih rječnika raspravljati dugo i potanko. Oni su, naravno, vrlo različiti gleda li se na njihovu kakvoću, na njihovu opširnost, na metodologiju njihove izrade itd. Sve u svemu, može se zaključiti da je sada sav hrvatski jezik u živu bogaćenju rječničke baštine.

Literatura

BROZOVIĆ, Dalibor, Dijalekatska slika hrvatskosrpskoga jezičnog prostora (*In memoriam prof. Mati Hrasti*), u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru,* 8, 1970, 5-32 + 7 zemljovida.

Hrvatski jezik u XX. stoljeću, Matica hrvatska, Zagreb, 2006.

LISAC, Josip, *Hrvatska dijalektologija 1. Hrvatski dijalekti i govori štokavskog narječja i hrvatski govori torlačkog narječja.* Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2003.

LISAC, Josip, *Hrvatska dijalektologija 2. Čakavsko narječje.* Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2009.

LISAC, Josip, *Dvije strane medalje. Dijalektološki i jezičnopovijesni spisi o hrvatskom jeziku.* Književni krug, Split, 2012.

LONČARIĆ, Mijo, *Kajkavsko narječje.* Školska knjiga, Zagreb, 1996.

MARESIĆ, Jela, Kajkavska dijalekatna leksikografija, u: *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje,* 29, 2003, 391-406.

VULIĆ, Sanja, O rječnicima izvornih čakavskih govora, u: *Rječnik i društvo,* Zagreb, 1993, 383-387.

VULIĆ, Sanja, Dvojezični gradišćanskohrvatski rječnici, u: Čakavska rič, XXIX, 2001, 2, 23-46.

CROATIAN DIALECTAL LEXICOGRAPHY AT THE BEGINNING OF THE 21st CENTURY

In the 20th century the Croatian dialectal lexicography has been neglected and underdeveloped for a long time, especially in the first half of the 20th century when there was a small number of dictionaries of Croatian organic idioms and neither of them was conceived as a more comprehensive work. An insight into the Croatian lexicography at the end of the 20th century has suggested to the scholars to name the period after 1990 a decade of the Čakavian lexicography. However, the process continued in the 21st century as in the previous period, so for some 20 years we have been witnesses to a renaissance of the Čakavian lexicography and to considerable successes of the Kajkavian and Štokavian lexicographers. At present, huge dictionaries of speeches of all three dialects are already available. The authors of dictionaries are the most famous and other linguists, as well as amateurs, native speakers and others. Their work is a great source not only for linguistic but also for other various analyses. A brief overview of the Croatian dialectal lexicography is given in this contribution.

KEY WORDS: ***dialect, lexicographers, vernacular***

Maja Pandžić

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.161.1.09 Danilova, A.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 30. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 20. 9. 2016.

Objektivacija žena kao lajtmotiv i „politika anuliranja" u romanu *Krila straha* A. Danilove

Rad problematizira prikaze ženskih likova u detektivskom romanu *Krila straha* (*Kryl'ja straha*, 1998) ruske spisateljice Anne Danilove kako bi se istaknulo da djelom dominira patrijarhalna politika, pa tako i eventualno ukazalo na vjerojatnost da je sličan diskurs dio ruske detektivske fikcije općenito. O dominaciji patrijarhalne politike u romanu prije svega svjedoči potvrđivanje stereotipova o ženama te činjenica da protagonistkinja Julija Zemcova, iako u početku odaje naznake subvertiranja rodne dihotomije, postepeno prolazi kroz proces anuliranja stečenih netradicionalnih osobina karaktera kako bi se odnos pomaknutih rodnih uloga vratio u početno stanje. Osim toga, brojni su ženski likovi nerijetko kažnjeni za njihovo, pa čak i blago odstupanje od normi ili se pak usporedo s njima prikazuje niz drugih krajnje podređenih ženskih likova, a takva se politika anuliranja[1] ponajprije očituje putem tijela, zbog čega će se članak oslanjati na teorije vezane upravo za tijelo i tjelesnost. Budući da su objektivacija i seksploatacija žena dijelom svih zločina koje protagonistkinja istražuje te da su vrlo vidljive u njezinu kako privatnom tako i poslovnom životu, mogu se praktički smatrati lajtmotivima romana. Na taj način tijelo, koje bi trebalo biti reprezentant individualnoga i socijalnoga počela, u slučaju ženskih likova svjedoči o dubokoj internalizaciji i odigravanju nametnutih identiteta, te njihovom podređenom položaju. Dakle, riječ je o podržavanju i perpetuiranju patrijarhalnog poimanja žena u romanu.

KLJUČNE RIJEČI: ***objektivacija žena, ruska detektivska fikcija, žensko tijelo***

[1] Autorica članka će izrazom „politika anuliranja" u analizi romana *Krila straha* označavati cjelokupnost postupaka i višeslojnog nastojanja usmjerenih k poništavanju svih pokušaja subverzivnoga djelovanja likova u odnosu na stereotipove o muškarcima i ženama. Takva se politika očituje u objektivaciji, manipulaciji i seksploataciji žena te u povratku muškaraca i žena u rodne kalupe, prema kojima su žene ocrtane kao neodlučne, popustljive, pasivne, naivne, iracionalne, sklone materijalnosti i suučesništvu u vlastitom podređivanju. Time se, primjerice, prividni razvoj ženskih karaktera i njihov privremeno stečeni emancipirani status ipak naposljetku poništavaju te se lik vraća u početan potlačeni položaj.

Kulturni termometar: tijelo

Tijelo, koje je Descartes u 17. stoljeću prozvao tek vozilom pod kontrolom uma, danas, zahvaljujući protukartezijanskoj teoriji Mauricea Merleau-Pontyja nosi daleko kompleksnije značenje. Merleau-Ponty smatra kako um nije odvojen od tijela, a time niti da je misao proizvod neutjelovljenog uma lociranog izvan fizičkog svijeta, već je upravo suprotno – produkt aktivne i konkretne veze tijela i svijeta. Misao je dakle utjelovljena i rezultat je jedinstva između subjekta i objekta; direktna je posljedica činjenice da posjedujemo tijelo (Merleau-Ponty 1990). Budući da tijelo tako čini temelj ljudskih identiteta, njegova je relevantnost nepobitna, a još se važnijim pokazuje istaknuti da je naše takozvano „utjelovljeno znanje" koje stječemo bivanjem u svijetu i koje „proizlazi iz naše interakcije s okolinom" različito (Philo 1996: 38). Naime, ono ovisi o tome kojeg je spola naše tijelo, koje boje, dobi, seksualne orijentacije i zdravstvenog stanja (Philo 1996: 38) jer dominantne ideologije privilegiraju bijelo sredovječno tijelo zdravog heteroseksualnog muškarca, dok ostala označavaju kao tijela Drugih, tretirajući ih diskriminatorno (Hubbard i sur. 2005: 97) i potičući u njima samima stvaranje negativnih samopredodžbi. Što će reći da je tijelo površina po kojoj se ispisuju razna društvena značenja (Valentine 2001: 15), u koju se urezuju specifične kulturne vrijednosti i društveni zakoni (Grosz 1994: 141-142). Navedeni je proces ispisivanja određenih vrijednosti i zakona po tijelu te posljedičnog nametanja Drugosti potrebno promatrati kritički jer uzrokuje ne samo konstruiranje i perpetuiranje stereotipova nego normalizira nejednakosti u društvu, prikazujući ih kao posve prirodne i nepromjenjive (Moi 1987: 13). Pritom na umu treba imati da već sâmo tijelo može poslužiti u pružanju otpora i kritiziranju dominantnih ideologija jer ono istovremeno predstavlja svojevrsni osobni prostor po kojemu je moguće ispisati vlastite osvještavajuće poruke i putem kojega je moguće djelovati. Jer tijelo je projekt; ono je entitet uvijek u procesu nastajanja (Shilling 2003: 4) i stoga ga se može rekonstruirati (Valentine 2001: 33).

Promatranje kako se u književnim djelima određene kulture prikazuju ženska tijela tako pruža mogućnost ukazivanja na društvenu percepciju žena u toj specifičnoj kulturi i razotkrivanja potencijalnih diskriminatornih politika. U romanu *Krila straha* ruske spisateljice Anne Danilove ta se politika vrlo jasno definira kao patrijarhalna u gotovo grotesknim prikazima podređivanja ženskih likova, a koji se na prostoru od četiristo stranica u svakoj svojoj instanci dotiču objektivacije, seksploatacije, anuliranja transgresija rodnih normi, ponovnog uspostavljanja i potvrđivanja rodne dihotomije i stereotipova o ženama. Ovakvi su prikazi

ženskih likova u tolikoj mjeri učestali da o njima možemo govoriti kao o lajtmotivima romana. Razotkrivanjem i isticanjem navedenog želi se ukazati na potrebu za redefinicijom ženskoga tijela u ruskom društvenom i kulturnom kontekstu.

Kulturni termometar: detektivska fikcija

Razlozi zbog kojih detektivski roman čini fokus ovog rada uključuju činjenicu da se o određenoj kulturi mnogo može saznati iz *pulpa* koji otvara prozor u svijet svakodnevice prosječnog žitelja određene nacije (Neuburg 1977: 12). Riječima Iana Rankina: „Današnji autori kriminalističke fikcije bave se stvarnim svijetom, stvarnim problemima, stvarnim dramama. Oni poput kirurga skalpelom vješto rastvaraju društvo, ispituju surovu ranu; razotkrivaju rak korupcije, prijevara, nezaposlenosti, narkotika. A operacijski zahvat? Operacijski je zahvat sam čin pisanja: čist, oštar, bridak, s dijalogom za koji bi Hollywood ubio“ (Rankin 2000: 1). U skladu s time, otvara se mogućnost sagledavanja položaja žena u specifičnim okružjima i vremenu, u njihovoj svakodnevici i radu. Budući da detektivska fikcija prikazuje domenu kojoj su žene pristupile i ne tako davno i u kojoj sada imaju mogućnost ostvariti se, žanr postaje izrazito zanimljiv za feminističku književnu analizu. Osim toga, tu je i činjenica da je *pulp* fikcija u Rusiji nakon raspada Sovjetskog Saveza 1991. doživjela naglu popularizaciju, izbacujući na samu površinu detektivski žanr (koji je i dan danas, nakon više od dva desetljeća, vrlo rasprostranjen na ruskom tržištu knjiga) te da njime dominiraju upravo autorice pa je za očekivati da će artikulacija ženskoga iskustva biti opsežnija i kvalitetnija. U tom je kontekstu neminovno spomenuti spisateljicu Aleksandru Marininu, nazivanu „ruskom Agathom Christie“, „prvakinjom po tiraži“ i „kraljicom ruskoga detektivskog romana“, za čiju fikciju brojni kritičari tvrde da pruža novo poimanje žene i ženstvenosti (Černjak 2009: 269; Ponomareva 1999: 182). Njezina protagonistkinja, milicijska analitičarka kaznenih djela, Anastasija (Nastja) Kamenskaja, naime, sposobna je konkurirati muškarcima na profesionalnom području, nadprosječno je inteligentna i poprilično jedinstvena, a tradicionalne ženske kvalitete koje uključuju seksipil, koketnost, umijeće odijevanja te ispunjavanje kućanskih i obiteljskih obaveza ne predstavljaju joj prioritet (Trofimova 2002: 27-28). Međutim, kako je pokazala preciznija analiza, subverzija tradicionalnog poimanja žene u jednu je ruku ograničena jer Nastja vlastito tijelo ipak promatra u skladu s patrijarhalnim predodžbama o ženama, štoviše na njemu se

vidljivo očituju nesigurnost, zastrašenost, oklijevanje, pasivnost i fobija od gužve, koja se može promatrati kao posljedica rodne podijeljenosti prostora (vidi Pandžić 2015). U nadi da će drugačije rezultate pokazati analiza romana u kojemu se junakinja detekcijom bavi profesionalno i privatno – budući da odmicanje od amaterstva i rad izvan formalnih institucija (policija, vojska) omogućuje samostalnije djelovanje i dopušta razvoj netradicionalnih identiteta – izvršen je pregled vrlo opsežnog fonda ruske detektivske fikcije koji pišu žene. Pokazalo se kako takvih djela gotovo da i nema, odnosno da su većina protagonistkinja upravo amaterke u detekciji. Najčešće su to novinarke (romani T. Ustinove, A. Malyševe, L. Beljaeve, K. Nesterove, E. Jakovleve), „obične", slučajno umiješane žene ili svjedokinje (romani A. Mihaleve, T. Poljakove, T. Svetlove, M. Konstantinove, G. Romanove), bogate nasljednice (romani D. Doncove, N. Aleksandrove, E. Arsen'eve) ili pak, u drugu krajnost, plejbojevski okarakterizirane neustrašive tajne agentice, snajperistice ili jednostavnije rečeno seksi-superjunakinje (romani N. Vasine, N. Kornilove). Među brojnim djelima roman *Krila straha* autorice Anne Danilove s privatnom istražiteljicom Julijom Zemcovom kao protagonistkinjom predstavljao je iznimku. Ipak, suprotno od očekivanoga, umjesto prikaza kvalitetne istrage i istražiteljičinog subverzivnog djelovanja spram patrijarhalnih normi, istaknula se njezina višestruka podređenost kao i brutalna podređenost gotovo svih drugih ženskih likova.

Slučaj Julije Zemcove

Julijina je objektivacija ponajprije vidljiva u njezinu poslovnom životu. Privatna detektivska agencija pod vodstvom Ženje Krymova, gdje radi uz istražitelja Igora Šubina te tajnicu i savjetnicu Nadju Šukinu, isprva se doima kao njezina obitelj. Kada je uslijed psihološke traume dala otkaz u odvjetništvu i zaposlila se u njihovoj agenciji, tih joj je troje ljudi pomoglo da se oporavi: „'Zaposlio sam te da radiš, a ne da kuhaš čaj, time se bavi Šukina', govorio je Krymov kada je primijetio da Julija ponovno zapada u apatiju i počinje pušiti cigarete, jednu za drugom. 'Uspravno se drži, govori s ljudima zapovjednim tonom i potrudi se češće izaći na sunce – pomaže.'" (Danilova 2012: 8-9). Krymovljeva gesta osim što zvuči ohrabrujuće, Juliju odvraća od posla tajnice – inače jedine moguće alternativne ženske uloge pored uloge fatalne žene u klasičnom detektivskom romanu – te je potiče na terenski izlazak, čime indicira da se njezine sposobnosti i rad neće propitivati na temelju spola. Međutim, problemi vezani uz činjenicu da je žena svejednako će se istaknuti na ponešto drugačiji način. Pa tako

saznajemo da je nakon nekoliko dana njihove afere, koja je potrajala sve do trenutka kada ga nije ugledala s drugom ženom, Julija prekinula s Krymovom i posve se posvetila radu, no isto tako i da su njegovi pokušaji ponovnog „osvajanja“ čest prizor. Iako na njegove nasrtaje odgovara rečenicama poput: „Dobro, Krymove, ajde nemojmo ponovno započinjati tu temu. Nisam ovdje da bih spavala s tobom, nego da bih radila“ (Danilova 2012: 10), on ne poštuje njezino nastojanje na profesionalnim odnosima, štoviše tretira je poput predmeta u svom vlasništvu, brišući pritom granice osobnog i poslovnog. Iznenadno prekidajući poslovni razgovor, podiže je i odnosi pred zrcalo gdje joj, ukazujući na njezin odraz, zadiže rub suknje i govori da je suviše mršava te kako bi trebala izgledati. Tim se činom već se na prvim stranicama romana nagovještava objektivacija kojoj će Julija biti podvrgavana u daljnjoj radnji. Krymovljeve upute kako bi trebala izgledati obilježavaju širenje njegove nadležnosti na prostor njezina tijela i identiteta. Vidljiv je to primjer uloge patrijarhalnog sustava u konstruiranju ženskog samoshvaćanja i samopredodžbe jer žena pod takvim utjecajima – koji u društvu djeluju kao konstanta od njezina ranog djetinjstva kroz odgoj, edukaciju, okolinu i medijske reprezentacije – svoje tijelo i sama počinje smatrati objektom, zuriti u ogledalo, brinuti se kako ga drugi vide; trudi se oblikovati ga i ukrašavati u skladu s društvenim fantazijama o ženskoj savršenosti (Young 2005: 43-44). Krymov tako predstavlja utjelovljenu politiku sustava koja navodi ženu da svoje tijelo promatra unutar parametra muških očekivanja i shvaćanja, a koji ženu često svode na seksualni objekt. Igor Šubin još je jedan lik koji Juliju tretira na sličan način, podmećući svoje fantazije na mjesto njezina mišljenja. Primjerice, on je tijekom poslovnog ručka neočekivano posjeda na svoja koljena i prisilno ljubi, uvjeravajući je da ona to želi. Takve instance s jedne strane ometaju razvoj radnje koja bi prema konvencijama detektivskog romana trebala biti fokusirana na istragu, a s druge uništavaju predodžbu Julije kao sposobne detektivke, čime uvjerljivost samog lika gubi na kvaliteti. Postavlja se pitanje hoće li ona biti dovoljno sposobna nositi se sa situacijama na terenu i uspjeti razriješiti slučaj, kada već njezini radni kolege s njom postupaju proizvoljno, ne uzimajući u obzir njezino mišljenje.

Profesionalnost se posebno dovodi u pitanje tijekom potrage za nestalom djevojčicom Ritom Base, konkretnije kada Julija i Krymov pretražuju lokaciju osumnjičenoga. Vidjevši na prvi pogled da u kući nema nikoga, Krymov nalaže Juliji: „‘Dođi ovdje.’ Krymov je sjeo i, zgrabivši Juliju za ruku, posjeo je na svoja koljena. ‘Jesi li umorna?’ pitao je na način na koji je to pitao ONAJ prijašnji Krymov kojega je voljela, brižljivi i nježni. Poljubio ju je i spustio na divan. Julija se pogubila u navali osjećaja i nije znala što učiniti. Cijeli se dan držala

pod kontrolom, povjerovala u to da je snažna, da bi se sada toliko pogubila i našla ispruženom na divanu u tuđoj dači samo zato što je to htio Krymov?..“ (Danilova 2012: 73). Iako se Julija tada naglo ustaje odbrusivši mu, Krymov, ne obraćajući pozornost na njezine riječi, bezobzirno zaključuje da je problem u divanu te ju ponovno hvata za ruku i odvodi u mrak druge sobe prema bračnom krevetu. Međutim, u tom se trenutku ispostavi da na krevetu već leži mrtvac. Činjenica, koje su svjesni i sami, jest da su onečistili mjesto zločina svojim otiscima, a čime se u pitanje dovodi njihova profesionalnost. Ako se u obzir uzme pretpostavka da tijela postaju specifična u interakciji s prostorima i drugim tijelima (Moss 2005: 44), tada možemo reći da tretiranje Julije na naveden način žensko tijelo u detektivskoj profesiji označava kao objekt, prije negoli kao kapacitet i izvor djelovanja. Stavljajući Julijino tijelo u prvi plan, njezin se radni doprinos profesiji degradira i gura u pozadinu, a time i indirektno umanjuje. Na taj se način također neizravno perpetuira predodžba o detektivskoj profesiji kao onoj koja „nije za ženu“, posebice ako se u obzir uzme da neprofesionalnost konstantno dolazi do izražaja kada su ženski likovi na sceni (sličan tretman prolazi i tajnica Nadja Šukina). Odnos muškaraca prema muškarcima temelji se pak na besprijekornoj profesionalnosti: „U prisutnosti Šubina Krymov se ponašao posve drugačije nego u društvu Julije i Šukine. Sa Šubinom Krymov je govorio isključivo o poslu i, dok mu je povjeravao zadatke, znao je da pred sobom vidi pravoga profesionalca [...]“ (Danilova 2012: 46). Krymov Šubina očito promatra u prvom redu kao zaposlenika i stoga primjećuje njegove sposobnosti. Juliju i Nadju, međutim ponajprije gleda kao žene, točnije kao tijela, a tek onda kao zaposlenice, pa ne čudi što se njihova profesionalnost gura u drugi plan. Ukratko, muški likovi žene promatraju ponajprije kao objekt požude, a tek onda kao nositeljice drugih identiteta.

Iako je razlika u ophođenju s djelatnicima ovisno o spolu primjetna i predstavlja priličan indikator o drugorazrednom položaju žena u detektivskoj profesiji, Julijin lik takve odnose pokušava promijeniti na više načina. Kao prvo, njezina odluka da ostane u agenciji nakon kratkotrajne veze s Krymovom čin je samoosnaživanja: „Sigurno te čudi što sam poslije prekida s Krymovom ostala ovdje. Ne bih htjela da pomisliš kako se još uvijek nadam da ću ga vratiti, ništa takvo. Razumiješ, ja trebam naučiti kako prijeći preko nekih stvari, svojih strasti i emocija... Naučiti kako biti hladnokrvnija i samodostatna“ (Danilova 2012: 40). Kroz takvo jačanje vlastitog karaktera, odnosno kroz promjenu percepcije vlastite osobe i tijela u određenom okruženju, pojedinac može utjecati i na transformaciju samog tog okruženja, budući da kao što tijela nose naznake specifičnih

prostora, tako i prostori nose naznake specifičnih tijela (Moss 2005: 44). U tom će smislu Julijin novoformirani odnos prema samoj sebi kroz isticanje svojih profesionalnih sposobnosti umjesto dopuštanja da je se promatra prvenstveno na temelju tijela, barem djelomično uspjeti promijeniti i način na koji ju promatraju kolege, ali i prostor u kojemu ju se objektiviralo. Julijina upornost da nadjača samu sebe i istovremeno promjeni način na koji ju se percipira uskoro se pokazuju uspješnim: „U sedam sati Julija je već zvonila na vrata Sadovnikovih. Iako se fizički osjećala užasno, u duši se radovala takvoj nagloj promijeni u sebi. Današnji dan nikada neće zaboraviti. Prve, pa neka su i male pobijede nad samom sobom, činile su je samouvjerenom [...]“ (Danilova 2012: 63). Dobivši svoja prva dva slučaja u potpunosti im se posvećuje, provodeći po cijele dane na terenu, intervjuirajući ljude i pokušavajući rekonstruirati zločin, čime ističe upravo svoju profesionalnost i detekcijske sposobnosti. Istovremeno, Krymovljeva preokupacija seksualnim životom i nerad sve je češće počinju smetati, a na što mu i otvoreno ukazuje: „Krymove, trebao si otvoriti ilegalnu javnu kuću umjesto detektivske agencije“ (Danilova 2012: 42). Štoviše, simultano s napretkom u poslu Julija počinje Krymova gledati novim očima te se u skladu s time intenziviraju i njezine zamjerke: „‘Koji si ti lakomisleni tip, Krymove. Uložio si masu novaca u ovu blesavu agenciju, a ne radiš ništa, samo se motaš uokolo sa ženama.’ ‘Ej, ej, lakše malo. Budeš li tako nastavila, dat ću ti otkaz’“ (Danilova 2012: 44-45). Njezina ozbiljnost u radu dovodi je naposljetku do toga da gotovo preuzme voditeljstvo agencije u odsustvu Krymova, s čime dobiva i određenu dozu autoriteta. To je pak vidljivo i u samom načinu na koji se obraća Krymovu, a koji upućuje na obrnute uloge poslodavca i zaposlenika: „‘Daj se saberi na trenutak i odgovori mi na pitanje: jesi li bio na dači?’ ‘Bio sam. Netko živi tamo [...]’ ‘Jesi li bio unutra?’ ‘Kažem ti’, bio je jako razdražljiv, no Juliji se živo fućkalo u kakvom ga je stanju i s kime u krevetu zatekla. ‘Netko živi tamo. Ostaci jela, ženska odjeća. Nije mi još jasno tko. Sutra ću ponovno otići.’ ‘Ne sutra, nego sad, odmah.’“ (Danilova 2012: 65). Nakon cijeloga dana provedenog na terenu, Julija je ona koja neumorno inzistira na obavljanju zadatka i osuđuje nerad: „Ti, Ženja Krymov, šef detektivske agencije, koji bi trebao misliti na leševe i mrtvačnice, ponašaš se kao seksualni manijak. Cijelo ovo vrijeme nisi me niti pitao gdje sam provela jučerašnji dan i što sam napravila da dođem do ubojice Sadovnikovih. [...]’“ (Danilova 2012: 69). Ukratko, ističe se povećanje udjela Julijinih aktivnosti u agenciji i jačanje njezina autoriteta. Ona ne samo da počinje donositi novac u agenciju, nego postaje i glavnim koordinatorom istrage, uz potporu Šubina i Šukine: „Iako je shvaćala da je tek na početku, da svojim postupcima podsjeća na nedavno rođeno

mače, koje se pokušava osamostaliti, bilo joj je vrlo drago vidjeti da je Šubin i Šukina podržavaju i pomažu voditi istragu upravo onako kako je to od njih tražila" (Danilova 2012: 146).

Međutim, bez obzira na uspješno potkopavanje objektivacije, na razvijanje svojevrsnog obrambenog sustava prema patrijarhalnim utjecajima i bez obzira na jačanje profesionalnih identiteta – čime je na dobrom putu da se ostvari kao detektivka – posve se drugačija slika Julije počinje ocrtavati u njezinu privatnom životu. Osoba koja je na poslu uspjela u određenoj mjeri očvrsnuti svoj karakter i odrješito donosi odluke, na privatnom planu pokazat će se kao vrlo naivna, popustljiva i neodlučna u tolikoj mjeri da čitatelj dobiva dojam kako se njezine profesionalne odlike namjerno degradiraju faktorima iz privatnog života. Razlog tome, možemo pretpostaviti, leži u potrebi za poništenjem njezinih za patrijarhalno društvo suviše provokativnih novorazvijenih osobina i za povratkom u normirani disbalans rodnih uloga. Naime, odlike koje Julija razvija postajući profesionalnom detektivkom, a koje uključuju racionalnost i inteligentnost, samostalnost i autoritativnost, angažiranost i učinkovitost, u patrijarhalnom se društvu smatraju muškima i stoga neprimjerenima za ženu koja je definirana kao muškarčeva suprotnost: iracionalna i neuka, ovisna i podređena, pasivna i neučinkovita (Millett 1970: 26; Ellmann 1968). Zbog posjedovanja navedenih „muških" odlika ženu se obično proziva/lo nasrtljivom ili falusnom, pa čak i zavidnom spram penisa, nerijetko stigmatizira/lo i pokušava/lo „spasiti" potičući u njoj razvoj „ženskih vrlina" i „pravilno ponašanje" (Ellmann 1968: 163). Ženino nepokoravanje prohtjevima patrijarhalnog društva za njezinim odigravanjem ženstvenosti ujedno znači da predstavlja prijetnju održanju samog patrijarhalnog sustava jer on počiva upravo na razlikama između muškaraca i žena. Prema tome, Julijin detektivski identitet, koji izlazi iz pripisanih okvira, postaje problematičan pa nije čudo da ga se pokušava poništiti u nekoj drugoj sferi, ako već ne u profesionalnoj. Pavel Andreejevič Lomov pokazat će se kao primarni nositelj takve politike uravnoteženja koja će Juliji nakalemiti stereotipove o ženama i u njoj primarno istaknuti odlike tradicionalno shvaćene kao ženske (pasivnost, iracionalnost, neukost, materijalnost, naivnost, podređenost, ovisnost o drugima).

Lomov je u romanu prisutan od samoga početka, iako tek kao udvarač iz sjene koji iza zatamnjenih stakala crnog automobila promatra prozore Julijina stana ili detektivske agencije, prati je na ulici, šalje cvijeće i skupocjene darove ili pak zove na telefon. Sama činjenica da Lomov posjeduje moć/mogućnost konstantno nadzirati detektivku, čija bi profesija trebala biti upravo nadziranje, već sama po sebi upućuje na njegovu nadmoć. Tako paralelno s Julijinim napretkom u istrazi i razvojem

njezinih sposobnosti Lomovljevi pozivi postaju učestaliji, dovode do prvog susreta te zahvaljujući njegovoj nasrtljivosti i do stalnoga viđanja. Lomovljeva nasrtljivost pritom postaje vrlo očita, posebice u trenucima kada inzistira na posjeti, iako ga Julija iscrpljena od posla odbija primiti: „‘Vi ste poludjeli.., zar ne shvaćate da sam UMORNA’, bilo joj je teško i govoriti. [...] ‘Ne mogu.. Želim spavati.’ ‘A ja sam smislio nešto što će te razbuditi.’ ‘Ali ne želim.’ ‘Dolazim.’ Ona se stresla. Postalo joj je strašno. Kakvo je to nasilje? Zar će se ponašati tako DRSKO?’ (Danilova 2012: 150). Takvi se prisilni susreti odigravaju gotovo svakog dana, a počinju zadirati i u Julijino radno vrijeme. Drugim riječima, lik Lomova postepeno preuzima kontrolu nad njezinom privatnošću, njezinim prostorom, njezinim tijelom te istovremeno preuzima dio radnje jer prekida i usporava slijed detekcije. Pritom njegova objektivacija Julije postaje simbol i metafora uništavanja njezinih neženstvenih identiteta. Iako su njegovi ciljevi jasni od samoga početka: „Htio bih vas posjedovati. Vidite. Ja sam maksimalno iskren“ (Danilova 2012: 79) i bez obzira na to što o njemu ne zna ništa doli tek nekoliko informacija – da je bogat i politički moćan šezdesetogodišnjak – Julija se upušta u avanturu, koja će označiti kraj njezine kratkotrajne subverzije stereotipova o ženama ostvarene na profesionalnom polju.

Za njihov prvi susret ona se doslovno preobličuje: „Istuširala se i dugo prosjedila ispred zrcala nanoseći šminku. [...] Julija je nekoliko puta četkom prošla po raskošnoj kosi polegnutoj pomoću fena i, vragolasto se ogledavši u zrcalu, postala posve zadovoljna svojim izgledom. Sada još samo parfem – i može započeti život ispočetka“ (Danilova 2012: 105). Dugo sjedenje pred zrcalom kao naznaka opsesije izgledom te nanošenje šminke i parfema zaista u jednu ruku predstavljaju nov život: ulazak u fazu naglašene ženstvenosti, odigravanja stereotipova i podržavanja patrijarhalnih tradicija koje ženu ponajprije predstavljaju kao objekt za ispunjavanje muških želja. Nov život u skladu s patrijarhalnim normama ocrtava se i na početku njezina prva susreta s Lomovom kada je moli da mu pokaže koljena, a ona mu bez pogovora udovoljava, te kada joj on na pitanje zašto je odabrao nju odgovara: „‘Ne zadaj suvišna pitanja. U NAŠEM slučaju to nema nikakve važnosti. Privlačiš me i to je to. Ne želim kopati po razlozima i tražiti nešto. Tako nam je priroda dala. [...] Htio bih da budeš moja. Pa i na sat, dan, mjesec – koliko poželiš. Varijante ugovora mogu biti brojne. Ja ću rješavati tvoje probleme, ti moje.’ ‘Ali ja nisam prostitutka.’ ‘To nije važno. Da i jesi, mene to ne bi zaustavilo. Uopće me ne zanima profesija žene, ako je ona zgodna i osjećam da me privlači.’“ (Danilova 2012: 109). Manjak interesa za Julijinu profesiju ističe činjenicu da Lomova ne zanimaju njezini identiteti, već prvenstveno

njezino tijelo i zadovoljenje vlastitih potreba. Objektivacija je posebno primjetna i u tome što Julijno tijelo, kada je Lomov dariva, postaje roba za razmjenu: „Primila je kutijicu iz njegovih ruku i uzimajući jednu naušnicu za drugom oprezno ih stavila na uši, istovremeno skidajući one koje je nosila ranije. Pavel Andreevič je za to vrijeme, spustivši se pred njom na koljeno, podigao rub njezine haljine...“ (Danilova 2012: 111-112). Metafora je jasna: dajući joj naušnice, Lomov zauzvrat uzima njezino tijelo, pri čemu se materijalnost naglašava kao Julijina novostečena karakteristika, a time i usvajanje, te potvrđivanje jednog od klasičnih stereotipova o ženama. Upravo izvođenjem navedenog stereotipa Julija zakazuje kao detektivka i dovodi se u situaciju opasnu po život, kada ju Lomov, obećavši joj automobil, odvodi na izolirano mjesto s namjerom da je prisili na ispunjenje njegovih želja ili u suprotnom siluje i ubije.

Da Juliju smatra objektom u svojoj vlasti te da je ona prihvatila podređenu ulogu, očituje se jasno i u njihovim seksualnim odnosima, točnije u njegovu neisprovociranom nasilju nad njom: „Dva sata kasnije Julija je već stajala pod tušem u njegovom stanu i plakala ljuteći se na samu sebe. To je bilo pravo nasilje. [...] Stojeći u kupaonici pred zrcalom i promatrajući modrice koje su se pojavile na njezinom tijelu, nije si mogla objasniti zašto je uopće pristala doći“ (Danilova 2012: 295). Bez obzira na doživljeno, Julija u svom odnosu s Lomovom ipak uspijeva vidjeti pozitivne čimbenike, međutim oni se prije svega temelje na tradicionalnom patrijarhalnom odnosu između muškarca i žene. Točnije, temelje se na ženskom preuzimanju uloge vječne učenice pred muškarcem: „Sviđa mi se pripadati mu. To je sigurno pravi mazohizam. Shvaćaš li, u mojem životu nije bilo puno muškaraca, i zato je jedino što mogu reći da mi nedostaje iskustva. Pavel Andreevič je po tom pitanju odličan učitelj. On zna što mi je potrebno“ (Danilova 2012: 325). Riječ je, dakle, o klasičnom stereotipu vezanom za žensko suučesništvo u vlastitom podređivanju. Naime, prema patrijarhalnoj tradiciji žena je shvaćena kao vječna učenica pred muškarcem i svoje lekcije treba promatrati kao privilegiju te pritom biti zahvalna i nikada ne osporavati tvrdnje svoga učitelja, a nekmoli ga pokušati nadmašiti (Ellmann 1968: 119-122). Činjenica da Julija smatra kako Lomov zna što joj je potrebno bolje od nje same potiče daljnju čitateljevu sumnju u njezine sposobnosti te podržava i time održava muškarčevu kontrolu nad konstruiranjem ženinih identiteta.

Drugi je put Lomov niti ne pita za suglasnost u seksu, već se iživljava nad njezinim tijelom dok spava pod utjecajem teških lijekova, koje joj je pružio uvjerivši je da će ublažiti bolove. Dakle, radi se o doslovnom preuzimanju kontrole nad ženskim tijelom. Začuđujuće je da Julija ni poslije toga ne prekida njihove susrete te da njezina prijateljica Šukina

opravdava takve postupke tradicionalnim patrijarhalnim izgovorom za sve – time što je muškarac: „‘Nadja, vidiš li što je učinio sa mnom? Sve te grozne mrlje, podljevi, ugrizi...’ ‘Ne vidim ništa posebno u tome. I ja sam imala jednog sličnog. Što paničariš? To je tako. I što, okoristio se time što si čvrsto zaspala. Čovjek nije izdržao, obuzelo ga je. [...]’“ (Danilova 2012: 345-346). Nadjine su riječi poražavajuće barem iz dva razloga. Prvi je činjenica da se takav odnos odobrava. Drugi je pak činjenica da takav primjer odnosa, a i samoga muškarca, nije rijedak. Nadalje, ono što je također vidljivo iz ovoga dijela radnje jest da se Lomov na takav postupak odlučio nakon što je Julija pokazala prve naznake protesta, zabranjujući mu da s njom razgovara zapovjednim tonom. Drugim riječima, pri prvoj naznaci gubitka kontrole, Lomov ima potrebu dokazati svoju apsolutnu vlast nad njom. Naposljetku, krajem romana, od njegovih ruku, to jest od sigurnog silovanja i smrti, Juliju potpuno neočekivano spašava posve sporedan lik, njezin bivši klijent, tek jednom spomenut u čitavom djelu. Takvo spašavanje, zajedno s činjenicom da Julija ne nalazi dovoljno dokaza koji Lomova razotkrivaju kao višestrukog ubojicu i pedofila čak ni nakon 400 stranica radnje, nego joj on sam priznaje svoja nedjela, vode k zaključku da se opisana Julijina inferiornost proširila iz privatne na profesionalnu sferu, uslijed čega je posve zakazala kao detektivka. Ona je na taj način umjesto uspješne detektivke postala prema svim patrijarhalnim očekivanjima uspješna žena. Dakle, njezine ranije iskazane „naznake muževnosti“ u potpunosti su poništene, odnosno posve se anulirao njezin uspjeh u detektivskoj profesiji. Takvim je povratkom u rodne kalupe postignut pun krug; Julijini su identiteti i čitav lik vraćeni na početak cijele priče.

Slučaj Lore Sadovnikove

Podčinjenost i objektivacija žena u romanu iskazuje se na još nekoliko načina. Tu je i priča koju Julija otkriva u pozadini bračnoga para Sergeja i Lore Sadovnikov čija ubojstva istražuje. Intervjuirajući Lorine prijateljice, Julija isprva stječe dojam da su odnosi između muža i žene bili neviđeno idealni te da je svrha Lorina života bila upravo obitelj. Međutim već se u sljedećim intervjuima očituje problematika muškarčeva apsolutnog autoriteta u tradicionalno uređenoj obitelji, ženskog zarobljeništva unutar sfere kućanstva i nemogućnosti samoostvarivanja. Ta se problematika prije svega nazire u potpunoj ekonomskoj zavisnosti Lore o Sergeju nakon što ju je prisilio da prestane raditi ne bi li ostala kod kuće: „Stvar je u tome što je tih deset godina, a upravo je toliko trajao njihov brak, Lora otvoreno

patila jer nije imala vlastitog novca. Muškarci to ne mogu shvatiti. Ako i imaju neka pitanja, oni ih rješavaju ne pitajući ženu za mišljenje, tim više jer ju smatraju kućanicom. Ovako si misle: žena sjedi kod kuće i ne radi, znači sav njezin život treba biti usredotočen na obitelj, svakodnevicu, kuhinju na kraju krajeva. A ako pogledaš Lorin život sa strane, učinit će ti se da to nije bio život, nego pravi raj! Namirnice im je s tržnice kući dovozio Vasilij, Sergejev vozač. U kući je bilo sve što je potrebno. Lora je bila odjevena poput lutke." (Danilova 2012: 50-51). Takav se prizor navodno idealnog života otkriva kao priviđenje ne samo u manjku Lorina osobnog novca, koji bi joj omogućio određenu dozu samostalnosti, nego i u činjenici da je njezin život zaista vezan isključivo za kućnu sferu u tolikoj mjeri da iz nje sama ne smije izaći ni po namirnice, a isto tako u činjenici da nema pravo na vlastiti identitet. Ovakva stroga podjela na mušku javnu sferu i žensku sferu domaćinstva sama po sebi smatra se jednim od krucijalnih sredstava subordinacije žena i kontroliranja njihovih identiteta (Massey 2001: 179): „[...] Imati bogatoga muža, ali ne imati SLOBODU. Lora nije bila slobodna. Ona, na primjer, nije mogla SAMO TAKO izaći iz kuće. Sergej joj je govorio da sve u životu mora biti FUNKCIONALNO, to jest opravdano nekakvim razlozima. Zašto se prešetavati (to su isto njegove riječi) od prijateljice do prijateljice, kada možeš šivati, heklati, pročitati knjigu na kraju krajeva" (Danilova 2012: 51-52). Lorine pokušaje da se izbavi od „kućnog pritvora" i, s obzirom na svoje kvalitetno obrazovanje, zaposli kao filolog u obližnjoj srednjoj školi koja se nalazi tek na nekoliko koraka od njihove kuće, Sergej je shvatio kao osobnu uvredu te joj zaprijetio razvodom ako to učini. Popustivši pred muževljevom ucjenom, Lora je odustala od posla i podčinila se daljnjem ograničavanju. Takva prostorna ograničenost u kombinaciji s ekonomskom ograničenošću neminovno vode k brisanju identiteta, a o tome da Lora nema pravo ocrtati konture vlastitog identiteta, svjedoči i činjenica da joj je većinu stvari, odjeće i nakita kupovao i birao upravo Sergej. Drugim riječima, Lora djeluje poput lutke koju se odijeva i ukrašava i koja nema pravo biti akterom u kreiranju vlastita identiteta, niti napustiti svoju „kutiju za lutke", iako je prije Sergeja vodila samostalan život, radeći kao učiteljica ruskog jezika i književnosti. Njezina nastojanja da u nekoj mjeri postane akter u kreiranju svoje sudbine ipak se očituju u njezinom tajnom sakupljanju novca za brakorazvodni proces, ali i u njezinim aktivnostima u takozvanom „ženskom klubu". „Ženski klub" koji je Lora osnovala s nekolicinom svojih prijateljica isprva je bio razonoda pri sačekivanju muževa gdje su igrale preferans, kuhale, bavile pedikurom i masažom. Međutim, klub je uskoro postao tek paravan: „Razumijete li, kada su se naši muževi uvjerili da se mi na tim našim

klupskim sastancima bavimo svakakvim glupostima, umirili su se. A mi smo napokon dobile SLOBODNO VRIJEME koje smo mogle trošiti na sebe... [...] Sada smo imale mogućnost da jedan dan u tjednu ne spavamo kod kuće! A pritom je svaka od nas imala čvrsti alibi. Ukratko, nastupio je 'period razvrata', kako smo ga tada bile nazvale [...] Zamislite, svaka od nas imala je DRUGI ŽIVOT“ (Danilova 2012: 162). Činjenica da je svoje slobodno vrijeme Lora koristila kako bi s prijateljicom Sonjom posjećivala restorane pritom se preodijevajući postaje vrlo intrigantnom jer govori o želji za bijegom od nametnutih identiteta ili, preciznije rečeno, od manjka identiteta uslijed apsolutne kontrole svoga muža: „Jedan dan u tjednu mogla se osjećati kao netko drugi. Njoj se sviđala ta igra, igra s pravim dekoracijama. [...] Sonja ju je vodila da gleda druge ljude, a zatim bi ona pokušala utjeloviti po karakteru potpuno drugačiju ženu [...]“ (Danilova 2012: 162). Preodijevajući se u tuđa tijela, oponašajući tuđe geste, pokrete i govor, Lora bježi iz vlastitoga tijela na kojemu osjeća pritisak ograničenja patrijarhalno uređene obitelji, te barem nakratko uspijeva iskusiti slobodu.

Lorina povijest svjedoči o još jednom slučaju ekstremne muške kontrole nad njom. Naime, kao dijete postala je seksualnom žrtvom svog ujaka Il'je Kazarina (ranije spomenut Pavel Lomov) nakon smrti roditelja. Kazarinova/Lomovljeva kontrola nad ženskim bićem ovdje seže u još veću krajnost jer se radi o potpunom ovladavanju djeteta koje još uvijek ne posjeduje izgrađene identitete i stoga je podložno manipulaciji i praktički nemoćno pred onime tko se predstavlja kao njegov zaštitnik. U posljednjim činjenicama tako stoji i potencijalan odgovor na pitanje zašto Lomov svoje strasti usmjerava upravo na djevojčice. Naime, uzrok može stajati u fetišiziranju specifičnih stereotipova i mitova o ženama, kao što je onaj „žene anđela“. Takav se mit prije svega javlja kao opreka „monstruoznoj“ ženi koja utjelovljuje karakteristike poput poduzetnosti, autoritativnosti, predanosti svojim ciljevima. Jednostavnije rečeno, mit „žene anđela“ stoji nasuprot samostalnoj i samodostatnoj ženi. On prije svega govori o pasivnom delikatnom biću, čiji su postupci i način života u skladu sa svim patrijarhalnim normama, a koje karakteriziraju čednost, gracioznost, skromnost, pristojnost, rezerviranost, ljubaznost, vitko i blijedo tijelo (Gilbert i Gubar 1979: 21). Korijen Lomovljeva fetišiziranja tijela djevojčice moguće je pronaći u ovom mitu jer žensko dječje tijelo više od bilo kojega drugoga podsjeća na anđeoski ideal toliko potenciran u patrijarhalnoj kulturi. Lomovljeve riječi rezoniraju upravo takvim konotacijama: „Kada sam napunio trideset i sedam godina, sudbina mi je podarila susret s djevojčicom, njoj je bilo trinaest. Za razliku od mojih prijašnjih predmeta razonode, ona je bila *anđeo* po

svim pitanjima. Ništa nije shvaćala, ništa razumjela. Obradio sam je [...] Nikada u životu više neću iskusiti takvo nešto, taj osjećaj posjedovanja najčišćega i najnježnijeg bića, kakva je ta djevojčica bila [...] imala je tanku kožu, djetinje lice, lagane krhke noge, koje su mi, razdvajajući se, otkrivale pravi raj" [kurziv moj] (Danilova 2012: 396). Do izražaja vidljivo dolazi disproporcija moći između Lomova kao zrelog i uspješnog, bogatog muškarca s potpunom kontrolom u rukama i trinaestogodišnje neiskvarene i poslušne djevojčice Lore. U takvom se disproporcionalnom odnosu posebno ostvaruje tvrdnja da kroz interakciju sa slabijima pojedinci postaju snažniji i samouvjereniji, da sami sebe u očima onih slabijih vide još moćnijima nego što to uistinu jesu. Ako su pak žene, kako tvrdi Virginia Woolf, „svih ovih stoljeća služile kao ogledala što su posjedovala moć da muški lik odražavaju u dvostrukoj veličini" (Woolf 2003: 39), tada se u djevojčicama muški lik odražava barem u trostrukoj veličini, što uostalom potvrđuje i sam Lomov, govoreći o svojoj kontroli nad djevojčicama: „Znaš li ti što je to osjećaj svedopuštenosti? Ne, ne znaš, jer si prosta, smrtna i jer ti nisu dostupni osjećaji izoštrenog zadovoljstva... Svedopuštenost je alegorija sreće. Kroz moje su ruke prolazile do smrti preplašene djevojčice pomoću kojih sam ja na kraju krajeva postigao ono o čemu sam sanjao cijeli svoj život. Reanimirao sam svoju strast, svoje želje..." (Danilova 2012: 398). Drugim riječima, tek kada osjeća da ima apsolutnu kontrolu nad djevojčicama, Lomov postaje spolno sposoban, dok pred odraslim ženama ostaje impotentan, izuzev Julije nad kojom također provodi pravo nasilje. Da je Lomov opčinjen navedenim mitom potvrđuje i to što prema Lori razvija osjećaj odbojnosti kada shvati da je trudna: „Ona je zatrudnjela, napuhao joj se trbuh, postala je odvratna..." (Danilova 2012: 396). Reakcija ne čudi s obzirom na to da je Lorin trbuh vidljivo svjedočanstvo ne samo njezine grješnosti i iskvarenosti, a time i uništenja predodžbe anđela, nego i činjenice da će uskoro postati majka, odnosno odrasla žena. Majčinstvo se pak može promatrati kao izvor ženske potencije jer sa sobom donosi konkretan identitet majke, za razliku od praktički bezidentitetskog stanja u kojemu se do tada Lora nalazila. Prva naznaka identiteta odrasle žene čini se da prijeti održanju Lomovljeve kontrole, te je on fizički ozljeđuje ne bi li prouzročio pobačaj. Lora nakon toga gubi mogućnost začeća, to jest gubi potencijalan izvor moći.

Slučaj „Maloljetnička prostitucija“

Potraga za nestalom djevojčicom Ritom Base, koja se u romanu tretira kao usputan slučaj, također u svojoj srži sadrži temu eksploatacije ženskoga tijela. Ispostavlja se da je Rita pobjegla od kuće u strahu od zatvorske kazne jer je ubila troje svojih silovatelja. Štoviše, na svjetlo dana izlazi činjenica da je ubijena trojka bila upletena u prostituciju djevojčica Valje Krotove, Saše Laskine, Ire Skonženko i drugih. Ono što postaje intrigantno jest da prostituciju navedenih djevojčica likovi u romanu promatraju kao dobrovoljnu: „Danas djeca nisu takva kao što smo mi, na primjer, bili... Za njih je seks ne samo zabava, nego i stvarni izvor zarade“ (Danilova 2012: 242). Sagledavajući širi kontekst, postavlja se pitanje možemo li zaista govoriti o slobodnom izboru navedenih djevojčica te, općenitije, možemo li uistinu govoriti o malodobničkoj prostituciji kao o dobrovoljnoj uopće?

Prije svega vrijedi napomenuti da način kojim se u romanu zadobiva suglasnost djevojčica za seksualne odnose sablasno nalikuje procesu disciplniranja ženskog tijela u patrijarhalnom društvu općenito. Potonji je proces, kako tvrdi Sandra Lee Bartky, ujedno nametnut i dobrovoljan. Nametnut putem sveprisutne patrijarhalne disciplinske mašinerije u odgoju, masovnim medijima, formalnoj i neformalnoj edukaciji, religiji i ekonomiji, a koji u djevojčicu usađuje patrijarhalni normativni kod i normalizira njezinu subordinaciju muškarcu. Dobrovoljan zato jer žena, realiziravši zahtjeve koje je pred nju postavilo patrijarhalno društvo, osjeća kao da je razvila pojedine vještine i čvrst identitet, da je zadobila određenu moć te ne protestira iako ju je sustav zapravo obespravio i oduzeo joj identitet (Bartky 1997: 105). Slično je i s navedenim djevojčicama u romanu. O odnosima muškaraca i žena one uče iz medija ili od samih eksploatatora te se uz novac kao konkretnu nagradu javlja i ona apstraktna, po svemu sudeći važnija. Ispunivši zahtjeve svojih eksploatatora, one ostvaruju privilegije i dobivaju osjećaj da su razvile hvalevrijedne sposobnosti pa se smatraju zrelim odraslim osobama, kada to uopće nisu: „‘To su svi?’ ‘Ne, bilo je još muškaraca, raznih.’ ‘Čime ste se bavili?’ ‘Isprva sam samo gledala, a zatim sam bila s Gerom... Počela sam dolaziti svaki dan poslije škole. Netko je uvijek bio ovdje.’ ‘Sviđalo ti se to? Jesi li shvaćala čime se baviš?’ ‘Imam televizor kod kuće. Sviđa mi se, samo da nisu pijani.’ ‘Plaćali su vam?’ ‘Davali su nam novac, bombone, ponekad kupovali hulahupke...’“ (Danilova 2012: 299). Manipulirane materijalnim i statusnim nagradama koje izravno utječu na njihovu samopredodžbu djevojčice ne protestiraju protiv eksploatacijskog sustava. Da je takva pogodba uistinu prisilna te da zahtjevi muškaraca predstavljaju

glavni i konačni zakon, potvrđuje to što bilo kakvo suprotstavljanje od strane djevojčica nosi visoku cijenu, točnije, silovanje i/ili smrt: „ 'Nitko nije noćio ovdje?' 'Ne, nitko... Osim Rite. Ali ona nije sama došla, dovezli su ju posije škole.' 'I ti si bila ovdje taj dan?' 'Bila sam, ali me ona nije vidjela. Plakala je, molila da je puste, ali joj je Gera pokazao kapsule [s otrovnom supstancom – ricinom] i rekao da će je ubiti ako ne prestane vikati. On je i nama govorio da ima takve kapsule, pokazivao ih kada nismo htjele raditi što je on tražio'" (Danilova 2012: 299). Rita Base, koja je odbila ući u sustav prostitucije, zbog svoje je neposlušnosti višekratno silovana, te time pruža očit dokaz da se ne radi o slobodnom izboru, već o prisili. Ira Skonženko je pak zadavljena, a na kraju romana spominje se brojka od čak sedam nestalih djevojčica između dvanaest i trinaest godina za koje se sumnja da su skončale na isti način. Iskorištavanje se očituje i u grotesknoj manipulaciji Valjom Krotovom (čije su riječi gore i niže citirane), mentalno zaostalom djevojčicom ovisnoj o heroinu, to jest trostruko podložnoj volji eksploatatora: „Julija je slušala Valju i shvatila da pred njom stoji zaostalo biće, umno odsutna djevojčica koja, uopće nije jasno radi čega, pohađa općeobrazovnu školu i za koju neke osnovne hrestomatijske istine poput časti, straha i instinkta za preživljavanje kao da nisu postojale. Lijegala je pod sve muškarce redom, ne osjećajući strah ni odvratnost. [...] 'Ušmrkavala si kokain?' 'Jesam. Radila sam sve što su mi rekli. Usnula sam raznobojne snove, letjela i hodala po planinama.' [...] Valja je stajala i promatrala sve što se događalo sa zavidnom ravnodušnosti. Nije se pomaknula niti kada su iz zemlje izvukli u celofan zamotane ostatke njezine prijateljice, koje još trebalo identificirati. [...] Julija ga je uspjela upozoriti na to da je Valja bolesna, da je narkomanka i da se općenito nalazi na rubu živčanog sloma, ako joj već i nije posve uništena psiha" (Danilova 2012: 300, 301, 305, 306). S obzirom na to da Valja uslijed navedena tri čimbenika (maloljetnost, zaostalost i ovisnost) ne vlada svojim osjećajima, nego ravnodušno ispunjava sve što se od nje traži, tada se ni njezin raniji iskaz – da joj se sviđa baviti prostitucijom – ne može shvatit kao istinski njezin, već kao internalizirana želja sustava koji ju eksploatira i njome vješto i višeslojno manipulira.

Zaključak

Objektivacija, eksploatacija, zlostavljanje ženskih likova vidljive su konstante na kojima počiva radnja čitavog romana. Tijelo kao reprezentant individualnoga i socijalnoga počela kod ženskih likova svjedoči o dubokoj internalizaciji i izvođenju identiteta koje je konstruirao patrijarhalni

sustav. Protagonistkinja Julija Zemcova tako umjesto uspješne subverzije tradicionalnih predodžbi o ženama i iskazivanja detektivskih sposobnosti na kraju krajeva postaje tek utjelovljenje stereotipova te se prikazuje kao neadekvatna istražiteljica, nesposobna razriješiti slučaj. Pasivna je, neodlučna, nestabilna, iracionalna i sudjeluje u vlastitom potlačivanju pa ne čudi da je iz bezizlazne situacije uzrokovane takvim stereotipnim karakterom spašava upravo muškarac. Životna priča ubijene Lore Sadovnikove, čije djeliće Julija postepeno razotkriva, kao i slučajevi silovanih i seksualno eksploatiranih djevojčica, također upućuju na to kako se žene i njihova tijela shvaćaju i promatraju u patrijarhalnom društvu. Sama činjenica da je autorica koristila navedene predodžbe žena, ishode prikazanih slučajeva i tematike koje njima kolaju, govori o perpetuiranju patrijarhalnoga diskursa u ruskoj popularnoj fikciji.

Literatura

BARTKY, Sandra Lee, „Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power“, u: *Feminist Social Thought*, New York: Routledge, 1997, str. 93-111.

ČERNJAK, Marija Aleksandrovna, *Sovremennaja russkaja literatura. 2-e izdanie*. Moskva: Forum, Saga, 2010.

DANILOVA, Anna, *Kryl'ja straha*, Moskva: Èksmo, 2012 (1998).

ELLMANN, Mary, *Thinking About Women*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

GILBERT Sandra, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Heaven: Yale University Press, 1979.

GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

HUBBARD, Phil, Rob Kitchin, Brendan Bartleym, Ducan Fuller, *Thinking Geographically Space, Theory and Contemporary Human Geography*. London, New York: Continuum, 2005.

MASSEY, Doreen, *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, London i New York: Routledge, 2002.

MILLETT, Kate, *Sexual Politics*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1970.

MOI, Toril, *Sexual-Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, New York: Routledge, 1987.

MOSS, Pamela, „A Bodily Notion of Research: Power, Difference, and Specificity in Feminist Methodology“, u: *A Companion to Feminist Geography*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2005, str. 42-59.

NEUBURG, Victor, *Popular Literature: A History and Guide*, Harmondsworth: Cox and Wyman Ltd. New York: Verso, 1977.

PANDŽIĆ, Maja, „Slučaj Kamenskaja: žensko tijelo kao lokacija rodnih prijepora” u: *CASCA - Časopis za društvene nauke, kulturu i umetnost*, 2015, 1, br. 4.

PHILO, Chris, „Staying in? Invited Comments on Coming out: Exposing Social Theory in Medical Geography“, u: *Health & Place*, Kidlington, Oxford, U.K: Pergamon, 1996, 2, str. 35-40.

PONOMAREVA Galina Mihajlovna, „Ženščina kak 'granica' v proizvedenijah Aleksandry Marininoj“,

u: *Pol. Gender. Kul'tura (nemeckie i russkie issledovanija)*, Moskva: Ros. gos. gumanitar. un-t. 1999, str. 181-191.
RANKIN, Ian, *Criminal Minded*, Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2000.
SHILLING, Chris, *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications, 2003.
TROFIMOVA, Elena Ivanovna (ur.) „Tvorčestvo Aleksandry Marininoj kak otraženie sovremennoj rossijskoj mental'nosti", u: *Meždunarodnaja konferencija, sostajavšajasja 19-20 oktjabrja 2001, g.*, Pariž, Moskva: Institut slavjanovedenija, RAN.INON, 2002, str. 19-35.
VALENTINE, Gill, *Social Geographies, Space & Society*, Harlow: Pearson Education Ltd, 2001.
WOOLF, Virginia, *Vlastita soba*. Zagreb: Centar za ženske studije – Zagreb, 2003.
YOUNG, Iris Marion, *On Female Body Experience, „Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 2005.

OBJECTIFICATION OF WOMEN AS LEITMOTIF, AND 'THE POLITICS OF NULLIFICATION' IN "WINGS OF FEAR" BY A. DANILOVA

The article problematizes the depiction of female characters in *Wings of Fear*, a detective novel by Russian author Anna Danilova. It seeks to emphasize that patriarchal politics dominate the plot and additionally to indicate that such discourse is a part of Russian detective fiction in general. The dominance of patriarchal politics is foremost visible in the confirmation of stereotypes about women. It is also evident in the fact that the untraditional character traits acquired by the protagonist Yulia Zemcova, working towards the subversion of gender dichotomy in the beginning of the plot, are nullified by the end of the novel, the aim of which is to reset shifted gender roles into their starting position. Furthermore, many female characters are often punished for their norm-transgressive behavior, or numerous other women are instead simultaneously subjected twice as intensively. Such nullification politics is primarily depicted via female body, which is precisely why the article relies on the theories of body and corporeality. Since objectification and sexploitation of women are a part of nearly every crime Yulia investigates and are very evident both in her private and work life, they virtually serve as leitmotifs in the novel. Thus, the body, which was supposed to be the representative of individual and social beginning, speaks of deep internalization of imposed identities in women and of their inferior status in society. In short, the novel upholds and perpetuates patriarchal ideas about women.

KEY WORDS: ***objectification of women, Russian detective fiction, female body***

Rašid Durić

Ruhr-Universität Bochum
Njemačka

UDK: 821.161.1-31.09 Dostoevskij, F. M.:
821.163.09"1918/1945"

Pregledni rad
Primljen: 20. 10. 2015.
Prihvaćen za tisak: 5. 12. 2016.

Recepcija *Zločina i kazne* Dostojevskog u hrvatskoj, srpskoj i bošnjačkoj književnosti između 1918. – 1945., na izabranim reprezentativnim prozama i u južnoslavenskoj rusistici i komparatistici

U članku recipiram i uspoređujem estetičke vrijednosti i srodnosti izabranih proza iz južnoslavenskih književnosti sa *Zločinom i kaznom*. Pojam „recepcija" primjenjujem na (ne)posredno djelovanje i utjecaj *Zločina i kazne,* sa posljedicom istosti i srodnosti ideja, motiva, karaktera likova, stila i izraza *Zločina i kazne* i izabranih proza iz južnoslavenskih književnosti. Je li pritom riječ o stvarnom utjecaju Dostojevskog ili o analogiji po srodnosti stila i izraza, teme, ideje? Ni jednu ni drugu hipotezu nije mogućno materijalnim faktima dokazati: recepcija je polje duhovno-fluidne stvarnosti, istinitosti i srodnosti, i za nju su estetički kriteriji mišljenja i usporedbe jedini adekvatan knjževnoznanstveni i poetički parametar. Pojam „recepcije" u članku razmijevam *kao mjesto ovjerovljavanja estetičke kvalitete književnih djela* (Biti 1997:335). Recepciju primjenjujem na interpretaciju komunikacije ovdje izabranih proza iz južnoslavenskih književnosti sa *Zločinom i kaznom*. Recepciju *Zločina i kazne* argumentiram sižejno-tematskom, psihološko-motivacijskom, etičkom i jezično-ekspresionističkom usporedbom romana *Sudite me* Augusta Cesarca, eseja Isidore Sekulić i novela Ahmeda Muradbegovića. Riječ je o mom vrijednosno-subjektivnom antologijskom izboru navedenih proza, sa smislom da ove proze budu potencijalni modul ili uzorak u recepciji *Zločina i kazne* u južnoslavenskim književnostima u međuratnom razdoblju. Recepciju sam vremenski ograničio uslijed činjenice da je recepcija djela Dostojevskog uopće i posebice *Zločina i kazne* u južnoslavenskim književnostima bila između 1918. – 1945. najintenzivnijom. U tom je razdoblju dostojevština bila snažan inspiracijski movens u srpskoj, crnogorskoj, hrvatskoj i u bosanskoj književnosti. Budući da je *Zločin i kazna* u srpskoj, hrvatskoj i u bosanskoj sredini preveden nekoliko desetljeća poslije njegova prvog objavljivanja u originalu, recepcija ovoga romana je u južnoslavenskim književnostima bila neizravna, posredovana lektirom sve trojice pisaca ovdje izabranih za usporedbu. Recepciju ostvarujem primjenom pluralizma književnih metoda: fenomenološkog, psihoanalitičkog i strukturalizma, s ciljem objektivnog promišljanja i opisivanja književnog teksta kakav je u strukturi svijesti, raslojavanjem i ponovnim sastavljanjem *Zločina i kazne,* smisaonim spajanjem s mikro i makrostrukturom izabranih proza u njihovu jedinstvenu estetičku cjelinu. Time tumačim smisao i način umjetničkoga funkcioniranja *Zločina i kazne* u recepciji triju reprezentativnih proza u južnoslavenskim književnostima. U posljednjem, trećem poglavlju članka sažimam recepciju *Zločina i kazne* u srpskoj i u hrvatskoj književnokritičkoj rusistici i u komparatistici.

KLJUČNE RIJEČI: ***recepcija ideje, motiva, sižea, ekspresioniostičkoga izraza, komparacija i ovjeravanje estetičkih kvaliteta***

I. Bitna psihološko-motivacijska i juridičko-etička pitanja u *Zločinu i kazni,* njihova recepcija u izabranim prozama Augusta Cesarca, Isidore Sekulić i Ahmeda Muradbegovića i Isidore Sekulić: sinteza

U kojoj je psihomotivacijskoj mjeri na odluku Raskoljnikova na čin ubojstva utjecao slučajni razgovor između njemu nepoznatih osoba u kavani o beskorisnosti života bešćutne lihvarke, čijim bi se novcima mladi životi zaštitili od propasti? Ovaj bazični psihološki motiv romana u njegovoj usporedbi s djelima naprijed navedenih odabranih pisaca, izravno je sižejnomotivski recipiran samo u romanu *Sudite me* A. Cesarca, i to kao njegova idejno-motivacijska podloga. Hipotezu detaljnije dokazujem u drugom poglavlju ovoga rada. Navedeni bitni motiv *Zločina i kazne* nije problematiziran izravno u esejima I. Sekulić o Dostojevskom, već indirektno, poiman kao esencija psihonagonske ljudske prirode. U novelama A. Muradbegovića nema navedenoga motiva ubojstva iz altruizma ili ubojstva s etički humanim ciljem. *Zločin i kazna* i naprijed u članku analizirane novele Ahmeda Muradbegovića podudaraju se u nagonskopsihološkoj razini i u zajedničkom ekspresionističkom izrazu. Etičku razinu ubojstva Raskoljnikova moguće je razumijevati kao individualni čin, prvenstveno kroz hipersenzibilnu i neurotičnu psihostrukturu Raskoljnikova. Na juridičko-socijalnoj razini, to je zločin za koji nema opravdanja, unatoč njegovoj humano-altruističkoj motivaciji. Ova bitna ideja *Zločina i kazne* u romanu Augusta Cesarca *Sudite me* je problematizirana, ali u tom romanu ova ideje nema juridičku ni psihopatološku kontrapunktnu dubinu kao u *Zločin i kazni.* Glavni lik u romanu *Sudite me* nije opisan dubinskom podsvjesnom psihologijom, s psihopatologijom podsvijesti, niti s opisima očajanja i more uslijed grižnje savjesti, kao što to jest opisan Raskoljnikov. I u Dostojevskog i u Cesarca su u njihovim romanima ostala neriješena pitanja: smije li se humanim ciljem sredstvo (ubojstvo) pravdati? Smije li čovjek sebe ovlastiti, smatrati mjerilom pravednosti? Svoja osobna mjerila nadrediti općim? Navedena, esencijalna pitanja u Raskoljnikovu su u likovima Cesarca i Muradbegovića također rezultirala raspolućenošću njihovih glavnih likova.

Psihološka kontrapunktualnost trajna je i najdublja karakteristika likova *Zločina i kazne,* u romanu *Sudite me,* u novelama A. Muradbegovića. Biti u sebi proturječan, spram svijeta u trajnoj oporbi, jest zajednička suština naravi ovih likova, s posljedicom njihove psihopatološke raspolućenosti. Raspolućenost je bitno stanje duha Raskoljnikova, Cesarčeva junaka u navedenom romanu i u mom članku analiziranih Muradbegovićevih likova. Raskoljnikov je hipersenzibilni

neurotik, samotni usamljenik u vječitom neurasteničnom nemiru i strahu. Glavni neimenovani lik romana A. Cesarca u romanu *Sudite me* u psihi nosi ova približno ista bitna duševna protuslovlja Raskoljnikova. Njegov karakter međutim bitno je jednostavniji od Raskoljnikova: on je psihološki strukturiran ravnolinijski, određen ciljem da opljačka novac svoga šefa i da novac potom pokloni sirotinji. Likovi A. Muradbegovića složenije su i rafiniranije prirode, u usporedbi s romanom *Sudite me*, sli su u usporedbi s likovima u *Zločinu i kazni* Muradbegovićevi likovi također jednostavnije psihološke strukture. Upravo u ponornim opisima traumatizirane podsvijesti Raskoljnikova, kojoj je glavni uzrok grižnja savjesti, izazvana činom ubijanja, jesu estetski vrhovi i umjetnički *credo Zločina i kazne*. U svoju moru i u očajanje ubojice i grješnika „do grla ukopan", Raskoljnikov mora nekom grijeh ispovjediti. Ispovjediti se ili u očajanju crknuti, presvisnuti od bola.[1]

Pod pritiskom traume ubojstva, Raskoljnikov se mora rasteretiti klaustrofobije vlastitih krvavih ruku, more sjekire u lubanji starice. Još prije i preče: mora se rasteretiti psihološki i etički nemotiviranog ubojstva djevojke Livzete. Nju je Raskoljnikov jednako sjekirom dotukao kako bi zameo trag ubojstvu starice. Zapravo je čin ubojstva Livzete dubinski ili primarni demijurg neizlječive traume u Raskoljnikovu. Priznati vlastiti zločin Porfiriju Petroviću, policijskom činovniku Zamjotovu ili Sonji Marmeladovnoj – jest movens kojim Raskoljnikov jedva uspijeva samo povremeno racionalno upravljati, privremeno ga obuzdati. U stanjima beznađa i očaja, zbijena je drama Raskoljnikova, pa su umjetnički u romanu uopće najsnažniji upravo opisi beznađa i očajanja. More i očajanja – nastojanja prevladavanja stanja patogene psihodinamike – porađaju u Raskoljnikovu mazohizam. Raskoljnikov mora prvo samoga sebe kerberski „gristi", potom i one koji su mu najbliži; prvo ih prezirati, potom i zlostavljati. Svega naprijed navedenoga ima i u prozama A. Cesarca i A. Muradbegovića, ali sa znatno manje psihološkoga rafinmana i s manje psihoanalitičkih i podsvjesno dubinskih nijansi, i s vrlo rijetkim psihopatološkim ponorima kao u Dostojevskog. Književnostvaralačkoga, psihodubinskoga pandana u navedenim izabranim djelima naših pisaca sa *Zločinom i kaznom* u osnovi – nema.

Ljubav Sonje Marmeladovne panaceja je koja djelimice sabire rasutu, gotovo razorenu (pod)svijest Raskoljnikova. Ljubav Sonje vraća Raskoljnikovu smisao življenja, makar je on na robiji. Taj je smisao u

---

[1] Fjodor Mihajlović Dostojevski, *Zločin i kazna*. Preveo Zlatko Crnković. Prir. Gajo Peleš. Metodička obrada Mirjana Živny. Školska knjiga, Zagreb, 2003. Usporediti str. 758. Ovo izdanje koristio sam za izradu moje studije.

tributu koji (uslijed grižnje savjesti) Rakoljnikov mora platiti robijanjem. Takva, iscjeljiteljska snaga ljubavi ne postoji u ovdje izabranim prozama nijednog od trojice navedenih južnoslavenskih prozaista. Nemamo ni kršćansku dimenziju samožrtvovanja za dobrobit drugih. U *Zločinu i kazni* kršćanski motiv žrtvovanja imamo u likovima nasmrt bolesne, sušičave Katarine Ivanovne, alkoholičara Marmeladova i u liku Sonje. Je li Sonja jedini kompletni, gotovo savršeni etički karakter *Zločina i kazne*? Unatoč činjenici da je prostitutka ili upravo zbog toga?

U prozama navedene trojice južnoslavenskih pisaca nama je ostavljeno da domišljamo motivaciju likova, da sami sastavljamo psihološki mozaik njihovih postupaka. Sve se njihove mogućnosti relativiziraju. Ovakav postupak u opisivanju likova karakterističan je za početak moderne psihološke proze. Navedeni model psihološkoga relativiziranja motiva i „nedorečenosti" motiva nalazimo u navedenim prozama I. Sekulić i A. Muradbegovića, a u znatno manjoj mjeri u romanu *Sudite me* A. Cesarca. Glavne likove u *Zločinu i* kazni i u navedenim izabranim prozama južnoslavenskih pisaca povezuje materijalna neimaština, bijeda. U središtu bijede u romanu Dostojevskog je obitelj Marmeladov, a njihovo je siromaštvo posljedica nerada, alkoholizma, bolesti, prostitucije. Katarina Ivanovna je najkompleksniji lik – prototip bijede i siromaštva, destruirane svijesti i života svedenog do animalnosti upravo uslijed materijalne bijede. Lik Rakoljnikova hipersenzibilnog, psihički nestabilnog intelektualca, otuđenog u velegradu – čest motiv moderne psihološke proze od početka dvadesetog stoljeća u europskim književnostima – ne nalazimo u ovdje izabranim prozama ni jednog od tri navedena južnoslavenska pisca.[2]

II. *Zločin i kazna* u recepciji jedinstva socijalnoga motiva i u karakteru likova romana *Sudite me*, u jedinstvenoj motivici materijalnoga siromaštva u *Zločinu i kazni* i u esejima I. Sekulić, i u jezičkom ekspresionizmu *Zločina i kazne* i u novelama Ahmeda Muradbegovića

Nijedan pisac ni njegov tekst nije slučajno izabran, već su izabrani radi idejno-motivske, sižejne i izražajno-ekspresionističke srodnosti njihovih tekstova i *Zločina i kazne*. Estetski i stilski razlozi izbora ovih proza su sljedeći. Roman *Sudite me* Augusta Cesarca (1893. – 1941.) prototip je socijalnoangažirane postrealističke, socijalnopsihološke proze u hrvatskoj književnosti, onog tipa književnoga izraza koji je nastajao i oblikovao se pod utjecajem Oktobarske revolucije 1917. Roman je

[2] U tom su smislu karakteristične stranice 768, 769 u *Zločinu i kazni* (nav. dj.).

nastao pod neposrednim utjecajem *Zločina i kazne,* a kronološki je prvo izdanje objavljeno u Zagrebu 1917. Ekspresionističke proze Ahmeda Muradbegovića (1898. – 1972.) prvi put su objavljene poslije Prvoga svjetskoga rata (prvo izdanje 1917. u Zagrebu), i one su ekspresionističkim izrazom srodne stilu *Zločina i kazne*. Istodobno su Muradbegovićeve novele estetski vrhunac bošnjačke međuratne proze. Estetski vrhunac srpskoga eseja u međuratnom razdoblju su eseji Isidore Sekulić. Njezini tekstovi o Dostojevskom, i niz drugih eseja, motivski su i idejno srodni nosivom motivu ubojstva uslijed materijalnoga siromaštva u *Zločinu i kazni*. Kronološki prvo objavljivanje eseja I. Sekulić vremenski je približno objavljivanju romana *Sudite me* A. Cesarca (1920) i novelama A. Muradbegovića (1924). Eseji I. Sekulić su naime prvi put objavljeni u beogradskom časopisu *Nova Evropa* 1922., odnosno u *Srpskom književnom glasniku* 1931.[3] Navedeni kronološki podatci svakako su bitan (vanjski) pokazatelj recepcije *Zločina i kazne* i djela Dostojevskoga u međuratnoj južnoslavenskoj književnosti (1918. – 1941.).

II. 1. *Zločin i kazna* i njegova recepcija u romanu *Sudite me* Augusta Cesarca

Roman *Sudite me* (prvo izdanje Zagreb, 1917) je temom, idejom, temeljnim motivom, nizom psiholoških zapleta, etičkih pitanja i njihovih rješenja prozni tekst koji je u južnoslavenskoj književnosti uopće vjerojatno najsrodniji *Zločini i kazni*. Njegova tema, siže, glavni i sporedni motivi tako su srodni *Zločinu i kazni* da je mogućne izvesti tezu o snažnom djelovanju *Zločina i kazne* na strukturu ovoga romana. Da je roman *Sudite me* u svojoj sižejno-motivacijskoj strukturi *Zločin i kazna* u minijaturi, argumentiram sljedećim sižejnim, motivacijskim, etičkim i psihološkim podudarnostima obaju tekstova. Materijalna bijeda i siromaštvo, kao jedan od ishodišnih motiva u *Zločinu i kazni,* presudni su za ideju i za lajt motiv romana *Sudite me*. Raskoljnikov motiv završava ubojstvom, a Cesarčev glavni lik – pljačkom novca bogatog čovjeka. Za motivacijsku razliku dvaju romana karakterističan je podnaslov romana *ispovijest siromaka,* i moto romana *Sudite me*: *Sjedim u ćeliji sam i pišem svoju ispovijest, ispovijest jednog siromaka. Sutra ću da je predam sudijama, neka me po njoj sude!*[4] Roman *Sudite me* počinje retrospekcijom: glavni lik, kao i Raskoljnikov, u zatvoru čeka na presudu. Cesarčev junak,

---

[3] Izabrani eseji Isidore Sekulić objavljeni su u kompletu kasnije u tri knjige: *Analitički trenuci i teme*, knjiga I, II, III, Beograd, 1941. Ovo izdanje koristio sam u izradi moje studije.

[4] August Cesarec, *Za novim putem, Sudite me*, Zagreb, 1970, 225. Ovo izdanje koristio sam za izradu studije.

kao ni Raskoljnikov, ne kaje se za učinjeno zlodjelo. Bitna je razlika u stupnju prijestupa: Raskoljnikov je počinio dvostruko ubojstvo, Cesarčev anonimus orobio je blagajnu svoga šefa. Težina protuzakonitog delikta bitno je različita, ali je idejno i etička baza strukture obaju tekstova, i psihološka motivacija obaju glavnih likova, gotovo identična. Obojica čine razbojništvo uslijed bunta, a bunt je uzrokovan materijalnom bijedom, siromaštvom. Obojica su etički motivirani, i oba su altruisti koji opljačkanim novcem namjeravaju pomoći od sebe još siromašnije. Bitna je razlika između *Zločina i kazne* i romana *Sudite me* u tendencioznom socijalno-proleterskom angažmanu Cesarčeva lika, u načinu ispoljavanja njegove klasne pobune spram bogatih. Ovaj je angažman u Dostojevskog etički i karakterološki sasvim marginalan, tako vješto u psihologiju Raskoljnikova (i drugih likova) utkan da je relativiziran, kao motiv u romanu skoro neprepoznatljiv. U Cesarca je taj socijalni motiv jasan i etički utilitaran.

Kolikogod su oba teksta po obrađenoj temi motivacijski, idejno i sižejno srodni, u njima su razlike u strukturi još dublje. I dakako, ono što je najbitnije, njihova estetsko-umjetnička razina je bitno različita: *Sudite me,* žanrovski na prijelazu između novele i romana, ideološki je tekst proleterskog angažmana, stila socijalnoga postrealizma. *Zločin i kazna* je estetsko-avangardni psihološki, kriminalistički roman kojim počinje moderna epoha europske prozne književnosti. *Zločin i kazna* morao je sižeom i naprijed navedenim elementima književne strukture biti za A. Cesarca tekstualni uzor. Uzor međutim nikako ne znači i tekstualnu ovisnost. *Sudite me* je naime vlastita kohezivna jezična struktura. Tezu je mogućno dokazati sličnim, ali i zasebnim oblikotvornim postupcima i rješenjima A. Cesarca. Zaustavimo li se na nosivom elementu strukture romana – na karakterologiji – otkrit ćemo originalna rješenja u oblikovanju glavnoga (anonimna) junaka. A. Cesarec oblikuje vlastitu psihu i karakter svoga junaka. Svog anonimusa Cesarec je predstavio kao vlastiti alter ego. Cesarec ima vlastiti početni motiv razbojništva. Ovaj motiv on samostalno razvija kroz siže, kroz cijeli tekst ovom motivu ostaje dosljedan. Od Dostojevskog je također neovisno oblikovanje dodatnoga drugoga „ja“ u liku okorjela pljačkaša s ulice Džona. Džon je naime etičko-psihološki alibi za kasnije počinjenu pljačku Cesarčeva junaka – alter ega. On na pljačku pristaje tek poslije višekratnih Džonovih nagovaranja. Da Cesarec samostalno izgrađuje svoje likove, dokazuje i u liku kavanske dame Sonje, koja je samo po imenu usporediva Sonji Marmeladovnoj Dostojevskog i po formalnoj liniji profesije ovih obiju žena sa ulice (Cesarec 1970: 258). Podudarnosti nalazimo na psihoetičkoj razini: i Cesarec svoga junaka karakterizira *raskolnikom* (Isto, 258). I u

Cesarčevu alter egu, kao i u Raskoljnikovu, sabrani su brojni psihološki i etički kontrapunkti. Cesarčeva karakterologija likova nema međutim psihopatološku dubinu ni kod glavnog lika, ni kod ženskih likova, kakvu imamo u karakterologiji likova Dostojevskog. U Cesarca je npr. Sonja papirnati lik, figura, u usporedbi sa stvarnom i živom patnicom Sonjom Marmeladovnom Dostojevskog. Sonja A. Cesarca blazirana je kavanska dama za muški provod. (Cesarec 1970: 277), a Sonja Marmeladovna u Dostojevskoga živo je biće koje hrabro nosi svoj život prodajom tijela. Njezina vjera istinski je medij Raskoljnikovu za njegovu katarzu, put iz mračne depresije k mogućem ozdravljenju. Blagotvorna Sonjina energija, proces njezina intimno-ljudskog samootkrivanja u Raskoljnikovu pobuđuje najfiniju ljudskost. Njezina dobrota njemu posreduje svijetle trenutke i momente izlaska iz depresije. Tomu je preduvjet njegovo povjeravanje, ispovijedanje Sonji. Njihovo međusobno intimno samopovjeravanje, u smislu da se kaže i najskrivenija, duboko pokopana trauma i smisao traume, čine najbolje dijelove *Zločina i kazne*. Svega toga nema u romanu *Sudite me*.

Roman A. Cesarca *Sudite me i Zločin i kazna* podudaraju se i u završnom motivu: u indiferentnosti obaju junaka spram opljačkanog novca poslije razbojništva. I ovdje Cesarec ima vlastita rješenja. Nakon prvih trenutaka uzbuđenja u njegovu junaku nastaje ravnodušnost i razočarenje, ali on odmah potom banknote grozničavo *nabija u džepove*. Zatim će Cesarčev junak novac razdijeliti siromasima u crkvi i na ulici. Raskoljnikov je neposredno poslije ubojstva prema opljačkanom novcu ostao tup i ravnodušan. Potom je poput lukave životinje zakopao novac na skrovitu mjestu. (Usp. Cesarec 1970: 276–278).

Mazohizam Raskoljnikova uslijed grizodušja zbog ubojstva, u Cesarčevu alter egu sasvim je niske depresivne razine, opisa sa znatno nižim psihološkim nijansiranjem od Raskoljnikovog. Opisi Raskoljnikova grizodušja (u kojem su podsvijest i svijest neodvojivi) čine najbolje stranice romana. (Dostojevski 2003: 301, 302). Oba romana opisuju psihološku, etičku, socijalnu i juridičku dimenziju pljačke, odnosno ubojstva. U oba romana ostao je etički neriješen problem: je li moguće pravdati zločin iz altruizma i humanizma? Je li pojedincu dopušteno da pravednost i pravicu kroji po vlastitoj mjeri i kriterijima, ostvaruje protuzakonitim činom? Cesarec i u ovim pitanjima ostaje više na konstataciji, ne promišlja dubinski brojne kontradiktornosti ovih esencijalnih problema čovjeka i života kako to čini Dostojevski (u tom smislu usporediti raspolućenost i proturječnost u Raskoljnikovu s glavnim likom u romanu *Sudite me*, str. 305, nav. dj.). Završne scene romana *Sudite me* donose drugačije rješenje od *Zločina i kazne*. Cesarčeva junaka je u bijegu uhvatila

policija, a Raskoljnikov mora zločin ispovjediti, priznati policiji uslijed grizodušja. Cesarčev junak u zatvoru leži „lak kao pahulja", čiste savjesti, bez grizodušja (Cesarec 1970: 308). Raskoljnikova svijest i savjest ostat će i u ćeliji godinama pomućena. Ni do izlaska iz zatvora Raskoljnikov neće smoći snage da se sabere, da racionalno sagleda dubinu svojega zločinačkog ponora. Razlika između dva glavna junaka je i u psihoetičkoj razini bitna: istinsko pokajanje uslijed ubojstva Raskoljnikov neće ni do kraja robije podsvjesno proživjeti, preraditi, a to je jedini put mučnog oslobađanja od traume ubojstva. Raskoljnikov u osnovi nije uspio dospjeti na taj spasonosni put. Ostat će neiscjeljen, neizliječen, unatoč katarzičkim trenutcima koje mu blagotvorno posreduje Sonja. U dubini svoje (pod)savjesti Raskoljnikov se neće pokajati za čin ubojstva. Neće moći ili neće htjeti se pokajati: na nama je da sami to dokučimo, otkrivamo. Cesarčev junak svoju kaznu robija neopterećene svijesti i savjesti.

Recepcija Dostojevskog u Cesarčevoj publicistici, posebice u studiji *Dostojevski – Lenjin*, tema je koja zavređuje zasebnu obradu. Komentar ovoj tada aktualnoj idejnoj bazi ukupnog Cesarčeva djela danas je izlišan jer je anakron, ali je svakako književno-historijski zanimljiv, posebice Cesarčevo vjerovanje u misionarsku ulogu ruskoga čovjeka kroz rusku socijalističku revoluciju. U tom smislu, kao odjek Oktobarske revolucije (1917.), za našu temu recepcije Dostojevskog u južnoslavenskim književnostima bitna je i studija Dragutina Prohaske o Dostojevskom kao sveslavenskom čovjeku. (usp. literaturu na kraju članka.)

II. 2. Recepcija motiva siromaštva u *Zločinu i kazni* i u esejima Isidore Sekulić

Univerzalna istina života da zlo postoji, a da je krivica za zlo duboko skrivena u psihopatogenom sloju ljudskoga bića – jedan je od bazičnih motiva *Zločina i kazne,* pripovijedaka *Kronike palanačkog groblja* i u nekoliko eseja Isidore Sekulić (1878. – 1958.), posebice u njezinim esejima o Dostojevskom. Isidora Sekulić objavila je dvije studije o Dostojevskom: prvu povodom pedesete godišnjice smrti Dostojevskog (pod naslovom *Dostojevski* u časopisu *Nova Evropa*, 1922, broj 4), drugu povodom stote godišnjice rođenja Dostojevskog (u časopisu *Srpski književni glasnik,* 1931., knjiga 12). Obje studije prožete su osjećanjem fascinacije, a fascinacija je posljedica doživljaja Dostojevskog kao genijalnog pisca. Prema Isidori Sekulić, bitno obilježje genijalnosti Dostojevskog je u njegovu spoju racionalnog i nagonskog, u toj tankoj, ali čvrstoj niti u kojoj su oba elementa genijalnosti srasli, nerazdvojivi. Za Isidoru Sekulić stvaralaštvo Dostojevskog je poput feniksa koji izgara i rađa se u

podsvjesti, u nagonskoj sferi. Dostojevskog Isidora Sekulić doživljava kao nagonsku stvaralačku energiju koja kruži u vječnom plamu nastajanja i nestajanja. Dostojevskim je, prema I. Sekulić, vladao stvaralački demon.

Za *Zločin i kaznu*, za eseje i pripovijetke Isidore Sekulić, posebice za zbirku pripovijedaka *Kronika palanačkog groblja*, bitan je zajednički motiv siromaštva (Sekulić, 1959: 277 –278). U ovoj usporedbi bitno je konstatirati da materijalna bijeda djeluje psihološki razarajuće na hipersenzibilnog osobenjaka, u svoj svijet povučenog samotnjaka Raskoljnikova, koji je u suštini svoga karaktera suosjećajan. Nije li njegovo siromaštvo stvarna i trajna prateća životna mora koja ga postupno, no sigurno, duševno raslojava, konačno rastrojava (usporediti u tom smislu opis njegove studentske sobice u potkrovlju Petrograda, sobice kao kaveza za ptice)? Navedenu tezu Dostojevski ne razvija u svojim opisima socijalnog statusa likova, no nama ostavlja da zaključimo da je egzistencijalni strah i ljuta borba s materijalnom bijedom trajni uzrok frustracija Raskoljnikova i većine likova u *Zločinu i kazni*. Iz materijalne bijede planut će bijes, bunt i otpor. Ovi izrazi nezadovoljstva u Raskoljnikovu porodit će paklenu ideju ubojstva lihvarice. Orobljenim novcem želi spasiti čast svoje sestre. Kolikogod nađemo argumenata za etičko razumijevanje čina ubojstva u altruizmu Raskoljnikova, u socijalnom okruženju sa siromaštvom, ovaj pokušaj logičkoga razumijevanja (koji nije i etičko opravdanje za ubojstvo) za gnusni i umobolni ubilački čin, neminovno nas vodi k neurotičnom sklopu degeneriranog karaktera Raskoljnikova: u njemu je, zapravo, žarišni čvor nastajanja i izvršenja akta ubojstva. Duševni je svijet u Raskoljnikova rastrojen: njegovi su nervi podrovani poput korijenja stabala pored riječne obale koje je voda godinama nagrizala. Da je on ubijao u stanju nervnoga rastrojstva, ali s čvrstom nakanom, juridički s predumišljajem, dokazuje svojom nemoći da se okoristi orobljenim novcem i činjenicom neodoljive potrebe da zločin ispovijedi Sonji ili policiji, u osnovi da ga prizna. U toj duševnoj rastrojenosti Raskoljnikova jest primarni začetak i uzrok čina ubijanja. U drugom planu, kao sekundarni uzrok čina ubijanja, djeluje i naprijed komentirano materijalno siromaštvo Raskoljnikova: ono nije nevažno, ali je za čin ubojstva marginalno. Da je tomu tako, valja navesti činjenicu da u više navrata Raskoljnikov odbija ponudu prijatelja Razumihina da piše za novine, za honorar.

„Čovek sa sekirom u ruci juriša na siromaštvo i udara, a siromaštvo je besmrtno.“ (Sekulić, 1959: 277). U strahotnoj, do danas možda najstravičnijoj sceni psihokriminalnog romana s kraja XIX. i s početka XX. stoljeća, sceni sa studentom Raskoljnikovim, njegovom sjekirom u lubanji starice. I Dostojevski i Sekulić tvrde i dokazuju da je siromaštvo

problem i zemlje i neba, ne samo problem društveni, da je ono „jedan od večnih elemenata u čoveku, kao ljubav, kao religija (...) najčešći motiv književnosti ...“ (Sekulić, 1959: 277, 278). Ovaj esej Isidore Sekulić u etičkom je suglasju s osudom bogatstva, onog koje je ostvareno na nemoralan način u romanu *Zločin i kazna*, posebno u liku razvratnika Svidrigajlova i licemjernog karijerista Lužina. Većina likova u romanu *Zločin i kazna* završavaju svoj život u siromaštvu, onako kako su život započeli. Ovo bazično saznanje o karakteru života u *Zločinu i kazni* u suglasju je s bazičnom spoznajom suštine egzistencije u esejima Isidore Sekulić: svijet, čovjek i život u osnovi su nepromjenljivi. Tomu je bitan uzrok siromaštvo, koje jest i ostaje nerješiva tajna esencije i egzistencije. (Usp. Sekulić, 1959: 284, 285)

Životni problem siromaštva, kao uzroka egzistencijalnom strahu, I. Sekulić varira u više eseja. Istovremeno je to jedan od lajt motiva koji Dostojevski produbljenije obrađuje u *Braći Karamazovima* i u *Bjesovima* nego u *Zločinu i kazni*. Nije slučajno da na početku stvaralaštva Dostojevskoga stoji zbirka proza karakterističnog naslova *Bijedni ljudi*. Za esejistiku I. Sekulić, za

motiv siromaštva, karakterističan je njezin autobiografski *Zapis o ocu* s detaljem osobnoga životnoga iskustva (Sekulić, 1959: 474, 475.) U oba pisca je siromaštvo izvor stradanja, poniženja, gubljenja časti. Siromaštvo je u *Zločinu i kazni* i u esejima I. Sekulić uzrok egzistencijalnom strahu. Strah ljude vodi u neminovne konflikte. Kroz način rješavanja ovih stalnopratećih činjenica egzistencije, u ljudima se oblikuju vrline i poroci. Većina likova u *Zločinu i kazni* (Rodion Rodionovič R., Sonja Marmeladovna, Katarina Ivanovna, Marmeladov, Dunja, Marfa Petrovna...), i likova Isidore Sekulić u esejima i u prozama (posebice u zbirci *Kronika palanačkog groblja*) stradalnici su i patnici uslijed materijalne bijede. Siromaštvo je za njih nerješiv egzistencijalni problem, jednako kao što su nerješivi njihovi nagoni i strasti.

II. 3. Ekspresionistički izraz *Zločina i kazne* i novela Ahmeda Muradbegovića

Novela *Robijaš* Ahmeda Muradbegovića (1898. – 1972.) – prvo izdanje u zbirci *Nojemova ladja* (Zagreb, 1924) – po lajt motivu ubojstva i po movensu ispovijedanja robijaša u zatvoru – jednaka je opsesivnom motivu Raskoljnikova – nasušnoj potrebi da ispovijedi svoje ubojstvo. Podudarnosti psihologije obaju likova su u njihovoj potisnutoj duševnoj mučnini uslijed učinjena zločina. Oba su junaka rastrojene psihe, pa je njihova ispovijest – put sabranja svijesti, rasterećenja od grijeha ubojstva. Na jezično-stilskom planu srodnost je još očitija u ekspresionističkoj

rečenici, u kojoj su eruptivna stanja svijesti i podsvijesti srasla, nerastavljiva. Oba pisca direktno, bez zadrške, seizmografski precizno opisuju raspolućenu (pod)svijest ekspresionističkim rečenicama, najčešće rečeničnom elipsom – izravnim bilježenjem navrlih mučnih osjećanja i misli (Dostojevski je u zbilji godinama bolovao od epilepsije, padavice, koja je utjecala na njegov ekspresionistički izraz). Karakterističan je u tom smislu početak i završetak novele A. Muradbegovića *Robijaš,* u formi uokvirene priče, Ramenerzählunga, psihopatološkog lajt motiva ispovijedanja vlastite mučnine pokajanja, kroz reminiscenciju na događaj, na čin ubojstva. Ispovijest – psihološki movens *Zločina i kazne*, koji je građen tipičnim stilski ekspresionističkim rečenicama, nalazimo i u noveli *Robijaš* u nizu eliptičnih rečenica (Muradbegović, 1996: 227, 236).

Nesavladive strasti i nagoni likova spajaju Dostojevskog i Muradbegovića. I Raskoljnikov i anonimni robijaš u istoimenoj noveli Muradbegovića žrtve su vlastitih nagona kojima ne mogu ovladati, niti ih suzbiti. Svijet nagonski u likova Dostojevskog je psihopatološki dublje opisan nego u Muradbegovića, ali u oba pisca nesavladane strasti (manijačko-ubilačke, vjerske, kockarske, erotske) središnja su os i stvaralačka žila kucavica estetike užasa, vrhunac njihovih proza. Nesavladane strasti sve druge slojeve (pod)svijesti nadjačavaju, podređuju. Nesavladane strasti u oba pisca su čudovišta koja razum i racio gutaju. U oba pisca primarni ili ishodišni poriv ubojstva je „pogana ljudska krv“ (Muradbegović, 1969, knjiga 108: 17). U obojice je u drugom planu socijalni faktor – uzročnik ubojstvu. Duševna rastrojenost koja graniči s ludilom ujedinjuje Raskoljnikova i neimenovana robijaša A. Muradbegovića. Pored svih navedenih podudarnosti, bitno je markirati razliku između dubinske frojd-jungovske psihopatološke analize u liku Raskoljnikova i psihopatološkoga opisa robijaša u A. Muradbegovića, koji se iskazuje uglavnom kroz svoje sirove strasti. I u Dostojevskog je katkad teško razdvojiti sirovo nagonsko, od tzv. kultiviranog nagonskog. Ali je *Zločin i kazna* u svojoj psihopatološkoj dimenziji delikatniji, rafiniraniji i prefinjeniji tekst od *Robijaša* i od drugih novela A. Muradbegovića. Dubinskih psihopatoloških osvjetljenja tamnih hodnika podsvijesti ima u A. Muradbegovića, ali oni nisu tako psihološki suptilni kao u *Zločinu i kazni.* Ovih psihodubinskih opisa u Muradbegovića ima više u dramama *Bijesno pseto*, *Na božijem putu* i u drami *Majka* – koje su na Balkanu i u Njemačkoj izvođene između 1926. – 1936. U novelama su ovi psihološki zahvati u usporedbi sa *Zločinom i kaznom* psihološki siroviji. Ova usporedba na prvi pogled djeluje kao da Muradbegović nije ponirao u podsvijest svojih likova. U generalnom smislu Muradbegović nije iznijansirano i dubinski opisivao proturječna stanja (pod)svijesti

svojih likova kao Dostojevski u *Zločinu i kazni*. Komentirani stvaralački postupak i psihološki zahvati Muradbegovića u nagone i strasti sumiraju objektivnu karakterologiju bosanskomuslimanskog tipičnog čovjeka u Muradbegovićevom književnom djelu u međuratno doba (1918. – 1941.). To su stvarni i zbiljski Bošnjaci, prototipovi bošnjačkog mentaliteta, uzeti iz živoga života. To su ljudi elementarni poput zemlje. Njima vlada sila nagonska, iz njih provaljuje iskon, oni misle

> „krvlju, govore mesom (...) Njihov emotivni potencijal daleko nadilazi njihovu moć da tu snagu u sebi sami reguliraju i njome razumno ovladaju i ravnaju. Visoka emocionalnost i duboki primitivizam – to su koordinate u kojima se dešavaju svi sukobi, sve krize, pa i zločini Muradbegovićevih lica. (...) Inat, obijest, kult vlastitog komoditeta, uporna konzervativnost, vjerski fanatizam – sve to dovedeno do ekstremnih razmjera – to je ono po čemu su Muradbegovićevi junaci specifični u svojim mentalnim svojstvima, i po tome oni uistinu predstavljaju neponovljive primjere svojevrsnih osobenjaka.“ (Jeličić 1969, knjiga 108: 10)

Ono što međutim opet spaja Dostojevskog u *Zločinu i kazni* s novelama Muradbegovića jest racionalno neobjašnjiva snaga tamnih instinkta, mutne, divlje, nesavladive strasti, od čijih su opisa nastale njihove najbolje stranice. Ekspresionističku rečenicu u *Zločinu i kazni* moguće je prepoznati u provalama strasti, posebice u psihopatološkim stanjima Raskoljnikova. Ekspresionističko-eliptična rečenica također je izraz estetske žestine koja eruptira iz podsvijesti Muradbegovićevih likova. Bitna je razlika da su ove erupcije strasti i nagona u Muradbegovića sirovije, elementarnije prirode nego u Dostojevskog. U tom smislu, pored navedene novele *Robijaš*, karakteristične su novele *Mizantrop* i *Nojemova ladja*. Ove su novele paradigma za Muradbegovićev ekspresionizam. Poniranje u psihopatološku podsvijest, ovaj pisac je već na samom početku pisanja postavio za stvaralački *credo*: „Treba prodirati u dubine i tamo tražiti, tamo na dnu, gdje su misli i osjećaji kristalizirani i odakle pokreću životom. Treba donositi organski život svoga naroda tako, da on u tome vidi sama sebe i da se zagrije.“ (Muradbegović 1926: 268)[5]

U spomenutoj, kronološki prvoj objavljenoj zbirci proza (*Nojemova ladja*, Zagreb, 1924) u kojoj su zastupljene najbolje novele, Muradbegović napušta tradicionalni pripovjedački postupak „dugotrajne realističke

---

[5] Opširnije u: Muhsin Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine izmedju dva rata*. Knjiga I, II. Sarajevo, 1980, 135–139; 156–163.

(mahom didaktičko-moralističke) pripovijetke, i, slijedom Donadinija, Krležu i Cesarca, usvaja bitna iskustva ekspresionističkog književnog programa." (Duraković 1985: 177). „Muradbegović se u „Nojemovoj ladji" iskazao kao najdosljedniji sljedbenik ovog stilskog postupka." (Bavčić 1996: 42)

Grad kao karakteristični motiv otuđenja u ekspresionističkoj književnosti je i u *Zločinu i kazni* i u *Nojemovoj ladji* A. Muradbegovića kafkijanskoga ugođaja hladnoće i usamljenosti pojedinca u masi u urbanom prostoru. Osjećanje otuđenja u Raskoljnikovu posljedica je njegove raspolućene psihe; u Muradbegovića je to posljedica antagonizma društvo – individua, nespremnosti ili nesposobnosti individue da se prilagodi socijalnom okruženju. Središnji lik novele *Mizantrop* Petra Stanića usporediv je nervno podrovanom alkoholičaru Marmeladova u *Zločinu i kazni*.

Motiv novele *Mizantrop* ponovljen je u Muradbegovićevoj drami *Bijesno pseto* „koja je doživjela svoju praizvedbu dne 2. srpnja 1926. Izvedbu je režirao Tito Strozzzi. (...) Bijesno pseto odlikovano je Demetrovom nagradom za kazališnu sezonu 1925- 1926." (Jeličić 1969, knjiga 108: 147).

Srodnosti *Zločina i kazne* s navedenim novelama A. Muradbegovića mogu se u generalnom smislu svesti u dva sloja: psihonagonskom, s oštrim konfliktima u samim likovima, između likova i okoline i na ekspresionističku rečenicu, onu koja je neposredno-spontani izraz trauma i mora likova. Taj je tip ekspresionizma u hrvatskoj i bošnjačkoj književnosti ostavio duboke korijene. Započet je u njemačkom časopisu *Sturm* (1916), a u hrvatskoj književnosti naslijeđen u časopisima *Juriš i Vijavica* (1917). Stilska podudarnost ekspresionizma i *Zločina i kazne* prepoznatljiva je ne samo u A. B. Šimićevim programskim studijama u navedenim časopisima već i u nizu proza u hrvatskoj i u bošnjačkoj književnosti. Dakako, i u novelama Muradbegovića, koje su u ovom članku bile uzorak za recepciju i za njihovu usporedbu s ekspresionizmom *Zločina i kazne*.

III 1. Recepcija *Zločina i kazne* i dostojevštine u srpskoj i u hrvatskoj rusistici – sinteza

Recepcija *Zločina i kazne* i dostojevština uopće najintenzivnije su između dva svjetska rata u srpskoj i crnogorskoj, potom i u hrvatskoj rusistici. Recepcija se ostvaruje u preuzimanju brojnih motiva i ideja iz djela Dostojevskog i u načinu njihova oblikovanja u djelima srpske, crnogorske i hrvatske književnosti. Dostojevština u srpskoj i u crnogorskoj književnosti posljedica je intenzivnog prevođenja djela Dostojevskog,

neposredno poslije objavljivanja originala. Razlozi intenzivnom prevođenju Dostojevskog u srpski idiom su u višestoljetnoj duhovnoj srodnosti ruske i srpske kulture. Hrvatska čitateljska i književna recepcija Dostojevskog intenzivnije se ostvaruje kronološki kasnije u njezinoj usporedbi sa srpskom i s crnogorskom, osobito kroz socijalno angažiranu postrealističku prozu, poeziju i dramu, najintenzivnije u djelima A. Cesarca i S. S. Kranjčevića, U. Donadinija i M. Krleže. Na bosansku, i u njezinu sastavu bošnjačku književnost, dostojevština je najsnažnije utjecala u istom međuratnom periodu (1918. – 1941.), najintenzivnije kroz dva sarajevska časopisa *Književnu kritiku* i *Književni pregled* (1923) čiji je urednik bio Bogoljub Jevtić, potom kroz časopis *Pregled* (1927) i časopis *Putokaz* (1937) u kojima su objavljivali Jovan Kršić, Milan Marković, Jakša Kušan, A. Muradbegović... Dostojevština je u bosanskoj književnosti ostavila dubljeg traga u prozama tzv. *Grupe sarajevskih književnika* (osnovana 1928.) koja je bila službeni predstavnik međuratnog književnog života Bosne i u kojoj su (pored navedenih) proze objavljivali Hasan Kikić, Hasan Čengić, Todor Kruševac, Isak Samokovlija, Eli Finci i Hamza Humo.

Rezimiram relevantna proučavanja djela Dostojevskog u srpskoj i u hrvatskoj rusistici, kronološki zaključno s Badalićevom studijom *Rusko-hrvatske književne studije* (Badalić, 1972). O Dostojevskom je u ovoj rusistici objavljeno od kraja 19. stoljeća do sedamdesetih godina, do navedene Badalićeve monografije, više stotina studija i desetine monografija. U ovoj „biblioteci" o Dostojevskom, po broju bibliografske građe i po dubini njihove komparativne obrade, južnoslavenska je rusistika neposredno iza ruske i uz njemačku slavistiku. Kronološki je studija Dragutina Prohaske *F. M. Dostojevski* (Zagreb, 1921) na samom početku. Studija Dragutina Prohaske snažno je djelovala na recepciju Dostojevskog u južnoslavenskom prostoru jer je bila u svoje vrijeme vrlo čitana (Babović, 1961: 46, 111–129). Za moju temu recepcije Dostojevskog u južnoslavenskoj rusistici su od navedene monografije D. Prohaske znanstveno i tematski relevantnije monografije Milosava Babovića i Josipa Badalića, čije sadržaje ovdje rezimiram. Disertacija Milosava Babovića *Dostojevski kod Srba,* iako objavljena 1961., ostala je jedan od najkompletnijih i najkompleksnijih znanstvenih priloga o recepciji Dostojevskog u srpskoj kulturi i književnosti do danas. U monografiji je obrađena književna, filozofsko, etička i scenska recepcija Dostojevskog u srpskom kulturnom prostoru, u kronološkom rasponu od prvog objavljenog teksta srpskog autora o Dostojevskom 1887. u sarajevskom časopisu *Bosanska vila*, sve do kraja pedesetih godina 20. stoljeća (Babović 1961). Babović nije obrađivao recepciju Dostojevskog

u hrvatskoj, niti u bosanskoj književnosti, ali je upućivao na relevantne izvore o ovoj recepciji. U tom smislu dragocjen je podatak da je kronološki prvi tekst o Dostojevskom objavljen u časopisu *Bosanska vila* 1887. (Babović 1961: 11). Svaka aktualna kritička obrada recepcije Dostojevskog u južnoslavenskoj rusistici treba vlastite analize usporediti s Babovićevim analizama. Recepcija Dostojevskog i komparativna korelacija njegova ukupnoga djela s desecima pisaca i djela u srpskoj književnosti su u Babovićevoj monografiji znanstveno utemeljene i objektivne. Analize su argumentirane izjavama tada živih srpskih pisaca – I. Sekulić, V. Petrovića, D. Nikolajevića, M. Djurića, V. Gligorića, D. Blagojevića, B. Kovačevića, D. Matića, R. Ratkovića. Oni su Baboviću „pružili retku priliku da u impresivnim razgovorima osetim šta je Dostojevski značio za njih i njihove naraštaje srpske inteligencije, a to znači i za našu kulturu na rasponu od pola veka“ (Babović 1961: 5, 6). U monografiji je obrađeno djelo Dostojevskog u cjelini, najopširnije njegova recepcija na kompletnu srpsku (kojoj je pripojena i crnogorska) književnost (Babović 1961: 302–500). U prvom poglavlju monografije obrađena je recepcija djela Dostojevskog u vodećim europskim književnostima. Rezimirane su i ocijenjene studije relevantnih autora iz ruske, njemačke, francuske i engleske književne kritike i filozofije o Dostojevskom (Babović, 1961: 112–210).

Komentirano je desetine (i kurioznih) dokumenata iz života Dostojevskog, npr. o sadržaju ljubavi, o karakteru obiju supruga Dostojevskog, o njihovu utjecaju na karakter književnoga stvaralaštva, o epilepsiji Dostojevskog i tomu slično. Babović objektivno obrađuje i ocjenjuje djelo Dostojevskog u cjelini, vlastite ocjene konfrontira s relevantnim, izabranim kritičkim tekstovima o Dostojevskom objavljenim između 1887. i 1960. iz europske i iz južnoslavenske rusistike i književne komparatistike. Za temu našeg rada o recepciji *Zločina i kazne* bitno je da je Babović detaljno analizirao i dokazao motivsko-tematsku, idejnu, etičku i stilsku srodnost djela Dostojevskog s desecima djela u srpskoj književnosti. Recepcija je dokazana izravnim djelovanjem djela Dostojevskog na motivacijski, idejno-smisaoni sklop, na strukturalno-oblikotvorni postupak u srpskoj prozi, poeziji i drami. U monografiji je „granica prvih pomena o Dostojevskom pomerena za skoro četiri decenije dublje u u prošlost i pokazano da je Dostojevski još za života ne samo bio poznat kod nas, već da je šta više ušao u nastavni program iz ruskog jezika i književnosti za srpske škole u kojima se taj predmet učio“ (Babović 1961: 488).

Neke ocjene u Babovićevoj monografiji su neumjerene i kontradiktorne. Vjerojatno su takve ocjene posljedica misaone antinomije djela Dostojevskog, jednim dijelom i fascinacije Babovića umjetnošću

Dostojevskog. Pod snažnim dojmom slavenofilstva Dostojevskog, Babović npr. u zaključku tvrdi „da ne postoji mogućnost analize njegova stvaralaštva, jer su njegove vizije duha nedostupne“ (Babović, 1961: 492). U cjelini međutim Babovićeve ocjene nisu emocionalno podgrijane, već su utemeljene na konzistentnim spoznajama, na poetički relevantnim segmentima srodnosti tekstova Dostojevskog i srpske književnosti. Tekstovi iz srpske književnosti uspoređeni su s tekstovima Dostojevskog po oblikotvornom postupku, po unutarnjoj srodnosti strukture tekstova korelirani su i uspoređeni pojedinačno, i u kontekstu cjeline djela svakog uspoređenog srpskog pisca, ukupnom djelu Dostojevskog. Objektivna je Babovićeva ocjena da „niko na Dostojevskog nije uticao“ jer je ovo djelo i u dijelovima i u cjelini stilski inokosno, jedinstveno. (Babović 1961: 492). Ovu bitnu estetsku karakteristiku djela Dostojevskog Babović međutim nije argumentirao. Stoga je ovdje važno markirati da je Dostojevski možda najsamorodniji, stilski i jezično najindividulaniji prozaist s kraja XIX. stoljeća u europskim književnostima. Za temu moje studije bitne su zaključne ocjene Babovića o recepciji djela Dostojevskog u srpskoj književnosti. Riječ je naime o jednom paradoksu, o velikom nerazmjeru između popularnosti i prihvaćenosti djela Dostojevskog u srpskoj sredini i kulturi, i u tom kontekstu relativno slabom izravnom ili neizravnom djelovanju njegova djela na srpske pisce i književnost. Ova objektivna Babovićeva generalna ocjena je do danas ostala referencijalnom, mada je izrečena prije pola stoljeća, na temelju tada autoru dostupne i obrađene književne građe:

> „Uticaj Dostojevskog u našoj književnosti nije ni izdaleka ravan slavi koju je autor „Zločina i kazne“, „Idiota“ i „Braće Karamazovi“ doživio kod nas. Ne samo kod naših filozofa i etičara, već i u delima naših pisaca njegov upliv se više oseća u domenu misli nego u tematici i stvaralačkom postupku. Analiza stvaralaštva onih naših književnika za koje u kritičkoj literaturi postoje indikacije da su pisali pod izvesnim uticajem Dostojevskog, privodi zaključku da su češće preuzimali njegove koncepcije a dosta retko motive i likove. Njegov humanizam glasovit po ljubavi i saosećanju prema poniženim i uvredjenim, traženje iskre čovečnosti i u najtežem padu ljudskom, koncepcija da stradanje ima svoje duboko historijsko opravdanje i životni smisao, ljubav – mržnja u odnosima muškarca i žene, karamazovska strast, psihičko razdvajanje, tragedija dobrote u životu, zahtev osećanja odgovornosti za sve zlo u svetu, vera u istorijsku misiju Slovena – sve je to, na izvestan način našlo odjeka u stvaralaštvu Svetolika Rankovića, Bore Stankovića, Momčila Nastasijevića, Isidore Sekulić, Branimira Ćosića, Veljka Petrovića,

> Milice Janković, Dušana Nikolajevića, Verke Ilijić, Milice Kostić Selem, Stojana Živadinovića, Aleksandra Ilića, i nekih drugih. Ali dok je usvajanje nekih njegovih koncepcija B. Stankoviću pomoglo da dublje sagleda i naslika karamazovsku dušu našeg čoveka i našu stvarnost jednog vremena, druge je usvajanje koncepcija uglavnom zarobljavalao: oni su postajali njegovi interpretatori – i ostajali večiti dužnici Dostojevskom za mnoge misli i karakterne crte svojih junaka. Razume se, medju ovim poslednjim postoji čitava skala snage uticaja – obrnuto srazmerna snazi talenta. Analiza je, najzad, pokazala da mi nemamo pisca za koga bi mogli reći da je naš Dostojevski, čak ni po onom kriterijumu, po kome smo Lazu Lazarevića nazvali srpskim Turgenjevom.“ (Babović 1961: 496, 497)

Badalićeva studija pretenciozna naslova *F. M. Dostojevski u hrvatskoj književnosti* u osnovi prezentira kronologiju prevođenja Dostojevskog u hrvatskoj književnosti, pa je otud njezon naslov u raskoraku sa sadržajem: u njemu je površno i usputno zahvaćena i recepcija djela Dostojevskog (Badalić 1932). Mada površna, ocjena Badalića o recepciji Dostojevskog u hrvatskoj književnosti je objektivna i sintetična, posebice kroz Badalićevu duhovnokulturološku dijagnozu da u hrvatskom „kvijetiziranom i provincijski amorfnom društvu osamdesetih godina XIX stoljeća nije bilo duhovne osnovice za mračni i ojadjeni književni svijet Dostojevskog“ (Badalić, 1932: 72). Badalić s pravom osporava utjecaj Dostojevskog na hrvatski realizam i na modernu hrvatsku književnost, konstatira neuspjelu književnu obradbu *Zločina i kazne* kroz roman *Raskoljnikov*, anonimnog autora, koji je „srunio umjetničku patinu Zločinu i kazni“ (Badalić 1932: 79–82; 83). Interpretira ciklus soneta Bože Lovrića *F. M. Dostojevski*, kojim se htjela dati „suština romana“ (*Zločina i kazne*, dop. R. D.) hrvatskim čitačima prigodom stote obljetnice rođenja Dostojevskog. (Badalić, 1932: 84). Badalić rezimira hrvatsku književnu kritiku o Dostojevskom objavljenu do 1932. Komentira značajnu monografiju o Dostojevskom autora Dragutina Prohaske *Sveslavenski čovjek* (Prag, 1931). U sintetičkoj paraleli Turgenjev – Dostojevski Badalić objektivno sumira bitna obilježja obaju stvaratelja, opisuje unutarnje poetičke razloge uslijed kojih je Turgenjev bitno utjecao na stilsko oblikovanje hrvatskog književnog realizma, a Dostojevski nije:

> „Početkom osamdesetih godina kad je Turgenjev kod nas tako reći kod kod kuće, ne zna se, malone ni za ime Dostojevskog. Pored pune depresije u prevodjenju Dostojevskog bitniji su razlozi slaboj recepciji Dostojevskog u estetskoj prirodi njegova djela: Nije on, kao primjerice Turgenjev, u osnovici svojoj vedar i optimističan,

> nego mračan i očajan, pa zato i manje pristupačan od Turgenjeva prevodiocu i čitaocu. A jednako i prosječnom stvaraocu umjetniku. Njegov je svijet zborište duševno pregaženih i polomljenih, koji stravično i na vlastitim nervima balansiraju nad mračnim prostorima i ponorima ljudske duše, kuda ih, u mučnoj životnoj disonanciji, teško i nevoljko prati prosječni čitalac. Turgenjevljev pak svijet nikada ne gubi veze sa realnom i tzv. zdravom svagdašnjicom, tražeći vazda konačne poente, etičke i estetske, u jednoj idealnoj harmoničnoj sintezi. Otuda i razlika u pristupačnosti jednoga i drugoga kod ovih dvaju velikih ruskih realista devetnaestoga vijeka. Tim faktom valja u znatnoj mjeri tumačiti i sporo osvajanje terena od strane Dostojevskog u poredbi sa Turgenjevom i u Rusiji i van nje; pa tako i kod nas." (Badalić, 1932)

Navedenu studiju Badalić završava kratkim komentarem o utjecaju *Zločina i kazne* na roman *Sudite me* A. Cesarca, koji u cjelini citiramo:

> „U svom naime romanu 'Sudite me' koji je ustvari misaona replika na „Zločin i kaznu," polazi Cesarčev glavni junak kao i Raskoljnikov Dostojevskog, s iste polazne tačke, od tzv. zločina s pozitivnom etičkom pozadinom; ali je konačna etička katarza u poenti Cesarčeva romana i „Zločina i kazne" iz osnove disparatna u svom zaključnom akordu. Jer dok se Raskoljnikov gubi i srozava pod bremenom svoga okrvavljenog altruizma, Cesarčev junak stupa pred sud svoje savjesti i ljudi sa sviješću pravednika i heroja, koji se svjesno i neokajano isprsio u borbi za dobro svojih bližnjih. Očigledna je srodnost njihove tematike: i Cesarec se, kao i Dostojevski, noseći u sebi nastrojenje „poniženih i uvrijedjenih", najradije zavlači u redove i duše havariranih, a našavši se jednom nasamo medju njima nego i s njima, on se muči svim njihovim mukama, približujući im se do punog doživljaja. Nije stoga čudo, što stvaranje Cesarčevo odaje tu i tamo i u tehnici i u osnovnoj intonaciji krvnu srodnost s dominantnim nastrojenjima, a i s radom, psihoanalitičkom metodom Dostojevskoga. Čak i onda kad se on najstrastvenije hvata u koštac s Dostojevskim." (Badalić, 1932: 94, 95, 98).

Monografija Josipa Badalića *Rusko-hrvatske književne studije* je obujmom obrađene književne građe, i strukturom proučavanja, drugačija i potpunija od gore komentirane studije. Monografija sadrži tri tematske cjeline: spjev o vojevanju Igorovu u hrvatskom prijevodu, Juraj Križanić (druga cjelina) i ruski pisci u hrvatskoj književnosti (treća cjelina).

Među deset pisaca ruske književnosti (od A. S. Puškina do A. Bloka) u ovoj je trećoj cjelini obrađena i recepcija s prevođenjem Dostojevskog u hrvatskoj književnosti (Badalić 1972: 345–389). Gore rezimirana studija objavljena 1932. do riječi je jednaka studiji u ovoj monografiji iz 1972.; bitna razlika je u dodanom šestom poglavlju, naziva *Silvije S. Kranjčević i Dostojevski*. Slijedi komentar ovog poglavlja jer je relevantan za temu moga članka. U studiji je analizirana recepcija *Zločina i kazne* na nekolicinu izabranih pjesama S. S. Kranjčevića (1865. – 1908,), najznačajnijeg bosanskoga i hrvatskoga pjesnika epohe tzv. poetskoga realizma s kraja devetnaestoga stoljeća. Badalić na početku ovog poglavlja rezimira prve proučavatelje djela S. S. Kranjčevića, prihvaća i slijedi analize bosanskih književnih historičara Josipa Milakovića i Vladimira Ćorovića, koji su za Kranjčevićevu pjesmu *Vizija* našli i dokazali poticaj u *Zločinu i kazni*. U priloženom faksimilu Kranjčević je uz naslov pjesme u zagradi dodao *Raskolnikov* (Badalić 1972: 370). Tezu o recepciji *Zločina i kazne* dokazuju lektirom S. S. Kranjčevića: u pjesnikovoj osobnoj biblioteci brojna su djela Dostojevskog kako na ruskom tako i u prijevodu. U komparativnoj analizi Badalić preuzima i komentira referat književnog povjesničara Emila Štampara *Odjek ruske revolucije 1905. na Kranjčevića*. Referat je podnesen na IV. kongresu slavista u Moskvi. I Štampar i Badalić slažu se da je u *Viziji* Kranjčevićev Raskolnikov idejnom sublimacijom – „svojim dakle pjesničkim preobražajem u obliku svjesnog revolucionara ... ubice babe krvopije – buržoaske Rusije, Nikolajevske Rusije stekao osobine pozitivnog heroja“. (Badalić 1972: 370). Badalić tvrdi da je Kranjčevićev Raskolnikov pobjednik i da se nakon ubojstva neće *slabićki pokajati* kao Raskolnikov Dostojevskog. U drugom dijelu navedenog poglavlja Badalić komparira etiku i karakter Raskolnikova i Sonje M. s likovima u Kranjčevićevim pjesmama *Mojsije*, *Prvi grijeh*, *Zadnji Adam*. „I Raskolnikov Dostojevskog, i Kranjčevićev Mojsije gube vjeru u svoje pravo da silom povedu svoj narod do slobode / .../ jer dolaze do jednake spoznaje o svojoj etičko-psihičkoj, upravo konstitucijskoj slabosti, koja im onemogućuje izvršenje višeg podviga. I u tome je njihova jednaka, zajednička tragika, bez obzira što je jedan od njih (Raskoljnikov) izvršio nad sobom i pokus, a drugi (Mojsije) nije.“ Badalić etički problematizira ideju ubijanja onih koji su smetnja progresu, aplicirajući ideju na poslanstvo titana opjesmljenih u naslovljenim Kranjčevićevim pjesmama. Etiku samilosti kao putu ostvarenja individualne sreće (u liku Sonje M., u likovima proza *Bijedni ljudi*, u *Braći Karamazovi)* Badalić aplicira na Kranjčevićeve pjesme *Misao svijeta i Samilost*. Dokazuje da je idejni infiltrat *Zločina i kazne* u njima *tako reći – kao na dlanu*, ali da je Kranjčević u cjelini, i pored poštivanja „velikog ruskog barbarina

Dostojevskog, pošao u odlučnim časovima i gledanjima – svojim samostalnim putem, putem naprednih mislilaca svoga vremena" (Badalić 1972: 375, 378, 381).

U posljednjem poglavlju navedene studije Badalić interpretira idejne srodnosti između djela Dostojevskog i triju romana iz rukopisne ostavštine A. Cesarca. (Badalić 1972: 381–386). Romane je analizirao Ante Muljačić. Muljačić je napisao disertacijsku radnju *Dostojevski u hrvatskoj književnosti izmedju dva raata 1918-1941* (Filozofski fakultet, Zadar, 1965). Budući da živim u Njemačkoj, unatoč mojem nastojanju nisam uspio koristiti navedenu monografiju Ante Muljačića koja je za temu moje studije referencijalna. Badalić sažima Muljačićevu disertaciju, dokazujući usporednim analizama da su mnogi pisci hrvatske književnosti „preuzimali od Dostojevskog ideje i motive iz njegovih umjetničkih djela, a zatim ih obradjivali na svoj način u svojim umjetničkim tvorevinama" (Badalić 1972: 386). Po Badaliću motivi preuzimanja najsnažniji su u prozama i u esejima A. Cesarca (u: *Sudite me*, *Careva kraljevna*, *Čovjek koji je prošao kroz svoj grob*, *Majka božija bistrička*), u M. Krleže (u pripovijetki *Veliki meštar sviju hulja,* u dramskoj legendi *Cristovala Colona*), u romanima Ulderika Donadinija (*Kroz šibe*, *Bezdan*, u pripovijetki *Dunja*), i u pripovijetkama Ivana Dončevića *Biser i svinje*. Badalić navodi i studiju *Nehajev i Dostojevski* autorice Ana-Marije Bešker u kojoj su analizirani i komparirani argumenti filozofijsko-idejne srodnosti Nehajeva s Dostojevskim. Studija autorice Bešker objavljena je u splitskom časopisu *Mogućnosti* 1968, rujan – listopad, 1200–1215.

III. 2. Recepcija dostojevštine u južnoslavenskoj komparatistici na izabranoj monografiji

Budući da je ovaj članak ograničen na recepciju osmišljenu kao potencijalni uzorak ili kao model recepcije *Zločina i kazne* u medjuratnom razdoblju u južnoslavenskim književnostima, da je u prethodnom poglavlju sintetizirana recepcija dostojevština u hrvatskoj i u srpskoj rusistici samo do sedamdesetih godina, zaključno sa navedenom Badalićevom monografijom objavljenom 1972., ovdje sažimam najbitnije dijelove iz monografije komparatista Gojka Čelebića *Dostojevski i Zapad*. (Čelebić 2012). Analogno ukupnom članku kojeg je smisao da bude potencijalni uzorak u recepciji *Zločina i kazne* u južnoslavenskim književnostima, ova je naime monografija potencijalni uzorak recepcije dostojevštine u štokavskom jezičkom prostoru. Između ostalih djela o recepciji dostojevštine izdvajam ovu monografiju zbog njezine znanstvene širine i referencijalnosti. Monografija je također bitan doprinos temi moga članka, u njezinu trećem poglavlju, pa je to još jedan argument

njezinu učitavanju i sažimanju. U monografiji je riječ o recepciji djela Dostojevskog u europsko-američkoj duhovnosti i književnosti, recepciji koju Čelebić promišlja, „iz ugla zapadnog (metafizičkog) režima svijesti, čijim je vrlinama i manama i nedostacima ova studija posvećena" (Čelebić 2012: 6). Iza prvog poglavlja monografije *Dostojevski i Zapad* (9–118), slijedi najopsežnije drugo poglavlje *Dostojevski i strukturalno mišljenje* (117–231), s posljednjim poglavljem o recepciji djela Dostojevskog u Španiji – *U zemlji Velikog Inkvizitor*a (330–323). U sadržajem najkraćem trećem poglavlju, *Dostojevski u Crnoj Gori* (231–245), Čelebić dokazuje da „prvi pomen o Dostojevskom kod Južnih Slavena datira iz 1847. (...) Prvi pomen kod nas slaže se s vremenom kada pisca otkrivaju Francuzi." U tom kontekstu Čelebić ističe i komentira kronološki prvu južnoslavensku studiju o djelu Dostojevskog autora Marka Cara *Veliki Varvarin* (1898) „u kojoj je kompilirao francuskog vikonta /E. Melhior de Voguea/ počevši od naslova" (Čelebić 2012: 231–235). S Carevim „otkrićem individualnosti u djelu ruskog pisca: /u evropskoj literaturi nema traga onom individualnom osjećanju kojim je sav književni rad Dostojevskog prožman/" (Čelebić 2012: 243). Čelebić dokazuje da je Slobodan Tomović „upravo na otkriću totalne individualnosti u modernom romanu, na otkriću kojemu dugujemo Dostojevskom, izgradio svoj stav o čvrstom uvjerenju apsurdnog junaka – a to je prvi književni junak koji je okusio individualnu slobodu - "da je Bog zabluda i da je egzistencija pogreška" ... sa apsurdnim likovima koji su zapravo derivati ovog otkrića" (Čelebić 2012: 242, 243).Čelebić afirmira i inaugurira u europsko-svjetskoj književnosti Dostojevskog „kao tvorca nove književne strukture polifonijskog pripovijedanja (Bahtinov termin)", dokazujući da je „Jokić – Bahtinovo čitanje Dostojevskog i praktično prvo uvodjenje Bahtina kod nas" (Čelebić 2012: 242).

Opširnije sam citirao komparatista Čelebića uslijed činjenice da se južnoslavenska recepcija dostojevštine u kulturnoj javnosti, pored ovdje recipirane i sažete međuratno književne, i snažne scenske recepcije u teatru, najintenzivnije ispoljavala u filozofiji, a u novije poslijeratno vrijeme također i u teologiji (pogledati izabranu literaturu na kraju članka). U tom kontekstu Čelebić tvrdi da je u dostojevštini „kod nas najdalje otišla filozofska recepcija Slobodana Tomovića. (...) Ona je posvećena ne samo kataloškom pregledu glavnih ideja (tudji glasovi u romanu) Dostojevskog, već i njihovoj orkestraciji u mentalnim, političkim i ontološkim okolnostima u prvom postdostojevskijskom stoljeću (1881 -1981). (...) Vrijeme nakon Tomovićeve recepcije na Zapadu već je poznato pod imenom Dostojevski poslije Bahtina. (...) Semantičko polje Tomovićeve interpretacije ispunjeno je, umjesto polifonijom aspekata, višeglasjem

pojmova." (Čelebić 2012: 250–252). Pored plodne recepcije dostojevštine u južnoslavenskim književnostima, još intenzivnije recepcije u teatru, ova recepcija bila je zapravo najintenzivnijom u "majci svih disciplina" - filozofiji, zapravo u antropološkom promišljanju djela Dostojevskog, počev od 1898. do novijeg vremena. Tezu argumentiram priloženom *Izabranom literaturom* o recepciji dostojevštine u južnoslavenskim književnostima, filozofiji i teologiji.

Literatura

Izvorni književni tekstovi

DOSTOJEVSKI, F. M., *Zločin i kazna. S ruskog preveo Zlatko Crnković. Priredio Gajo Peleš. Metodička obrada Mirjana Živny.* Zagreb, 2003.

CESAREC, August, *Za novim putem, Sudite me*. Zagreb, 1970.

MURADBEGOVIĆ, Ahmed, *Haremska lirika. Haremske novele*. Knjiga 36. Prir. Uzeir Bavčić. Sarajevo 1996. *(Bošnjačka književnost u 100 knjiga)*.

MURADBEGOVIĆ, Ahmed, Jakša Kušan, Ante Dean, Alija Nametak. Prir. Dubravko Jelčić. Pet stoljeća hrvatske književnosti, Knjiga 108, Zagreb, 1969.

SEKULIĆ, Isidora, *Analitički trenuci i teme*. Knjiga I, II, III. Beograd, 1941.

SEKULIĆ, Isidora, *Ogledi*. Srpska književnost u 100 knjiga, Knjiga 67, Beograd, 1959.

Izabrana literatura o recepciji *Zločina i kazne* i dostojevštini u južnoslavenskoj književnosti, rusistici, komparatistici, filozofiji i teologiji

BABOVIĆ, Milosav, *Dostojevski kod Srba,* Titograd, 1961.

BABOVIĆ, Milosav, *Ruski realisti XIX veka*. Titograd, 1986.

BADALIĆ, Josip, *Dostojevski u hrvatskoj književosti: tri eseja*, Zagreb, 1932.

BADALIĆ, Josip, *Ruski klasici 19. stoljeća,* Zagreb, 1969.

BADALIĆ, Josip, *Rusko-hrvatske književne studije,* Zagreb, 1972

BAHTIN, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, 2000.

BUCHANAN, Henry, *Dostojevskis Crime and punishment: an easthetic interpretation,* Nothingam, 1996.

CAR, Marko, *Veliki Varvarin*, *Letopis Matice srpske*, 101 – 102, Novi Sad, 1898.

ČELEBIĆ, Gojko, *Dostojevski i Zapad*, Podgorica, 2012.

ČVRLJAK, Krešo, *Životna filozofija likova u romanu Dostojevskog. Jedan pogled iz današnje perspektive.* (www.hrcak.srce.hr/Dostojevski)

Delo. 11-12. Beograd, 1981. (Tematski broj časopisa o djelu Dostojevskog).

DOLININ, A. S., *Dostoevskij i drugie*, Leningrad, 1989.

DRAGOJEVIĆ, Nataša, CACAN, Fikret, *Svjetska knjievnost u hrvatskim prijevodima 1945-1985. Bibliografija.* Zagreb, 1988.

FEHER, Ferenc, *Pesnik antinomije. (Dostojevski i kriza individuuma*, Beograd, 1981.

FLAKER, Aleksandar, *Ruski klasici 19. stoljeća*, Zagreb, 1969.

GOES, Hrsg. von Gudrun, *Anklage und Widerhall: Dostojevskij: Verbrechen und Strafe in medialen Kontexten*, München, 2014.

JARAK, Vjeko – Božo, *Dostojevski u ozračju Kristova čovjekoljublja,* Zagreb, 1999.

JOKIĆ, Momčilo, *Mihail Bahtin i problemi poetike Dostojevskog. Stremljenja*, godina IX, 3, Priština, 1968.

JOVANOVIĆ, Milivoje, *Dostojevski: od romana tajni ka romanu mitu*, Beograd, 1992.

KALEZIĆ, Vasilije, *Dostojevski i moderna književnost*, Priština, 1962.

LUKIĆ, Vasilije, *O Dostojevskom,* Titograd, 1971.

LUKŠIĆ, Irena, prir., *Hrvatska – Rusija: kulturno-povijesne veze*, Zagreb, 1999.

LUKŠIĆ, Irena, UŽAREVIĆ, *Ruska književnost u hrvatskim časopisima 1945-1977. Deskriptivna bibliografija.* Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1992.

MARTINSEN, Deborah A., MAIROVA, Olga, *Dostojevski in context*, Cambridge, 2015.

MILOŠEVIĆ, Nikola, *Dostojevski kao mislilac,* Beograd, 1981.

MULJAČIĆ, Ante, „Dostojevski i književna zaostavština Augusta Cesarca“, *Zadarska revija*, Zadar, 1961.

MULJAČIĆ, Ante, *Dostojevski u hrvatskoj književnosti izmedju dva rata 1918 – 1941* (disertacija), Zadar, 1965.

MUSIĆ, Frano, *Duhovno očinstvo starca Zosime u F. M. Dostojevskog "Braća Karamazovi."*, *Kateheza,* 26, 2004, 276–284 (www.hrcaksrce.hr/Dostojevski)

NASETKIN, V., *Enciklopedija Dostojevski*, prev. Neda Andrić Radojević, Podgorica, 2004.

OČAK, Ivan, *Hrvatsko-ruske veze: druga polovica 19. i početak 20. stoljeća,* Zagreb, 1993.

P. RUSAKOV, Dmitrij, *Kafka F. M. Dostojevskij: fenomenologija recepcija russkogo realisticestego romana. Proces, Prestuplenie i nakazenie,* Moskva, 2002.

PALANČANIN, Sava, *Rusko-srpskohrvatska književna bibliografija. Knjiga prva 1918-1941.* Novi Sad 1979.

PROHASKA, Dragutin, *F. M. Dostojevski. Studija o sveslovenskom čovjeku*, Zagreb, 1921.

PROHASKA, Dragutin, *Dostojevski. Zbornik*, Prag, 1931.

Savremenik, 18-19. Beograd, 1981. (Tematski časopis o djelu Dostojevskog).

STEINBEGER, Aron, *Sistem slobode F. M. Dostojevskog,* Beograd, 1996.

STOJANOVIĆ, Dragan, *Čitanje Dostojevskog i Tomasa Mana,* Beograd, 1983.

TOMOVIĆ, Slobodan, *Junak apsurda*, Titograd, 1980.

VOJVODIĆ, Jasminka, *Recepcija savremene ruske književnosti u Hrvatskoj*. URL: www.znanje.org/*Zločin i kazna* (Prikaz dinamike prijevoda ruskih autora od 1990 do 2010).

ŽID, Andre, *Dostojevski,* Beograd, 1981.

Izabrana teorijska literatura

BEKER, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986.

BITI, Vladimir, *Pojmovnik suvremen književne teorije,* Zagreb, 1997.

JAUSS, Hans Robert, *Teorija recepcije. Izbor studija*, Beograd, 1978.

Teorija recepcije u nauci o književnosti, prir. Dušanka Maricki, Beograd, 1978.

DIE REZEPTION DES ROMANS ZLOČIN I KAZNA VON F. M. DOSTOJEVSKIJS IN DER SERBISCHEN, KROATISCHEN UND BOSNIAKISCHEN LITERATUR ZWISCHEN DEN 1918 UND 1945, ANHAND DER REPRESÄNTATIVER TEXTEN UND IN DER SÜDSLAWISCHEN RUSSISTIK UND KOMPARATISTIK

Für die Rezeption des Romans *Zločin i kazna* in der serbischen, kroatischen und bosniakischen Literatur habe ich in diesem Aufsatz die represäntativen Texte von August Cesarec, (kroatische Literatur), Isidora Sekulic (serbische Literatur) und Ahmed Muradbegovic (bosniakische Literatur) als represäntativen Prosatexten anthologisch ausgenommen und mit dem Roman *Zločin und kazna* rezipiert, sie synthetisch verglichen und interepretiert. Die führende Idee der„Ästhetik des Grauens" des Roman *Zločin i kazna* habe ich als einen ästhetisch wertvollen und führenden Text dargestellt, um den Roman zur ausgewählten Prosatexte der südslawischen Literaturen in meiner Rezeptiondeutung gegenüber zu stellen und zu vergleichen. Die Gegenüberstellung des Romans den ausgewählten Prosatexte der südslawischen Literatur ist anhand gemeinsamen, annähernden und abweichenden ideeller, motivischer, ethischer, psychologischer und stilistisch expressionistischer literarischen Strukturelementen verfasst und geklärt. Solche Deutung sollte als ein potenzielles Modell oder als eines Muster für die Rezeption des *Zlocin i kazna* in der südslawischen Literaturen gelten und vorhanden sein. Der Aufsatz erklärt wie die Prosatexte aus der südslawischen Literatur die eigene grundlagenden Strukturelementen, (un)abhängig vom Roman *Zlocin i kazna,* ausgebaut haben. Der Aufsatz deutet auf die anderer Seite aus, auf welche Art und Weise die gemeinsamen Stoffelementen der südslawischen Prosatexten und des Romans *Zlocin i kazna* ästhetisch funktioniren und wie die südslawischen Prosatexten anhand ihrer Anlehnung und durch ihre Inspiration (un)abhängig vom Roman *Zlocin i kazna* sich ästhetisch ausäußern. Die Rezeption des Romans *Zločin i kazna* ist im Aufsatz auf dem Zeitraum zwischen den 1918 und 1945 begrenzt: Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass die Wirkung und die literarische Rezeption des Schaffens Dostojevskijs in der serbischen, montenegrinischen, kroatischen und bosnischen Literatur am intensivsten in dieser Periode war. Der dritte Teil des Aufsatzes liefert eine zusammenfassende Darstellung der Rezeption von Dostojevskijs Gesamtwerk in der serbisch-montenegrenischen und kroatischen Russistik bis zum siebzigen Jahren des XX Jahrhunderts. Durch die Zusammenfassung einer ausgewählten Monographie *Dostojevski i Zapad* habe ich auch einen Model oder eines Muster der Dostojevskijs Rezeption in der Komparatistik dargestellt. Der Aufsatz bietet auch einen Literaturauswahl zur Rezeption Dostojevskijs Werk in der südslawischen Literaturkritik, Russistik, Komparatistik, Philosophie und Theologie an.

HAUPTWÖRTER: ***Rezeption der Motive, Idee, der Gestaltung der Persönlichkeiten, des expressionistischen Stils; die Rezeption als der Zusammensetzung, Annäherung und Abweichung der „Ästhetik des Grauens"***

Robert Hodel

Universität Hamburg
Institut für Slavistik
Hamburg

UDK: 821.163.42-31.09 Jergović, M.

Pregledni rad
Primljen: 13. 10. 2015.
Prihvaćen za tisak: 8. 9. 2016.

Miljenko Jergović: *Freelander* – pripovijedanje između odslikavanja i polemizacije

Jergovićev *Freelander* (2007) skupa s *Buick Rivierom* (2002) i romanom *Volga, Volga* (2009) – čiji su glavni protagonisti jedan Srbin i jedan Bošnjak – čini tzv. „trilogiju o automobilima". U *Freelanderu*, tj. u drugom dijelu te trilogije, Jergović se kritički suočava s hrvatskom poviješću, a u samom fokusu jeste njezin utjecaj na događaje iz 1990-ih godina. Osjetljivost i oštrina historijskih suočavanja pri tome se ogleda na formalnoj ravni u svjesnim narativnim lomovima. Pripovjedač koji je blizak autoru podriva princip mimetičkog prikazivanja tako što uvijek iznova „na svoju ruku" i sam uzima riječ. Ovaj postupak određuje tekst od makrostrukture (pripovijedanje jednog putovanja) pa sve do posljednje rečenice romana.

KLJUČNE RIJEČI: ***pripovjedački stav, hrvatska povijest, identitet bosanskih Hrvata***

1. Kratko o tekstu

Usamljeni Zagrepčanin, profesor povijesti Karlo Adum, koji je nedavno bez ikakvog znaka pažnje umirovljen, a odskora i udovac, dobiva poziv za otvaranje testamenta u svom rodnom gradu, Sarajevu.

Vožnjom kroz Slavoniju i Bosnu Jergović vodi čitatelja kroz dva svijeta koji su usko isprepleteni mnogobrojnim povratcima u prošlost: kroz postapokaliptični pejzaž na smjeni milenija, koji su označeni restoranima za brzu hranu, otrcanim hotelima, novim bogomoljama, masovnim grobnicama, minskim poljima, koruptnim policajcima i trgovcima na crno, a kroz hrvatsku povijest od ustaškog režima do postsocijalističke nacionalne države. Obje ravni motivirane su perspektivom glavnog protagonista koji se na svom putovanju sjeća i obje nam sugeriraju jednu naizmjeničnu kauzalnu zavisnost koja je konačno utemeljena etničkom reprezentacijom figura: u životu Karla Aduma oslikava se život njegove „Mame Cice", a da on toga nije ni svjestan. Ova lascivno-lijepa šnajderica uživala je tijekom Drugog svjetskog rata u životu ljubavnice jednog

visokog fašističkog oficira, a poslije rata isto se tako revnosno i bezbrižno stavila u službu komunista, da bi se u devedesetim opet identificirala sa strujom novovjernih nacionalpatriota. Mali Adum objašnjava si njezinu naglu promjenu s obzirom na nadolazeće partizane time što on ljudski život promatra kao skup različitih malih života koji svi imaju njezino lice (Jergović, 2007: 104).

Samom Adumu, međutim, gradnja ovakvog identiteta 'izmijenjenih identiteta' uspijeva samo uvjetno. On doduše najprije ostvaruje jednu obećavajuću partijsku i sveučilišnu karijeru, ali 1975. njegova pripravnička karijera doživljava neočekivan kraj. Razlog je njegovo navodno nehrvatsko porijeklo, koje njegova okolina prepoznaje u njegovu prezimenu: Adum dolazi od turcizma „Hadum", što označava „eunuha", okolnost koja se u knjizi dovodi u vezu i s činjenicom da on nema djecu. Bez obzira na ovaj udarac, on u nadolazećim godinama ipak simpatizira postupno ojačanu nacionalnu struju, a da joj stvarno i ne pripada. Ovo stanje između šovinizma i multikulturalne tolerancije označava njegovo ponašanje i poslije raspada socijalističke federacije. Tako bi on rečenicu (koja mu usput pada na pamet) „Ćirilica je pismo smrti i minskih polja" (Jergović, 2007: 79) rado objavio u zagrebačkom *Večernjem listu* u pismima čitatelja.

A istovremeno je uvjeren da su najbolji tekstovi o staroj dubrovačkoj književnosti upravo napisani ćiriličkim pismom.[1]

Ali, koliko god se Karlo Adum zbog svojih predrasuda i strahova, zbog kojih on na putovanje starim volvom nosi čak i pištolj, čini negativnom figurom, to sve ne poništava ni izvjesnu tragiku ovog lika. I Adum je kao i njegov stric, koji mu oporukom ostavlja račun u švicarskoj banci pod šifrom „Freelander", „Apatrid" – čovjek bez „egzistirajuće države" (time on podsjeća ne samo na „Levantinca" Ive Andrića iz „Travničke hronike" nego i na samog autora kojeg se u cijelom postjugoslovenskom prostoru podjednako recipira).

Bez obzira na opću frontalnu kritiku pretežno hrvatskih nacionalističkih tendencija – u romanu *Buick Rivera* (2002) istovremeno stoji u centru jedan šovinistički Srbin, a u trećem romanu ove „trilogije o automobilima" *Volga, Volga* (2009) je u centru opet jedan bosanski Musliman – *Freelander* je tako osmišljen na nacionalnoj „ravnopravnosti" ove trilogije. Simptomatična je za to scena koja se tiče popularne pjesme „Jasenovac i Gradiška Stara" pjevača Marka Perkovića Thompsona. Ovu pjesmu o veličanju najvećeg ustaškog koncentracijskog logora nudi

---

[1] „Jebeš povjesničara koji ne zna ćirilicu, znao bi to reći i onda kada se nije smjelo. Pola važnih knjiga o Dubrovniku objavljeno je ćirilicom, a drugo pola još nije ni napisano" (Jergović, 2007: 76).

kao kopiju (na crno) i hvali je jedan bosanski Srbin, koji usput duboko žali da i njegov narod nije uspio poroditi jednog analognog genija. Ovoj neočekivanoj primjedbi mora se čitatelj i nevoljko nasmijati. Ovakve promjene raspoloženja karakteristične su za roman koji se pripovijeda bez podjele na pasuse i u jednom dahu: Jergović provodi jedno bespoštedno savladavanje prošlosti, koje je popraćeno oslobodilačkim (pod)smijehom.

2. Simbolički sadržaj figura

Prije nego se posvetimo središnjem pitanju pripovjedačkog stava koje je usmjereno na semantizaciju narativne forme, obradit ćemo detaljnije tri aspekta romana. Svi oni se dotiču središnje teme u romanu – identiteta, a sadržajno su dani u podnaslovu u obliku teza.

2.1. „Mama Cica“ je alegorija hrvatske povijesti

S Mamom Cicom u romanu dana je jedna figura koja kao vrlo svjesno biće prolazi i proživljava cijelu prikazanu hrvatsku povijest od Nezavisne Države Hrvatske do Republike Hrvatske. Pri tome se ona pokazuje kao osoba koja doslovno svojim tijelom (a to znači u alegorijskom smislu: sa zemljom i ljudima) služi svakom centru moći: najprije njemačkim i hrvatskim fašističkim časnicima, potom službenicima partizana i komunizma. I njezino raspoloženje 1990-ih godina ne ostavlja sumnju u to da bi ona svoju ulogu i dalje nastavila, samo da joj tijelo nije ostarjelo.

I glavni protagonist više puta razmišlja o toj začuđujućoj sposobnosti prilagođavanja, koju je vidio uživo u osobi svoje majke. Povod njegovim mislima dali su poljski turisti u jednom hrvatskom restoranu:

> „Zna to profesor Karlo Adum, ali nikad mu nije na um palo da kaže. Jer što bi on da su ga čuli kako tako govori [...] Nije važno što to misli samo kada je riječ o sarmi i o štruklama [...] jer je, općenito, naš identitet sobarski i recepcionerski, u povijesnome smislu smo konobari koji žude samo za dobrim tringelton, bakšišom, napojnicom – vidite tri riječi za tu stvar imamo...“ (Jergović, 2007: 56).

Slijedimo li ovu alegoriju dalje, to frapantno zapostavljanje djeteta – Karla se naime kao malog dječaka šalje u Dubrovnik u dom za mentalno zaostalu djecu da bi majka svoj život mogla dalje živjeti, što u njemu proizvodi osjećaj napuštenosti koji ga prati doslovno do posljednjeg daha (Jergović, 2007: 203) – može se čitati kao nacionalnu tragediju:

„Mati Hrvatska“ brine se o stranoj gospodi, ali ne i o interesima vlastitih građana. Ovo se ne mijenja do samog kraja njezina života, ona to potiskuje i zapravo negira. Oboljela majka ne prepoznaje svoga sina i misli da ga je abortirala, a umjesto toga drži sebe za George Eliot, Almu Mahler i Sarah Bernhardt (Jergović, 2007: 109), tj. jednu poznatu ženu koja s poznatim ljudima ulazi u divlje afere.

Upravo ove fantazije svjedoče da figura Mame Cice – bez obzira na njezinu alegoričnu funkciju u tekstu – pokazuje također i crte klasične književne heroine. Ona je i vrlo atraktivna žena, čija lascivnost podsjeća na Madame Bovary ili Krležinu Barunicu Castelli-Glembay.

2.2. Karlo Adum je produkt povijesti koju je proživjela njegova majka

Karlo kao mali dječak u crnoj uniformi preuzima neposredno i u potpunosti stav i mišljenje svoje fašističke okoline kojoj se njegova majka dušom i tijelom priključuje. Međutim, kada s pojavom partizana u gradu preko noći ne smije više spomenuti salon svoje majke, ne smije više ići u crkvu i mora zapamtiti drugo ime ulice, on osjeća svu nelagodu ove nagle promjene. Njegov oštroumni dječački duh ipak je u stanju da i za to nađe objašnjenje: „Karlo je shvatio da se tako, s vremena na vrijeme, počinje živjeti ispočetka, i da se život sastoji od nekoliko manjih života, u kojima čovjek promijeni različita lica. Sve do onoga posljednjega, s kojim staje sam pred Boga“ (Jergović, 2007: 104).

I doktorici Klari Klein u dječjem domu u Dubrovniku on objašnjava na njezino zaprepaštenje kako se drastična promjena identiteta može savladati. U ovom slučaju radi se o novom prezimenu koje žena sa svojom udajom mora zapamtiti: „Nije to teško, samo trebaš uvijek misliti da to nisi ti, nego je tvoj muž, pa onda lako zapamtiš – poučio je Karlo doktoricu“ (Jergović, 2007: 47).

Njegov daljnji život ne izaziva nikakvo čuđenje: kao omladinac komunista Jugoslavije otpočinje nepomućenu karijeru: član Saveza od pedeset osme, omladinske radne akcije (Jergović, 2007: 62), studij povijesti, prijedlog za idejnu komisiju CeKa (Jergović, 2007: 62)... On osuđuje studentske nemire 1968., koje diskvalificira kao „študentarija“ (Jergović, 2007: 61), a i odmah poslije toga nadolazeći nacionalni pokret također osuđuje u skladu s vodstvom partije. Međutim, to ga ne sprječava da se već u 1970-im oprezno i nespektakularno približava nacionalnim i nacionalnošovinističkim tendencijama svoje okoline. On ima dakle namjeru i dalje plivati u novoj glavnoj matici svoje okoline. Za razliku međutim od svoje majke, ne polazi mu za rukom sve do 1990-ih godina

izgraditi jedan jasan nacionalni identitet. On ostaje takoreći na pola puta između „Tita i Tuđmana". Tako on u ormaru posjeduje jednu kravatu Hrvatskih Oružanih Snaga, ali je ipak ne uzima na put u Sarajevo (Jergović, 2007: 30), ili dalje on promatra zajedništvo novih pohoditelja crkve sa sjetom, ali doživljava sebe prema njima ipak kao tuđinca (Jergović, 2007: 97), ili pak prestaje pozdravljati nekadašnjeg ministra kulture Šušnjara jer ovaj govori i o hrvatskoj krivici za Vukovar (Jergović, 2007: 67). Njega međutim iritiraju riječi poput „obvezatni" ili „kolovoz" jer oni u njemu bude pomisao na govornike koji „dok govore imaju na umu kako govore baš hrvatskim, i nijednim drugim jezikom" (Jergović, 2007: 26) itd.,[2] što bi se moglo razumjeti kao refleks bosanskih Hrvata i kao neugodno podsjećanje i na njegovo porijeklo. Jer iz njegove biografije proizlazi također da ovaj dupli identitet nije rezultat osobnih nastojanja, nego je on njemu mnogo više nametnut izvana. Karlo Adum ne uspijeva ne zbog toga što misli drugačije; on misli ambivalentno jer ga njegovo okolina ne promatra kao neograničeno „domaćeg".

2.3. Karlo Adum je predstavnik ambivalentnog identiteta bosanskih Hrvata

Mama Cica utuvljava Karlu već kao malenom dječaku da prava domovina bosanskih Hrvata ne može biti u Bosni: „Ne treba njemu to, govorila je Bahriji, neće on na Bistriku ostati cijelog života, a ni u Sarajevu, akobogda, nego će lijepo put Zagreba, na škole, i nikad se neće vratiti. Za nas Hrvate je Zagreb, tamo ćemo se mi spasiti" (Jergović, 2007: 161).

Samu Bosnu doživljava ona kao i austrijska konzulica u Andrićevoj *Travnička hronika* kao „tavnu orijentalnu provinciju" (Jergović, 2007: 39). Da je njezino djevojačko prezime međutim upravo Stambolić, samo je jedan od mnogih ironičnih detalja knjige.

Upravo ovo bosansko porijeklo bit će za karijeru Karla Aduma 1975. kobno. Iako sve govori u prilog jednoj uspješnoj karijeri na sveučilištu – i njegov profesor predlaže ga za svog nasljednika – njegova se asistentura odbija. U romanu vrlo pozitivno predstavljen ministar kulture Šušnjar daje mu na znanje da stvarni razlog njegove odbijenice nije navodno studentsko nezadovoljstvo njime, nego njegovo „sumnjivo" ime: „Nisi

---

[2] Na drugom mjestu u tekstu objašnjava si Adum i različite funkcije imena mjeseci: „Kada su ti na umu ljetne vrućine, govoriš, ali i misliš, riječi srpanj i kolovoz, ali kada je riječ o turističkoj sezoni, ili o kolonama automobila na ljetnim hrvatskim granicama, tada srpanj i kolovoz postaju jul i august" (Jergović, 2007: 61).

ti Adum, nego si Hadum, ali h ti se, eto, izgubilo, kao što se Srbima, ali i Hrvatima koji previše počnu nalikovati na Srbe, dakle bosanskim Hrvatima, h uvijek i izgubi" (Jergović, 2007:65).

I doista ga se u Bosni odmah prepoznaje kao povratnika i rođenog Sarajliju. A i njegovo se ime izgovara ovdje s „h": Hadum (Jergović, 2007: 186, 197).

Ovaj potisnuti bosanski identitet koji mu ne dozvoljava da bilo gdje postane domaći prati Karla Aduma na njegovu putovanju u grad njegova djetinjstva. I kada on na kraju u jednom hotelu umire, on je također bez domovine usamljen i napušten kao i njegova majka, na čijoj se sahrani našlo samo nekoliko ljudi. Svakako ne razmišlja Adum eksplicitno o svom identitetu, iako on vrlo često reflektira o čežnjama i ciljevima bosanskih Hrvata. U sljedećoj sceni npr., koja počiva na tematiziranju jezičnih razlika između bosanskog i (novo)hrvatskog jezika, radi se o pokušaju hrvatskih Bosanaca da svoje bosansko porijeklo nekako ostave iza sebe: Gladnog trbuha čita Adum imena restorana na ulici – „Sultanov konak", „Anadolija", „Sidnej", „Mithatova sofra" – ali uvijek iznova sputava ga penetrantni znak „jagnjetina" da svrati u restoran i utoli svoju glad: „To „g" mu je grebalo u uhu, i da ga nije bilo, možda bi profesor Adum i stao [...] Jagnjetina je srpska, prokleta ćirilična riječ, mislio je profesor [...]" (Jergović, 2007: 126). Pri tome je, međutim, već i na ovom mjestu jasno da je ovo „g" i u hrvatskoj kulturi prisutno dublje nego što je mislio: „[...] jezikoslovci bi mu sigurno dali za pravo, ali zašto se onda, mili Bože, u molitvi spominje jaganjac Božji, a ne Božje janje, ili čak janjac Božji?" (Jergović, 2007:126).

A kada u Stradunu (kod Žepča) na jelovniku restorana „Dubrovnik", u kome nad fotografijama Jadranskog mora visi portret predsjednika Franje Tuđmana, pored jela „hobotnica pod sačem", „jastog na buzaru", pohane lignje...", ponovo pročita „jagnjetina s ražnja", on je sasvim blizu očajanju i bezizglednom nastojanju bosanskih Hrvata da pripadaju jednoj drugoj državi: „[...] čitao je automatski, kao da je jelovnik ispisan na nekom stranom jeziku, latinskome ili hebrejskom, i tek se kod jagnjetine zaustavio, pribrao, i okupio oko tog neobičnog g, koje na ovome mjestu više nije zvučalo kao prijetnja, nego kao tragični dokaz da je nemoguće pobjeći" (Jergović, 2007:132).

Kao i njegova majka, čiji život je plovio i završio u nekoj vrsti dementne šizofrenije, koja svjedoči opet o nekom dubokom, neriješenom konfliktu, tako i Karlo Adum sluti da je njegov život označen ovom naslijeđenom bezizlaznošću. Ali ni on si ne priznaje ovu dilemu do kraja i tako ponavlja sudbinu svoje majke.

3. Pripovjedački stav: između personalne perspektive i polemičke auktorijalnosti

Kod upravo citiranog mjesta nameće se misao da je kritičkom lektirom jelovnika manje opisana jedna književna figura, nego da se puno više provodi općenit sukob koji se primarno odvija na ravni pripovjedača. Jer upravo duboko utemeljeni uvid u nemogućnost bijega bosanskih Hrvata morao se kod Aduma odnositi i na njegov vlastiti život. To međutim ovdje nije slučaj. Tako raste dojam da je Adum *alter ego* samog autora s kim se ovaj na polemičan način sukobljava. Upravo ova identifikacija (možda najprije neočekivano) između autora i figure postaje očigledna na kraju romana u govoru o apatridu. Budući da će se u analizi ovog mjesta opširnije opisati i narativna struktura, citirat ćemo otuda i jedan duži odlomak. Scena počinje s Adumovim pitanjem zašto šifra računa njegova strica u ciriškoj banci nosi ime „Freelander" (istoimeni model Land Rovera „Freelander", koji je proizveden poslije otvaranja računa se u romanu isključuje kao mogući motivacioni razlog).

> „U Zürichu, Genevi ili Bernu, u Grazu ili Beču, Salzburgu, tamo gdje je otvorio račun, pred sobom su imali starca iz nepoznate zemlje, iz grada koji je poznat samo po tome što je tamo ubijen jedan austrougarski princ, a izvan te informacije i ne postoji, nema ga i ne živi, kao što ne žive ni gradići u Poljskoj, Bukovini, Rumunjskoj, Bugarskoj, Transilvaniji, koje su izmišljali i zatim pomno opisivali Isaac Bashevis Singer i Gregor von Rezzori. Dok je otvarao račun, Tadija Melkior Adum bankovnim je službenicima bio lik iz priče. [...] Govorio je čudnim i prašnjavim njemačkim jezikom, kao i Karlov otac, jezikom u kojem su bili sačuvani ceremonijali vjenčanja, oficirski balovi i sprovodi, čitanja proglasa o pohvali i odlikovanju, objavljenog po Franji Josipu Prvome, jezikom kojim su govorili sudski pristavi u istočnim austrougarskim provincijama, ali i policajci u uspomenama Stefana Zweiga. Nijedna stvarna zemlja tom starcu nije pripadala, a vrijeme u kojem je živio teklo je mimo njihovoga bankarskog vremena, u njegovim putnim ispravama bili su upisani imaginarni podaci o zavičajnosti i prirođenju, anamneza države koje će uskoro nestati. Zato je on za njih bio Freelander, apatrid u nastajanju, onaj kojega više neće biti, čovjek od zemlje slobodan, lutalica bez putnih papira, repa bez korijena..." (Jergović, 2007: 201)

I dok se spominjanje Sarajevskog atentata iz perspektive historičara Aduma još čini motiviranim, književni naputci upućuju najprije na auktorijalnog pripovjedača. Prije svega je malo vjerojatno da bi Adum čitao „Uspomene“ od Zweiga. Ali odlučujuće je nešto drugo: Adum se na kraju romana nalazi u jednom deliriju u kome on ne može više razlučiti realnost i maštu. S obzirom na ovaj fizički i psihički raspad, detaljni opis funkcije njemačkog jezika među Slavenima Austro-Ugarske skoro je više nemoguće osobno motivirati. Ova pretpostavka potvrđuje se i u pasusu koji neposredno slijedi citatu: „Profesor Adum spavao je, i sanjao ulicu slijepih prozora...“ (Jergović, 2007: 201). Utoliko više potpada i govor o apatridima u blizinu auktorijalnog pripovjedača, a s njime i samog autora. I doista, čitatelj ovdje ima dojam kao da čuje samog autora da govori, autora koji se oprašta od psiholoških predložaka svoje osobe i sebi nalazi prostora u romanu. Ovaj upad autora u domenu lika utoliko je upadljiviji što on nije trezven i konstatirajući (i u tom smislu objektivirajući), nego se pojavljuje s jakim, subjektivnim angažmanom.

Da si predočimo ovu pomiješanost personalne i auktorijalne perspektive na još jednom drugom mjestu u tekstu. Događaji 2. svjetskog rata u pravilu se pripovijedaju iz perspektive malog dječaka. Čitatelj saznaje kako Karlo u sebe doslovno upija svjetonazore Poglavnika posredništvom svoje majke. O obješenima pored kojih oni jednog dana prolaze, razmišlja Karlo npr. ovako: „Zavirao je prema njihovim licima, s kojih su se tako smiješno bečile začuđene oči, a iz usta izvirivali krumpirasti jezici, jezici onih koji su izdali Krista...“ (Jergović, 2007: 99).

Ne samo ovdje prebacuje se pripovjedač posljedično u poziciju djeteta. Ovakvo pripovjedačko držanje je u odnosu na Karla u cijelosti dominantno. Istovremeno se međutim i ovdje nalaze mjesta u tekstu u kojima dječju perspektivu vrlo jasno probija auktorijalna perspektiva. Sljedeća scena se odigrava u crkvi:

> „General je napustio crkvu prije kraja mise. Njih dvoje morali su se pomaknuti da izađe van. Njegovi pratitelji nisu izašli, nego su bezobrazno i posve otvoren gledali mamu Cicu, kako joj se ispod sjajne i glatke crne svile ocrtavaju još uvijek mlade i jedre grudi, s bradavicama koje su iskazale hvalevrijednu hrvatsku spremnost, dok je general Drinjanin prolazio pokraj nje, i vjerovatno se opasačem očešao o njezinu intimu.“ (Jergović, 2007: 102-103)

Ne samo polemički izraz „hvalevrijedna spremnost“ nego ukupni opis pogleda i eventualno dodirivanje „intime“ njegove majke nespojiv

je s perspektivom maloga dječaka. Auktorijalni pripovjedač preuzima perspektivu dječaka samo s namjerom da se i u vlastito ime obračuna s poviješću Drugog svjetskog rata.

Na ovom mjestu možemo kratko pomisliti da su posrijedi tehničke nedosljednosti. Ovakva razmišljanja međutim padaju ipak vrlo brzo u vodu s obzirom na suvereno oblikovanje *doživljenog govora* u skoro svim životnim situacijama malog dječaka. Ovdje se i ne mora najprije misliti na zbirku pripovijedaka *Mama Leone* u kojoj pred očima čitatelja nastaje vrlo plastična slika djeteta: Jergović je upravo majstor dječje perspektive.

Miješanje personalne i auktorijalne perspektive mora, dakle, u *Freelanderu* imati jedan sistem. O sistemskom karakteru npr. svjedoči već i činjenica da je takvo miješanje sveprisutno i da ono među pasažima doživljenog govora upravo bode u oči. O svjesno postavljenoj napetosti između doživljenog govora i subjektivno-auktorijalne polemike i ironije govori osim toga i ukupna linija romana: autor bira junaka s kojim on poduzima dvostruko putovanje: jedno geografsko od Zagreba do Sarajeva i jedno povijesno od 2. svjetskog rata do kraja stoljeća. Time je od samog početka markiran interes koji nadilazi individualnost protagoniste.

Adum je dakle ne samo jedna mimetički predstavljena figura u tradiciji psiholoških romana nego je on i instrument s kojim se autor okreće neposredno čitatelju. Time se postižu dvije stvari. S jedne strane dobivaju ovi iskazi na težini: autor se doima kao instanca koja se s obzirom na velike i vrišteće apsurde ne može „držati“ i koji na osnovu nastalih realnosti ne želi da „ćuti“.[3]

I ova njegova srditost i ta pobuna protiv nastalih odnosa oslikavaju se ikonički u narativnom lomu. Raspadnuta forma oslikava raspadnuti svijet.

S druge strane, književna figura nudi autoru zaštitu, i to utoliko što na svaku kritiku stvarnosti pada sjenka protagonista, tako da se ova kritika ne može i ne smije stalno identificirati s autorom. Ovako izgleda kao da je autor navukao masku iza koje on stalno daje na znanje da on iza nje i stoji. Ova misao ne pojavljuje se samo tamo gdje se pretresaju domaća (u prvoj liniji hrvatska i srpska) nedjela nego i u prozirnosti i dvoličnosti „zapadnjačke“ politike, osobito u histeričnom neprijateljstvu prema islamu i redovnom celebriranju i primjenjivanju militarne potentnosti. Posebno polemično djeluje usporedba američkih „Centara“

---

[3] Treba se samo sjetiti *Znakovi pored puta*, slike Švicarske kod Max Frischa u „Dnevnicima“ (*Tagebücher*), kao i njegovim intervjuima, ili Thomasa Bernharda i njegove penetrantne kritike Austrije i Austrijanaca pa da razumijemo da je česta osobina spisatelja to da posebno snažno na zub uzimaju njima „urođeni“ svijet.

u komunističkoj Jugoslaviji s njihovim institucijama nasljednicama u Republici Hrvatskoj:

> Dok je bilo komunizma, i dok se Jugoslavija smatrala komunističkom zemljom [...] slike slobode, demokracije i blagostanja, šarene do bola, kao da će ih gledati daltonisti, slike s puno nasmijanih lica svih rasa...“ (Jergović, 2007: 158)

A kada je komunizam srušen, američki centri pretvoreni su u ambasade. U Zagrebu, na Zrinjevcu, veliki izlozi okovani su rešetkama i metalnim pločama, postavljeni su betonski stupovi, policajci su legitimirali i slučajne prolaznike [...] Kada je stigla demokracija, ili sloboda koju su Amerikanci reklamirali svojim šarenim fotografijama, izloge su pretvorili u bunkere, čitaonice u kancelarije za sigurnosnu provjeru, a nasmiješene mladiće u baptističkim odijelima zamijenli su plaćeni ubojice i lovci na arapske glave.“ (Jergović, 2007: 159)

Budući da je Adum svoj magistarski rad napisao o Georgeu Washingtonu i njegovu spominjanju u hrvatskim spisima devetnaestog stoljeća (Jergović, 2007: 50), a u knjizi se on ne profilira kao antizapadnjački historičar, to čitatelj i ovaj odlomak recipira u istovjetnoj (spomenutoj) narativnoj ambivalentnosti: autor priča dalekosežno u svoje osobno ime, ali ga se ipak ne može s potpunom sigurnošću u odnosu na ovu kritiku i poistovjetiti s njom.

Koliko Jergović ovdje tu svoju formu polemičko-mimetičke proze dosljedno provodi pokazuje i početak romana. Ovaj početak može se shvatiti i čitati kao jedna inicijacija u ovo hibridno pripovijedanje.

Freelander počinje *in medias res* – posjetom jednog poštara koji je protagonistu ostao kao jedini govorni partner (ovaj poštar, rodom iz Vukovog rodnog sela, dao je svojim kćerima imena Dubravka, Jadranka i Planinka i otuda dijeli u izvjesnom smislu i dupli identitet s Karlom Adumom, Jergović, 2007: 10):

> [1] – Vidiš kako se sve čovjeku ispovrne! – ponovio je profesor Karlo Adum, u času kada je poštar htio otići. [2] **Trebao** ga **je** samo pozdraviti, mahnuti desnicom prema sljepoočnici, kao kakav umirovljeni zastavnik, i okrenuti se prema liftu, ali **nije se dao** stari, nego **je** treći ili četvrti puta **izgovorio** istu formulu: **– Vidiš** kako **se** sve čovjeku **ispovrne**, nakon čega poštar **nije mogao** tek tako otići, nego **je trebalo** sačekati da opet **prođe** vrijeme, da se jedan preko drugoga **nanižu** uzdasi i slijeganje ramenima, da se barem triput **podignu** obrve i objese krajevi usana, kao kad starci jedni drugima **upućuju** izraze sućuti ili **razmjenjuju** vijesti o tumoru na prostati,

> koji možda i **nije** tumor, doktori ništa **ne znaju**, **nemaju** oni pojma, ali ipak **se dižu** obrve kao i kad tumor **jest**, i kad tumor **raste**, i kad te samo **otvore pa zatvore**, jer **nema** tu riječi, i **nema** drugoga načina da se riječi **izbjegnu**, nego da se obrve **dižu i spuštaju**, a kad bi **postojala** olimpijada u dizanju obrva, naši bi ljudi, pogotovo oni iz novozagrebačkih nebodera, a među takvima najviše penzionera, **bili** olimpijski pobjednici (Jergović, 2007: 9).

Već se u drugoj interpunkcijskoj rečenici [2] može primijetiti jedno intenzivno povratno kretanje (poput klatna) između personalnog i auktorijalnog pogleda. U prvim sintagmama najprije se čini da čujemo poštara, koji se trudi da što je prije moguće ode od Aduma, ali ipak već formulacija „jedan preko drugoga“ vidno otežava ovakvu pretpostavku. Neopozivo neodrživa postaje ova perspektiva kod razvučene usporedbe sa „starcima“ i njihovim „tumorom na prostati“. Unutar razvučene usporedbe uvlači se međutim jedna intonacija (npr. u „nemaju oni pojma“) koja bi apsolutno mogla potjecati od obojice staraca. A ovaj dojam gubi se najkasnije opet tamo gdje je riječ o „penzionerima“ kao „olimpijskim pobjednicima u dizanju obrva“. Bez ikakvog nesporazuma formalni pokazatelj prelaza iz ovog personalnog u auktorijalni govor jeste posvojna zamjenica „naši“, koja se ne može čitati kao doživljeni govor (dvojica staraca), nego djeluje prije kao *pluralis auctoris* ili čak svjedoči o jednom pripovjedaču koji se sam nalazi među „našim ljudima“ (i ovdje, i ne samo po tome, nalazimo srodnost s Andrićevim pripovjedačkim stavom).

Druga interpunkcijska rečenica koja na najužem prostoru spaja epizodijske strukture (tj. konkretne jednokratne događaje) s generičkim (uopćavajućim, gnomskim) izrazima, je u još jednom daljnjem smislu simptomatična za cijeli roman. Već je njezina sintaktička gradnja u tom smislu vrlo rječita i može se shematski prikazati kao što ćemo to dolje i pokazati. (Kao glavne ili sporedne rečenice – odnosno surečenice/ Teilsätze – vrijede one fraze koje sadrže jedan **flektirajući glagol**; citirani upravni govor „Vidiš kako... “ promatra se ovdje kao četvrta usporedna glavna rečenica):

Shema interpunkcijske rečenice

Druga interpunkcijska rečenica ima dubina 9.[4]

Međutim, kao što to data shema prikazuje, ovdje se ne radi o klasičnoj složenoj periodi s osmišljenom strukturom i logičkim završetkom, koji je tipičan za pisani jezični izraz, nego se radi o jednom skoro proizvoljno produžujućem slijedu s nadesno razgranatim sporednim rečenicama, kakve su tipične za usmeni, spontani govor.

Ova logičko-sintaktički samo labavo spojena interpunkcijska rečenica odražava koherentnost romana u cijelosti upravo ikonički. I kompozicija romana gradi se na principu koji omogućava nepovezano spajanje teksta: u žanru putopisne književnosti čije stanice daju povoda da se opiše kako aktualni svijet tako i protekli događaji, koji su asocirani svakim od danih mjesta. Ovaj princip gradnje pospješuje u visokoj mjeri i intenzivno klaćenje između mimetičko-psihološkog prikazivanja i autoritativno predstavljenih ironičkih ili polemičkih komentara.

Freelander nije samo krik političkog razuma, on je također i formom konzekventno djelo.

S njemačkog preveo Sead Porobić

---

[4] Dubina interpunkcijske rečenice se određuje pomoću najdublje postavljene (predikativne) surečenice (Teilsatz). Ako se ova sastoji iz jedne ili više glavnih (su)rečenica dobija dubina 1, ako se sastoji iz najmanje jedne sporedne rečenice prvog stepena dobija dubinu 2, ako se sastoji iz namanje jedne sporedne rečenice drugog stepena dobija dubinu 3, itd. Detaljnije: Robert Hodel: Absatzstruktur und Satzbau (Hodel, Lehmann 2008: 43-73).

Literatura

JERGOVIĆ, Miljenko, *Freelander*, Sarajevo, Zagreb: Ajfelov most, 2007.

HODEL, Robert, LEHMANN, Volkmar, Textkohärenz und Narration, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.

MILJENKO JERGOVIĆ: FREELANDER – ERZÄHLEN ZWISCHEN ABBILDEN UND POLEMISIEREN

Miljenko Jergovićs *Freelander* (2007) bildet zusammen mit *Buick Rivera* (2002) und *Volga, Volga* (2009), in denen jeweils ein Serbe und ein Bošnjake die Hauptprotagonisten sind, die sog. „Autotrilogie". Im zweiten Teil dieser Trilogie setzt sich Jergović kritisch mit der kroatischen Geschichte auseinander, deren Einfluss auf die Ereignisse der 1990er Jahre im Fokus steht. Die Brisanz und Schärfe der historischen Auseinandersetzung spiegelt sich dabei auf einer formalen Ebene in den bewusst gesetzten „narrativen Brüchen" wider: Der autornahe Erzähler unterwandert das Prinzip der mimetischen Darstellung, indem er immer wieder „eigenmächtig" das Wort ergreift. Dieses Verfahren bestimmt den Text von der Makrostruktur (Erzählung einer Reise) bis zum einzelnen Satz.

SCHLÜSSELWÖRTER: ***Erzählhaltung, kroatische Geschichte, Bewusstsein bosnischer Kroaten***

Mirela Šušić

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-31.09 Božić, M.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 26. 6. 2016.
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2016.

Ambivalentna konstelacija arhetipa majke u *Trilogiji o Kurlanima* Mirka Božića

Konstelacija arhetipa majke u svijesti pojedinca u bitnome određuje refleksiju vlastite vrijednosti i utječe na način oblikovanja identiteta pojedinca jer je doživljaj majke odnosno iskustvo djetinje pripadnosti jedan od najdubljih ljudskih osjećaja koji u bitnome određuju čovjeka. Naglašena prisutnost arhetipa majke u svijesti likova *Trilogije o Kurlanima* Mirka Božića u bitnome odražava piščevu sposobnost prikazivanja *stanja* njegovih junaka i junakinja bez obzira kojem stupnju značenjske hijerarhijske ljestvice pripadali. Ujedno se kroz ovaj arhetip očituje i *stanje* društva što ovjerava Božićev moderni književni postupak. Božićeva arhetipska predodžba majke donesena kroz ambivalentnu konstelaciju ovog arhetipa u njegovom pozitivnom i negativnom aspektu ovjerovljena je međusobno različitim ženskim likovima, a zajedno sa ženskim likovima u kojima se ogledaju arhetip supruge i arhetip ljubavnice rasvjetljuje suvremenost Božićeve književne koncepcije.

KLJUČNE RIJEČI: ***arhetip, lik, ljubavnica, majka, supruga, Trilogija o Kurlanima***

Uvod

Književna preokupacija likom žene i „muško-ženskim“ odnosima jedna je od prepoznatljivih i dojmljivijih Božićevih osobitosti, a u *Trilogiji o Kurlanima* Mirka Božića koja se sastoji od romana *Kurlani*, *Neisplakani* i *Tijela i duhovi* upravo veliki broj ženskih likova, različitim intenzitetom karakteriziranih, čine važan strukturni element.

Tumačenje u ovom radu usmjereno je na arhetip majke koji je najzastupljeniji i najprisutniji arhetip u *Trilogiji o Kurlanima* kroz što se očituje piščev senzibilitet i naklonost prema majčinstvu kao „najplemenitijem čovještvu“ (Košutić i Nikolić, 1941), odnosno na skupinu ženskih likova nepromjenjive osobnosti koja objedinjuje bezimene ili samo spomenute, tek naznačene ili pak kratko karakterizirane ženske likove koje imaju semantičku potentnost i logičnu opravdanost, a koje se primarno (ili pak gotovo isključivo) javljaju u ulozi majke, supruge i ljubavnice.

Ženski likovi realizirane osobnosti koji su vezani uz glavni fabularni tijek i koji se razvijaju iz romana u roman kao što su Perka, Gara, Anđelija i Iglica nisu predmet ovog proučavanja, već se u radu proučavaju oni ženski likovi koji utjelovljuju majke, supruge i ljubavnice s obzirom na njihov utjecaj na druge likove i razvoj radnje, odnosno piščeva konotacija njihovih tek naznačenih statičnih funkcija u smislu „nečije" majke, „nečije" supruge ili „nečije" ljubavnice.

Naime, kako uvjetno rečeno „sporedni" lik može imati važnu funkciju u odnosu na ostale „glavne" likove u smislu njegove značenjske dopune ili pak smetnje daljnjeg razvoja, u ovom se radu nastojalo izbjeći hijerarhijski pristup likovima na principu „glavni-sporedni" te se proučavanju ovih ženskih likova pristupilo po svojevrsnoj mrežnoj strukturi. U tom smislu, ovaj rad bavi se onim ženskim likovima Božićeve *Trilogije* čiji su znakovi osobnosti nepromjenjivi, ali koji djeluju na značenjski sklop ostalih likova ili pak utječu na razvoj radnje, odnosno uvjetuju događaje pa ih se stoga u ukupnosti književnog djela, a u duhu književno-teorijskih promišljanja Gaje Peleša, može odrediti svojevrsnim sastavnicama značenjskog pomaka. Riječ je o semantički potentnim i logički opravdanim ženskim likovima kao što su Garina i Andrijina majka Luca, Filipova majka Kata, Igličina pokojna majka, Bikanova majka, Armin von Hatzfeldtova majka, zatim Silvesterova supruga Luca, Mrkina supruga Kata, Andrijina supruga, Gavranova pokojna supruga te Marunova udovica, koja je ujedno i ljubavnica drugog, istoimenog Ivana Marune.

Svaki taj pojedinačni ženski lik koji se u ovom radu proučava i interpretira, sagledava se u cjelokupnosti *Trilogije* kao jedinstvenog djela, odnosno u duhu Pavletićeve misli, koji je svojim kritičkim radom o Božićevom opusu, razmrsujući „kurlanski bijesni čvor" i ostvarujući time značajan prinos hrvatskoj književnosti, uočio i naglasio kako romane Božićeve kurlanske trilogije:

> „moramo tretirati kao fabulativnu različitost i semantičko jedinstvo u trojnosti, dakle kao nedjeljivo Djelo iz kojega više ništa ne može biti odvojeno bez posljedica za ono što se odvaja kao i za ono što ostaje izvan reflektora pozornosti. *Kurlani*, *Neisplakani*, *Tijela i duhovi* od nedavno su jedinstvena *Trilogija o Kurlanima* i kao takvu cjelovitu, valja je čitati, analizirati, promišljati, komentirati i ocjenjivati." (Pavletić, 2006: 61)

Kako se istraživanjem upravo potvrdila ova Pavletićeva konstatacija, u ovom se radu, a upravo po uzoru na Vlatka Pavletića, sintagma „kurlanska trilogija" dosljedno piše velikim početnim slovom kao *Trilogija o Kurlanima* te se recipira kao jedinstveno djelo koje kao takvo premašuje vrijednost svojih zasebnih dijelova.

Budući da ovi ženski likovi nepromjenjive osobnosti koje imaju značaj sastavnica značenjskog pomaka utjelovljuju neke od osnovnih ženskih arhetipova i to arhetip majke, arhetip supruge i arhetip ljubavnice, prikazuje ih se kroz arhetipsku prizmu u smislu tri tipa kritike s kojima se susreće u primjeni Jungove analitičke psihologije na književnost, i to: jungovske, arhetipske i mitske kritike. Međutim, za naglasiti je kako je jungovska kritika kao književna kritika doživjela svojevrsno izobličenje zbog njezina pogrešnog shvaćanja kao puke analize simbola i arhetipova, odnosno zbog pokreta *new age*[1] koji je Junga prisvojio kao svojega prethodnika i zbog njezina izobličenja unutar suvremenih feminističkih teorija, dok bi naglasak jungovske kritike trebao biti u iščitavanju dominantnog procesa individualizacije, ostvarenju sebstva i doticaja s kolektivno nesvjesnim. Mitska kritika bliska je jungovskoj, a ishodiše joj je u kembričkoj školi komparativne antropologije te je inaugurirana u *Zlatnoj grani* Jamesa Frazera te se kasnije nastavlja u radovima strukturalnih antropologa (Lévi-Strauss, Greimas, Dumézil). Arhetipska kritika Maud Bodkin i Northropa Fryea ustrajava na autonomiji književne kritike pri čemu se smatra da književnost otkriva trajnost određenih obrazaca koji od nje čine autonoman i izrazito ustrojen univerzum te se takve obrasce naziva arhetipovima. Za razliku od jungovske kritike koju ponajprije zanimaju tekstovi kao uzorci na kojima će se moći primijeniti teorijske i praktične spoznaje analitičke psihologije, odnosno njezina temeljna uporišta: kolektivno nesvjesno i arhetipove, i mitska i arhetipska kritika predstavljaju književnokritičko i književnoteorijsko angažiranje oko teksta. (Grbić 2010)

S obzirom da je u temelju ovih kritika psihoanaliza kao pravac u psihologiji i određeni postupak u istraživanju psihičkog života, odnosno

---

[1] Izvorni naziv *new age* (hrvatski „novo doba") uglavnom se koristi i u hrvatskom jeziku, a riječ je o raznorodnom duhovnom pokretu koji se pojavio u zapadnim zemljama sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Osnovna značajka mu je odbacivanje religioznih dogmi i samostalno provođenje duhovnosti koja inspiraciju ponajviše pronalazi u budizmu, hinduizmu, teozofiji, gnosticizmu, kao i u učenjima raznih ezoterika, a obuhvaća reinkarnaciju, politeizam, animizam, panteizam i slična neopoganska vjerovanja. Dakle, nije riječ o organiziranoj religiji, već su to razni pokreti koji uključuju skupine okupljene oko jednog vođe ili oko neke ideje koja je preostala kao učenje nadarenih pojedinaca. Posebno ga obilježava orijentacija prema ezoteričnoj i okultnoj doktrini cijeloga svijeta te parcijalno usvajanje modernih znanstvenih i paraznanstvenih paradigmi. Prethodnicima ovog pokreta obično se smatraju duhovni i okultni učitelji kao što su Georgij Ivanovič Gurdijev, Edgar Cayce, Alice Bailey, Jiddu Krishnamurti, Hazrat Inayat Khan, niz indijskih gurua ili sufijskih učitelja koji su našli utočište na zapadu te utemeljitelji psiholoških doktrina poput Carla Gustava Junga ili Abrahama Maslowa; teorije što sadrže duhovnu ili nadosobnu dimenziju, koje inače nema u empirijski orijentiranim psihološkim doktrinama.

metoda liječenja psihičkih poremećaja koja se s vremenom razvila u cjelovito učenje o čovjeku, nužno je spomenuti i samog osnivača psihoanalize Sigmunda Freuda (1856. – 1939.) koji je razvio učenje o konstitutivnim elementima psihičkog života, baveći se sukobom između nagona, koji teže slijepom zadovoljenju, i svjesne sfere osobe, koja se pokorava društvenim autoritetima i uzorima. Freud se izrazito zanimao za probleme književnog stvaralaštva smatrajući kako umjetnost služi fiktivnom razrješenju unutarnjih napetosti između podsvjesnih poticaja i svjesne djelatnosti pojedinaca jer ona u simboličkom obliku predstavlja i osvješćuje primarne ljudske nagone, ne pretendirajući da se njegovim pristupom može vrednovati književnost, ali je psihoanalitički tumačio zašto su neki motivi u književnosti učestali i zbog čega djeluju na čitatelje koji nesvjesno prepoznaju vlastite psihičke sukobe u književnim djelima. Freudova je psihoanaliza posredno potaknula razvoj proučavanja književnosti koja se temelji na analizi ustaljenih slika, likova i uzoraka ponašanja u književnim djelima, a temeljni pojam takve orijentacije u proučavanju književnosti nazvan arhetip prvi je upotrijebio i obrazložio upravo Freudov učenik Carl Gustav Jung koji se bavio proučavanjem veze između mitova i podsvijesti shvaćene u smislu kolektivne podsvijesti kao psihičkog sloja zajedničkog svim ljudima koje na određeni način sadrži kolektivno iskustvo čovječanstva koje posredovano preko simbola, dolazi do svijesti pojedinca (Solar, 2005: 272-273). Tako su arhetipovi za Junga „neki oblici podsvjesne psihičke energije, oblici koji se manifestiraju u simbolima sna, mitova i umjetnosti" (Solar, 2005: 273). Književna kritika u središtu čijeg proučavanja su simboli u književnim djelima preuzima ovaj Jungov pojam koji je zapravo usko vezan uz simbole. Međutim, za razliku od Junga, Northrop Frye „arhetipovima naziva simbole odnosno slike koje se u književnosti ponavljaju dovoljno često da ih možemo smatrati elementima književnog iskustva" (Solar, 2005: 273) pri tom razvijajući složen sustav književne znanosti u temelju kojeg proučavanja bi bila tematika, što bi pružilo razumijevanje književne strukture, a onda temeljem toga i svih ostali književnih elementa, u smislu čega njegova *Anatomija kritike* iz 1957. godine predstavlja značajan prinos.

Arhetip majke

Pojava i ponavljanje arhetipa majka kako kroz najkompleksnije ženske likove *Trilogije* Perku, Garu, Anđeliju i Iglicu koje sve u svom značenjskom sklopu imaju naglašen aspekt majčinstva, tako i kroz ove ženske likove nepromjenjive osobnosti koje se javljaju isključivo u ulozi majke, a o kojima će upravo u ovom dijelu rada biti riječ, ovjeravaju arhetip majke

kao najzastupljeniji i najprisutniji arhetip u *Trilogiji o Kurlanima* kroz što se očituje i Božićev senzibilitet i naklonost prema majčinstvu kao „najplemenitijem čovještvu“ (Košutić i Nikolić, 1941).

Majčinski aspekt u ženi budi želju za majčinstvom, njegovanjem i brigom za potomstvo. Odnos s djetetom i prema djetetu u najbitnijem određuju ženu-majku, odnosno ozbiljuje njezinu osnovu svrhu u postojanju, a spolnost joj je primarno usmjerena stvaranju novog života i rađanju. Konstelacija arhetipa majke u svijesti pojedinca u bitnome određuje refleksiju vlastite vrijednosti i utječe na način oblikovanja identiteta pojedinca.

Neki od ženskih likova nepromjenjive osobnosti koji se javljaju u ulozi majke značajnije su konotirani s obzirom na njihov utjecaj prema drugim likovima i razvoju radnje, dok su druge tek naznačene kroz statičnu funkciju „nečije“ majke. Tako je lik majke Luce prvenstveno u službi posredne karakterizacije lika Andrije na kojeg ona ima značajan utjecaj dok u odnosu na Garu konstelacija arhetipa njezine majke gotovo da izostaje. Naime, Gara će pokazati bitno drugačiju osobnost od one koja bi se očekivala od kćeri samozatajne majke koja stoički prihvaća životne datosti. Gara od majke preuzima samo one osobitosti koje jačaju karakter: „Prave žene se na kaju! Bilo bi zaludo, pa se zato i ne kaju“, reka bi mati. „Samo se ludetine kaju. Moraš se soliti razborom, a ne posipati pepelom! zaboravi i gledaj svoj posao!“ (Božić 1989b: 283), ali ne i nježnost i „mekotu“ koju je naslijedio sin Andrija i s kojom se on stalno sam u sebi bori, bolje rečeno protiv koje se bori, doživljavajući ovaj dio sebe kao neoprostivu slabost: „Uvijek ona majčinska mekota nježi [...]“ (Božić 1989a: 386), da bi kasnije, pročišćen katarzom rata i boli, spoznao vrijednost senzibilnog poimanja stvarnosti: „Od rođenja titrala u Andriji majčina mekoputna žica. Sad je štovao svaki dar pokojne matere, držao se mirno u svom raspeću i zadubljeno u svačiju kob“ (Božić 1989b: 238). Međutim, dok je majka Luca bila živa nema izravnog dijaloga između nje i sina Andrije, ali pripovjedačevom denotacijom saznaje se Andrijina genetska upućenost na majku i konotiran je njezin utjecaj na Andriju. Tek nakon majčine smrti Andrija joj se po prvi put obraća i to sad, jedino moguće, u mislima: „Ništa mi ne govori tvoje je da miruješ, a moje da te svetim“ (Božić 1989b: 238).

Arhetip majčinstva određen općenito brižnošću dolazi do izražaja kod lika majke Luce i kad ona neposredno pred streljanje gotovo cijelog kurlanskog roda, brižno i predano unučićima „upletava“ ručice u vunu, a što pisac donosi kroz vizuru njezina supruga, inače „moćnog“ Silvestra koji je u ovom agonijskom trenutku, sada posve nemoćan.

Ostala Lucina djeca Krđo, pokojni Ivan Perkin suprug te Stipan, nisu uvučeni u ovaj značenjski krug jer u *Trilogiji* ne postoji njihovo prožimanje s likom majke Luce.

Konstelacijom arhetipa majke u Andrijinoj svijesti omogućena je refleksija samog lika Andrije koji će prolaziti metamorfozu od grubog, snažnog i eksplozivnog mladića do zrelog, mudrog, promišljenog i neobično senzibilnog muškarca. Na drugačiji, ali po konstelaciji arhetipa majke zajednički način, njegova sestra Gara proći će put katarze od gnojnice života do samosvjesne spoznaje o vlastitom identitetu.

Za razliku od Andrijine majke Luce koja se ne očituje u stavu i odnosu prema muškarcima, ali djeluje na jedan od najznačajnijih i najkompleksnijih muških likova *Trilogije* – lik Andrije, Filipova se majka majčinski iskazuje kroz zaštitnički savjet, ali ne prema vlastitoj djeci već prema nevjesti Iglici, drugoj Filipovoj ženi, podučavajući je kako se od početka treba postaviti prema mužu Filipu: „[...] Znadu moji i odalamit, a ti ne daj na se. Odma mu pokaži, da ne daš na se“ (Božić 1989a: 399). S obzirom da je Iglica zapravo još dijete, uz Katinu žensku solidarnost konotirana je i majčinska briga tim više što je Iglica rano ostala bez majke u čemu se osjeća i piščeva zaštitnička empatija pod utjecajem koje društveno uvriježeni antagonistički odnos „svekrva-nevjesta“ donosi kroz konotaciju toplog, zaštitničkog odnosa „majka-kći“.

Međutim, Igličina majka, iako tek retrospektivno prikazana kroz arhetip brižne Gavranove supruge, posredno preko Gavranovih unutrašnjih promišljanja o njoj, a koja u bitnome određuju njegovo ponašanje i upravljaju njegovo djelovanje, transponira se u Igličin život i na taj je način u njemu, iako mrtva, sveprisutna.

Bikanova je majka u negativnoj arhetipskoj sferi. Njezin utjecaj na Bikana, iz neznanja ako se uzme perspektivu vremena i prostora radnje, uzrok je Bikanova kompleksa manje vrijednosti pa je uz stvarnu fizičku različitost, nastupilo i Bikanovo duhovno odnosno mentalno odstupanje od normalnog, društveno prihvatljivog stanja i ponašanja. Njemu se konotirane bestijalnost i pedofilija što se u frojdovskom smislu može tumačiti nedostatkom majčinske ljubavi štoviše njezinim osobnim slabljenjem njegova karaktera. Jer, njegova majka, umjesto bezuvjetne ljubavi kao temelja budućeg samopouzdanja, u književnoj stvarnosti *Trilogije* rušila je Bikanovu osobnost i razarala je raznim pričama njegovu elementarnu ljudsku potrebu za pripadnošću i prihvaćanjem:

> „Sam je kao ličinka, kao crkvenjak, kao miš, sam je, sam. Nehatom ostavljen ili hotimice napušten kao pabirak. Ali prije hotimice napušten. „Na crnom grodzu bilo bijelo zrno; došla jematva i djevojke grozd pozobale osim bijelog zrna; prepale se čarolije,

> zadrhtala im blagoslovena utroba i bacile ogrozidnu s bijelim zrnom; ni ptica neće pozobati i zrno će se smežurati.“ **Sam je izmislo tu priču, ali majka ih je toliko navezla, da mu je možda kakav njezin luđački vez zarovašio mozak.**[2] Dok ne ispustiš dušu, Bikane, bit ćeš sam. Smežurat ćeš se i ispustiti dušu. Ni zvijezde nisu udaljenje od mjeseca koliko žene od tebe.“ (Božić 1989a: 25)

Posredstvom ovog neprirodnog majčina ponašanja koje bi već po svojoj biti nagonski trebalo štititi, a ne štetiti, u Bikanu se nužno aktiviralo povjerenje u vlastite snage pa on postaje uspješni, nemilosrdni trgovac te sve manje biva okarakteriziran prvobitnim kompleksom. Štoviše, pisac ga kroz lik Gare i Iglice približava mogućnostima koje su običnom, „normalnom“ čovjeku dostupne u svijetu svakodnevice, pa tako i žena. To ne znači da će prvobitna kompleksna domena jednostavno nestati, već je sada u taj njegov kompleksni doživljaj žene uključeno i iskustvo s Iglicom koje obećava te dolazi do promjene Bikanova bazičnoga emocionalnog raspoloženja potenciranog njegovom „kupnjom“ Iglice, koju Gavran „prodaje“ za otkup duga. Međutim, Gavranova prevrtljivost kao jedna od glavnih mu karakteristika, Iglicu ipak odvodi u ruke „boljem čovjeku“ Filipu Kurlanu, a što za Bikana znači konačnu konstelaciju arhetipa majke u njegovu negativnom aspektu.

Iako je u slučaju Bikanove majke riječ o negativnom aspektu ovog arhetipa, pisac općenito štujući majčinstvo, ovaj negativni aspekt ne donosi jasno, denotativno, osuđivalački, već u vlastitoj maniri konotacije, tek daje naslutiti, predosjetiti i osjetiti i ovu „tamnu stranu“ arhetipa majke.

Armin von Hatzfeldtova majka pripada također ovoj negativnoj arhetipskoj sferi, odnosno uzrokuje negativnu arhetipsku konstelaciju u svijesti ovog njemačkog visokog dužnosnika. Negativnom konstelacijom arhetipa majke logički se opravdava njegovo monstrumsko postupanje koje dovodi do streljanja i spaljivanja cijelog sela i gotovo cijeloga kurlanskog roda nakon čega je on u stanju doslovno uživati u umjetničkom doživljaju vlastita zločinačkog čina koji se događa po njegovoj naredbi:

> „Nad spaljenim selom, u kamenoj planini, zastadoh. Štab izmicaše u mećavi. Zašto stadoh, zašto protrnuh, zašto se osvrnuh? Ne bijah obnevidio od vjetra i snijega, niti bijah ičim fizičkim divergiran, ne bijaše me vukla čak ni slikarska radoznalost. Naprosto, okrenuo sam se; nešto neodređeno, izvan čula i svijesti, primoralo me da se okrenem, A bješe tako magnetično, da sam osjetio žudnju za

---

[2] Istaknula M. Š.

sudarom. Instinktivno dohvatih dalekozor. Stakla su se plavila bjelilom i bijelila plavetnilom... dok sam kamenom pustinjom tražio crno stratište. Nađoh ga. Izoštrih fokus...

Trupla su mirovala rasuta oko gumna, propeta uz stožer, Gejzir se sledio. Vjetar je drhturio prnje i kose mrtvih, skidao ocaklinu s njihovih ugaslih očiju, hroptao iz njihovih razjapljenih zjala. Crna krv pretvarala se u tamni ultramarin. Goya! „Kronos s metlom" vijao je prah...

A onda – vidjeh!

Iz kupa leševa oko stožera polako izviraše crna sjenka. Krtica iz zemlje ili duša iz trupla? Bješe starac! Dizaše glavu i trup, ljuljaše se na koljenima uokrug, u traženju svoje osi, u bunilu izgubljenog sna. Općinih se: obris tvoga torza! I gle! U drhtavom naručju držaše beživotno tjelašce. Bijah paraliziran: Moja konačna forma! Činilo se da je vjetar stao! Litice se razmakle! Tvoja gotska kripta otvorila se! Zauvijek! Bijah općinjen i paraliziran duhom slike! Kao pred Giottovom freskom. Stigmatizirala me usijana moć ideje: živ duh i mrtvo tijelo, otac i sin, ti i ja!...

Ordonanc htjede pucati u oživljeni leš. Odgurnuh mu pušku. Uputih ga u pravcu štaba...

Ostadoh sam... u pustoši.

Duh mi uzgori." (Božić 1989b: 234)

Kao i u slučaju Bikanove majke Amirova je majka tek naznačena kroz samu funkciju. Pisac je posredno kroz Arminova oca, odnosno njegov tek konotirani, ali svakako ovom ženom i općenito principom „ženskog", duboko izazvan kompleks, opteretio lik Amira ponorom bola kojeg on pokušava ispuniti bolesnim umjetničkim erosom potenciranim tek prizorom ljudskog užasa. Očeva nametnuta percepcija lika majke rezultirala je negativnim aspektom ovog arhetipa:

- „Majka je, dakle, naše naličje? Zašto se okrenula od našeg lica? Zašto nas je napustila?
- Orhideja ima na hiljade vrsta! žive kao nametnice, uz druge snažne biljke.
- Pripadam li ja majčinoj genetičkoj srži?
- Ti se samo trudiš da ne budeš Hatzfeldt, meni usprkos! Uzaludno!
- Ti si pregrub, oče!
- Uškopljenici su se jadali da Heine pjeva pregrubo o ljubavnoj sreći.
- Ja nisam uškopljenik!" (Božić 1989b: 234)

Slutnja o majčinoj prostituciji konačna je kastracija ovog lika kojom upravlja negativni aspekt arhetipa majke.

Bez obzira je li se arhetip majke konstelira u svom pozitivnom ili negativnom aspektu, Božić ovaj aspekt žene donosi gromovitom nježnošću prema majčinstvu, uvijek ga, ukoliko je riječ o njegovu negativnom aspektu, ublažavajući, bilo posredno nekim likom, bilo primitivnošću vremena i prostora. Urušivost ženske ljepote započeta požrtvovnim majčinstvom mala je cijena za radost žene koja je, kako bi to rekla Sida Košutić, „najveća nad kolijevkom“:

„Ta velika Mati! Pristupivši prvi put kolijevci, ona je skinula raskošno ženstvo, skrušila se svetački i zavjetovala nijemo, da će svoju ljepotu, svoje zdravlje, pa makar i sam život, ako ustreba, žrtvovati. To najplemenitije čovještvo, što se žrtveno kida od bića majke, ostavlja za sobom svetu sjenu Božje prisutnosti“. (Košutić i Nikolić, 1941)

Svakako da se žena ne ostvaruje i ne iscrpljuje jedino u majčinstvu, ali je doživljaj majke kao i iskustvo djetinje pripadnosti jedan od najdubljih ljudskih osjećaja koji u bitnome određuju čovjeka. Stoga se može zaključiti kako naglašena prisutnost arhetipa majke u svijesti likova u bitnome odražava Božićevu sposobnost prikazivanja *stanja* njegovih junaka i junakinja bez obzira kojem stupnju značenjske hijerarhijske ljestvice pripadali. Ujedno se kroz ovaj arhetip očituje i *stanje* društva što ovjerava Božićev moderni književni postupak.

Arhetip supruge

Za razliku od kompleksne konstelacije arhetipa majke u pozitivnom i negativnom aspektu, arhetip supruge biva znatno jednostavnije utjelovljen kroz već neke od spomenutih ženskih likova neizmijenjene osobnosti i to Luce Silvesterove te Kate Mrkine, međutim u njima je samo ostvarena statična funkcija supruge iz koje se tek saznaje podređeni položaj žene u braku. Ono što se nameće u ovom smislu usporedba je dvije različite konstelacije arhetipa supruge donesene kroz lik supruge Andrije Kurlana i lik pokojne Gavranove supruge. Pojava Andrijine supruge zapravo je tek daljnja karakterizacija samog lika Andrije, a o njoj se jedino zna da je „obilata“: „Nije više mario ni za svoje dvije ženskice, ni za **obilatu ženu**[3] s kojom se spetljao na brzinu, dozrevši i puknuvši od zreline i obijesti; žena mu donijela tri jutra oranice u ravnici, „most“ za varoš, kamo ga je još prije vojačenja stala vući želja za krmama i novotarijama“ (Božić 1989b: 34).

---

[3] Istaknula M. Š.

Bitno što se spoznaje je Andrijin nemar prema supruzi i djeci opravdan višim interesom obrane kolektiva. Uglavnom se susreće supruga koja nema nikakva utjecaja, štoviše nikakva prožimanja sa suprugom, za razliku od Gavranove pokojne supruge kojom je on sav prožet u mislima i upravljen u svojim djelovanjima i egzistencijalnim odlukama:

> „Sad bi se ona digla – da je živa – i probrzala kućom: časkom bi blijedu žeru raspretala, zvoncala bi bakra, ključala gusta kaša, dozivao voko, provro veseli dječji plač. A ona bi bojažljivo njega pogledala. Ne bi htjela da on svu krivnju, zbog nakane da zajmi, baci na sebe, prepolovila bi brigu i tu nakanu, podobnu ženskoj ćudi smatrala svojom: „jezik povukla sa svoje brižne nepromišljenosti i izazvala njegovo dobodušno nakanjivanje". Šutjela bi, naravno, sva u zaposlenim rukama, ali bi joj on sve to iz očiju ukrao za svoje opravdanje." (Božić, 1989a: 9)

Božić, bogatstvom jezičnog duha kojim suvereno vlada, konotira obostranu ljubav muškarca i žene u svim životnim danostima „bogatstvu" i „siromaštvu", međutim materijalna strana karakterizacije tek je prizma za Božićevu uspjelo ostvarenu sliku obiteljske idile neuvjetovane ničim osim iskrenom ljubavlju dvoje supružnika koji k tome blagoslovljeni roditeljstvom, gledajući u zajedničkom pravcu, uvijek iznova vide i osjećaju jedno drugo.

Iako je lik Gavrana općenito prikazan u pomalo lakrdijaškom svijetlu, promatrano kroz pozitivnu konstelaciju arhetipa njegove supruge, uočava se drugačija značenjska vrijednost koja ga podiže u vrijednosnom smislu kompleksnijeg znaka osobnosti. Tako Gavran, obuzet mislima o pokojnoj supruzi i njezinoj nezamjenjivoj ulozi u obitelji, biva ostvaren kao vrlo senzibilna narav s bogatim unutrašnjim *stanjem*.

Arhetip ljubavnice

Među ženskim likovima nepromjenjive osobnosti posebno se ističe lik Marunove udovice čija naknadna konstelacija arhetipa ljubavnice u svijesti Andrije Kurlana ostavlja neizbrisiv trag. Naime, Ivan je Maruna po nalogu Andrije Kurlana trebao biti priveden radi suradnje s neprijateljskom vojskom, međutim izvršitelj privođena – Dren, u svojoj naglašenoj doživljajnosti, krivo tumači Marunove pokrete i ubija ga u uvjerenju da mu je ovaj pružio otpor. Kroz veliki dio radnje trećeg dijela *Trilogije*, romana *Tijela i duhovi*, Andrija Kurlan kao zapovjednik koji je izdao naredbu o privođenu biva opterećen ovom krivnjom o čemu su vode značajne

kolektivne polemike, ali što u bitnome muči i samog Andriju. Međutim, nakon Andrijine „katarze“ on odlazi do udovice „greškom“ ubijenog Marune gdje se ispostavlja da je ipak ubit „pravi“ krivac, odnosno pravi Ivan Maruna. Naime, u njezinu životu postojala su dvojica muškarca istog imena i prezimena s tim da joj je jedan od njih, onaj ubijeni bio suprug koji je potajno radio za neprijatelja i uistinu bio izdajnik, međutim svi su misli da je pošten. Drugi istoimeni Ivan Maruna, onaj koji je „greškom“ ostao na životu, bio je njezin ljubavnik i otac jednog od njezine djece, a javno je švercao s neprijateljima, međutim bez izdajničkih konotacija, dakle u tom smislu nevin, za kojeg su pak svi mislili da je kriv. Ova semantička zbrka oko istog imena i prezimena te slične funkcije ovih dvaju muškaraca u životu otresite, ali zamamne i naglašeno senzualne Ličanke – razjasnila se njezinim osobnim prikazom stvarnog stanja stvari.

Koliko god Gara ili Perka omogućuju doživljaj nenametljivih živih znakova, ali koji istovremeno, trenutkom recepcije postaju nezaboravni, urezujući se britkošću i životnošću Božićeva jezika u svijest čitatelja kao amblemi jednog mukotrpnog života i utjelovljene životne snage čija univerzalnost ženskog opstanka prkosi vremenu, toliko snažno, iako na jedan posve drugačiji način, biva ostvaren i lik Marunove udovice.

Naime, ubojstvo Ivana Marune od samog početka dramski postavljeno,[4] a kroz kojeg Andrija Kurlan postupno profilira svoju osobnost, na koncu dovodi do Marunove udovice, mlade, s razlogom neucviljene, potentne žene, koja poput vatrometa u bojama, iako jednokratno prikazana, pršti posljednjim romanom *Trilogije* kao upečatljiv, kontrastan ženski lik:

> „Stanu ga dražiti njene zelenkaste, bajamaste oči, pod crnim obrvama i rijetkim trepavicama. Probadale su ga bestidno. Stane mu bosti oči njena zelenjava „varoška vešta“ do koljena, njene bijele „bosanske papučetine“ do iznad članaka. Nije prošlo ni mjesec dana od Marunove pogibije – već se pošarenila! A kamoli ona pokorna snuždenost kurlanskih žena koje doživotno tuže i trpe u crnini ruha i zataji duše!“ (Božić 1989b: 246)
> [...]

[4] Kao posebna značajka Božićeva stila nameće se njegov sveprisutni dramski naboj na kojega ukazuje i Živko Jeličić u članku „Osobitosti Božićeva dramskog naboja“, u: *Dani Hvarskog kazališta: suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975): eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Književni krug, 1984., Split, str. 17.: „Mirko Božić pisac sav je u dramskom naboju. Bilo da je riječ o proznom tekstu ili o drami, o snimku prirode ili o uzburkanoj ljudskoj psihi, osnovno kreativno vrelo predstavlja dramski naboj; on je i mikrokozam i makrokozam Božićeve literature. Može se pridometnuti da su i vrhunski dometi i poneke posustalosti pisca ponikle iz istog izvorišta. Kao što je dramski naboj prisutan u iskrištu riječi, tako je možda još vidljiviji u književnoj materiji.“

„Lice joj bijaše dugoljasto, s tankim grebenom nosa, čelo namreškano sitnim borama. Pût joj bijaše žutosmeđa, u jednoj boji, bez traga rumenila na upalim jagodicama. Podsjećala bi na one žutinjave udavače, preodjevene duvne, mrtvijata stvorenja osornog izgleda i zatravljene ženstvenosti, **da joj bujna kosa ne isticaše mušku ljepotu i žensku putenost.**“[5] (Božić, 1989b: 246)

Konstelacija arhetipa ljubavnice ostvarene kroz lik ove neustrašive žene koja radije bira da je sredina u kojoj živi mrzi zbog onoga što jest, nego voli zbog onoga što nije, pokazuje se u svom pozitivnom aspektu sugerirajući dva oblika jedinstvenog morala pojedinca, individualni i kolektivni:

„Nisu me mogli živu smisliti, jer sam znala za to. Režali su dok sam šutjela, a kad nisam više mogla šutjeti, stali gristi i čupati, i mene i „Šarca“. „Kurvo! Vidit ćeš ti svoga boga kad svrši rat!“ Dohakat ćemo mi Ličanki i šverceru!“ „Crkni kurvo s mularijom!“ Pomoć? Od njih pomoć? Velika je njihova pomoć! Meni i mojoj djeci! Marunovoj ili Ivanovoj! Zakonitoj ili nezakonitoj. Nema šta! Djeca su ženska. Baš ih briga za djecu. Nisam jedanput čula njihove planove. Naći će im siromašne zetove. Prizetiti nove sluge. Glavno da se čuva stanje Marunovih, udavili se u njemu! – siktaše besprimjernim ogorčenjem, oči joj gorahu zeleno i pištavo u suhim kapcima.“ (Božić, 1989b: 249)

Upuštanjem ovog „udanog“ ženskog lika u preljub sa slobodnim muškarcem, mladim Ivanom Marunom i rušenjem društveno priznate i poželjne bračne pozicije, pisac stvara jedinstven ženski lik koji bez imalo krivnje i straha, svjesno i odlučno preuzima društveno stigmatiziranu ulogu ljubavnice. Jedinstvenost ovog ženskog lika unutar *Trilogije* očituje se i u njezinom drskom karakteru očitovanom tehnikom dijaloga:

- „Oštra si jezika.
- Prošlo je doba „tučice“. „Ličke tučice“. Sad sam „Kupinska vučica“. Tako me zovu. Neka! – iskesi se zgađeno.
- Nisam se dala i neću se dati! Htjeli su me i kupiti. Nisam za prodaju! Od gavana ni oraha iz ruke.
- Niti je svaka sirotinja poštena, niti je svaki bogataš nepošten... – buncaše Andrija očevim davnim razborom.“ (Božić, 1989b: 249)

---

[5] Istaknula M. Š.

Dakle, Marunova je udovica, koja ujedno utjelovljuje ljubavnicu drugog Ivana Marune, svjesno izabra svoje mjesto u društvu, a svoju autonomnost ozbiljila je upravo kroz arhetip ljubavnice koja se ne boji kolektivne (ne)svijesti niti ljudske osude:

> - „Ne bojim se ja nikoga! – oči joj zasijere, kao u orlice. – Davno sam u sebi ubila strah od ljudi. A istinu uvijek svakome skrešem u brk! To me i drži na životu – otvori vrata, on iziđe na terasu, i dok se okrenu – vrata bijahu zatvorena, **vilena žena**[6] nestade pred njegovim izrogačenim očima poput snovite utvare." (Božić, 1989b: 250)

Upravo je u lik Marunove udovice pisac ostvario najzorniji primjer ženskog lika kojeg se može odrediti kao sastavnicu značenjskog pomaka jer već samim pojavljivanjem ovog ženskog lika kao pojma u svijesti Andrije Kurlana, dakle znatno prije nego ju je Andrija osobno susreo, u liku Andrije započinje proces preobrazbe motiviran krivnjom, a potenciran upravo sviješću o postojanju jedne udovice koja je „zahvaljujući" njemu udovica. Tako uvjetno rečeno „sporedni" lik Marunove udovice značenjski pomiče, također uvjetno rečeno s obzirom na pristup likovima u ovom radu, „glavni" lik Andrije Kurlana, utječući na njegovu preobrazbu iz sirovog, surovog, i strastvenog kurlanskog muškarca, u senzibilnog, osviještenog i smirenog zrelog čovjeka.

Zaključak

Analizom dijela opusa Mirka Božića kojim se aktualizira žena u širem obzorju ovog pojma, uočila se specifična aktancijalna razina ženskih likova nepromjenjive osobnosti koji se mogu odrediti kao sastavnice značenjskog pomaka jer djeluju na značenjski sklop ostalih likova Božićeve *Trilogije* ili pak utječu na razvoj radnje što im daje semantičku potentnost i logičnu opravdanost. Riječ je o skupini ženskih likova nastalih simbiozom deskripcije i modernog analitičnog postupka kojima se posebno rasvjetljuje suvremenost Božićeve književne koncepcije.

Ženski likovi koji su u ovom radu određeni kao sastavnice značenjskog pomaka ovjeravaju autorovu arhetipsku predodžbu majke, a zajedno sa ženskim likovima u kojima se ogledaju arhetip supruge i arhetip ljubavnice pisac ponavlja i potvrđuje ustaljene ženske društvene uloge, odnosno konstelira određene arhetipove u njihovim pozitivnim ili negativnim aspektima i na osebujan način gradi ženski lik kao izraz određenog vremena i prostora, kao svojevrstan kronotop.

---

[6] Istaknula M. Š.

Literatura

BAHTIN, Mihail, *Autori i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad, 1991.

BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto – Buffalo – London, 1997.

BARTHES, Roland, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1979.

BEAUVOIR, de Simone, *Drugi pol*, Beograd, 1982.

BITI, Vladimir, *Pripitomljavanje drugog*, Zagreb, 1989.

BOŽIĆ, Mirko, *Kurlani*, Zagreb, 1980.

BOŽIĆ, Mirko, *Neisplakani*, Zagreb, 1989a.

BOŽIĆ, Mirko, *Tijela i duhovi*, Zagreb, 1989b.

BRLENIĆ VUJIĆ, Branka, „Poetika kompozicije romana *Kurlani* Mirka Božića. (Uvod u čitanje *Tijela i duhova*)“, u: *Forum* 7–8, 1980., str. 298–314.

BUTLER, Judith, *Psihički život moći: teorije pokoravanja*, Beograd, 2012.

FINK, Bruce, *Lakanovski subjekt: između jezika i jouissance*, Zagreb, 2009.

FLAKER, Aleksandar, *Stilske formacije*, Zagreb, 1986.

FRANGEŠ, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti,* Zagreb – Ljubljana, 1987.

FRAZER, James George, *Zlatna grana: podrijetlo religijskih obreda i običaja,* Zagreb, 2002.

FREUD, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Beograd, 2006.

FRYE, Nothorp, *Anatomija kritike*, Zagreb, 2000.

GRBIĆ, Igor, „Jungovska interpretacija romana Put do Indije E.M. Forstera: indijski i zapadni doživljaj ega, duše, sebstva“, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2010.

JELIČIĆ, Živko, „Osobitosti Božićeva dramskog naboja“, u: *Dani Hvarskog kazališta: suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975): eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Split, Književni krug, 1984., str. 17.

KOŠUTIĆ, Sida – NIKOLIĆ, Vinko, *Hrvatska majka u pjesmi*, Zagreb, 1941.

LACAN, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar/Jacques Lacan*, Zagreb, 1986.

LEŠIĆ, Zdenko (ur.), *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX. stoljeća*, Sarajevo, 2006.

MAYER, Hans, *Autsajderi*, Zagreb, 1981.

MILANJA, Cvjetko, „Božićeva kurlanska trilogija“, u: *Forum* 25, 50, 9, 1985., str. 439–457.

MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*, Paris, 2003.

MUSA, Šimun, *Studije i ogledi*, Mostar, 2009.

ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, 2005.

PAGLIA, Camille, *Seksualna lica: umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Zagreb, 2001.

PATEMAN, Carol, *Spolni ugovor*, Zagreb, 2000.

PAVLETIĆ, Vlatko, *Kurlanski bijesni čvor: trajni književni domet Mirka Božić,* Zagreb, 2006.

PAVLETIĆ, Vlatko, *Poetika korelacija: sveopća mreža odnosa*, Zagreb, 2007.

PELEŠ, Gajo, *Iščitavanje značenja*, Rijeka, 1982.

PELEŠ, Gajo, *Tumačenje romana*, Zagreb, 1999.

SOLAR, Milivoj, „Karakterizacija ženskih likova“, u: *Granice znanosti o književnosti*. Zagreb, 2000., str. 62–78.

SOLAR, Milivoj, *Teorija književnosti*, Zagreb, 2005.,

ŠICEL, Miroslav, „Kurlanska trilogija Mirka Božića“, u: *Ogledi iz hrvatske književnosti*. Rijeka, 1990., str. 169–180.

LA CONSTELLATION AMBIVALENTE DE L' ARCHÉTYPE DE LA MÈRE DANS TRILOGIJA O KURLANIMA DE MIRKO BOŽIĆ

La constellation de l'archétype de la mère dans l'esprit de l'individu détermine en grande partie le reflet de ses propres valeurs et influe sur la façon de créer l'identité individuelle car l'expérience de la maternité, ou l'expérience de l'appartenance de l'enfant, est l'une des plus profondes émotions humaines qui déterminent essentiellement l'homme. La présence accentuée de l'archétype de la mère dans l'esprit des personnages de *Trilogija o Kurlanima* de Mirko Božić reflète essentiellement la capacité de l'écrivain à représenter *l'état* de ses héros et héroïnes, peu importe le niveau de hiérarchie sémantique auquel ils appartiennent. Aussi à travers cet archétype se manifeste *l'état* de la société certifié par le processus littéraire moderne de Božić. L'image archétypale de la mère qu'apporte Božić par la constellation ambivalente de cet archétype dans son aspect tant positif que négatif certifiée par différents caractères féminins, ensemble avec les caractères féminins dans lesquelles se reflètent l'archétype de la femme ainsi que l'archétype de l'amante, soulignent la modernité des concepts littéraires de Božić.

MOTS CLES: ***archétype, caractère, amante, mère, épouse, Trilogija o Kurlanima***

Elena Eror

Poslijediplomski doktorski studij Glotodidaktike
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 81'221:316.775(497.5:470+571)]37.091.3

Pregledni rad
Primljen: 22. 11. 2015.
Prihvaćen za tisak: 17. 9. 2016.

Pregled procesa neverbalne komunikacije u interkulturalnom aspektu i usporedba neverbalnoga ponašanja dvaju predstavnika hrvatske i ruske kulture u didaktičkoj sredini

Cilj ovog rada – na temelju prethodnih istraživanja ostvariti pregled procesa neverbalne komunikacije između pripadnika različitih kulturno-društvenih skupina. Relevantna literatura još je jednom ukazala na to da je uspješna međuljudska komunikacija ovisna ne samo i ne toliko o verbalnoj produkciji, koliko o neverbalnom ponašanju. Također, s obzirom da se u radu orijentiralo na didaktički aspekt neverbalnog ponašanja, pokušala se provesti usporedba video snimaka predavanja dvaju predavača, koji pripadaju različitim, makar i srodnim kulturama: hrvatskoj i ruskoj. Usporedba načina predavanja spomenutih predavača potvrdila je do sada provedena istraživanja, da razlika u neverbalnom i paraverbalnom ponašanju može biti uvjetovana ne samo osobnim, već i međukulturnim osobitostima.

KLJUČNE RIJEČI: ***kinezika, kronemika, neverbalna komunikacija, neverbalno ponašanje u didaktičkoj sredini, paraverbalna komunikacija, proksemika***

1. Uvod

Čovjek vodi društveni način života. Za svakoga je važno uspostaviti kontakt s nekom drugom osobom, čime se postiže cilj komunikacije: dobivanje informacija, zadovoljavanje potreba u komunikaciji, motivacija sugovornika na akciju i drugo. Komunikacija – u najširem smislu – predstavlja razmjenu informacija između pojedinaca kroz zajednički sustav simbola, a poznavanje zakona učinkovite komunikacije olakšava interakciju među ljudima. R. Birdwhistell (1970) dokazao je da udio komunikacije riječima čini samo do 35% prijenosa informacija. Preostalih najmanje 65% neverbalna je komunikacija koja se zbiva bez uporabe riječi (Birdwhistell prema Pease, Pease, 2009). Neverbalna komunikacija

predstavlja ponašanje, koje upućuje na prirodu međudjelovanja i emocionalna stanja pojedinaca koji komuniciraju. To su geste, izrazi lica, držanje tijela, odjeća, frizura, predmeti statusnog značaja (osobno vozilo, ručni sat i dr.). Čitanje ove vrste ponašanja doprinosi visokomu stupnju međusobnoga razumijevanja. Praćenje ovih informacija daje sliku o sugovornicima – o njihovim moralnim i osobnim kvalitetama, o raspoloženju, osjećajima, iskustvu, namjerama, očekivanjima itd.

Ovim se radom želi na temelju proučene literature, koja govori o procesu neverbalne komunikacije među osobama različitih kulturoloških skupina, usporediti različite tehnike i elemente neverbalne komunikacije kod predavača iz dvije zemlje. Na temelju dviju videosnimaka hrvatskoga i ruskoga predavača u didaktičkoj sredini napraviti usporednu analizu njihova neverbalnoga ponašanja. Pretpostavlja se da točno opažanje neverbalnih informacija te cjelokupnoga informacijskoga sadržaja u velikoj mjeri ovisi o pripadnosti sugovornika određenoj kulturi. U današnjemu globaliziranomu svijetu razumijevanje interkulturnoga aspekta neverbalnoga ponašanja aktualno je i za didaktičko okruženje u kojem predavači i slušači često pripadaju različitim kulturama.

2. Osnovni elementi neverbalne komunikacije u interkulturalnom aspektu

Razmatranje elemenata neverbalne komunikacije pomaže boljemu razumijevanju načina kojima se prenosi međukulturni smisao komunikacije. U tom pogledu najvažnije je svojstvo neverbalne komunikacije činjenica da se provodi uz pomoć svih osjetila: vida, sluha, dodira, okusa, mirisa, od kojih svaki služi za komunikaciju. Na temelju sluha stvara se akustički kanal neverbalne komunikacije, preko kojega prolazi paraverbalna informacija. S pomoću vida stvara se optički kanal, koji opskrbljuje informacijom o izrazima lica i pokretima tijela (kinezika) čovjeka. Time se omogućuje procjena položaja i orijentacije u prostoru komunikacije (proksemika). Na temelju dodira aktiviran je taktilni kanal, na temelju mirisa – mirisni. Govor tijela također uključuje razumijevanje i uporabu vremena – kronemiku. Svi elementi neverbalne komunikacije usko su povezani, mogu se međusobno nadopunjavati ili pak dolaziti u sukob jedni s drugima (Gorelov, 1980).

U nastavku će se razmotriti osnovni elementi neverbalne komunikacije, na temelju kojih će se poslije analizirati neverbalno ponašanje u didaktičkoj sredini dvaju konkretnih predavača.

2.1. Paraverbalna komunikacija

Značenje prenesene informacije može varirati ovisno o intonaciji, ritmu, i boji glasa. Primjerom paraverbalne komponente može poslužiti ton, koji signalizira upitnu prirodu rečenice, ironiji, sarkazam, gađenje, humor itd. Izgovorena riječ nije neutralna i način na koji ljudi govore katkad je važniji od sadržaja komunikacije (Knapp, 1978)

U paraverbalnoj komunikaciji sredstvima za postizanje učinkovite komunikacije služe sljedeće karakteristike ljudskoga *glasa:* izgovor ili artikulacija, jačina glasa ili glasnoća, visina glasa, brzina govora, ritam govora. Jačina glasa, njegov ton i brzina govora služe za isticanje riječi u rečenici, ali i za izražavanje osobnoga stava onoga tko govori (Težak, Babić, 2003)

Paraverbalna komunikacija u različitim kulturama razlikuje se prema načinu uporabe tona i boje glasa. Na temelju ovoga kriterija postoji podjela na tihe i glasne kulture. U Europi, na primjer, Amerikancima katkada zamjeraju njihov preglasni način govora. Ova značajka uzrokovana je činjenicom da Amerikancima vrlo često nije važno slušamo li ih ili ne. Za njih je puno važnije pokazati svoju kompetenciju i otvorenost. Nasuprot tomu, Britanci imaju potpuno različitu točku gledišta – vjeruju da se ne treba miješati u poslove drugih. Sukladno tomu oni imaju vrlo dobro razvijenu sposobnost izravnoga usmjeravanja govora i uzimaju u obzir ne samo buku, već i udaljenost (Hall, Fast, 1995).

Kulturno-specifične osobine paraverbalne komunikacije izražene su i u brzini govora. Na primjer, Finci govore relativno polako i s dugim stankama, što je o njima stvorilo predodžbu osoba koje misle dugo i sve rade polako. Brzogovorećim kulturama pripadaju govornici romanskih jezika (francuskoga, rumunjskoga, moldavskoga), a također i Romi. Nijemci zauzimaju srednji položaj, iako je brzina govora veća u Berlinu, a i niža u sjevernoj Njemačkoj (Hall, Fast, 1995). Jedan je od bržih jezika japanski, čija prosječna brzina iznosi 7,84 slog/s. Za razliku od njega, mandarinski kineski puno je sporiji, s prosječnim tempom od 5,18 slog/s (Graham, Santos, 2015).

U Rusiji je N. Soboleva (1968) provela istraživanje brzine govora deset ruskih predavača tijekom objašnjenja novoga gradiva. Zaključila je da je njihova prosječna brzina govora 3,281 slog/s, iako može varirati od 2,7 do 4,5 slog/s. Usto se brzina govora povećava ako se predavač u nastavi služi i vizualnim materijalima. Prosječni je razgovorni tempo ruskog jezika 4 – 5 slogova u sekundi (Soboleva, 1972).

U hrvatskoj literaturi nisu se uspjeli pronaći podatci o tempu govora profesora tijekom nastave, ali postoji istraživanje kojim je bila istražena

interpretacija umjetničkoga proznoga teksta studenata nastavničkoga smjera hrvatskog jezika, odnosno kroatistike. Prosječni je tempo čitanja bio u rasponu od 4,0 do 5,8 slog/s, što odgovara prosječnomu tempu govora izmjerenomu za spikersko čitanje umjetničkoga teksta, koji iznosi od 4,7 do 5,8 slog/s (Bakran, 1984 in Pletikos Olof, Vlašić Duić, 2013.).

2.2. Govor tijela (kinezika)

Govor tijela poseban je oblik neverbalne komunikacije, koji je i najviše proučavan, a kojemu se daje i najveća praktična vrijednost. U više slučajeva on predstavlja sinonim za neverbalnu komunikaciju. Drugi je naziv za ovo područje kinezika (grčko *kinesis* – kretanje), a bavi se proučavanjem pokreta tijela i dekodiranjem tih značenja. Prvi je ovaj pojam uveo R. Birdwhistell u 60-im godinama dvadesetoga stoljeća. Kada se kao komunikacijski sustav promatraju pokreti i držanje tijela, to se odnosi na sve njegove dijelove: na pokrete glave, ruku, nogu, na držanje tijela i na geste koje se prave licem ili rukama (Hasečić, 2009.).

2.2.1. Geste

Geste mogu biti nesvjesne i svjesne, uvjetovane kulturom ili fiziologijom. Postoji niz klasifikacija gesta. Jedna od najpoznatijih je klasifikacija P. Ekmana i W. V. Friesena (1972.) koji razlikuju pet tipova gesta: amblemi, ilustratori, afektivi, regulatori i adaptori.

1) *Adaptori* – fiziološke geste ruku, geste orijentirane na sebe ili na uporabu fizičkih objekata (trljanje ruku, prebacivanje olovke kroz prste).
2) *Ilustratori* – opisno i slikovno izražene geste koje prate govor, a izvan konteksta postaju besmislene. S pomoću njih govornik pokušava bolje istaknuti smisao izložen verbalnim opisom, vizualno podcrtati osnovne točke sadržaja govorne komunikacije. Ovisno o entuzijazmu govornika ili utisku o nerazumijevanju slušatelja ilustratori su ih skloni pojačati.
3) *Konvencionalne geste ili amblemi* – imaju prikladan verbalni prijevod, nose poruku i njima se koristi pri pozdravu ili oproštaju, pozivanju, zabrani, vrijeđanju i sl. Ti se znakovi upotrebljavaju svjesno. Često se njima koristi umjesto riječi koje je neugodno izgovoriti na glas. Zato sve proste geste pripadaju u tu kategoriju.
4) *Afektivi ili modalne geste* – iskazuju odobrenje, nezadovoljstvo, ironiju, nepovjerenje, nesigurnost, neznanje, patnju meditaciju, koncentraciju, zbunjenosti depresiju, razočaranje, gađenje, radost, oduševljenje,

iznenađenje. Izražavaju emocionalno stanje, svoju procjenu okoline, odnos prema stvarima i ljudima.

5) *Regulatori* – održavaju i reguliraju povratnu informaciju govorenja i slušanja. Ovim se gestama naznačuje redoslijed uključivanja u govor (engl. *turn-taking*), požurivanje sugovornika da skrati ili završi izlaganje (Ekman i Friesen prema Pintarić, 1997).

Budući da su svjesni pokreti kulturološki uvjetovani, u različitim kulturama iste geste mogu imati potpuno različita značenja. To često stvara velike teškoće i u međukulturnoj komunikaciji. U kontaktima s drugim kulturama u mnogim situacijama djeluje kao da se ljudi ponašaju neprirodno. Ako se govori o sebi i istodobno se pokazuje prstom na prsa, to se Japancu čini čudnim jer u takvim slučajevima oni dodiruju nos. Stisak ruke pri pozdravljanju postao je prihvatljiv širom svijeta tek u XX. stoljeću. U prošlosti je takav izravan fizički dodir u mnogim kulturama bio nepristojan. I danas se primjerice Iranci ne rukuju sa ženama čak ni u službenim prilikama u njihovoj zemlji. Kinezi i sada po mogućnosti izbjegavaju fizički kontakt sa strancima. Za njih je jak stisak ruke neprihvatljiv, kao za Europljana ili Amerikanca tapšanje po ramenu (Naumenko, 2013).

2.2.2. Mimika

Mimika uključuje sve promjene koje se odražavaju na ljudskom licu u komunikacijskom procesu. To je bitan element neverbalne komunikacije. Ljudsko lice vrlo je plastično i može poprimiti različite izraze svih univerzalnih emocija: tuge, sreće, gađenja, bijesa, iznenađenja, straha i prezira. Smatra se da u izrazu lica sudjeluje 55 sastavnica, a pomoću njih se kombinacijama može prenijeti do 20 000 značenja (Labunskaja, 1999).

Osmijeh je najbolje proučen. On može prenositi simpatije prijatelju prema njemu, dobro raspoloženje ili lažno dobro raspoloženje prema partneru, a može jednostavno biti izraz ljubaznosti. U različitim je kulturama intenzitet uporabe osmijeha različit, što može dovesti do nesporazuma u komunikaciji. U Europi, a još više u Americi, osmijeh je dio svakodnevne kulture, znak da je osoba ljubazna. Suprotno tome u Japanu smijeh je znak zbunjenosti i nesigurnosti. Kada se Europljanin ljuti, japanski je partner zbunjen i smiješi se. Ako Europljanin ne zna za ovo svojstvo japanske kulture, njegov će se bijes povećati jer misli da ga ismijavaju. U Rusiji pak postoji poslovica „Smijeh bez razloga označava budalu“, ona dobro prikazuje stav Rusa prema smijehu. Za njih su osmijeh i smijeh općenito izrazi dobroga raspoloženja, iskrenoga veselja i simpatije prema sugovorniku. Bez znanja ove kulturne tradicije

vrlo često dolazi do nesporazuma. Europljani drže Ruse mračnima, a ljudi s ruskoga govornog područja misle da su Europljani i Amerikanci licemjerni.

Postoje situacije u kojima se mora prikriti svoje osjećaje: ljubomoru, frustraciju i drugo. Različiti ljudi imaju različite stupnjeve sposobnosti kontrole izraza lica, ali svi se često nađu u situacijama kada su primorani prikrivati osjećaje te moraju naučiti kako to učiniti i kako tumačiti izraze lica drugih. To je posebno važno predavačima.

2.2.3. Pogled

Pogled označava pokrete očiju ili kontakt očima u komunikacijskomu procesu. Oči mogu izraziti bogatu paletu ljudskih osjećaja i emocija. Stručnjaci često uspoređuju pogled s dodirom, on psihički smanjuje udaljenost između ljudi.

Poput ostalih elemenata neverbalne komunikacije, ponašanje očiju razlikuje se u različitim kulturama i može biti razlog nesporazumu u međukulturnoj komunikaciji. U zapadnim kulturama izravni se pogled smatra važnim pri komunikaciji. Osoba koja ne gleda svojega partnera u oči smatra se neiskrenom. Amerikanci uglavnom ne vjeruju nekomu tko ih neće pogledati u oči. Pogled Amerikanca, iako usmjeren na sugovornika, neprekidno prelazi s jednoga oka na drugo, pa čak i u stranu. Engleze pak uče gledati sugovorniku ravno u oči, usmjeravajući pogled na jednu jedinu točku (Hall, Fast, 1995). Međutim, u mnogim azijskim kulturama izražavanje poštovanja prema sugovorniku zabranjuje buljiti u njega. Uobičajeno je da azijske žene ne smiju gledati u oči druge osobe, pogotovo ne strance (Naumenko, 2013). U ruskoj se kulturi, za razliku od hrvatske, također ne smatra doličnim gledati ravno u oči sugovornika kako se ne bi ometao njegov mir. Tu su mogući nesporazumi jer u Hrvatskoj izravan pogled je znak poštovanja.

2.2.4. Položaj tijela

Bitan je kinezički aspekt neverbalne komunikacije i položaj ljudskog tijela te pokreti koje čine ljudi u komunikacijskom procesu. To je jedan od najmanje svjesno kontroliranih oblika neverbalnoga ponašanja, pa se njegovim promatranjem mogu dobiti vrijedne informacije o ljudskom stanju: osoba je napeta ili opuštena, želi nastaviti razgovor ili pobjeći (Birkenbil, 1997).

Postoji oko 1000 različitih stabilnih položaja koje ljudsko tijelo može poprimiti. U komunikologiji se obično izdvajaju tri skupine držanja:

1) Uključivanje ili isključivanje iz situacije – otvoreni ili zatvoreni kontakt pokazuje uključivanje u situaciju ili isključivanje iz nje. Zatvoreni su položaji križanje ruku na prsima, isprepleteni prsti obje ruke, koljena fiksirana u položaj noga na nogu, stupanje unatrag i dr. Kad je čovjek spreman za komunikaciju, nasmijan je, glava i tijelo okrenuti su prema partneru, gornji se dio tijela naginje prema naprijed.
2) Dominacija ili ovisnost – dominacija se izražava naginjanjem prema partneru, tapšanjem po ramenu, stavljanjem ruke na rame sugovornika, a ovisnost - pogledom odozdo prema gore, spuštenim ramenima.
3) Sukob ili sklad – sukob se izražava stisnutim šakama, ramenom ili ramenima prema naprijed, rukama stavljenima na bokove. Skladan položaj uvijek je usklađen s položajem partnera, otvoren je i slobodan (Leontjev, 1997).

Poput ostalih elemenata kinezike, položaji se razlikuju ne samo u različitim kulturama već i unutar iste kulture, u društvenim, spolnim i dobnim skupinama. Na primjer, gotovo svi muškarci na zapadu sjede na stolici prekriženih nogu, u položaju noga na nozi. No, recimo u Tajlandu, usmjeriti nogu na sugovornika vrlo je uvredljivo i ponižavajuće za njega. Tajlanđani smatraju stopala najneugodnijim i najnižim dijelom tijela. Položaj nogu usko je povezan s ljudskim korakom.

2.3. Korištenje prostornih odnosa (proksemika)

Proksemika je korištenje prostornih odnosa u komunikaciji. Američki antropolog E. T. Hall bio je jedan od pionira u proučavanju prostornih potreba čovjeka, a početkom šezdesetih godina uveo je pojam proksemika (engl. p*roximity* – blizina). Njegova su istraživanja u ovom području dovela do novoga razumijevanja naših odnosa s drugim ljudima (Pease, Pease, 2009).

Udaljenost komunikacijskih partnera ovisi o takvim čimbenicima kao što su spol, rasa, pripadnost bilo kojoj kulturi ili subkulturi, specifičnim društvenim okolnostima. E. Hall (1963) kao rezultat svojih opažanja identificira četiri zone komunikacije.

2.3.1. Intimna zona (15 – 46 cm)

Od svih je zona intimna ili prisna zona najvažnija jer je to prostor koji čovjek brani kao da je njegov vlastiti. Prodrijeti u pristan prostor dopušteno je samo osobama koje su u bliskom osjećajnom odnosu. To su djeca, roditelji, supružnici, ljubavnici, bliski prijatelji i rodbina. U ovom području postoji još i podzona oko 15 cm u koju se može prodrijeti samo tjelesnim dodirom. Ovo je super intimna zona (Pease, Pease, 2009).

Intimna zona ovisi o kulturnom okruženju govornika. U zapadnoj kulturi ona je oko 60 cm. U kulturama istočnoeuropskih naroda ova je udaljenost oko 45 centimetara. U zemljama južne Europe i Mediterana udaljenost je od vrhova prstiju do lakta. Na ovoj udaljenosti sugovornici ne samo da dobro vide već isto tako i dobro osjećaju jedni druge (Sadokhin, 2010: 173).

2.3.2. Osobna zona (od 46 cm do 1,2 m)

U procesu komunikacije osobna zona je najvažnija, i u ovoj zoni ljudi najviše kontaktiraju. (Leontjev, 1997) Na toj udaljenosti fizički kontakt nije potreban. To je optimalna udaljenost za razgovor s prijateljima i dobrim poznanicima. To je udaljenost koja nas obično razdvaja kada smo na primanju, službenom domjenku, formalnom ili neformalnom prijemu.

Osobna zona kao i druge ovisi o kulturi i načinu odnosa. Na primjer, u indijskoj kulturi osobni prostor također može ovisiti o pripadnosti kasti sudionika komunikacije. Istraživanja u komunikacijskoj proksemici provedena u sedam europskih zemalja pokazala su da u osobnoj komunikaciji Englezi koriste više prostora nego Francuzi i Talijani, koji pak koriste veći osobni prostor od Iraca i Škota. Neznanje granica osobne zone u interkulturnoj komunikaciji može dovesti do kulturnih sukoba jer ljudi različitih kultura osjećaju nelagodu tijekom komunikacije zbog nepoznavanja pravila udaljenosti osobne zone sugovornika. Na primjer, Latinoamerikanci najčešće komuniciraju u zoni koja je za njih osobna, a za Sjeveroamerikanca intimna. Prema tome, prvi smatraju druge uzdržanima i hladnima (Hall, Fast, 1995).

2.3.3. Društvena zona (od 1,2 m do 3,6 m)

Na društvenoj ili socijalnoj udaljenosti ljudi se drže prema osobama koje im nisu bliske, kao što su vodoinstalater ili stolar koji je došao raditi popravke u kući, poštar, novi zaposlenik na poslu ili ljudi koje ne poznajemo dobro (Pease, Pease, 2009). Društvena zona graniči s osobnom i u njoj se obično odvija veliki dio formalnih i službenih kontakata. To su dijalog učitelja i učenika, nadređene osobe i radnika, osoblja i klijenata itd. Ovdje je vrlo važan intuitivni osjećaj komunikacijske udaljenosti. Nesvjesne pogreške u toj procjeni mogu dovesti do negativne reakcije sugovornika i psihološke nelagode, koja bi bila uzrok neugodnih rezultata komunikacije.

2.3.4. Javna zona (više od 3,6 m)

Kada se obraćamo velikoj skupini ljudi, onda je najbolje stajati na toj udaljenosti od ostalih (Pease, Pease, 2009).

Javnu zonu može se promatrati najčešće u vrijeme svjetovnih i vjerskih obreda, kada se predsjednik države ili poglavar vjerske ustanove nalazi na pristojnoj udaljenosti od većine ljudi.

U različitim kulturama korištenje osobnoga prostora može varirati, a zone se pomicati na jednu ili drugu stranu. Na primjer, stanovnici Sjeverne Amerike vole komunicirati unutar osobne i javne zone. Stanovnici Bliskoga Istoka i Latinske Amerike vole komunicirati u njihovoj osobnoj zoni, koja se nalazi u intimnoj zoni Sjeveroamerikanaca. Kao rezultat Amerikanac će smatrati Arapa nametljivim, a za Arapa će Amerikanac biti hladan (Hall, Fast 1995.).

2.4. Odnos prema vremenu (kronemika)

Kronemika je korištenje vremena u neverbalnom komunikacijskom procesu. Za komunikaciju vrijeme nije ništa manje važna kategorija od riječi, geste, držanja i udaljenosti. Percepcija vremena i njegovo korištenje dio je neverbalne komunikacije i različito je u različitim kulturama (Knapp, 1978).

Kronemička istraživanja različitih kultura omogućuju izdvajanje dva osnovna modela korištenja vremena: monokroni i polikroni.

U monokronom modelu vrijeme je predstavljeno u obliku ceste ili duge podijeljene trake. Takva percepcija vremena često dovodi do činjenice da se ljudi u ovoj kulturi bave istovremeno samo jednom stvari, razdvajaju vrijeme za posao i za emocionalne kontakte.

U polikronom modelu ne postoji strogi raspored, ljudi mogu raditi nekoliko stvari odjednom. Vrijeme se ovdje shvaća o obliku spiralnih staza koje se preklapaju ili u obliku kruga. Ekstremni slučaj su kulture gdje ne postoje riječi koje se odnose na vrijeme (na primjer, sjevernoamerički Indijanci).

Dok se u monokronoj kulturi neprekidno pazi na vrijeme jer se smatra da je vrijeme novac, u polikronoj kulturi to nije potrebno, ljudi se slobodno koriste vremenom. Kao primjeri polikrone kulture mogu poslužiti ruska, latinoamerička te francuska kultura, a kao primjeri monokrone kulture njemačka i sjevernoamerička.

Različite kulture koriste se formalnim i neformalnim oblicima vremena. Neformalan je oblik neodređen – *nakon nekoga vremena, poslije, u poslijepodnevnim satima* itd. Formalan oblik, naprotiv razmatra vrijeme vrlo precizno – *dva sata, sutra u 15.30* itd. Jedna je od najčešćih smetnji u međukulturnoj komunikaciji kada se jedan sugovornik obraća vremenu formalno, a drugi, koji pripada drugoj kulturi, neformalno. Prvi dolazi

na sastanak u pola dva poslijepodne, a drugi u popodnevnim satima, ako uopće dođe.

Ruska kultura kao polikrona kultura ima slobodan pristup vremenu. Vezano za doba dana, ne polazi se od formalnoga vremena, nego od aktivnosti koju obavlja određeni čovjek. Na primjer, *dobro jutro* kaže se samo u vrijeme dok traju jutarnje aktivnosti osobe: ustajanje iz kreveta, odijevanje, pranje zuba, doručak. Formalno to može biti i kasno u noć i popodne, ako se osoba kasno probudila. U hrvatskoj se kulturi ipak polazi od formalnoga vremena kao i u zapadnim kulturama, a dijelovi dana vremenski su određeni te posebnu ulogu u tom slučaju nose podne i ponoć.

3. Usporedba dviju vrsta neverbalnoga ponašanja u didaktičkoj sredini

3.1. Ispitanici

U empirijskomu dijelu ovoga rada pokušat će se usporediti neverbalno ponašanje u didaktičkoj sredini na temelju dvije video snimke nastave, koje pripadaju predavačima iz dva različita kulturno-društvena konteksta: hrvatskoga i ruskog. Video snimke analizirat će se prema elementima paraverbalne i neverbalne komunikacije.

Zbog relevantnosti istraživanja, kao uzorak odabrana su dva predavača vrlo slična po nizu parametara: oba su muškarci, pripadaju srodnim slavenskim kulturama, imaju visoku tehničku naobrazbu, predaju tehničke discipline profesionalno vrlo homogenim skupinama (inženjerima i budućim inženjerima).

Ruski ispitanik profesor je koji predaje tehničku disciplinu na Sveučilištu u Moskvi, doktor tehničkih znanosti. Snimka je napravljena tijekom njegova sveučilišnoga predavanja skupini studenata. Hrvatski ispitanik predavač je specijaliziranih tečajeva, diplomirani inženjer elektrotehnike, Snimka prikazuje njegovo predavanje skupini inženjera u Rijadu, u Saudijskoj Arabiji. Međutim, postoji i niz razlika:

- Dob predavača. Ruski predavač stariji je od hrvatskoga. Dob bi mogla utjecati na intenzitet neverbalnoga ponašanja.
- Ciljevi tečaja. Ruski predavač drži predavanje na sveučilištu, a hrvatski predavač predstavlja nove tehnologije.
- Jezik predavanja. Ruski predavač drži predavanje na svojemu materinskomu jeziku, slušateljima je to također materinski jezik. Hrvatski instruktor drži tečaj na njemu stranomu jeziku – engleskomu, a njegovim je arapskim slušateljima to također strani jezik.

Unatoč postojećim razlikama, ipak su izabrana ova dva uzorka, zbog sličnosti u područjima njihova rada – tehničkim znanostima, zbog profesionalne sličnosti i tehničke orijentacije njihovih slušatelja i zbog dostupnosti ispitanika.

3.2. Paraverbalno ponašanje

Za usporedbu paraverbalnog ponašanja dodatno je bila napravljena audio snimka jednog od predavača kojem je hrvatski jezik materinski, tijekom njegova predavanja sličnog tečaja na hrvatskom jeziku. Sve su tri snimke napravljene istim instrumentom, s istim postavkama i s iste udaljenosti od ispitanika, koja je iznosila otprilike 1 m. S obzirom na ograničenja elektronskog mjernog pribora koji ne pokriva apsolutni raspon zvuka, već je limitiran konačnim minimalnim i maksimalnim iznosom, tako je mjerenje izraženo referentnim relativnim vrijednostima dB u odnosu na maksimalnu izmjerljivu vrijednost uređaja. Iz ovog razloga su sve ostale izmjerene vrijednosti manje od maksimalne, a razine glasnoće u dB imaju negativne iznose.

Izračunali smo prosječni tempo govora tijekom objašnjenja i prosječnu jačinu glasa. Prosječna brzina govora je kod ruskog predavača iznosila 3,80 sl/s (max. 4,1 sl/s), kod hrvatskog predavača na hrvatskom jeziku – 3,85 sl/s (max. 4,38 sl/s), što pokazuje da na svojima materinskima jezicima oni govore gotovo istom brzinom.

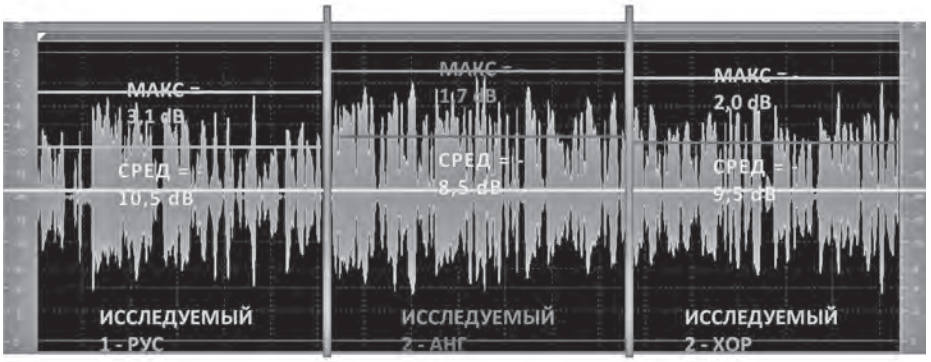
U našem slučaju srednja brzina govora ruskog predavača iznosi 3,80 sl/s (maksimalna brzina je 4,1 sl/s), što ulazi u granice koje je odredila N. I. Soboleva. Srednja brzina govora hrvatskoga predavača na hrvatskom jeziku iznosi 3,85 sl/s (maksimalna brzina je 4,38 sl/s), ana engleskom jeziku 3,06 sl/s (maksimalna brzina 3,46 sl/s).

Kao što vidimo, brzina govora oba predavača na njihovim materinskim jezicima gotovo je jednaka, dok na engleskom jeziku hrvatski predavač govori sporije. Ovo se može objasniti time da se on vremenski duže koncentrira na fonološku formu izražavanja sadržaja, nego pri izlaganju na materinskom jeziku, što se uklapa u rezultate Jenkinsa (2000, prema Lucy Pickering, 2012). Osim toga, smanjena brzina može biti posljedica namjerne prilagodbe slušačima, koji nisu izvorni govornici engleskoga jezika.

Mjerenja glasnoće govora također su pokazala, da je srednja glasnoća govora ruskog predavača (Slika 1.) za jedan decibel niža nego glasnoća govora hrvatskog predavača na hrvatskom jeziku (Slika 3.) i za dva decibela niža nego glasnoća govora hrvatskog predavača na engleskom jeziku (Slika 2.). Srednja vrijednost za svako od mjerenja prikazanih različitim slikama predstavlja vrijednost od koje prosječno odstupaju prema višim i nižim

vrijednostima glasnoće, uzevši u obzir i pripadna trajanja govora viših i nižih vrijednosti od srednje. Očigledno je kako je na slici 1. ruski predavač uočljivo tiši od hrvatskog u oba druga mjerenja. Također je vrlo uočljiva veća količina pauza kod ruskog predavača čime se također smanjuje ukupna srednja glasnoća. Hrvatski predavač uočljivo smanjuje glasnoću govoreći u istim uvjetima testiranja na materinskom jeziku.

Slika 1. **Slika 2.** **Slika 3.**



3.2. Proksemika

Tijekom predavanja ruski se predavač kreće učionicom, iako gotovo uvijek „šetajući“ istom stazom, često dolazi u neposrednu blizinu studenata, pokušavajući smanjiti udaljenost na raspon od 0,5 do 1 m, što je sasvim prihvatljivo u ruskoj kulturi za osobnu zonu. No, katkad se udaljenost povećava, što se odvija u vrijeme kada predavač piše gradivo na ploči. Hrvatski se predavač ne kreće po učionici, ali u ovom slučaju možemo to objasniti time što je vezan za demonstracijsku ploču i računalo.

Organizacija radnoga prostora ovisi o načinu rada u učionici koji zahtijeva boravak predavača u demonstracijskoj zoni ili uz ploču. Utjecaj kulturnih razlika na proksemičko ponašanje predavača nije moguće analizirati u ovoj usporedbi.

3.3. Kinezika

Geste i pokreti tijela dvaju predavača analizirat će se na temelju modela P. Ekmana i W. Friesena. Obilježja su navedena u Tablici 1.

Tablica 1. Kinezična obilježja ruskoga i hrvatskoga predavača

RUSKI PREDAVAČ	HRVATSKI PREDAVAČ
Amblemi - Nisu primijećeni.	Amblemi - Prekriženi dlanovi rubom na rub sa značenjem stop - Gesta ruke tijekom brojanja.
Ilustratori - Uočene su dvije geste ilustratori: puni zamah rukom u stranu i kompresija-dekompresija šake („crpka“).	**Ilustratori** - Brojni, široki, aktivno koristi ruke, šake, a katkada i cijelo tijelo.
Afektivi - Mimika je suzdržana: dobar kontakt očima, povremeni osmijeh.	**Afektivi** - Mimika je bogata: oči širom otvorene, obrve su uzdignute, dobar kontakt očima, osmijeh.
Regulatori - Kimanje glavom kao poziv na odgovor nakon što je predavač postavio pitanje. - Ruke su stalno iza leđa u zatvorenom položaju	**Regulatori** - Lagani pokreti glave - Klimanje glavom u znak potvrde nakon odgovora slušatelja na pitanje.
Adaptori - Nisu primijećeni.	**Adaptori** - Tri je puta uočena gesta ruka podupire bradu, kažiprst je istegnut uzduž lica ‘koja može biti klasificirana kao gesta razmišljanja’ - Trljanje ruku.

Kod ruskoga predavača uočen je model, tj. uzorak (engl. *pattern*) spremnosti za komunikaciju – osmijeh, glava i tijelo okrenuti prema studentu, tijelo je nagnuto prema naprijed, što se u određenoj mjeri može smatrati i položajem dominacije.

Općenito hrvatski predavač mnogo aktivnije koristi geste i pokrete, posebno ilustratore, što se može možda djelomično objasniti činjenicom da je predavao na njemu stranomu jeziku. Možemo pretpostaviti da prilagođava kulturi slušatelja određene geste ambleme (na primjer

neprikladnost pri brojanju – palac i kažiprst umjesto kažiprst i srednji prst). Također bi trebalo naglasiti da su mu ruke gotovo uvijek u otvorenom položaju, što psihološki smanjuje udaljenost između predavača i slušatelja. S obzirom na arapsku kulturu slušatelja, predavač vjerojatno svjesno koristi intenzivan kontakt očima.

Ruski predavač drži ruku u ruci iza leđa u zatvorenomu položaju, što se može tumačiti kao podsvjesna želja da se poveća udaljenost između njega i studenata. Sukladno tome, mimika je suzdržana uz rijedak osmjeh, što se uklapa u činjenicu da osmjeh u ruskoj kulturi nije nužan i čest element komunikacije.

3.4. Kronemika

Kod hrvatskoga predavača četiri puta uočena je karakteristična gesta 'pogled na sat'. Kod ruskoga predavača takva gesta nije primijećena. Ovaj pokret može se tumačiti kao gesta adapter, vjerojatno zbog namjene i vremenskih okvira predavanja, ali isto tako može služiti i kao znak pripadnosti monokronoj kulturi.

4. Zaključak

Na taj način, iako usporedba neverbalnog ponašanja u didaktičkoj sredini predstavnika ruske i hrvatske kulture na osnovi svega dva videozapisa ne omogućuje izvlačenje općih zaključaka, ipak dozvoljava postavljanje nekih preliminarnih teza.

Mjerenja govora ispitanika također pokazuju da na svojim materinskim jezicima oni govore međusobno usporedivim brzinama, dok na engleskom jeziku hrvatski predavač govori glasnije i sporije nego na svom materinskom hrvatskom jeziku.

Govor ruskog predavača je tiši, ravnomjerniji, monoton, s velikom količinom pauza. Češće koristi upitnu intonaciju. Govor hrvatskog predavača je glasniji, emocionalno obojeniji.

Predstavnik hrvatske kulture, kao u određenoj mjeri mediteranske kulture, mnogo intenzivnije koristi sve vrste gesta i pokreta tijela, osobito se to odnosi na geste ilustratore. Položaj njegovih ruku i tijela pokazuju njegovu otvorenost za komunikaciju i njegov temperament, dok je ruski predavač puno suzdržaniji u uporabi gotovo svih elemenata kinezike.

Možemo potvrditi da paraverbalno ponašanje ovisi ne samo o kulturno-društvenom kontekstu govornika, nego i o jeziku komunikacije, a karakteristična razlika u načinu predavanja predstavnika ruske i

hrvatske kulture uvjetovana je ne samo njihovim karakternim osobinama i vanjskim čimbenicima, već i osobinama kulturno-društvenoga konteksta kojem svaki od njih pripada, bez obzira na sličnost i zajedničko slavensko podrijetlo svojih kultura.

Literatura

GRAHAM, Suzanne, SANTOS, Denise: *Strategies for Second Language Listening: Current Scenarios and Improved*, 2015.

HASEČIĆ, Meliha, „Neverbalna komunikacija. Govor tijela. Tumačenje znakova neverbalne komunikacije“, 2009. URL:http://www.scribd.com/doc/12751343/Neverbalna-komunikacija-Govor-tijela-by-Meliha-Hasei-psiholog (28. 12. 2014).

PICKERING, Lucy, Second language speech production. *The Routledge Handbook of Second Language Acquisition*, 2012.

PINTARIĆ, Neda, Razvitak neverbalnoga koda. *Suvremena lingvistika* 43/44, 1997, str. 251-265.

PLETIKOS OLOF, Elenmari, VLAŠIĆ DUIĆ, Jelena, „Govorne interpretacije Šegrta Hlapića“. Zagreb-Slavonski Brod: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti i Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod, 2015. 303-318

TEŽAK, Stjepko, BABIĆ, Stjepan, *Gramatika hrvatskoga jezika*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.

VLASTELIĆ, Anastazija, „Multikodna komunikacija“, 2002., u PINTARIĆ, Neda, Pragmemi u komunikaciji, Zavod za lingvistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja* 15 (2003).

БИРКЕНБИЛ, В., Язык интонации, мимики, жестов. Питер, С.-П., 1997.

ГОРЕЛОВ И. Н., Невербальные компоненты коммуникации. Наука, М., 1980.

ХОЛЛ, Э., ФАСТ, Дж., Как понять иностранца без слов. Наука, М., 1995.

КНАПП, М., Невербальные коммуникации. Наука, Москва, 1978.

ЛАБУНСКАЯ, В.А., Экспрессия человека: общение и межличностное познание. Феникс, Ростов-на-Дону, 1999.

ЛЕОНТЬЕВ, А.А., Психология общения. Смысл, Москва, 1997.

НАУМЕНКО Е.А., Деловые коммуникации. Учебное пособие. Издательство Тюменского государственного университета, 2013.

ПИЗ, Аллан, ПИЗ, Барбара, Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам. Эксмо, Москва, 2009.

САДОХИН, А.П., Межкультурная коммуникация. Альфа, Москва, 2004, стр.173

СОБОЛЕВА, Н.И., „О количественных характеристиках темпа речи“. Русский язык за рубежом N 4, 1968, стр. 65-70.

http://audiorazgovornik.ru/ob-angliyskom-yazike/771---------speech-velocity-and-information-in-different-languages--, (13. 4. 2015.)

ОБЗОР ПРОЦЕССА НЕВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ И СРАВНЕНИЕ НЕВЕРБАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ ДВУХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ХОРВАТСКОЙ И РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУР В ДИДАКТИЧЕСКОЙ СРЕДЕ

Целью работы было на основе предыдущих исследований осуществить обзор процееса невербальной коммуникации между представителями различных социально-культурных групп, а также провести сравнение невербального и паравербального поведения в дидактической среде представителей различных, хотя и родственных культур: хорватской и российской. В качестве аналитического материала рассмотрены две видеозаписи, которые мы сравнили с точки зрения кинесики, проксемики, хронемики и паравербальной коммуникации. Релевантная литература еще раз показала, что успешное межличностное общение зависит не только и не столько от вербальной продукции, сколько от невербального поведения. Проведенное сравнение подтвердило, что характерная разница в манере преподавания представителей двух культур обусловлена не только их личностными особенностями и внешними факторами, но и особенностями культурной среды, к которой каждый из них принадлежит.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ***кинесика, невербальная коммуникация, невербальное поведение в дидактической среде, паравербальная коммуникация, проксемика, хронемика***

Željka Čelić

Odsjek za istočnoslavenske jezike
i književnosti
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 811.163.42'35:811.161.2'35

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 31. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 16. 2. 2017.

Tetyana Fuderer

Odsjek za istočnoslavenske
jezike i književnosti
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

Zarez u hrvatskome, ruskome i ukrajinskome – norma i praksa na primjerima novinarsko-publicističkog stila

Suvremena ruska i ukrajinska interpunkcijska norma zasnivaju se na strukturnom, semantičkom i intonacijskom trojednom načelu, dok je hrvatska interpunkcijska norma pretežito izgrađena na semantičkom ili logičko-semantičkom načelu. Semantičko načelo upotrebe interpunkcijskih znakova u hrvatskoj normi proizlazi iz određivanja rečenice kao semantičke i obavijesne jedinice ili, pak, iz svijesti o rečenici kao kontekstualno uključenoj veličini (pojedine gramatike određuju rečenicu u odnosu na diskurs). Usporedbom interpunkcijskih normi triju slavenskih jezika, zaključit ćemo da načelo ruske i ukrajinske interpunkcije počiva na shvaćanju rečenice kao višeaspektne jedinice koju određuje gramatičko, sadržajno i obavijesno ustrojstvo. Nasuprot ruskoj i ukrajinskoj interpunkciji, hrvatska interpretacija upotrebe zareza *slobodnija* je, što u pisanoj praksi uzrokuje brojna kolebanja. Različiti pristupi interpunkcijskoj normi uzrok su razlika u upotrebi zareza u trima jezicima.

KLJUČNE RIJEČI: ***hrvatski, interpunkcija, norma, pravopis, ruski, ukrajinski, uzus, zarez***

... Vi koji ne pišete ne možete to shvatiti.
Tu je problem tona, napetosti i jasnoće.
I koju riječ smjestiti ispred, a koju iza,
kad upotrijebiti točku-zarez i kako procijeniti
kad je dovoljan samo zarez!

Sue Townsend, Adrian Mole: Godine cappuccina: (2015: 233)

1. Zašto govoriti o zarezu?

Zašto govoriti o zarezu kada u sva tri jezika postoje pravopisi koji određuju njegovu upotrebu? Zbog korisnika – u našem slučaju studenata. Sa sociolingvističkog stajališta, globalizacijski procesi i demokratizacija suvremenoga društvenog života očituju se u kolebanjima i u jezičnoj normi, pa tako i interpunkcijskoj. Na jezičnu svijest korisnika književnoga jezika sve snažnije utječu mediji koji si daju slobodu da ne moraju uzimati u obzir interpunkcijske odrednice; posljedica, a ta je *sloboda* uvjetovana privatnim kapitalom o kojem ovise svi mediji, pa tako i javni (zbog utjecaja reklama). Posljedica toga jesu razilaženja u postojećim interpunkcijskim pravilima i svakodnevnoj interpunkcijskoj praksi, koja uočavamo u hrvatskome, ruskome te ukrajinskome jeziku. Upotreba slobodne, nereglamentirane interpunkcije, ili njezina potpuna odsutnost, otežavaju razumijevanje obavijesti prenesene rečenicom, čime obavijest prestaje biti obavijest. U uvodu smo kao razlog bavljenja zarezom u praksi naveli studente, u našem slučaju studente ruskoga i ukrajinskoga jezika i književnosti i njihovo snalaženje u upotrebi zareza. U našem petnaestogodišnjem iščitavanju njihovih pisanih radova na ruskome i ukrajinskome jeziku morali smo zaključiti da su zarezi u njima u potpunosti nestali. Ta potpuna neupotreba zareza prenijela se i na njihove tekstove na hrvatskome jeziku. No kako se radi o studentima rusistike i ukrajinistike kojima je hrvatski tekst primaran, kao što im je i hrvatski jezik prvi (materinski), ova praksa izbjegavanja upotrebe zareza pojavila se najprije u hrvatskome tekstu kao početnome, a zatim je to izbjegavanje ili potpuna neupotreba jednoga interpunkcijskoga znaka uvjetovala i nepisanje zareza u ruskome i ukrajinskome tekstu. Dakle, primarno se nesnalaženje s hrvatskim zarezom prenosi na ruski i ukrajinski tekst. Studenti se na različitim kolegijima programa ukrajinskog i ruskog jezika i književnosti susreću s različitim tekstovima na kojima se vježba upotreba zareza, što rezultira različitim stupnjevima ovladavanja pisanom kulturom. Na kolegijima sintakse ruskoga i ukrajinskoga jezika problem nepoznavanja ili nesnalaženja u upotrebi zareza u rečenici onemogućuje i nerazumijevanje analize rečenice. Izbjegavanje upotrebe zareza ne predstavlja slobodan utjecaj logičko-semantičkog interpunkcijskog načela, nego izbjegavanje primjene bilo kojeg načela, odnosno ignoriranje zareza uopće. Jasni su nam studentski razlozi za izbjegavanje upotrebe određenih gramatičkih oblika ili sintaktičkih konstrukcija kao što je to, npr., ruski particip koji ne postoji u ovakvim oblicima u suvremenome hrvatskom jeziku, te kod studenata nije dovoljno razvijen jezični osjećaj za njegovu / njihovu primjenu. Zarez je, pak, sredstvo koje se upotrebljava stoljećima i njegova

je upotreba uvriježena od masovnog tiskanja knjiga i dostupnosti papira te je nužna pomoć čitatelju pri shvaćanju teksta.[1] Postoji dugo razdoblje njegove upotrebe koja bi trebala biti ustaljena. Inventar interpunkcijskih znakova u hrvatskome i istočnoslavenskim jezicima podjednak je:[2] točka, uskličnik, upitnik, zarez, točka-zarez, dvotočka, crta, zagrade – okrugle, kose, uglate, vitičaste; navodnici, trotočka, kosa crta. Od navedenih znakova Žaža (1958: 59), uspoređujući ruske i češke interpunkcijske znakove, kaže sljedeće: „Zarez je najvažniji interpunkcijski znak pri usporedbi interpunkcijskih sustava" / „Основное значение для сравнения систем пунктуации имеет запятая – самый важный знак препинания". Kao potvrdu tomu, potvrdu da zarez čini rečenicu obaviješću, navest ćemo tradicionalni primjer latinske izreke – gdje izostanak zareza, ili njegovo stavljanje ispred ili iza određenog glagola, mijenjaju informaciju, točnost podataka: „*Ibis redibis numquam peribis in bello*".

2. Zarez u hrvatskoj lingvistici

Lada Badurina u svojim člancima iz 1995. („Razmišljanja o zarezu"), iz 1996. („O interpunkcijskim načelima – s osobitim obzirom na hrvatsku interpunkciju") i 2005. godine („Hrvatska interpunkcija u drugoj polovici 20. stoljeća: od rečenice prema tekstu") konkretno i detaljno govori o zarezu, njegovoj propisanoj upotrebi od kraja 19. st. do 60-ih godina 20. st., koje su bile prijelomne za smjenu dviju tradicija, pa sve do 1994. Godine 2007. primjenjuje svoja razmišljanja u izradi *Hrvatskog pravopisa*, u suatorstvu s Ivanom Markovićem i Krešimirom Mićanovićem. U člancima posvećenim zarezu govori o trima načelima u pisanju zareza: strukturnom ili gramatičkom, logičko-semantičkom i ritmo-melodijskom. U „Razmišljanjima o zarezu" zorno je prikazano da se u razdoblju od 1900. do 1950. interpunkcija izrazitije temeljila na strukturnom načelu. Kao primjer ćemo navesti *Pravopis hrvatskosrpskoga / srpskohrvatskoga književnoga jezika* I. Broza iz 1892. u kojem se pravila o pisanju zareza zasnivaju na strukturnom načelu, dok se interpunkcija sa zamjetnijim

---

[1] Usp. dokumentiranost upotrebe zareza u istočnoslavenskoj pismenosti (https://ru.wikipedia.org/wiki/Знаки препинания, 19. 6. 2015): „*До конца XV века тексты на русском языке писались или без промежутков между словами, или делились на нерасчленённые отрезки. Примерно в 1480-е годы появилась точка,* в 1520-е – *запятая*".

[2] Interpunkcijsko načelo u zapadno- i istočnoslavenskim jezicima, uključujući bugarski, jest gramatičko ili formalno, tj. njemačko – ovdje upotrebu interpunkcije određuje sintaktičko članjenje rečenice. U hrvatskome jeziku, zatim engleskome, francuskome i talijanskome, npr., postoji slobodno ili logičko načelo čime se modificira osnovni sadržaj, smisao.

udjelom semantičkog načela pojavljuje u razdoblju od 1961. do 1995. (Badurina 1995: 55-60). Zaključuje se da do 60-ih godina 20. st. u hrvatskoj tradiciji prevladava strukturno načelo, a zatim – semantičko. Uz napomenu da se semantičko načelo kombinira sa strukturnim i ritmo-melodijskim načelima, što zahtijeva veći broj pravila o upotrebi zareza i time, prema našem mišljenju – veći broj problema u praksi.

Naša će se analiza funkcija zareza temeljiti na podacima u zadnja dva pravopisa hrvatskoga suvremenog jezika – već spomenutome iz 2007. godine Matice hrvatske te pravopisa iz 2013. Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje. Godine 2013. izdan je *Hrvatski pravopis* Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, s namjenom da postane jedinstven u upotrebi. Niti jedan od ova dva hrvatska pravopisa izrijekom ne navodi, niti ne definira načelo upotrebe interpunkcijskih znakova. *Hrvatski pravopis* Matice hrvatske iz 2007. odvaja interpunkcijske znakove od pravopisnih, pri čemu zarez ubraja u oba. Interpunkcijski se znakovi vežu uz rečenicu i tekst, dok pravopisni – u slučaju zareza – uz riječi, tj. decimalne brojeve. U ovome se pravopisu upotreba interpunkcijskih pravila bazira – zaključujemo prema definiciji interpunkcijskih znakova, koju nudi, na strukturnom načelu, na sintaksi, uz navođenje jedinice više od rečenice – teksta (iako detaljna definicija ne spominje tekst: „Znakovi nerečenične granice – zarez, točka-zarez, crta i crte, dvotočka, zagrade – pišu se bilo između istovrsnih dijelova rečeničnog ustrojstva jednostavne rečenice bilo između surečenica u sastavu složene rečenice." (HP 2007: 47)): „Interpunkcijski znakovi – nazivani i rečeničnim znakovima ili razgocima – rečenični su i tekstni znakovi kojima se pisani tekst razdjeljuje, rastavlja (razgođuje), te se njima uspostavljaju sintaktički odnosi unutar rečenice i teksta." (HP 2007: 47). *Hrvatski pravopis* Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje iz 2013. bazira se, bez ikakve definicije pravopisnih znakova, na sva tri interpunkcijska načela, što uvodi velik broj pravila kada treba pisati zarez, a kada ne. *HP 2007* daje 64 pravila za pisanje zareza i unutar tih 64 daje 1 pravilo kada se zarez ne piše; isti pravopis daje 23 pravila kada se zarez ne piše i, u kategoriji neupotrebe zareza, 2 pravila kada se zarez piše; ukupno 90 pravila. *HP 2013* daje 51 pravilo kada treba pisati zarez i 15 pravila kada ga ne treba pisati; ukupno 66 pravila. S metodičkog stajališta svakako loše, osobito, kada su pravopisi namijenjeni prvenstveno populaciji učenika i studenata, ne jezikoslovaca.[3] Na ovaj se način približavamo principu fenomenalizma prisutnom u

[3] Usp. definiciju interpunkcija i njihovu lingvodidaktičku funkciju (Biljalova 2010: 12): „Пунктуация в узком понимании – это совокупность пунктуационных знаков, область лингводидактики, а также правила письма, регулирующие пунктуационные нормы".

srednjovjekovnim gramatikama latinskoga jezika, usp. logički princip: „Zarezom / zarezima se odvajaju / ne odvajaju riječi, izrazi i rečenice koje organski ne pripadaju rečenici u kojoj se nalaze“ (HP 2007: 71).

Pismenost, tj. baratanje upotrebom zareza, trebala bi biti automatizirana. Razmišljanja kada staviti zarez, a kada ne, dokidaju automatizam, što se prelijeva i na potpuno izostavljanje zareza i u ruskoj i ukrajinskoj rečenici kod hrvatskog studenta.

3. Zarez u ruskoj i ukrajinskoj lingvistici

Unatoč mnogobrojnim pravopisnim priručnicima ruskoga jezika,[4] opće mjesto i u praksi najupotrebljavaniji jest priručnik Rozentalja (Розенталь Дитмар Эльяшевич Справочник по русскому языку. Пунктуация). Definicije pravopisnih znakova (знаки препинания) nema, kao niti objašnjenja koje je načelo upotrijebljeno. Zaključili smo da se radi o strukturnom, odnosno o gramatičkome načelu vezanom uz dijelove rečenice i odnos rečenice i rečenice. O logičko-semantičkome principu ne bi se moglo govoriti, već više o razmišljanju govornika i dedukciji vezanoj uz istovrsne, istorodne dijelove rečenice koji se ponovno vežu uz strukturno načelo i mogu se objasniti ponavljanjem i ustaljenim izrazima i frazemima. Ritmo-melodijski princip u ruskoj rečenici izražava se crtom[5] i češće se vezuje uz pjesničku slobodu upotrebe zareza. Dakle, pri upotrebi zareza u ruskome može se zaključiti da se upotrebljava strukturno načelo odvajanja dijelova rečenica, ovisno o njihovoj funkciji u rečenici, pri odvajanju rečenice od rečenice, bez utjecaja logičkog principa; veznici se tretiraju kao ravnopravni dijelovi rečenice i upotrebljavaju se, neovisno o tome koji odnos izražavaju.[6] Kada piše napomena o nepisanju zareza, uvijek se navodi drugi interpunkcijski znak koji je potrebno upotrijebiti (tire / crta, dvotočka).

Kao ukrajinski izvor, navest ćemo *Ukrajins'kyj pravopys* iz 2005. godine (Kyjiv: Naukova dumka) i zaključit ćemo da se ruska i ukrajinska

---

[4] Navest ćemo *Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник* (2007). Ovdje su interpunkcijski znakovi podijeljeni prema svojoj funkciji unutar rečenice (početak, kraj rečenice, granice rečenica) i prema funkciji članova rečenice.

[5] Тире, crtica prema (HP 2013: 106).

[6] Usp. hrv. „[zarez se piše] ispred veznika pa i te ako surečenice u rečenici u kojoj se nalaze ti veznici izriču odnos uzrok – posljedica … Zarez se ne piše … između rečenica i rečeničnih dijelova povezanih sastavnim i rastavnim veznicima i, pa, te …“ (HP 2013: 96–97.; v. HP 2007: 54).

interpunkcijska norma zasnivaju na strukturnom, semantičkom i intonacijskom trojednom načelu. Ta se načela isprepliću, što je posljedica pristupa rečenici kao višeaspektnoj jedinici s određenim gramatičkim, sadržajnim i obavijesnim ustrojstvom. Unatoč isprepletenosti triju načela, M. V. Bijanova (2009: 1 / 165) zarez definira kao formalni znak – u usporedbi s točkom-zarezom, dvotočkom i crtom – čija upotreba podliježe semantizaciji: „Кроме того, данные знаки являются «стабильными» – в них отчетливо проявляются общие тенденции, семантизированные, в отличие от более формальных знаков, таких как запятая или точка“.

4. Upotreba zareza u hrvatskom, ruskom i ukrajinskom jeziku

Na primjeru sedamnaest pravila hrvatskih, ruskih i ukrajinskih pravopisa usporedit ćemo upotrebu zareza u hrvatskome s primjerima u ukrajinskome i ruskome jeziku – upotrebu zareza usvojenu tijekom dvanaest godina školovanja i dvije godine studija, jer se osvještavanje upotrebe interpunkcijskih normi provodi na sintaksama ruskog i ukrajinskog jezika od treće godine studija.

a) **Nizanje istovrsnih članova u asindetskoj vezi**
HP[7] upotrebljava zarez u nizanju istovrsnih članova u asindetskoj vezi, uključujući međusobno neovisni pridjevski atribut (*...od mog posjeta... **pravom, moćnom, zidanom** svjetioniku na Jadranu*), iako se pridjevski atribut u slijedu kada se prvi atribut odnosi na skup atributa i imenice, ne odvaja zarezom: *...zavaljena u **novom ljubičastom naslonjaču**.*
RP[8] **/ UP**[9] ističu da nisu svi atributi istovrsni. Kriteriji za utvrđivanje istovrsnosti atributa temelje se na semantičkim aspektima, što uzrokuje greške u upotrebi zareza.

b) **Nizanje riječi i izraza s isticajnim česticama i intenzifikatorima**
HP ističe pravilo o nizanju riječi i izraza s isticajnim česticama i intenzifikatorima (i, ni, ili, bilo).
RP / UP ne navode pravilo.

c) **Istovrsni članovi**
HP ne navodi pravilo.
RP navodi da se istovrsni članovi rečenice odvajaju zarezom, ovisno o repetitivnosti upotrebe istoga zareza, njegovoj dvostrukosti ili parnosti – suprotni, gradacijski veznici.

---

7 Hrvatski pravopis(i).
8 Ruski pravopis.
9 Ukrajinski pravopis.

UP navodi da se istovrsni članovi u sindetskoj vezi (povezani sastavnim, rastavnim, suprotnim i gradacijskim veznicima) odvajaju zarezima (v. 1): O і/й/та (і)/чи/або O, 2) O, O і O, 3) і/й/та (і)/ні/чи O, і/й/та (і)/ні/чи O, 4) ø і й/та (і) O, O і й/та (і) ø, 5) O, а (але, та (але), (а) проте, зате, однак) O, 6) не тільки/не лише O, а/але й O.).

d) **Nizanje istovrsnih surečenica u asindetskoj vezi**

HP / RP navode pravilo nizanja istovrsnih surečenica u asindetskoj vezi (surečenični niz).

UP navodi da se radnje u surečenicama odvijaju istovremeno ili jedna iza druge (однотипні предикативні частини).

e) **Nizanje istovrsnih zavisnih surečenica u sklopu zavisnosložene**

HP / RP navode pravilo o nizanju istovrsnih zavisnih surečenica u sklopu zavisnosložene, bez obzira na položaj u odnosu na glavnu surečenicu.

UP primjenjuje ovo pravilo na višestrukosložene rečenice.

f) **Asindetske veze**

HP navodi pravilo o odvajanju nezavisno- i zavisnosložene rečenice u asindetskim vezama.

RP / UP ističu da se suprotne nezavisnosložene surečenice u asindetskoj vezi odvajaju crtom, a zavisnosložene – crtom i/ili dvotočkom.

g) **Sastavnice nezavisnosložene rečenice**

HP posebno navodi sastavnice nezavisnosložene rečenice, pri tom

1) pravilo o suprotnim rečenicama odgovara RP / UP;
2) pravilo o gradacijskim rečenicama odgovara RP / UP;
3) pravilo o rečenicama povezani veznicima *i*, *pa*, *te*, koje opisuju uzročno-posljedični odnos, odgovara RP / UP;
4) u HP se navodi da rečenice povezane veznikom *ili* označavaju uvjetni odnos; RP / UP navode da se rastavne rečenice odvajaju zarezima, bez obzira na odnos koji izražavaju;
5) pravilo o rečenicama sa složenim veznicima *pa i*, *pa ni*, *pa čak* i i sl. odgovaraju RP / UP;
6) HP navodi pravilo da rečenice s veznikom *a da* i *da* zahtijevaju kondicional; u RP / UP se navodi da ne postoje sintaktičke konstrukcije takve vrste;
7) pravilo o zaključnim rečenicama s veznim sredstvima *dakle*, *stoga*, *zato* odgovara RP / UP;
8) HP navodi isključne rečenice s veznim sredstvima *samo*, *samo što*, *tek*, *tek što* + *jedino*, *jedino što*, *osim što* (HPIHJJ); u RP / UP ne postoje sintaktičke konstrukcije takve vrste; u ukrajinskom jeziku postoji parni veznik *тількино... як*, ali se situacije u kojima se upotrebljava, razlikuju.

h) **RP / UP** uključuju surečenice povezane sastavnim veznicima, osim kada postoji zajednička punoznačna riječ ili zajednička glavna ili zavisna surečenica: npr. u ukrajinskome: *На хвилину раптом стихли голоси і спинилися тіні*.

i) **Sastavnice zavisnosložene rečenice**

1) HP / RP / UP za sastavnice zavisnosložene rečenice navode sljedeće:
   a) zavisna surečenica nalazi se s lijeve strane (inverzija);
   b) zavisna surečenica nalazi se s desne strane i nije u izravnoj značenjskoj vezi s glavnom;
   c) zavisna surečenica se umeće kada nije u izravnoj značenjskoj vezi s rečenicom u koju je uvrštena.

j) **Sastavnice višestrukosložene rečenice**

1) HP / RP / UP navode sastavnice višestrukosložene rečenice.
2) HP / RP / UP ističu glagolske pridjeve i pridjeve u predikatnoj ulozi (inverzija, s desne strane surečenice kada s njom nije u izravnoj značenjskoj vezi); u RP / UP navodi se termin обособленные прилагательные и причастные обороты / відокремлені (діє) прикметникові звороти.
3) HP / RP / UP navode pravilo o glagolskim prilozima u predikatnoj ulozi (inverzija, s desne strane kada s njom nije u izravnoj značenjskoj vezi); u RP / UP navodi se termin обособленные наречные и деепричастные обороты / відокремлені (діє)прислівникові звороти.
4) HP / RP / UP navode pravilo o izdvajanju apozicije kada se nalazi iza imenice na koju se odnosi (HPIHJJ).
5) HP / RP / UP navode upotrebu zareza kod vokativa / obraćanja i usklika.
6) HP / RP / UP navode upotrebu zareza kod riječi i dijelova rečenice koje su dometnute rečenici ili umetnute u nju; RP / UP navode termin: обособленные дополнения, приложения, вводные конструкции, уточняющие, пояснительные и присоединительные члены предложения, кроме вставных конструкций / відокремлені додатки, прикладки, уточнювальні члени речення.
7) HP / RP / UP navode upotrebu zareza kod modalnih riječi i izraza, odnosno umetanja; RP / UP navode termin вводные конструкции / вставні конструкції.
8) HP ne navodi pravila spomenuta u RP / UP gdje se zarezi upotrebljavaju kod сравнительные обороты / порівняльні звороти.
9) HP ne navodi pravila spomenuta u RP / UP gdje se zarezi upotrebljavaju kod утвердительные и отрицательные слова / стверджувальні та заперечні слова.

5. Korisnici pravopisa

Postavimo li pitanje, tko su recipijenti pravopisa, dobit ćemo odgovor: jezikoslovci, nastavnici, studenti filoloških grupa, učenici te prosječni pismeni građani. Iako kategoriji recipijenata pripadaju svi gore navedeni korisnici, jezikoslovci su ti koji određuju upute za upotrebu interpunkcijskih znakova, namijenjene zajedničkom korisniku koji će, kao manje kvalificirana osoba, odnosno nestručnjak u odnosu na jezikoslovca, prihvatiti dogovorenu normu. No je li jedan oblik pravopisa adekvatan različitim razinama opće pismenosti – svim korisnicima-polaznicima osnovnog, srednjoškolskog i visokoškolskog obrazovanja u odnosu na jezikoslovce ili prosječne građane? Usporedimo: „Ne samo da je osnovna zadaća pravopisnih priručnika uspostaviti kriterije pravilnosti u pisanju već su oni upućeni lingvistički neobrazovanim čitateljima, nesklonima brušenju jezikoslovnih misli, pa i nezainteresiranima za učenja najnovijih lingvističkih teorija" (Badurina 1996: 236). Kod hrvatskog korisnika ostaje i problem (ne)postojanja konsenzusa oko jedinstvenoga interpunkcijskog načela. Stupanj odmicanja od strukturnoga načela prema semantičkom s velikim utjecajem osobnog osjećaja za jezik (te unošenja emocija u rečenicu – što odgovara jačanju ritmo-melodijskog načela), pokazuju i razlike u pismenosti različitih generacija. Upotrebu strukturnoga načela vezali bismo uz razdoblje hrvatskoga školstva kada je klasična filologija izravno, i neizravno kroz njemački jezik i njemačku sintaksu, sa svojim tekstovima utjecala i na hrvatske tekstove. Kombinacija strukturnog, semantičkog i ritmo-melodijskog pravopisnog načela (v. Badurina 1995: 49, Badurina 1996: 257) prisutna je kod srednjih generacija. Standardni se jezik temelji na književnome tekstu u kojem pjesnička sloboda dopušta odmak od bilo koje norme;[10] isti taj potencijalno nenormativni tekst služi kao materijal normiranoga opismenjavanja na standardnome jeziku.[11] Posljednja izdana gramatika hrvatskoga jezika Josipa Silića i Ive Pranjkovića (2005) – namijenjena novoj generaciji, izrijekom navodi semantičko interpunkcijsko načelo kao dominantno: „Budući da je hrvatska interpunkcija načelno semantička, moramo reći o čemu ona ovisi. … ovisi o semantičkim parametrima. …Semantički su parametri, kao što je poznato, usko povezani s prozodijskim parametrima. I jedni

[10] Usp. (Silić 2006: 250): „Pisac umjetničkoga djela ima pravo stavljati zarez ondje gdje mu u stilski nemarkiranome tekstu nije mjesto i ne stavljati ga ondje gdje mu u stilski nemarkiranom tekstu jest mjesto. Kao što se zna, on ima pravo i ne stavljati zarez".

[11] Iako ne smije utjecati na interpunkcijsku normu standardnoga jezika, v. (Silić 2006: 250): „Kad se utvrđuje interpunkcija standardnoga jezika, onda to (načelno) treba činiti neovisno o jeziku umjetničkoga djela".

su pak i drugi (i semantički i prozodijski) parametri rečenice kao iskaza, tj. njezina obavijesnog ustrojstva“ (Silić 2006: 242).

Nepoštivanje postojeće tradicije sintaktičkog pristupa upotrebe zareza pridonijelo je slobodnom pristupu u upotrebi zareza kod mlađih generacija, toliko slobodnoj, da se upotreba zareza u potpunosti izbjegava (radi li se i o tehnološkom utjecaju novih medija na njihove korisnike, koji bi pravno trebali poštovati jezična pravila, ali činjenično to ne rade? Odgovor je, vjerojatno da) – prema načelu, ako ti nije jasno, ignoriraj.

6. Zarez u praksi

Možda najzahtjevnijim pravilom upotrebe zareza u hrvatskome jeziku, u odnosu na ruski i ukrajinski, jest pravilo o nizanju i suprotstavljanju *sastavnih* veznika (tekstni konektori), zatim pravilo upotrebe zareza u zavisnim rečenicama (relativne, apozicijske, atributivne) te pravilo upotrebe zareza kod modalnih riječi, odnosno umetnutih riječi (*naime*, *međutim*, *dakle*). Za nizanje sastavnih veznika HP 2013: 97–98 kaže sljedeće: „Zarez se ne piše: d) između rečenica i rečeničnih dijelova povezanih sastavnim i rastavnim veznicima i, pa, te, ni, niti, ili... Zarez se piše ispred veznika pa i te ako surečenice u rečenici u kojoj se nalaze ti veznici izriču odnos uzrok – posljedica.

Još je malo razmišljao pa je otišao u trgovinu.

Nije došla na sastanak, pa je zaključio da je bolesna.“

Za umetnute rečenice u HP 2013: 93 također je potrebno uspostaviti vezu između premise i zaključka: „*Jabuke, koje su zelene, nismo brali.*

„sve su jabuke bile zelene i sve su ostale neubrane”

Jabuke koje su bile zelene nismo brali.

„Te rečenice znače da smo brali jabuke, a one koje su bile zelene ostale su neubrane. Ako izostavimo zavisnu surečenicu (koje su bile zelene), osnovno će se značenje rečenice promijeniti i rečenica će značiti da jabuke uopće nismo brali.”

Za modalne / umetnute riječi, tj. *rečenične priloge*, HP 2013: 93 kaže:

„Kad su prva riječ u rečenici, <u>rečenični</u> se <u>prilozi</u> odvajaju zarezom od ostatka rečenice jer izriču stav govornika prema sadržaju rečenice i sintaktički su neovisni o ostatku rečenice. Takvi su: dakle, jednostavno, međutim, naime...

•Međutim, Petar se dobro snašao“.

Pravilo u HP 2007: 62 to dokida: „Međutim zarezom se odvajaju atributi i apozicije...“ Isti taj *međutim* – ruski однако – ne odvaja se zarezom.

U nastavku ćemo razmotriti upotrebu ovih pravila na primjerima. Budući da su studentski radovi odraz propisanih pravila, njihove količine i jasnoće, ne možemo ih uzeti kao primjere, već samo razlog razrade ove teme. Kao primjere prakse uzeli smo rečenice iz tekstova vodećih hrvatskih, ruskih i ukrajinskih novinara čiji je utjecaj dovoljno velik da mogu ignorirati i stavove lektora.[12] Za svaki jezik obradili smo reprezentativnu brojku od trideset rečenica. Za hrvatski jezik – autore Jutarnjeg i Večernjeg lista, za ruski jezik – najčitanije kolumniste i blogere prema http://www.mlg.ru/ratings/journalists/. Za ukrajinski jezik – autore online izdanja *Ukrajins'ka pravda*, *Gazeta po-ukrajins'ky*, *Dzerkalo tyžnja* i *Livyj bereg*.

1) Prvi je zaključak da u hrvatskome jeziku rečenice mogu biti bez zareza, i kada su te rečenice zavisnosložene koje pretpostavljaju rangiranje izraženo zarezom na pismu; u ruskome i ukrajinskome situacija nije takva. Navodimo hrvatske rečenice bez ijednog zareza:
   - *Kako bi funkcionirala HDZ-ova lustracija daje se naslutiti iz riječi Božidara Kalmete i Josipe Rimac koji su najavili da bi podizanjem pravomoćnih optužnica dali ostavke.*
     Ivan Hrstić, VL, Obzor, 20. 6. 2015: 9
   - *Zašto je važno znati kada je rođendan države Hrvatske u kojoj danas živimo.*
     Davorin Rudolf, VL, Obzor, 20. 6. 2015: 10
   - *Svečana primopredaja održana je u danima u kojima je NATO u istočnoj Europi organizirao masovnu vojnu vježbu koja služi kao upozorenje Rusiji da ne širi svoju agresivnu politiku na članice NATO-a.*
     Tomislav Krasnec, VL, 20. 6. 2015: 4
   - *Možda će predsjednik HDZ-a odustati od najava lustracije jer je sada na vlastitoj koži osjetio koliko se teško braniti od optužbi da ste bili udbaš i kakva bi se Pandorina kutija lustracijom otvorila.*
     Marko Špoljar, VL, Obzor, 20. 6. 2015: 3
   - *Zamjeram Kaptolu što nije odao priznanje ljudima poput mene [Josip Manolić] koji su prema preuzvišenom Stepincu postupali humano i nije ih zaštitio od neutemeljenih napada s desnice.*
     Edi Jurković, VL, Obzor, 20. 6. 2015: 15

---

[12] „Novinarsko-publicistički (žurnalistički) stil najsloženiji je funkcionalni stil (hrvatskoga) standardnog jezika. ... Te su funkcije informativna, propagandna, popularizatorska, prosvjetiteljska, agitativna, pedagoška i zabavna. Zadaća im je da obavješćuju o suvremenim zbivanjima, da šire učenja o društvu, kulturi, politici, vjeri i dr., da rade na pridobivanju ljudi za kakvu djelatnost, da prosvjećuju i poučavaju, da odgajaju i da zabavljaju" (Silić 2006: 77).

2) Upotreba veznika *pa* kada označava odnos između uzroka i posljedica; HP 2007 i HP 2013 zahtijevaju zarez, no u tekstu ga nema:
   - *I prvi put kad se, sigurna da onaj tko donosi lex Perković, nema političke budućnosti te da je kratkog trajanja, usprotivila Milanoviću pa je izbačena iz stranke, i sada kad se htjela a nije uspjela vratiti u stranku, Aleksandra Kolarić je izražavala volju za moć.*
     Milan Ivkošić, VL, Obzor, 20. 6. 2015: 7
   - *Pavelić je mrtav, pa je manje sumnjiv.*
     Denis Kuljiš, JL, 21. 6. 2015: 25

Nejasno je, radi li se o posljedici ili logičnome zaključivanju? Pisanje zareza ovisi o poznavanju povijesti.

- *Nemali broj direktno prevedenih zakona je glomazan, norme nisu jasne niti su izražene u duhu hrvatskog jezika pa su stoga teško razumljive*, a *ponekad ni nisu razumljive.*
  Željko Senečić, JL, 21. 06. 2015: 19

Zareza nema, no prema pravilu treba biti.

- *Slavka su u Slovačkoj zarobile američke trupe i otpravile u Jugoslaviju pa je smaknut u Zagrebu, a „Dido" je uspio emigrirati s obitelji u Argentinu.*
  Denis Kuljiš JL, 21. 6. 2015: 27

Za pisanje ispred veznika pa potrebno je razjasniti, radi li se o slijedu događaja ili uzroku i posljedici?

3) Kod umetnutih / dometnutih atributnih surečenica (HP 2013: 93), odnosno surečenica u sklopu zavisnosložene rečenice (kada postoji korelativ, uspostavlja se veza s veznikom u zavisnoj rečenici: *Oni koji u Grožnjan jednom dođu uvijek se u nj vraćaju.*) prema (HP 2007: 64–65), hrvatskome se zarez ne piše, u ruskome i ukrajinskome se piše:

Hrvatski primjeri:.

- *Trudom, kontinuiranim radom te osluškivanjem onoga što „prava" žena želi, u manje od 10 godina uspjela je ostvariti zavidnu karijeru, koja pritom broji prodavaonice u Splitu, Zagrebu i Stuttgartu. –*
  Korana Marović VL, Diva, 20. 6. 2015, br. 50: 6

Zarez ne treba jer izostavljena zavisna rečenica ne mijenja osnovno značenje (v. HP 2013: 93), kao ni u sljedeća tri primjera (posljednja dva primjera napisao je isti autor, čime se potvrđuje usvojenost pravila):

- *Pozitivna atmosfera na snimanju, koje smo odradili na toplim zagrebačkim ulicama, bila je idealna uvertira u razgovor o karijeri, modi, ali i fetišima.*
  Korana Marović, VL, Diva, 20. 6. 2015, br. 50: 6

- *A muškarci su prisvojili religijske tabue i pravo na tumačenje religija, pa upravo muškarci određuju stroga pravila ponašanja, i to posebno za kćeri, dakle za tinejdžerice koje se nalaze pri kraju školovanja i ulaze u svijet odraslih.*
  Denis Derk, VL, Obzor, 20. 6. 2015: 23
- *E da biste dobili odgovor na to pitanje, morate pročitati roman koji ne daje jednostavne odgovore na teška pitanja.*
  Denis Derk, VL, Obzor, 20. 6. 2015: 23

Ruski primjeri – zarez odvaja svaku surečenicu:

- *Или, например, о местных властях, которые всячески пытаются заставить те немногие независимые СМИ, которые существуют, замолчать.*
  Vladimir Pozner, http://echo.msk.ru/blog/pozner/1576236-echo/ (15. 7. 2015)
- *И не о Международном Московском кинофестивале, который давно расстался с той реальной славой, которая у него была – это было очень давно. Может быть, о письмах, которые вы шлете мне, прося о помощи?*
  Vladimir Pozner, http://echo.msk.ru/blog/pozner/1576236-echo/ (15. 07. 2015)
- *„Я тот, кто протягивает вам руку, я тот, кто хочет мира с вами“ – заявляет Вучич своим обидчикам.*
  Aleksej Venediktov, http://echo.msk.ru/blog/aav/1584018-echo/ (15. 7. 2015)
- *Сумма неустойки, которую получит Капелло только за разрыв контракта, может достигнуть 6 млн. евро.*
  Aleksandr Mujžnek http://www.kp.ru/daily/26406/3282009/ (15. 7. 2015)
- *Женщина, о которой с восторгом отзывалась разборчивая Диана Вриланд, чья яркая внешность вдохновляла Энди Уорхола, чей портрет украшал обложку делового «мужского» еженедельника Newsweek, с неиссякаемой энергией и любопытством рассуждает о дне сегодняшнем.*
  Ksenia Sobčak, http://ksenia-sobchak.com/ (15. 7. 2015)
- *Согласно документу, микропредприятием считается компания, чья выручка ниже 120 млн рублей, малым предприятием – ниже 800 млн рублей, а компанией среднего бизнеса – до 2 миллиардов рублей.*
  Julija Diveeva, http://www.kp.ru/online/news/2110759/ (15. 7. 2015)

Ukrajinski primjeri:

- *Не дуже зважали на думку українців, які, слухаючи дифірамби на адресу корумпованих голохвастових, сумно крутили пальцем біля скроні.*
  Anatolij Grycenko, http://blogs.pravda.com.ua/authors/grytsenko/56fbba8896fc1/ (30. 3. 2016)
- *Головним фактором, який використовується в його класифікації є доступ до створюваних всім суспільством благ – це і національний продукт, і інші бонуси.*
  Taras Voznjak, http://blogs.pravda.com.ua/authors/voznyak/56005572c5992/ (30. 3. 2016)
- *Суспільство, яке після драматичного Майдану було масово готове боронити країну зі зброєю в руках, зусиллями влади було деморалізовано, депатріотизовано, демобілізовано у внутрішню еміграцію.*
  Stepan Gavryš, http://blogs.lb.ua/stepan_gavrysh/318332_demoni_lomehuzi.html (30. 3. 2016.)
- *Тарас Шевченко народився 9 березня 1814 року в імперії, яка тільки що перемогла Наполеона і захистила свою державність.*
  Vitalij Portnikov, http://gazeta.ua/blog/48919/nadiyi-savchenko-mozhut-visunuti-taki-zh-pretenziyi-scho-j-tarasu-sevchenku (30. 3. 2016)

4) *rečenični prilozi na početku rečenice / вводное слово в начале предложения в значении противопоставления* – u hrvatskome se mogu odvajati i ne moraju, v. str. 12. U ruskome, ako je u početnoj poziciji, zarez se ne piše (međutim / однако). U ukrajinskom postoje *однак* i *проте*. Ako su na početku rečenice ili surečenice, odvajaju istovrsne članove – tada su veznici, a ako su unutar rečenice – umetnute su riječi i odvajaju se zarezima s obje strane.

Ruski primjeri:

- *Однако при этом прокуратура не смогла доказать, что «Комитет против пыток» занимается политической деятельностью.*
  Elena Milašina, Novaja gazeta, http://www.novayagazeta.ru/columns/69146.html (15. 7. 2015)
- *Однако избранные по партийным спискам составят лишь половину состава будущей Думы: следующие выборы пройдут по смешанной системе, то есть 225 депутатов пройдут от одномандатных избирательных округов.*
  Elizaveta Surnačeva, http://www.kommersant.ru/doc/2734677 (15. 7. 2015)

Ukrajinski primjeri:

- *Проте не тільки – Туніс Зіна аль-Абідіна бен Алі, Лівія Муаммара Каддафі були дуже близькі до цієї схеми.*
  Taras Voznjak, http://blogs.pravda.com.ua/authors/voznyak/56005572c5992/ (30. 3. 2016)

6. Zaključci

Istraživanje je pokazalo da se interpunkcijske norme triju jezika temelje na spoju strukturnog, semantičkog i intonacijskog načela. Pravila upotrebe zareza pokazuju snažan utjecaj semantičkog (logičko-semantičkog) načela u hrvatskoj interpunkcijskoj normi, dok upotrebu zareza u ruskom i ukrajinskom jeziku određuje sintaktičko i semantičko načelo. U ruskoj i ukrajinskoj znanstvenoj literaturi naglašava se trojednost, isprepletenost, interpunkcijskih načela (v. Valgina 2004:33; Zagnitko 2007: 547; Šul'žuk 2004: 380), što je možebitna posljedica pristupa rečenici kao višeaspektnoj jedinici s određenim gramatičkim, sadržajnim i obavijesnim ustrojstvom (takav je pristup rečenici u istočnoslavenskom jezikoslovlju obrazložio V. Vinogradov (1954:3)). S druge strane, naglašava se uređenost, trajnost, obaveznost i tradicionalnost interpunkcijskih normi[13] – u ruskome i ukrajinskome. U hrvatskoj pravopisnoj normi postojanjem dvaju pravopisa dokida se načelo uređenosti i trajnosti norme; neupotrebom sintaktičkog, gramatičkog načela narušena je tradicija; što se tiče obaveznosti, posljednji pravopis hrvatskoga jezika (2013) uvođenjem načela biranja između više mogućnosti, narušava ideju norme. U ruskoj jezičnoj praksi spominje se termin *fakultativnost* u upotrebi pojedinih interpunkcijskih znakova (npr. odabir dvotočke umjesto tirea) kao odraz utjecaja komunikacijske norme, razgovorne sintakse s rezultatom odabira između obligatornih i fakultativnih varijanta, ali ne odabira između nule i nule (Biljalova 2010: 14); dakle, fakultativnošću ne možemo objasniti potpunu neupotrebu zareza u hrvatskome tekstu, niti bi to bila tzv. odokativna metoda prema načelu *horror vacui*.

Najveće razlike u upotrebi zareza u hrvatskom te ruskom i ukrajinskom jeziku uočavamo u složenoj rečenici (zavisnosloženoj rečenici,

[13] Usp. (Biljalova 2010: 13): „Современная русская пунктуация является регламетнированной системой. Пунктуационной норме свойственны такие качества как устойчивость, обязательность, традиционность, при этом следует отметить, что пунктуационная норма обладает свойствами коммуникативно-прагматической нормы и является адаптивной по своей природе“.

nezavisnosloženoj rečenici u kojoj su surečenice povezane sastavnim i rastavnim veznicima te zavisnosloženoj rečenici u asindetskoj vezi, kao i nezavisnosloženoj rečenici u asindetskoj vezi sa značenjem suprotnosti) te kod nekoliko uzastopno upotrijebljenih istovrsnih članova povezanih sastavnim i rastavnim veznicima. Hrvatske sintakse ne izdvajaju sintaktičke konstrukcije koje se u ruskim i ukrajinskim sintaksama nazivaju „poredbene konstrukcije". Razlike 7 d i 7 h (poglavlje 5) proizlaze iz prirode jezikā. Uočili smo i da se u Pravopisu MH i Pravopisu IHJJ upotrebljavaju sinonimijski nizovi za iste sintaktičke pojave, npr.:

Pravopis MH 2007	**Pravopis IHJJ 2013**
obraćanja (vokativi)	riječi u vokativu
glagolski prilozi u predikatnoj ulozi	stegnute zavisne rečenice s glagolskim prilogom
glagolski pridjevi u predikatnoj ulozi	stegnute zavisne surečenice s glagolskim pridjevom u predikatnoj ulozi
složeni veznici pa i, pa ni, pa čak, pa čak ni, čak i, čak ni	pojačajni izrazi intenzifikatori (+(a) kamoli, (a) nekmoli); (*u Pravopisu MH a kamoli, a nekmoli spominju se kao gradacijski veznici.)
vezna sredstva	veznici
modalne riječi i izrazi	umetnute riječi (i izrazi)
dometnute riječi	naknadno dodane riječi

U tehničkim terminima postoji fakultativnost, ali nejasno je koji su obligatorni termini.

Analiza korpusa pokazala je da ruski i ukrajinski kolumnisti / blogeri bolje poznaju i, što je važnije, primjenjuju interpunkcijske norme svog jezika. Kada je riječ o razlozima lošijeg poznavanja hrvatske interpunkcijske norme, na temelju svojih promatranja možemo nagađati da se ne radi o tome da je hrvatska interpunkcijska norma *teža* u odnosu

na rusku ili ukrajinsku, već da se radi o odsutnosti kompetencije zbog primjene različitih interpunkcijskih načela u različitim razdobljima (*sukob* generacija), zbog nedostataka nastavnih programa hrvatskog jezika, odnosno nedovoljne posvećenosti pravopisnom gradivu na nastavi, što rezultira zazorom od upotrebe zareza uopće; nadalje, o općoj tendenciji opadanja razine jezične kulture i obrazovanosti te / ili doslovnom shvaćanju *slobodne* interpunkcije / primjeni *odokativnoga* principa.

Literatura

BADURINA, Lada, „Razmišljanja o zarezu“, u: *Fluminensia*, 1995, 7, br. 1, str. 47–62.

BADURINA, Lada, „O interpunkcijskim načelima – s osobitim obzirom na hrvatsku interpunkciju“, u: *Fluminensia*, 1996, 8, br. 1-2, str. 257–264.

BADURINA, Lada, „Hrvatska interpunkcija u drugoj polovici 20. stoljeća: od rečenice prema tekstu“, u: *Fluminensia*, 2005, 17, br. 2, str. 47–58.

BADURINA, Lada, MARKOVIĆ, Ivan, MIĆANOVIĆ, Krešimir, *Hrvatski pravopis*, Zagreb, 2005.

BIJANOVA, Maria Vadimova, „Iz opyta sravnitel'no-tipologičeskogo analiza punktuacionnyh sistem anglijskogo i russkogo jazykov / Из опыта сравнительно-типологического анализа пунктуационных систем английского и русского языков“, Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2009, № 111, str. 164–169. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/iz-opyta-sravnitelno-tipologicheskogo-analiza-punktuatsionnyh-sistem-angliyskogo-i-russkogo-yazykov (15. 7. 2015.).

BILJALOVA, Al'bina Anvarovna, „Projavlenie fakul'tativnosti v sfere russkoj punktuacii / Проявление факультативности в сфере русской пунктуации“, Мир науки, культуры, образования № 6 (25) (2010). URL: hhtp://cyberleninka.ru/article/n/proiavlenie-fakultativnosti-v-sfere-russkoi-punktuacii (15. 7. 2015.).

ČERNYH, Pavel Jakovlevič, *Istoriko-ètimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka. Tom 1 (1999) / Черных Павел Яковлевич. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Том 1 (1999)*. URL: http://imwerden.de/publ-1712.html (13. 4. 2016).

JOZIĆ, Željko, *Hrvatski pravopis*, Zagreb, 2013.

ROZENTAL', Ditmar Èl'jaševič, *Spravočnik po russkomu jazyku. Punktuacija. / Розенталь Дитмар Эльяшевич. Справочник по русскому языку. Пунктуация.* URL: http://www.rosental-book.ru/ (2015-08-19).

Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник (2007).

Ukrajins'kyj pravopys (2005) Kyjiv: Naukova dumka.

SILIĆ, Josip; Ivo PRANJKOVIĆ, *Gramatika hrvatskoga jezika. Za gimnazije i visoka učilišta.* (2005).

SILIĆ, Josip, *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*, Zagreb, 2006.

ŠUL'ŽUK, Kalenyk Fedorovyč, *Syntaksys ukrajins'koji movy: Pidručnyk* / Синтаксис української мови: Підручник, Kyjiv, 2004.

VALGINA, Nina Sergeevna, *Aktual'nye problemy sovremennoj russkoj punktuacii: Učeb. posobie* / Актуальные проблемы современной русской пунктуации: Учеб. пособие, Moskva, 2004.

VINOGRADOV, Viktor Vladimirovič, „Nekotorye zadači uzučenija sintaksisa prostogo predloženija / Некоторые задачи изучения синтаксиса простого

предложения, Вопросы языкознания“, Voprosy jazykoznanija, 1954, № 1, str. 3–29. URL: http://www.ruslang.ru/doc/voprosy/voprosy1954-1.pdf (14. 7. 2015.).

ZAGNITKO, Anatolij Panasovyč, *Teorija sučasnogo syntaksysu: Monografija. Vydannja 2-ge, vypravlene i dopovnene* / Теорія сучасного синтаксису: Монографія. Вид. 2-ге, випр. і доп. Donec'k, 2007.

ŽAŽA, Stanislav, „K voprosu o haraktere russkoj i češskoj punktuacii / К вопросу о характере русской и чешской пунктуации“, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. A, Řada jazykovědná, 1958, vol. 7, iss. A6 (1958).

http://www.mlg.ru/ratings/journalists/ (20. 5. 2015.)

http://rusgram.ru (20. 5. 2015.)

COMMA IN CROATIAN, RUSSIAN, AND UKRAINIAN – NORM AND PRACTICE WITH EXAMPLES OF JOURNALISTIC (EXPOSITORY) STYLE

Punctuation norm in contemporary Russian and Ukrainian language is based on unified structural, semantic and prosodic principle. Croatian punctuation norm is mostly built on semantic or logically-semantic principle, because the sentence is defined as a semantic unit, i.e. information, or as a contextually defined unit. In the article the comparison was made between punctuation norms of three abovementioned Slavic languages. In conclusion, it has been underlined that the Russian and Ukrainian punctuation norms are determined by the definition of the sentence as a grammatical, contextual and informational form. Croatian norm, its use and interpretations are more loose, thus more incorrect.

KEY WORDS: ***comma, Croatian, norm, orthography, punctuation, Russian, Ukrainian, use***

Marina Jajić Novogradec

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 371.3:811.161.1'243

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 31. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 9. 9. 2016.

Važnost strategijske kompetencije u ovladavanju ruskim kao stranim jezikom

Strategijska kompetencija kao jedna od sastavnica komunikacijske kompetencije važan je pokazatelj uspješnosti u ovladavanju stranim jezikom. Ona uključuje poznavanje verbalnih i neverbalnih komunikacijskih strategija koje se prizivaju kako bi se nadomjestili prekidi u komunikaciji do kojih je došlo bilo zbog ograničenja u stvarnom komunikacijskom događaju, bilo zbog nedostatne kompetencije u jednoj ili više komponenata komunikacijske kompetencije (Bagarić i Mihaljević Djigunović 2007: 88). Stoga je bitno prepoznati, a uz to i osvijestiti upotrebu takve vrste kompetencije na nastavi stranoga jezika kako bi, u našemu slučaju, studenti lakše spoznali postupke koji im mogu olakšati proces ovladavanja jezikom. Bachman i Palmer (1996) opisuju strategijsku kompetenciju kao niz metakognitivnih strategija, podijeljenih na tri sastavnice: postavljanje cilja, procjenjivanje i planiranje. Imaju li studenti ruskoga kao stranog jezika razvijenu strategijsku kompetenciju, odnosno mogu li procijeniti, isplanirati i postaviti zadane ciljeve u ovladavanju ruskim pokazat će rezultati upitnika koji su ispunjavali prema inventaru strategija učenja jezika. Rezultati upitnika pomoći će nam također da sagledamo proces ovladavanja ruskim jezikom s dva aspekta: procesa učenja i individualnih razlika studenata.

KLJUČNE RIJEČI: ***ovladavanje stranim jezikom, strategijska kompetencija, ruski jezik***

Komunikacijska kompetencija u ovladavanju stranim jezikom

Osnovni cilj suvremene nastave stranoga jezika čini razvijanje jezične i komunikacijske kompetencije kod učenika. Iako je definiranje komunikacijske kompetencije započelo još 60-ih godina 20. stoljeća (Chomsky), jasnije poimanje komunikacijske kompetencije pripisuje se Hymesu, koji je 70. ih godina 20. stoljeća krenuo od pretpostavke da fluentan govornik-slušatelj zapravo posjeduje diferencijalne kompetencije te da na kraju svoga jezičnoga razvoja ne posjeduje samo gramatičko znanje, nego i znanje o njegovoj prikladnoj uporabi u određenom komunikacijskom i širem kulturnom kontekstu, primjerice o tome kada govoriti, a kada ne,

o čemu govoriti s kim, kada i gdje i na koji način (Karlak 2013). Stoga je prema Hymesu (1972) komunikacijska kompetencija individualna kvaliteta koja ne ovisi samo o znanju (neizrecivom, temeljnom znanju) nego i o uporabi, tj. sposobnosti za uporabu. Canale i Swain (1980) i Canale (1983) definiraju komunikacijsku kompetenciju kao sintezu temeljnoga sustava znanja i vještina potrebnih za komunikaciju, tj. za uporabu tih znanja pri interakciji u stvarnoj komunikaciji, dok Savignon (1972, 1983) smatra pod pojmom komunikacijska kompetencija sposobnost djelovanja u pravom komunikacijskom okruženju, odnosno dinamičnu razmjenu u kojoj se lingvistička kompetencija treba prilagoditi cjelokupnom informacijskom ulazu, lingvističkom i paralingvističkom, koji pruža jedan ili više sugovornika. Prema Vinogradovu (1996), termin komunikacijska kompetencija obuhvaća ukupnost osobina i mogućnosti, kao i jezična i izvanjezična znanja i vještine, koja omogućuju komunikacijsko djelovanje neke osobe.

Komunikacijska kompetencija najbolje se objašnjava kroz nekoliko modela koje su predložili neki od već spomenutih teoretičara. Tako je najpoznatiji model komunikacijske kompetencije onaj koji su predstavili Canale i Swain (1980), a njegove sastavnice uključuju gramatičku, sociolingvističku i strategijsku kompetenciju. Nešto kasnije, Canale (1983) je pridružio navedenim sastavnicama modela i četvrtu sastavnicu, tj. diskursnu kompetenciju. Gramatička kompetencija podrazumijeva vladanje (verbalnim ili neverbalnim) lingvističkim kodom, tj. znanje morfoloških i sintaktičkih pravila, znanje vokabulara, znanje semantičkih pravila te znanje fonoloških i ortografskih pravila. Sociolingvistička kompetencija odnosi se na poznavanje društvenih pravila i konvencija koji stoje u osnovi prikladnoga razumijevanja i uporabe jezika u raznim sociolingvističkim i sociokulturološkim kontekstima. Strategijska kompetencija uključuje poznavanje verbalnih i neverbalnih komunikacijskih strategija koje se prizivaju kako bi se nadomjestili prekidi u komunikaciji do kojih je došlo bilo zbog ograničenja u stvarnom komunikacijskom događaju (npr. u slučaju loše telefonske veze i slično), bilo zbog nedostatne kompetencije u jednoj ili više komponenata komunikacijske kompetencije. Pod diskursnom kompetencijom smatra se vladanje načinima povezivanja i tumačenja oblika i značenja radi postizanja smislene cjelovitosti govornih ili pisanih tekstova različitih žanrova kao što su narativni tekstovi, poslovna pisma, znanstvena izvješća i slično.

Sljedeći poznati model komunikacijske kompetencije predstavili su Bachman i Palmer (1996), u koji su autori ubacili određene promjene. Naime, njihov model imao je praktičnu svrhu – opisati konstrukt komunikacijske kompetencije kao temelj za izradu jezičnih testova (Šegedin Borovina 2015: 14).

Autori osobito važnim ističu opće osobine korisnika (npr. dob, spol, materinski jezik, stupanj i tip općeg obrazovanja, priprema i ranije iskustvo u rješavanju testova), tematsko ili kulturno znanje (uključuje shemu znanja ili znanje o svijetu, a odnosi se na strukture znanja u dugoročnoj memoriji), afektivnu shemu (tj. osjećaje koje povezujemo s tematskim znanjem na temelju svjesne ili nesvjesne procjene obilježja konteksta jezične uporabe, i to s obzirom na prijašnja iskustva u sličnim kontekstima, kao i koliko su korisnici jezika fleksibilni prilagoditi svoju jezičnu uporabu različitim kontekstima) te jezičnu sposobnost koja se sastoji od jezičnog znanja (organizacijskog, gramatičkog, tekstnog, pragmatičkog, funkcionalnog i sociolingvističkog) i strategijske kompetencije. Bagarić i Mihaljević Djigunović (2007: 89) smatraju kako je model Bachmana i Palmera bolji, tj. složeniji, sveobuhvatniji i jasniji od modela komunikacijske kompetencije Canalea i Swainove i to, prije svega, zbog detaljnoga, ali istovremeno i vrlo organiziranoga opisa temeljnih komponenata komunikacijske kompetencije.

Najnoviji model koji objašnjava i prikazuje sastavnice komunikacijske kompetencije možemo naći u Zajedničkom europskom referentnom okviru za jezike (ZEROJ, Vijeće Europe 2005). Okvir je namijenjen vrjednovanju, učenju i poučavanju jezika, a opisuje komunikacijsku jezičnu kompetenciju prvenstveno u smislu jezičnoga znanja te sadrži tri bitne sastavnice: jezičnu kompetenciju, sociolingvističku i pragmatičku kompetenciju, izostavljajući pritom strategijsku kompetenciju.

Kako je u središtu našega rada ispitivanje strategijske kompetencije, u sljedećem poglavlju ćemo se usredotočiti na njezino opisivanje u okviru navedenih modela komunikacijske kompetencije.

Strategijska kompetencija u okviru modela komunikacijske kompetencije

Dörnyei i Thurrell (1991) smatraju da je strategijska kompetencija vrlo često izostavljena u udžbenicima stranoga jezika, ali i od strane nastavnika, tj. nastavnici na satima stranoga jezika ne posvećuju dovoljno pažnje toj sastavnici komunikacijske kompetencije. Prema autorima, strategijska se kompetencija odnosi na sposobnost uspješnog razumijevanja sugovornika, osobito kada dođe do problema u komunikacijskom procesu. Na primjer, neki učenici koji se koriste samo određenim opsegom leksika u nekom stranom jeziku, mogu uspješno održavati komunikaciju na stranome jeziku ako se oslanjaju na sposobnost upotrebe određenih strategija, odnosno strategijskom kompetencijom (Dörnyei i Thurrell 1991). Timofeeva (2011: 22) vidi strategijsku kompetenciju kao integrativnu pojavu koja

odražava sposobnost osobe da na temelju dobivenih znanja i vještina pravilno koristi usvojeni repertoar strategija. Kako bi bolje razumjeli prirodu strategijske kompetencije, neizostavno je prikazati njezinu ulogu u okvirima postojećih modela komunikacijske kompetencije.

Tako u modelima komunikacijske kompetencije Canalea i Swainove (1980), Canalea (1983) i Bachmana i Palmera (1996) osim ostalih sastavnica, poput gramatičke, sociolingvističke i diskursne kompetencije, važnu ulogu zauzima strategijska kompetencija. Slijedom opisane definicije strategijske kompetencije u prvome poglavlju, Canale (1983) nadodaje još da se strategijska kompetencija može koristiti i radi poboljšanja djelotvornosti komunikacije. Prema Bagarić i Mihaljević Djigunović (2007: 88), u kvalitativnom smislu ta je sastavnica komunikacijske kompetencije različita od ostalih sastavnica, odnosno nije tip spremljenoga znanja, a k tome uključuje i nekognitivne aspekte, npr. samouvjerenost, spremnost na rizik i dr. Složili bismo se s autoricama koje također spominju da sa svim navedenim komponentama strategijska kompetencija stoji u odnosu uzajamnoga djelovanja, omogućujući učenicima da se u komunikacijskoj interakciji uspješno nose sa svim nedostatcima u nekom od preostala tri područja kompetencija – gramatičkom, sociolingvističkom i diskursnom.

U opisivanju komunikacijske jezične sposobnosti, pojam koji uvode Bachman i Palmer (1996) kako bi predstavili svoj model komunikacijske kompetencije, osim jezičnog znanja, ključnu sastavnicu jezične sposobnosti čini i strategijska kompetencija. Pod pojmom strategijska kompetencija autori podrazumijevaju niz metakognitivnih sastavnica ili strategija, a one mogu biti i glavni izvršni procesi koji omogućuju kognitivnu funkciju u jezičnoj uporabi, kao i u ostalim kognitivnim aktivnostima (Bachman i Palmer 1996: 70). U sadržaju strategijske kompetencije autori su identificirali tri opća područja u kojima djeluje uporaba metakognitivnih strategija, a ona su: postavljanje cilja, procjenjivanje i planiranje. Postavljanje cilja ili odlučivanje što će osoba raditi obuhvaća prepoznavanje ciljeva, odabir jednog ili više ciljeva od niza mogućih ciljeva i odlučivanje o tome treba li ili ne pokušati postići cilj. Procjenjivanje je prema autorima sredstvo pomoću kojeg pojedinac povezuje svoje tematsko znanje i jezično znanje s kontekstom jezične uporabe i mogućim ciljevima, a ono isto uzima u obzir pojedinčeve afektivne reakcije u primjeni strategija procjenjivanja. Posljednje područje strategijske kompetencije, tj. planiranje, uključuje odlučivanje o tome kako iskoristiti jezično znanje, tematsko znanje i afektivnu shemu u svrhu uspješnog postizanja željenog cilja.

Model komunikacijske kompetencije koji su vrlo detaljno opisali Bachman i Palmer (1996) smatramo iscrpnim i važnim jer je u njemu na jasan način prikazana integracija strategijske kompetencije.

U suvremenijem modelu komunikacijske kompetencije koja je prikazana u ZEROJ-u ne nalazimo eksplicitno opisivanje strategijske kompetencije. Autori ZEROJ-a ne smatraju strategijsku kompetenciju dijelom komunikacijske kompetencije te se naglasak u radu stavlja uglavnom na primjenu komunikacijskih strategija. Kao što Bagarić i Mihaljević Djigunović (2007: 90) navode, uporaba strategija se, prema mišljenju autora ZEROJ-a, može usporediti s primjenom metakognitivnih načela (planiranja, izvršenja, praćenja i ispravljanja) na razne oblike djelatnosti: recepciju, interakciju, produkciju i posredovanje.

Istraživanje strategijske kompetencije

Cilj istraživanja

Cilj istraživanja bio je ispitati služe li se studenti i u kojoj mjeri strategijskom kompetencijom u ovladavanju ruskim kao stranim jezikom. Budući da se radilo o korisnicima stranoga jezika koji već posjeduju znanje jednog ili više stranih jezika u svome jezičnome repertoaru te su po tome pitanju višejezične osobe, pretpostavljali smo da će se u rezultatima ispitivanja strategija učenja pokazati da će studenti imati razvijenu strategijsku kompetenciju.

Metodologija istraživanja

Uzorak

Istraživanje je provedeno na uzorku od 31 studenta 1. godine studija ruskoga jezika i književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, akademske godine 2014./2015. u ljetnom semestru. Prosječna dob ispitanika iznosila je 19 godina. Svim ispitanicima materinski jezik bio je hrvatski, a redoslijed učenja prvog, drugog, trećeg i četvrtog stranog jezika je varirao. Većini studenata prvi strani jezik (J1) bio je engleski (N=26), zatim talijanski (N=3) i njemački (N=1), dok se jedan student nije izjasnio. Kao drugi strani jezik (J2) većina studenata navela je njemački (N=20), engleski i talijanski s istim brojem studenata za svaki jezik (N=4), te ruski i španjolski (N=1). Treći strani jezik (J3) za koji su se studenti izjašnjavali po redoslijedu učenja je najprije ruski jezik (N=16), potom talijanski i njemački (N=4), španjolski (N=2) te nizozemski i francuski (N=1). Što se tiče četvrtog stranog jezika (J4) po redoslijedu učenja, to je također ruski jezik za veći broj studenata (N=13), talijanski i švedski (N=1), dok ostali studenti nisu naveli da posjeduju znanje J4.

Upitnik

U ovome istraživanju upotrijebili smo upitnik koji se najčešće koristi u istraživanjima strategija učenja širom svijeta, a njegov naziv, koji je za potrebe hrvatskog govornog područja preveden na hrvatski jezik, glasi Inventar strategija učenja jezika (ISUJ) autorice Rebecce Oxford (1990). U upitniku čestice su se grupirale prema ukupno šest ulaznih strategija učenja, a one su uključile: strategije pamćenja (9 čestica), kognitivne strategije (14 čestica), strategije nadoknađivanja (6 čestica), metakognitivne (9 čestica), afektivne (6 čestica) i društvene strategije (6 čestica). U mjerenju učestalosti uporabe navedenih šest strategija upotrijebila se Likertova skala koja je obuhvatila vrijednosti od 1 do 5 opisanih na sljedeći način: 1 – uopće se ne odnosi na mene; 2 – ne odnosi se na mene; 3 – niti se odnosi, niti se ne odnosi na mene; 4 – odnosi se na mene; 5 – u potpunosti se odnosi na mene. Valjanost i pouzdanost upitnika provjereni su prethodnim istraživanjima u sličnim kontekstima (Mihaljević Djigunović 1999, Horvatić Čajko 2012, Karlak 2013), tako da ih nije bilo potrebno dodatno provjeravati.

Rezultati

U analizi podataka koristili smo deskriptivnu statističku obradu za svih 50 čestica ISUJ-a. Najmanja srednja vrijednost u svim česticama bila je 1, a najveća 5. Odlučili smo označiti samo one srednje vrijednosti čestica čija je srednja vrijednost veća od 2,50. Bez obzira na to što se radi o tendenciji bliskoj srednjoj vrijednosti 3, a koju prema Likertovoj skali opisujemo kao „niti se odnosi, niti se ne odnosi na mene“, ipak možemo dobiti određenu raspodjelu strategija učenja prema česticama. Kako je riječ o malom uzorku, smatramo da srednja vrijednost od 2,50 i više, ipak može biti dovoljna u opisivanju uporabe pojedinih strategija učenja kod studenata. Na osnovu srednjih vrijednosti većim od 2,50 prema odgovorima studenata u sljedećoj tablici prikazujemo deskriptivnu statistiku učestalosti uporabe strategije učenja ruskoga jezika.

Tablica 1. Rezultati ISUJ-a prema uporabi pojedinih strategija učenja u ruskom jeziku (N=31)

	Čestice za koje je dobivena srednja vrijednost veća od 2,50	**N**	**Srednja vrijednost**	**Standardna devijacija**
1.	STRATEGIJE PAMĆENJA			
	Povezujem postojeće znanje mater. i str. jezika s elementima ruskog kao str. jez. koji učim	29	**3,20**	0,726
	Kako bih bolje upamtio/la određenu riječ, povezujem je s određenom slikom/predodžbom	31	**2,70**	1,131
	Nove riječi i izraze pamtim tako što se sjetim gdje sam ih vidio/vidjela, npr. u knjizi, na ploči, na internetu	31	**2,80**	1,013
2.	KOGNITIVNE STRATEGIJE			
	Više puta izgovorim ili zapišem nove riječi	31	**3,03**	,836
	Pokušavam oponašati izgovor izvornih govornika	31	**2,96**	,874
	Poznate riječi na ruskom jeziku koristim u različitim situacijama	31	**2,51**	,995
	Tražim riječi u materinskom ili stranim jezicima koje su slične novim riječima na ruskom	31	**3,00**	,930
	Pokušavam otkriti pravila u ruskom jeziku	31	**3,25**	,815
	Pokušavam odgonetnuti značenje određene riječi na ruskom tako da je rastavim na poznate dijelove	31	**2,54**	1,178
	Pokušavam ne prevoditi riječ po riječ	31	**2,54**	,960

3.	STRATEGIJE NADOKNAĐIVANJA			
	Pokušavam odgonetnuti značenje meni nepoznate riječi na ruskom koristeći sva svoja jezična znanja	31	**3,19**	,872
	Ako mi tijekom razgovora nedostaje određena riječ pokušam gestama pokazati što sam želio/željela reći	31	**2,77**	1,055
	Kada mi neka riječ na rus. jez. ne pada na pamet, uzmem neku sličnu riječ ili reč. na rus. kako bih opisao/la tu riječ	31	**2,77**	,844
4.	METAKOGNITIVNE STRATEGIJE			
	Pokušavam svoje znanje rus. jez. koristiti na što više različitih načina	31	**2,54**	,850
	Pazim koje pogreške radim u ruskom i učim iz njih	31	**3,03**	,982
	Pažljivo slušam kada netko govori na ruskom jeziku	31	**3,22**	,762
	Pokušavam otkriti kako bolje učiti ruski jezik	30	**2,96**	1,098
	Nastojim svoj dnevni raspored organizirati tako da mi ostane dovoljno vremena za učenje rus. jez.	31	**2,51**	1,091
	Imam jasne ciljeve kada je riječ o poboljšanju mojih vještina u rus. jez.	31	**2,54**	1,027
	Razmišljam o tome koliko sam napredovao/la u rus. jez.	31	**2,90**	,907
5	DRUŠTVENE STRATEGIJE			
	Kada nešto ne razumijem, zamolim sugovornika da govori polakše ili da ponovi što je rekao	31	**3,03**	1,016
	Zamolim nastavnika za pomoć	31	**2,51**	1,287
	Pokušavam nešto naučiti o kulturi vezanoj za ruski jezik	31	**2,87**	1,147

Dobivene srednje vrijednosti za pojedine podskupine strategija učenja ukazuju na pretežitu zastupljenost metakognitivnih i kognitivnih strategija, s jednakim brojem čestica (N=7), dok je nešto manji broj ulaznih strategija zabilježen kod strategija pamćenja, nadoknađivanja i društvenih strategija (N=3 za svaku podskupinu). Srednje vrijednosti manje od 2,50 zabilježene su kod afektivnih strategija, što ukazuje na slabu upotrebu takve vrste strategija kod studenata te smo navedene strategije isključili iz prikaza s ostalim strategijama. Neznatna upotreba afektivnih strategija objašnjava da studenti ne iskazuju svoje osjećaje u ovladavanju jezikom, zapravo afektivna strana koja se inače smatra snažnim čimbenikom koji posredno ili neposredno utječe na proces učenja jezika u ovome kontekstu ispitivanja strategija učenja nije se pokazala značajnom.

Dostatna upotreba metakognitivnih strategija, koje upućuju na iskoristivost inojezičnog znanja, ciljeve i planiranje učenja ruskog jezika, procjenjivanje jezičnog znanja te svjesnost pogrešaka u učenju jezika, pokazuje na koji način se ostvaruje proces učenja stranoga jezika kod odraslih korisnika. S obzirom na jednaku upotrebu i kognitivnih strategija, u ovome ispitivanju možemo zaključiti da su studenti uvelike svjesni osobitosti procesa učenja, odnosno skloni su razmišljati o jeziku koji uče, mogu razumjeti jezik u svim njegovim aspektima i spoznajno graditi svoje jezično znanje, što čini glavne odlike strategijske kompetencije.

Inspekcijom sadržaja čestica utvrđeno je da su najčešće korištene sljedeće strategije kod studenata (SV>3,00): povezivanje postojećeg znanja materinskog i stranog jezika s elementima ruskoga kao stranog jezika (strategija pamćenja); više puta izgovaranje ili zapisivanje nove riječi, traženje riječi u materinskom ili stranim jezicima koje su slične novim riječima na ruskom i otkrivanje pravila u ruskom (kognitivne strategije); odgonetavanje značenja koristeći se svojim inojezičnim znanjem (strategija nadoknađivanja); obraćanje pažnje na pogreške i pažljivo slušanje s razumijevanjem (metakognitivna strategija); traženje pomoći od sugovornika (društvena strategija).

Ovdje se radi o studentima prve godine studija ruskoga jezika, tj. odraslim i iskusnim korisnicima i drugih stranih jezika, tako da je veća upotreba kognitivnih i metakognitivnih strategija opravdana. Međutim, zanimljivo bi bilo provesti ispitivanje i promatrati upotrebu strategija kod studenata i na ostalim godinama studija ruskog jezika, i vidjeti je li upotreba strategija učestala ili promjenjiva, tj. postoji li stagnacija ili odstupanje od razvijanja strategijske kompetencije kroz određeni period ovladavanja ruskim jezikom.

Daljnja ispitivanja strategija učenja kod odraslih korisnika jezika mogu poslužiti kao dobra osnova za unaprjeđenje i razvoj strategijske

kompetencije u formalnom obrazovanju. To se može postići stalnim osvješćivanjem korisnika o upotrebi strategija, ali i poučavanjem strategija, posebno komunikacijskih.

Pavičić Takač i Bagarić Medve (2013: 309) stajališta su da jedna od posljedica neriješenih pitanja u svezi s razvojem strategijske kompetencije i poučavanja komunikacijskih strategija leži u činjenici da je, u odnosu na ostale sastavnice komunikacijske kompetencije, strategijska kompetencija najmanje zastupljena u udžbenicima i nastavi stranih jezika, mada se radi o kompetenciji koja je za učenika/korisnika inoga jezika izuzetno važna od samoga početka učenja jer mu omogućuje djelovanje u problematičnim komunikacijskim situacijama.

Međutim, u svome članku koji se bavi razvojem strategija učenja stranoga jezika na primjeru nastavnih materijala, Agafonova (2005) ističe da je mnogo udžbenika stranih jezika koji pružaju učenicima usvajanje pojedinih strategija, a sve u svrhu uspješnijeg ovladavanja novim jezičnim materijalom. Iako autorica ovdje misli na udžbenike za engleski i njemački jezik, smatramo da se u novije vrijeme takva tendencija primjenjuje i na udžbenike za ruski kao strani jezik.

Neizostavna je i svijest nastavnika o važnosti poučavanja odgovarajućih strategija u nastavi i njihovim sustavnim uvođenjem i uvježbavanjem, o čemu, povrh svega, ovisi konačni uspjeh korisnika inoga jezika.

Neovisno o malom broju studenata koji je bio uključen u ispitivanje, dobiveni rezultati daju dobar uvid u korištenje pojedinih strategija kod višejezičnih korisnika s ciljem olakšavanja procesa učenja.

Zaključak

Iz ispitivanja proizlazi da je strategijska kompetencija u ruskome jeziku naših ispitanika prisutna u zadovoljavajućoj mjeri, tako da studenti s lakoćom mogu svladati jezične poteškoće na početnom stupnju ovladavanja ruskim jezikom. Time se ujedno usavršava i nadopunjuje jezično znanje ne samo u jeziku cilja (u ovome primjeru to je ruski jezik) već i u ostalim jezicima koji su na raspolaganju pojedincu. Premda Pavičić Takač i Bagarić Medve (2013) upozoravaju na nedosljednost razvijanja strategijske kompetencije u razrednom diskursu, autorice smatraju da se strategijska kompetencija može razvijati kroz različite vrste učenja i poučavanja. Tako poučavanje, prema autoricama, može biti implicitno, kroz stvaranje situacija i postavljanje zadataka koji zahtijevaju uporabu primjerenih komunikacijskih strategija, ili eksplicitno, koje se odvija osvješćivanjem učenika o strategijama ili poučavanjem određenih strategija (Pavičić Takač i Bagarić Medve 2013: 312). Usenko (2007:

263) navodi da je realizacija određenih strategija u sastavu strategijske kompetencije neposredno povezana s upotrebom ili ne upotrebom leksiko-gramatičkih kategorija i struktura, a one uključuju strategije samoispravljanja i nadoknađivanja.

Ono što smatramo iznimno neizbježnim u razrednom diskursu su aktivnosti kojima je svrha interaktivno sudjelovanje u komunikaciji, bilo da se radi o interakciji između učenika i nastavnika ili samih učenika. Iz toga razloga, osim metakognitivnih i kognitivnih strategija, važne su i strategije nadoknađivanja, društvene strategije i afektivne strategije, jer sve one izravno ili neizravno oblikuju komunikacijski proces. Zbog svoje komunikacijske prirode ponekad ih se objedinjuje pod jednim nazivom – komunikacijske strategije.

Budući da se strategijska kompetencija pokazala važnim aspektom u ovladavanju ruskim jezikom u ovome ispitivanju, naše glotodidaktičke implikacije su sljedeće: nastavnici bi trebali prepoznati strategije učenja kod svojih učenika, postupno razvijati svijest o strategijama te usmjeravati učenike na učinkovito korištenje strategija, a u cilj nastave stranoga jezika potrebno je uvrstiti i poučavanje strategija (pogotovo na početnoj razini učenja).

Literatura

AGAFONOVA, Ljudmila, „Razvitie uchebnyh strategij na primere uchebnyh posobij dlja obuchenija inostrannomu jazyku studentov elektrofizicheskogo i gumanitarnogo fakul'tetov“, *Inostrannye jazyki nauchnoj redakcii Filologicheskie nauki*, 2005, str. 206-209.

BACHMAN, Lyle F. i PALMER, Adrian S., *Language Testing in Practice: Designing and Developing Useful Language Tests,* Oxford University Press, Oxford, 1996.

BAGARIĆ, Vesna i MIHALJEVIĆ DJIGUNOVIĆ, Jelena, „Definiranje komunikacijske kompetenicje“, *Metodika,* 8, br. 14, 2007,str. 84-93.

CANALE, Michael, „From communicative competence to communicative language pedagogy“, u: *Language and Communication* (ur. J.C. Richards i R.W. Schmidt). Longman, London, 1983, str. 2-27.

CANALE, Michael i SWAIN, Merrill, „Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing“, u: *Applied Linguistics*, 1, br. 1, 1980, str. 1-47.

DÖRNYEI, Zoltán i THURRELL, Sarah, „Strategic competence and how to teach it“, *ELT Journal,* 1991, 45, br. 1, str. 16-23.

HORVATIĆ ČAJKO, Irena, *Uloga višejezične kompetencije u učenju i poučavanju drugoga stranoga jezika – njemački jezik kao L3*, Neobjavljena doktorska disertacija, Zagreb, 2012.

HYMES, Dell H., „On communicative competence“, u: *Sociolinguistics* (ur. J.B. Pride i J. Holmes). Penguin, Harmondsworth, 1972, str. 269-293.

KARLAK, Manuela, *Odnos strategija učenja, motivacije i komunikacijske jezične kompetencije u stranom jeziku,* Neobjavljena doktorska disertacija, Osijek, 2013.

MIHALJEVIĆ DJIGUNOVIĆ, Jelena, „Kako motivirani učenici uče strani

jezik“, u: *Strani jezici,* 28, br. 3-4, str. 1999, 191-196.
OXFORD, Rebecca, *Language learning strategies: what every teacher should know,* Heinle & Heinle, Boston, 1990.
PAVIČIĆ TAKAČ, Višnja i BAGARIĆ MEDVE, Vesna, *Jezična i strategijska kompetencija u stranome jeziku,* Filozofski fakultet, Osijek, 2013.
SAVIGNON, Sandra J., *Communicative Competence: An Experiment in Foreign-Language Teaching*, The Centre for Curriculum Development Inc, Philadelphia, 1972.
SAVIGNON, Sandra J., *Communicative Competence: Theory and Classroom Practice. Texts and Contexts in Second Language Learning,* Addison-Wesley Publishing Company, Reading, Massachusetts, 1983.
ŠEGEDIN BOROVINA, Danijela, *Razvoj pragmatičke kompetencije u međujeziku hrvatskih učenika engleskog kao stranog jezika,* Neobjavljena doktorska disertacija, Zagreb, 2015.
TIMOFEEVA, Tat’jana, *Formirovanie strategicheskoj kompetencii studentov v kommunikativnoj dejatel’nosti v processe obuchenija inostrannomu jazyku*. UlGTU, Ul’janovsk, 2011.
USENKO, Irina, „Leksiko-grammaticheskij komponent jazykovoj i kommunikativnoj kompetencii“, *XXXVI Mezhdunarodnaja filologicheskaja konferencija*, *Sankt Peterburg,* 2007, str. 261-268.
VIJEĆE EUROPE, *Zajednički europski referentni okvir za jezike: učenje, poučavanje, vrednovanje,* Školska knjiga, Zagreb, 2005.
VINOGRADOV, Sergej, „Normativnyj i kommunikativno-pragmaticheskij aspekty kul’tury rechi“, *Kul’tura russkoj rechi i effektivnost’ obshhenija*, 1996. Uchebno-metodicheskij kompleks discipliny „rechevaja kul’tura molodogo specialista“. Hrestomatija, 2008. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1764/1334503_readingbook.pdf (9. 9. 2016.)

ВАЖНОСТЬ СТРАТЕГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ В ОВЛАДЕНИИ РУССКИМ КАК ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКОМ

Стратегическая компетенция, рассматриваемая как один из компонентов коммуникативной компетенции, является важным показателем успешности овладения иностранным языком. Она включает знание вербальных и невербальных коммуникативных стратегий, используемых для компенсации прекращений в коммуникации, которые возникают из-за трудностей в реальной коммуникативной ситуации или из-за слабой компетенции в одном или больше компонентах коммуникативной компетенции (Багарич и Михалевич Джигунович 2007: 88). Поэтому, на уроке иностранного языка, надо узнать и одновременно осознать употребление такого типа компетенции, чтобы студенты познакомились с поступками которые могут облегчить им процесс овладения языком.

Бахман и Палмер (1996) описывают стратегическую компетенцию в виде метакогнитивных стратегий, разделенных на три компонента: определение цели, контроль и планирование. На основе выполненной студентами анкеты мы узнаем существует(ют) ли и в какой мере стратегическая(ие) компетенция(и) у них, т.е. могут ли студенты контролировать, планировать и определить свои цели в овладении русским языком. Результаты тоже помогут нам увидеть процесс овладения русским языком с точки зрения двух аспектов: процесса изучения и индивидуальных характеристик студентов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ***овладение иностранным языком, стратегическая компетенция, русский язык***

Ivana Mikulić

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Filozofski fakultet
Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

UDK: 004.43:2-282.4(497.54)"17"

Pregledni rad
Primljen: 30. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 18. 11. 2016.

Boris Bosančić

Odsjek za informacijske znanosti
Filozofski fakultet
Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Prilog čitanju Deset Božjih zapovijedi (Dekaloga) u slavonskim katekizmima 18. stoljeća pomoću TEI standarda

Deset Božjih zapovijedi (Dekalog) jedan je od središnjih dijelova katekizma kao književne vrste koja je imala važnu ulogu u kršćanskoj vjerskoj pouci. Bogata katekizamska literatura obilježila je slavonsku književnu kulturu 18. stoljeća te utjecala na oblikovanje religijskog i kulturnog identiteta. Bitne značajke Dekaloga su univerzalnost, sveobuhvatnost, ali i nezastarivost te prilagodljivost. Potonje obilježje ukazuje na dinamičku dimenziju zapovijedi koje su se uvijek iznova prilagođavale aktualnim vjerskim, društvenim i političkim prilikama. Uzimajući u obzir upravo dinamički karakter Dekaloga, u radu se daje usporedan prikaz čitanja Božjih zapovijedi u deset katekizamskih tekstova iz korpusa slavonske osamnaestostoljetne književnosti čiji su autori M. A. Relković, A. Kanižlić, I. Grličić, Đ. Rapić, E. Pavić, J. Lipovčić, A. Bačić, A. J. Turković, J. Mulih i I. Velikanović. Za potrebe prikaza usporednog čitanja Dekaloga korišten je TEI standard kao najraširenij standard za označavanje teksta u području digitalne humanistike. Pokazano je kako je TEI standard pogodan za sortiranje teksta zapovijedi prema bibliografskim podacima i tipološkim odrednicama, usporedbu jednakog ili sličnog teksta zapovijedi te kreiranje poveznica na rječnik posebnih izraza koje se javljaju u zapovijedima.

KLJUČNE RIJEČI: ***Deset Božjih zapovijedi (Dekalog), digitalna humanistika, katekizam, označavanje teksta, slavonska književnost, TEI***

I.

Nesumnjivo je kako Deset Božjih zapovijedi (Dekalog) predstavlja jedan od najpoznatijih i najutjecajnijih dijelova biblijske predaje. O tom znamenitom starozavjetnom tekstu koji sadrži „deset riječi" koje je Bog preko Mojsija dao židovskom narodu i cijelom čovječanstvu često se govori i kao o „velikoj povelji kršćanske etike i istinskih vrednota"

(prema Tomić 1988: 197; Vugdelija 1989: 2). U Bibliji su zabilježene dvije inačice zapovijedi na dva mjesta, u Izl 20,2-17 i u Pnz 5,6-21, ali tragovi zapovijedi nalaze se i na drugim mjestima u Bibliji. Osim u Svetom pismu kao izvornom kontekstu, Božje zapovijedi redovito se pojavljuju kao sastavni dio svakoga *katekizma*. Specifična obilježja katekizma te njihova brojnost uvjetovana potrebom za vjerskom (katoličkom) obnovom koja je uslijedila nakon Tridentskog sabora (1545–1563.) čine opravdanim govor o *katekizamskoj književnosti* ili *katekizamskoj literaturi* (Hoško 1985: 157). Kada je riječ o hrvatskoj katekizamskoj književnosti, onda je razvidno kako književnopovijesna literatura uglavnom ne uključuje taj korpus tekstova u svoje preglede, a još se manje pokušava baviti njegovom sistematizacijom ili udjelom „u formiranju duhovne fizionomije hrvatskog naroda" (Štefanić 1938: 1). U Crkvi su se razvila tri temeljna katekizamska smjera: 1) prema Rimskom katekizmu ('Tridentskom'); 2) prema Kanizijevoj i 3) prema Bellarminovoj koncepciji" (Fuček 2004: 365), te su sva tri potvrđena u slavonskoj književnoj kulturi 18. stoljeća.

S druge strane, kao posljedica mogućnosti korištenja i proučavanja humanističkih tekstova u digitalnom okruženju, počevši od druge polovice dvadesetog stoljeća, ubrzano se razvija digitalna humanistika kao zasebna grana humanističkih znanosti (Hockey 2000; Renear 2004). Svrha je ovoga rada razmotriti mogućnosti proučavanja određenoga teksta na konkretnom primjeru Dekaloga pomoću TEI standarda kao jednog od najviše korištenih alata u digitalnoj humanistici. Te mogućnosti u najvećoj su mjeri vezane uz različite prikaze usporednih čitanja Dekaloga u digitalnom okruženju, čime bi se trebao olakšati i pridonijeti učinkovitosti znanstvenoistraživačkoga rada u cjelini. Međutim, valja naglasiti kako je ovaj rad preglednoga karaktera, odnosno da su TEI označavanjem teksta egzemplarno obuhvaćeni samo određeni aspekti Dekaloga. U skladu s tim, namjera rada je pružiti uvid potencijalnim istraživačima katekizamskih tekstova u primjenjivost TEI-ja u njihovu proučavanju.

II.

Bogata katekizamska literatura uvelike je obilježila slavonsku književnu kulturu 18. stoljeća te je utjecala na oblikovanje njezinoga religijskog i kulturnog identiteta. Deset Božjih zapovijedi jedan je od temeljnih dijelova katekizma koji određuje djelovanje kršćana, utječe na njihovu savjest i moral u osobnom i društvenom smislu. S namjerom da se ukaže na povijesno-kulturološku dimenziju teološke i katehetske poruke slavonskih katekizama 18. stoljeća, odnosno u kojoj je mjeri Dekalog

protkan izvornim ili parafraziranim svetopisamskim tekstom zapovijedi, u radu će se pokušati prikazati usporedno čitanje Deset Božjih zapovijedi u deset katekizamskih tekstova iz korpusa slavonske osamnaestostoljetne književnosti pomoću osobite informacijske i komunikacijske tehnologije – *TEI označiteljskog jezika*. Riječ je o tekstovima koji se prema tipologiji F. E. Hoška svrstavaju u sedam vrsta:

1. katekizmi kanizijevske tradicije
   Matija Antun Relković, *Slavonske libarice* (1761.)
   Antun Kanižlić, *Mala i svakomu potribna bogoslovica* (1773.)
2. katekizmi bellarminovske tradicije
   Ivan Grličić, *Put nebeski* (1707.)
   Jerolim Lipovčić, *Dušu čuvajuće pohođenje* (1750.)[1]
   Đuro Rapić, *Satir iliti divji čovik u nauku krstjanskom ubavistit* (1766.)
3. katekizam po uzoru na *Rimski katekizam*
   Emerik Pavić, *Jezgra rimskoga pravovirnoga nauka krstjanskoga* (1769.)
4. kontroverzijski katekizam
   Antun Bačić, *Istina katoličanska* (1732.)
5. katekizam neutvrđene katekizamske tradicije
   Antun Josip Turković, *Nauk krstjanski vire svete* u hagiografskom spjevu *Život svetoga Eustakije* (1795.)
6. katekizamska pjesmarica
   Juraj Mulih, *Bogoljubne pisme* (1736.)
7. katekizam reformnog katolicizma
   Ivan Velikanović, *Upućenja katoličanska* (I. i II. dio: 1787.; III. dio: 1788.)[2]

Da bi se omogućio uvid u sličnosti i razlike između Deset Božjih zapovijedi u Bibliji kao prototekstu i njihovih inačica u katekizmima, u razmatranje je potrebno uzeti oblik teksta zapovijedi i tumačenja pojedinih zapovijedi. Tumačenja su uvjetovana žanrovskom (tipološkom) odrednicom, društveno-povijesnim kontekstom (određeno vrijeme i

---

[1] Lipovčićev je katekizam specifičan po tome što se u njemu prožimaju tri katekizamske tradicije: kanizijevska, bellarminovska i tradicija *Rimskoga katekizma*. Budući da se *sadržajem* najviše priklonio Bellarminu (Hoško 1985: 84, 85), ovdje se proučava u kontekstu katekizama bellarminovske tradicije.

[2] Uz Velikanovićev katekizam treba istaknuti kako prema Hoškovoj klasifikaciji ne pripada drugom razdoblju posttridentske obnove kao ostali navedeni tekstovi, nego pripada razdoblju jozefinizma (kraj 18. i prva polovica 19. stoljeća).

prostor), ali i subjektivnim (autorskim) svjetonazorom i stavovima. Prikaz usporednih čitanja Dekaloga može zahtijevati:

a) usporedbu teksta pojedinih zapovijedi iz Biblije (Stari i Novi zavjet) s njihovim katekizamskim inačicama
b) navođenje bibliografskih podatka (autor, naslov, godina izdanja) i tipološke odrednice (vrsta katekizma) uz katekizme
c) izradu kontroliranog rječnika posebnih izraza koje se javljaju u zapovijedima (*Rječnik biblijske kulture*) te
d) izradu komentara koji će sadržavati zapažanja o tumačenjima zapovijedi.

Na navedene možebitne zahtjeve književnopovijesnog interesa pokušalo se odgovoriti interdisciplinarno, tj. uz pomoć i suradnju s relativno novom granom humanistike – *digitalnom humanistikom*.

III.

Procvat u svom razvoju digitalna humanistika doživljava sredinom 1980-ih kada njezine istraživače počinju privlačiti mogućnosti opisnih označiteljskih jezika (engl. *descriptive markup languages*) koji u to doba dovršavaju razvoj svoje prve standardne inačice – SGML-a (*Standard Generalized Markup Language*). Pojednostavljeno rečeno, označiteljski jezici predstavljaju svojevrsne sustave za anotiranje odnosno alate kojima je moguće eksplicitno pridodati značenja izvornom tekstu i čiji se elementi sintaktički razlikuju od ostatka teksta (Goldfarb 1981). U tom smislu, označiteljski jezici predstavljaju dugo očekivani alat za učinkovito „modeliranje humanističkih tekstova s ciljem njihovog boljeg razumijevanja“ (Unsworth 2002). Postupak korištenja označiteljskih jezika za potrebe „modeliranja humanističkih tekstova“ u digitalnom okruženju dobio je naziv označavanje teksta (engl. *text encoding*). Principi postupka označavanja teksta u sažetom obliku dani su sljedećem odjeljku.

Godinu dana nakon objave SGML-a, u listopadu 1987., formirana je Inicijativa za označavanje teksta (*Text Encoding Initiative – TEI*) u koju se od samog početka uključeni i istraživači iz područja digitalne humanistike (prema mrežnoj stranici *TEI: Text Encoding Initiative* na: http://www.tei-c.org/index.xml). Tri godine nakon osnutka Inicijative za označavanje teksta realizirana je i prva inačica TEI označiteljskog jezika temeljena upravo na SGML-u.

Specifikacija TEI označiteljskog jezika dana je u okviru Smjernica za označavanje teksta (*TEI Guidelines*) na http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/. TEI smjernice za označavanje teksta zaprimaju dvojaku funkciju: s jedne strane, mogu se smatrati dokumentacijom koja definira i opisuje

što se sve u određenoj vrsti teksta može označiti, a s druge, upućuje na konkretan označiteljski jezik s vlastitim skupom unaprijed definiranih elemenata. Dosada je objavljeno pet inačica Smjernica za označavanje teksta (P1-P5), prva 1990, a posljednja 2007. U međuvremenu, SGML je zamijenio XML (*eXstensible Markup Language*), prilagodljivija inačica sintaktičkih pravila za označiteljske jezike pogodna za uporabu u mrežnom okruženju (prema tehničkoj specifikaciji XML-a na: https://www.w3.org/XML/). Danas u okviru TEI zajednice djeluje čitav niz interesnih skupina zainteresiranih za razvoj postupka označavanja teksta pomoću TEI-ja. Interesne skupine formiraju se prema dvije vrste kriterija: specifičnoj vrsti sadržaja (npr., manuskripti, ontologije i sl.) ili pojedinim tematskim područjima (poput glazbe, korespondencije, izobrazbe i sl.).

TEI standard posebnu pozornost posvećuje označavanju stare građe – pogotvo starih knjiga. Posebno poglavlje TEI smjernica za označavanje teksta posvećeno je upravo toj problematici. Od ostalih poglavlja TEI smjernica, a za potrebe ovog rada, valja istaknuti poglavlje s opisom uporabe elemenata kritičkog aparata (engl. *critical aparatus*) TEI označiteljskog jezika koji omogućuju označavanje teksta za potrebe provođenja analize usporednih čitanja (engl. *variant readings*) (odabranog teksta) te poglavlje u kojem se opisuje način označavanja teksta za potrebe izgradnje različitih vrsta rječnika na temelju izvornog teksta (prema *TEI Guidelines* na http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/).

U svijetu je trenutno u tijeku ili je završen veliki broj projekata koji rabe postupak označavanja teksta starih knjiga između kojih vrijedi izdvojiti: *The Oxford Text Archive* Sveučiliša Oxford (1976) (prema *The Oxford Text Archive* na: http://ota.ahds.ac.uk/), *The Perseus Digital Library* Sveučilišta Harvard (1987) (prema *The Perseus Digital Library* na: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/), *The Woman Writers project* započet na Sveučilištu Brown, dok danas brigu oko projekta vodi Sveučilište Northeastern (1988) (prema *The Woman Writers project* na: http://www.wwp.northeastern.edu/), *The Orlando project* Sveučilišta Alberta i Guelph (1996) (prema *The Orlando project* na: http://www.artsrn.ualberta.ca/orlando/) i mnogi drugi. U našoj zemlji, između ostalih, TEI se rabi u okviru u okviru projekta Digitalizacija hrvatskih latinista (2009) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (prema Znanstveni projekt "Digitalizacija hrvatskih latinista" na: http://www.ffzg.unizg.hr/klafil/dokuwiki/doku.php/z:digitalizacija-hrvatskih-latinista), projekta Hrvatskog jezičnog korpusa na Institutu za hrvatski jezik i jezikoslovlje (2011) (prema Hrvatska jezična riznica na: http://riznica.ihjj.hr/index.hr.html) te projekta Edicija, digitalne knjižnice hrvatske tiskane baštine Filozofskog fakulteta u Osijeku (2010) (prema Edicija: digitalna knjižnica hrvatske tiskane baštine na: http://web.ffos.hr/EDICIJA/).

IV.

U načelu, TEI označiteljski jezik predstavlja skup elemenata i atributa koji se rabe u postupku označavanja teksta prema SGML sintaktičkim pravilima. Kao primjer elementa TEI označiteljskog jezika može se navesti element <foreign> i njegov atribut @lang koji se koriste za označavanje stranih riječi u tekstu prema SGML sintaktičkim pravilima na sljedeći način (prema *TEI Guidelines* na http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/):

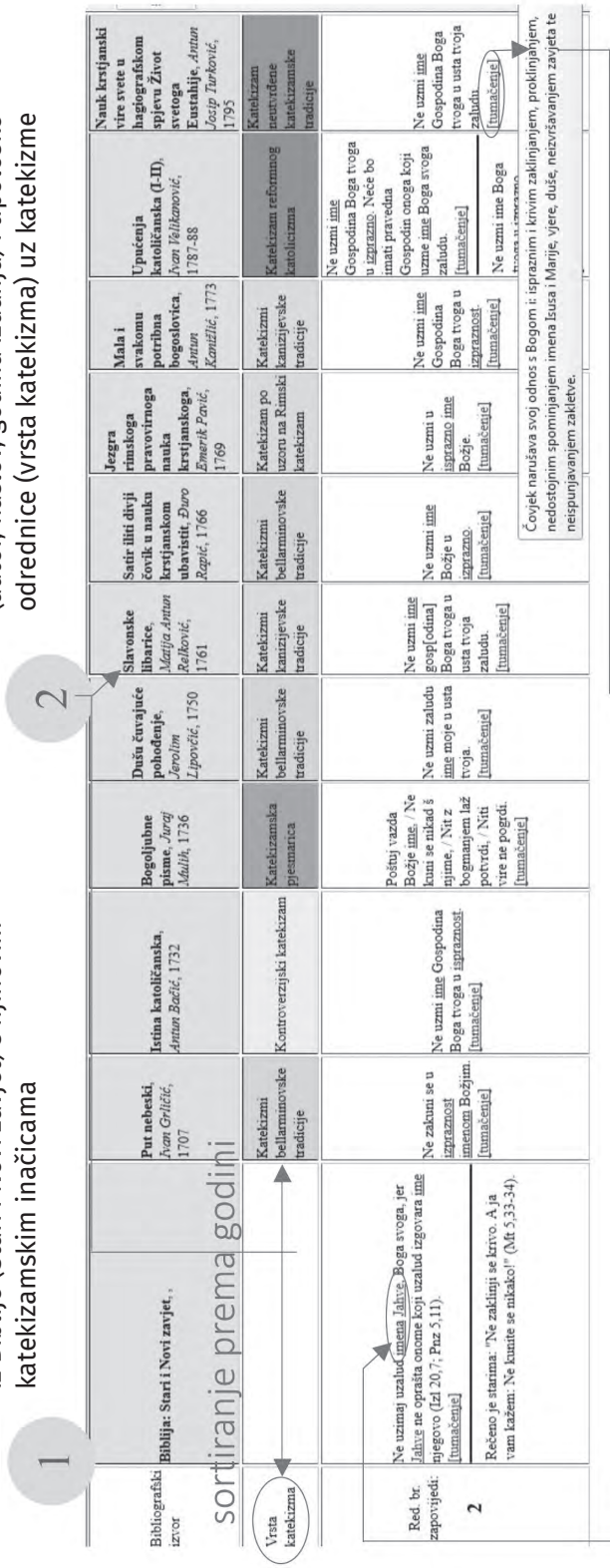
```
Razmišljat ću o svom <foreign lang="fra">raison d'etre</
foreign> dok sam živ!
```

U gornjem primjeru lako je uočiti razliku između umetnutih oznaka TEI označiteljskog jezika i ostatka teksta. Oko teksta koji se označava umeću se početna i završna oznaka elementa čiji naziv sugerira značenje označenog teksta (u primjeru, radi se o izrazu na stranom jeziku) te se u okviru početne oznake elementa, prema potrebi, navodi atribut s dodatnim značenjem (u primjeru, radi se o troslovnoj oznaci francuskog jezika).

Valja naglasiti kako se u ovom radu neće posvećivati pozornost provedbi postupka označavanja teksta, nego će se ona usmjeriti prema propitivanju temeljne svrhe samog postupka. U programskoj okolini digitalne knjižnice krajnja svrha, odnosno korisnost postupka označavanja teksta pomoću TEI-ja prepoznaje se u olakšanom pretraživanju i pregledavanju označenih tekstova. Međutim, izvan digitalne knjižnice, kao što je to slučaj u ovom radu, svrhe postupka označavanja teksta prepoznaju se u sljedećim mogućnostima:

- u općenitom ili specifičnom prikazu teksta u mrežnom pregledniku prilagođenom specifičnim potrebama istraživača (primjerice, usporednom čitanju promatranog teksta)
- sortiranju dijelova teksta prema bibliografskim podacima, tipološkim odrednicama i bilo kojem drugom svojstvu teksta a koje predstavlja predmet proučavanja istraživača iz humanističkih znanosti.
- kreiranju poveznica na rječnik posebnih izraza koje se javljaju u tekstu
- mogućnosti umetanja komentara u izvorni tekst.

U narednom poglavlju dan je opis postupka označavanja teksta za potrebe usporednog čitanja Deset Božjih zapovijedi (Dekaloga) u slavonskim katekizmima 18. stoljeća.



Slika 1. Prikaz usporednog čitanja 2. Božje zapovijedi.

V.

Na Slici 1. dan je izvadak istraživanja usporednog čitanja Deset Božjih zapovijedi (Dekaloga) u slavonskim katekizmima 18. stoljeća koji se odnosi na 2. zapovijed. Prikaz je nastao na osnovi postupka označavanja teksta dostupnih katekizama koji su tako postali dijelom TEI XML datoteke.

Međutim, ovdje valja napomenuti da se taj prikaz ne ostvaruje tek pukim označavanjem teksta pomoću TEI-ja, već se opisanom postupku označavanja nužno moraju pridodati i odgovarajući postupci transformacije TEI označenog teksta putem odgovarajućih XSL (*eXtensible StyleSheet Language*) datoteka, čije razmatranje, međutim, nadilazi granice ovoga rada (prema tehničkoj specifikaciji XSL-a na: https://www.w3.org/Style/XSL/). Naravno, i drugi programski jezici mogu služiti istoj namjeni, međutim XSL, osim „obiteljske srodnosti“ i povezanosti s XML-om (s kojim, uostalom, dijeli i vrlo sličnu sintaksu) zastupljen je i u okviru TEI zajednice u kojoj poseban tim stručnjaka radi na razvoju njegovih predložaka za potrebe transformacija TEI XML dokumenata u različite formate (HTML, PDF, LaTeX i dr.).

Najprije, osvrnimo se na onaj dio označavanja teksta Božjih zapovijedi za potrebe njegovog specifičnog prikaza u pregledniku kojeg nalaže metoda usporednih čitanja. U nastavku, dan je primjer usporednog čitanja 2. zapovijedi bez elemenata za označavanje poveznica na termine biblijske kulture.[3]

```
<app>
  <rdg wit="#Bsn">Ne uzimaj uzalud imena Jahve, Boga
svoga, jer Jahve ne oprašta onome koji uzalud izgovara
ime njegovo (Izl 20,7; Pnz 5,11).<s>Rečeno je starima:
“Ne zaklinji se krivo. A ja vam kažem: Ne kunite se
nikako!” (Mt 5,33-34).</s></rdg>
  <rdg wit="#Mar">Ne uzmi ime gosp[odina] Boga tvoga u
usta tvoja zaludu.</rdg>
  <rdg wit="#Ak">Ne uzmi ime Gospodina Boga tvoga u
izpraznost.</rdg>
  <rdg wit="#Ig">Ne zakuni se u izpraznost imenom
Božjim.</rdg>
  <rdg wit="#Jl">Ne uzmi zaludu ime moje u usta tvoja.</rdg>
  <rdg wit="#Djr">Ne uzmi ime Božje u izprazno.</rdg>
  <rdg wit="#Ep">Ne uzmi u isprazno ime Božje.</rdg>
  <rdg wit="#Ab">Ne uzmi ime Gospodina Boga tvoga u
ispraznost.</rdg>
```

[3] Za cjelovit TEI XML kôd označenog teksta obratiti se autorima rada.

```
  <rdg wit="#Ajt">Ne uzmi ime Gospodina Boga tvoga u
usta tvoja zaludu.</rdg>
  <rdg wit="#0Jm">Poštuj vazda Božje ime, /  Ne kuni
se nikad š njime, / Nit z bogmanjem laž potvrdi, / Niti
vire ne pogrdi.</rdg>
  <rdg wit="#Iv">Ne uzmi ime Gospodina Boga tvoga u
izprazno. Neće bo imati pravedna Gospodin onoga koji
uzme ime Boga svoga zaludu.
  <s>Ne uzmi ime Boga tvoga u izprazno.</s>
  <s>Nit s imenom kuni prazno.</s>
  </rdg>
</app>
```

Svaka zapovijed označena je elementom <rdg>, osim izvorne biblijske zapovijedi koja je označena elementom <orig>, i u okviru kojih se nalazi atribut @wit čija vrijednost upućuje na bibliografske podatke katekizma kojemu zapovijed pripada i koji su navedeni u zaglavlju dokumenta. U nastavku dan je primjer označavanja bibliografskih podataka katekizma Matije Antuna Relkovića.

```
<witness n="2" xml:id="Mar">
  <bibl>
    <title>Slavonske libarice</title>
       <author>Matija Antun Relković</author>
       <editor></editor>
       <date when="1761">1761</date>
       <pubPlace></pubPlace>
       <publisher></publisher>
       <note>Katekizmi kanizijevske tradicije</note>
   </bibl>
</witness>
```

Sva **usporedna čitanja** Deset Božjih zapovijedi koja su označena elementom <rdg> nalaze se u okviru elementa <app> koji upućuje na to da se radi o označavanju usporednih čitanja. Taj način označavanja teksta, uz odgovarajuću XSL transformaciju, dovoljan je da se usporedna čitanja zapovijedi prikažu u jednom redu tablice kao na Slici 1. Sa Slike 1. vidljivo je i da se u prvom redu tablice prikazuju **bibliografski podaci** hrvatskih katekizama 18. stoljeća koji su navedeni u okviru elementa <witness> u zaglavlju TEI XML dokumenta. U drugom redu tablice, zasebno od drugih bibliografskih podataka, prikazuje se **vrsta katekizma**, koja je navedena u okviru elementa <note> u okviru elemenata <witness> i <bibl>. Takav način označavanja teksta omogućuje sortiranje svake zapovijedi prema vrsti katekizma kojoj pripada. U tom smislu, možemo govoriti da se radi

o sortiranju teksta na osnovi određene tipološke odrednice. Razvidno je da bilo koji bibliografski podatak naveden u okviru elementa <witness> i <bibl> može predstavljati tipološku odrednicu pomoću koje se zapovijedi mogu sortirati u konačnom prikazu prema specifičnim potrebama istraživača. Kao primjeri tumačenja (anotacija) zapovijedi u Bibliji odabrana su tumačenja u sažetom obliku iz knjige Marijana Vugdelije *Božje zapovijedi: putokaz autentičnog življenja i danas* (1989.). S druge strane, ostala tumačenja (anotacije) odnose se na tumačenja zapovijedi u sažetom obliku iz pojedinih katekizama slavonske književne kulture 18. stoljeća. Sva tumačenja prikazuju se u posljednjem redu tablice i nalaze se u okviru elementa <note> nakon svakog <app> elementa.

Posljednji mogući cilj označavanja izvornog teksta Božjih zapovijedi kao i njegovih katekizamskih varijanti tiče se označavanja **poveznica na rječnik** izdvojenih, posebnih izraza koje se javljaju u tekstu. U nastavku dan je izvadak označenog teksta izvorne 2. Božje zapovijedi koji uključuje poveznice na izraze iz *Rječnika biblijske kulture*:[4]

```
<app>
  <rdg wit="#001bib">
    Ne uzimaj uzalud <ref target="rjecnik.xml#1">imena</
ref>
   <ref target="rjecnik.xml#3">Jahve</ref>, Boga svoga, jer
   <ref target="rjecnik.xml#3">Jahve</ref> ne oprašta
onome koji uzalud izgovara
   <ref target="rjecnik.xml#1">ime</ref> njegovo (Izl
20,7; Pnz 5,11).
   <s>Rečeno je starima: "Ne zaklinji se krivo. A ja vam
kažem: Ne kunite se nikako!"
   (Mt 5,33-34).</s>
  </rdg>
…
</app>
```

Za kreiranje poveznica na pojedini termin/izraz koristi se element <ref> i atribut @target, čija vrijednost predstavlja putanju do istog termina/izraza u *Rječniku biblijskih kulture* (Slika 2.) koji predstavlja posebnu datoteku (rjecnik.xml) u kojoj se nalaze opširnija tumačenja odabranih termina. U navedenoj datoteci tumačenja odabranih termina označena su kao u sljedećem primjeru:

---

[4] Objašnjenja pojmova preuzeta su iz: Fouilloux, Danielle i dr. *Rječnik biblijske kulture*. S francuskoga prevela Mirjana Obuljen, AGM, Zagreb, 1999.

Red. br. zapovijedi: **2**	Ne uzimaj uzalud imena Jahve, Boga svoga, jer Jahve ne oprašta onome koji uzalud izgovara ime njegovo (Izl 20,7; Pnz 5,11). [tumačenje]
	Rečeno je starima: "Ne zaklinji se krivo. A ja vam kažem: Ne kunite se nikako!" (Mt 5,33-34).

3 izrada kontroliranog rječnika posebnih izraza koje se javljaju u zapovijedima (*Rječnik biblijske kulture*)

Rječnik biblijske kulture

Ime

Imena nisu obični nazivi; ona otkrivaju bit nekog bića ili njegovu sudbinu (Iz 1,26). Nešto imenovati znači učiniti da nešto postane. Tako Bog u Bibliji imenuje ono što je stvorio: dan, noć, nebo, zemlju... (Post 1,3-10). Dati ime znači također zavladati: Adam daje imena životinjama (Post 2,20). Prema Bibliji promjena imena označava novu etapu u životu: Abram postaje Abraham; Jakov Izrael; Šimun dobiva ime Petar (Iv 1,42). U judaizmu „Ime" (hašem) označava Boga. Ako se zaziva vjerom, Isusovo ime može stvarati čuda jer podsjeća na njegovu moć (Dj 3,1-12).

Ispraznost

Hebrejska riječ koja se prevodi kao „ispraznost" znači „isparavanje, para". Dio je repertoara slika koje u hebrejskoj misli označavaju ljudsku krhkost (uz vodu, sjenu, dim). „Ispraznost" je tema koju obrađuje Propovjednik ili Kohelet.

Jahve

Naziv nastao vokalizacijom Božjega imena od četiri slova, YHWH, koji se zove i tetragram. Njegova etimologija odgovara jednom obliku glagola „biti", „postojati". To je ime koje je sam Bog iz plamtećeg grma otkrio Mojsiju (Izl 3,14-15). Židovska predaja zabranjuje izgovaranje tetragrama i zamjenjuje ga s riječju Adonaj (Gospodin) ili ha Šem (Ime). Jehova je iskrivljenje tog imena.

Ljubomora

Božji epitet: „Bog tvoj oganj je što proždire, on je Bog ljubomoran" (Pnz 4,24); prevodi hebrejsku riječ kana koja znači i „revan". Ljubomora je nepovjerljiva briga kojom okružujemo one koje volimo kako bismo ih zaštitili od neprijatelja. Ali taj je oblik ljubavi zahtjevan i isključiv; ne podnosi nevjeru Izraela kojega zavode idolatrijski kultovi (Jr 7).

Nečistoća

U početku je nečisto bilo sve što je onemogućavalo sudjelovanje u kultu (dodir leša, krvi, nekih bolesti, seksualni odnos) ili sve što je iz njega isključeno (neke životinje): riječ je, dakle, o obrednom, a ne moralnom stajalištu (Lev 11 do 15). Proroci, naprotiv, naglašavaju čistoću srca (Iz 1,16). Isus također osuđuje formalizam u koji katkad zapada Zakon o čistoći i podsjeća da čovjeka onečišćuje ono što izlazi iz njegova srca (Mt 15,1-20).

Slika 2. Prikaz *Rječnika biblijske kulture*.

```
<entry xml:id="3">
      <form xml:lang="hr">
     <orth>Jahve</orth>
     </form>
 <sense>
```

<usg>Naziv nastao vokalizacijom Božjega imena od četiri slova, YHWH, koji se zove i tetragram. Njegova etimologija odgovara jednom obliku glagola „biti“, „postojati“. To je ime koje je sam Bog iz plamtećeg grma otkrio Mojsiju (Izl 3,14-15). Židovska predaja zabranjuje izgovaranje tetragrama i zamjenjuje ga s riječju Adonaj (Gospodin) ili ha Šem (Ime). Jehova je iskrivljenje tog imena.

```
  </usg>
 </sense>
</entry>
```

Odabrani pojam i izraz označen je elementom <orth> u okviru elementa <form>, a tumačenje elementom <usg> u okviru elementa <sense>. Svaki termin biblijske kulture predstavljen je uvijek samo jednim <entry> elementom. Iz primjera je razvidno da se poveznica ostvaruje pomoću @xml:id atributa čija vrijednost predstavlja sastavni dio putanje navedene kao vrijednost atributa @target (rjecnik.xml#3). Koliko je takav način prikazivanja usporednih čitanja uistinu koristan istraživaču iz humanističkih znanosti razmotrimo u nastavku rada.

VI.

Ovim radom u kojem se određena književnopovijesna problematika pokušala prikazati uz pomoć TEI standarda, tj. označiteljskog jezika koji služi kao alat za kreiranje podataka znanstvenoistraživačkoga rada, htjelo se, s jedne strane, ukazati na korpus katekizamske književnosti slavonske književne kulture 18. stoljeća kao zahvalan i bogat izvor za književnopovijesna i književnoantropološka istraživanja, a s druge, na prednosti i nedostatke korištenja odabranoga alata. Prikaz usporednih čitanja Dekaloga u deset katekizamskih tekstova slavonske književne kulture 18. stoljeća u TEI XML dokumentu pokazao se kao pogodan i pregledan način kojim se na jednom mjestu pruža sažet uvid u glavnu temu rada. Označavanjem određenih bibliografskih podataka i tipoloških odrednica katekizamskih tekstova omogućeno je upravljanje prikazom usporednih čitanja Dekaloga. Budući da su odabrana katekizamska tumačenja uglavnom opsežna, u prikazu su kreirani tek kraći komentari

u kojima je izdvojeno najbitnije i najspecifičnije za svako pojedino tumačenje. U svrhu boljeg razumijevanja teološkog i povijesnog aspekta određenih pojmova biblijske kulture koji se javljaju u zapovijedima izrađen je interaktivni *Rječnik biblijske kulture*. Tako je mehanizmom standardizacije, umjesto dosadašnje „ručne" izrade tablica i rječnika, načinjen dokument koji se može dijeliti i nadograđivati u okviru znanstvenoistraživačkog rada. Iako se pomoću TEI standarda uspio označiti i prikazati značajan dio obilježja Dekaloga u katekizamskim tekstovima, ipak nije uspio obuhvatiti sve što je potrebno za cjelovitiji uvid i potpunije razumijevanje dinamičkog karaktera Božjih zapovijedi. Tu se prije svega misli na razmatranje i interpretaciju utjecaja na aktualizaciju zapovijedi koji imaju: društveno-povijesni kontekst, političke i crkvene prilike, književnokulturna zbilja te subjektivni (autorski) svjetonazor. Konačno, za svladavanje označavanja teksta za ovaj rad bile su potrebne dvije osobe, što dovodi u pitanje znanstvenu isplativost TEI-ja.

Literatura

Digitalizacija hrvatskih latinista, URL: http://www.ffzg.unizg.hr/klafil/dokuwiki/doku.php/z:digitalizacija-hrvatskih-latinista (9. 3. 2016.)

Edicija: digitalna knjižnica hrvatske tiskane baštine. URL: http://web.ffos.hr/EDICIJA/ (9. 3. 2016.)

Extensible Markup Language (XML), URL: https://www.w3.org/XML/

FUČEK, Ivan, „Teologija i teolozi u Hrvatskoj u 18. stoljeću", *Obnovljeni život,* 2004, 59, 3, str. 355–373.

GOLDFARB, Charles F., "A generalized approach to document markup", u: *Proceedings of the ACM SIGPLAN-SIGOA symposium on text manipulation*, Portland, SAD, 1981, str. 68-73.

HOCKEY, Susan, *Electronic texts in the humanities: principles and practice*, Oxford, 2000.

HOŠKO, Emanuel Franjo, *Negdašnji hrvatski katekizmi*. Salezijanski provincijalat, Zagreb, 1985.

Hrvatski jezični korpus. URL: http://riznica.ihjj.hr/index.hr.html (9. 3. 2016.)

RENEAR, Allen H., "Text encoding", u: *A companion to digital humanities*, 2004, str. 218-240.

ŠTEFANIĆ, Vjekoslav, „*Bellarmino-Komulićev* Kršćanski nauk", *Vrela i prinosi*, 1938, broj 8, str. 1 –50.

The Extensible Stylesheet Language Family (XSL), URL: https://www.w3.org/Style/XSL/

The Orlando project, URL: http://www.artsrn.ualberta.ca/orlando/ (11. 8. 2015.)

The Oxford Text Archive, URL: http://ota.ahds.ac.uk/ (11. 8. 2015.)

The Perseus Digital Library, URL: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/ (11. 8. 2015.)

The Woman Writers Project, URL: http://www.wwp.northeastern.edu/ (11. 8. 2015.)

TEI P5 Guidelines, 2007. URL: http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/ (9. 3. 2016.)

TEI: Text Encoding Initiative, URL: http://www.tei-c.org/index.xml (9. 3. 2016.)

TOMIĆ, Celestin, „Deset zapovijedi – Dekalog", *Obnovljeni život*, 1988, 43, br. 3–4, str. 197–211.

UNSWORTH, John, "What is humanities computing and what is not?", 2002. URL: http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg02/unsworth.html (9. 3. 2016.)

VUGDELIJA, Marijan, *Božje zapovijedi: putokaz autentičnog življenja i danas?!*. Franjevačka visoka bogoslovija, Makarska – Zagreb, 1989.

A CONTRIBUTION TO THE READING OF THE TEN COMMANDMENTS (DECALOGUE) IN THE SLAVONIAN CATECHISMS OF THE 18TH CENTURY WITH THE TEI STANDARD

Ten Commandments (Decalogue) is one of the central parts of the catechism as a genre that had an important role in Christian religious instruction. Rich catechism literature has marked Slavonian literary culture of the 18th century and has influenced religious and cultural identity formation. The essential features of the Decalogue are universality, comprehensiveness, but also imprescriptibility and flexibility. The latter feature indicates the dynamic dimension of the commandments which have been adapted to the current religious, social and political circumstances. Taking into account the dynamic character of the Decalogue, the paper attempts to present parallel reading of the commandments in ten catechisms from the corpus of the eighteenth-century Slavonian literature authored by: M. A. Relković, A. Kanižlić, I Grličić, Đ. Rapić, E. Pavić, J. Lipovčić, A. Bačić, A. J. Turković, J. Mulih and I. Velikanović. In this reading TEI standard is used as the most common standard for text marking in the field of digital humanities. It has been shown that the TEI standard is suitable to sort commandments text with respect to the bibliographic data and typology characteristics, to compare equal or similar commandments text and to create links to the dictionary of specific expression that occur in the commandments.

KEY WORDS: ***Ten Commandments (Decalogue), digital humanities, catechism, text marking, Slavonian literature, TEI***

Tomislav Levačić

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 811.161.1'373

Pregledni rad
Primljen: 19. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 9. 8. 2016.

O morfemskom statusu prefiksoida u suvremenom ruskom jeziku

U radu se analizira problematika određivanja morfemskog statusa prepozitivnih elemenata složenica koji imaju prijelazni karakter između korijena i prefiksa. Kontrastiraju se karakteristike po kojima su ovakve komponente složenica bliske korijenima s razlikovnim obilježjima po kojima imaju zaseban morfemski status. Cilj je prikazati i opisati njihova strukturna, semantička i funkcionalna svojstva te kriterije po kojima ih se može razlikovati od afiksalnih morfema i korijenskih sastavnica složenica. Provedena je kombinacija morfemske i tvorbene analize kojom su se ustanovile tvorbene mogućnosti i morfemska obilježja korijenskih elemenata izvorno ruskog podrijetla, kao i prepozitivnih vezanih elemenata stranoga podrijetla koji su etimološki korijeni ili pomoćne riječi. Razmatrane izvorno ruske prepozitivne jedinice pokazale su udio apstraktne, tipizirane semantike koja se regularno ponavlja u strukturno-semantički istovjetnim tvorbenim nizovima, ali koja je također dio složene tvorbene strukture. Vezani elementi stranoga podrijetla pokazali su rastući stupanj aktivacije u ruskom jeziku i sklonost leksikalizaciji.

KLJUČNE RIJEČI: ***prefiksoid, vezani tvorbeni element, morfemska analiza, tvorba riječi, ruski jezik***

Uvod

Uz podjelu morfema na korijene, osnovne značenjske sastavnice koje u riječima mogu dolaziti u slobodnoj upotrebi, i afikse, nepunoznačne vezane sastavnice koje služe kao modifikatori temeljnog značenja, suvremena morfemika prepoznaje i morfeme prijelaznog tipa koji imaju karakteristike i korijenskih i afiksalnih morfema. Takvi morfemi koje nalazimo u složenicama zadržavaju karakteristike korijenskih morfema, ali ispunjavaju afiksalnu ulogu u riječi. S afiksima ih zbližava tvorbena funkcija, odnosno sposobnost stvaranja produktivnih tvorbenih obrazaca po analogiji, regularnost upotrebe i apstraktna semantika. N. M. Šanski (1959: 82) nazvao je takve morfeme „afiksoidima“, a prema položaju kojeg zauzimaju na početku ili kraju riječi (na mjestu prefiksa ili sufiksa) – „prefiksoidima“ (npr. *полу-*, *само-* u primjerima *полукруг*,

самооценка) i „sufiksoidima“ (npr. *-вед, -вод* u primjerima *языковед, садовод*). Enciklopedija *Russkij jazyk* (1979: 43) definira afiksoide kao „komponente složenih riječi ili složenih skraćenica koje se ponavljaju s istovjetnim značenjem u sastavu niza riječi i koje se po svojoj tvorbenoj funkciji (sposobnost tvorbe novih riječi s istom komponentom) približavaju afiksu: druga komponenta složenice (sufiksoid) prema sufiksu, a prva komponenta (prefiksoid) prema prefiksu“.

Prema podrijetlu prefiksoidi mogu biti izvorno ruski (*полу-*, *само-*, *взаимо-*, *еже-*, *лже-*, *горе-*), ali najčešće se radi o vezanim tvorbenim elementima grčkog ili latinskog podrijetla *(гео-, электро-, гидро-, физио-, термо-, био-, агро-, авиа-, аэро-, астро-, теле-, радио-, психо-, фото-, кино-, видео-, энерго-, эко- i dr.)*. U prefiksoide se nekad svrstava i prepozitivne elemente stranoga podrijetla koje se često smatra čistim prefiksima (npr. *макро-, микро-, псевдо-, моно-, нео-, транс-, супер-, гипер-, мини-, мега-, мульти-, квази-* i dr.). Ovakvi su elementi u grčkom i latinskom jeziku bili slobodni korijeni ili pomoćne riječi, ali su u ruski jezik došli u pokraćenom obliku tako da se punoznačna semantika korijena donekle izgubila u procesu prelaska u drugi jezični sustav u kojem su poprimili funkciju prefiksa.

Morfemski status i kriteriji određivanja navedenih prepozitivnih komponenata složenica ostaju spornim pitanjima oko kojih još nema dogovora među lingvistima. Terminološke razlike koje su se pritom stvorile[1] odražavaju razlike u pristupima i nesuglasice koje su dovele do velikih razlika u literaturi s područja tvorbe riječi, morfemike, te različite leksikografske građe. Iako su prefiksoidi termin koji se danas može naći u bilo kojem udžbeniku ruskoga jezika, ovaj termin nije zaživio u rječnicima, tako da leksikografski materijali najčešće tumače sporne elemente kao prepozitivne komponente složenica ili kao čiste prefikse. Akademijina *Russkaja grammatika* iz 1980-te god. potpuno preskače taj termin. Elemente tipa *полу-* (pokraćena osnova imenice *половина*), *взаимо-* (pokraćena osnova pridjeva *взаимный*), *само-* (osnova zamjeničkog pridjeva *сам*), *лже-* (korijen *лж-* u riječi *ложь*) određuje kao prve komponente u složenicama podređene strukture (isto: 242). Elemente tipa *авиа-*, *физио-, био-, энерго-, псевдо-, квази-, микро-, макро-, моно-, нео-* naziva pokraćenim osnovama i vezanim komponentama internacionalnog karaktera koje su tipične u prvom redu za znanstveno-tehničku terminologiju (isto: 244). Elemente tipa *транс-, супер-, гипер-,*

[1] Predloženi su termini: „prefigirani elementi riječi“, „prefiksoidi“, „poluprefiksi“, „relativno vezani (slobodni) morfemi“, „nepunoznačne osnove“, „terminoelementi“, „analitički pridjevi“, „radiksoidi“ i dr. (v. Guščina 2003).

ультра-, экс- definira kao prefikse (isto: 311-312). Rječnik Ožegova (2003) tumači elemente *полу-*, *само-*, *взаимо-* prvim dijelovima složenih riječi, a tu dodaje i elemente *ультра-, экс- i транс-* koji su prema Akademijinoj gramatici bili prefiksi. Rječnik Efremove (2000) određuje elemente *микро-, макро-, квази-, псевдо-, супер-, гипер-, ультра-* kao prefikse, elemente *мега-, мульти-, кино-, радио-, авиа-, аэро-* naziva početnim dijelovima složenih riječi grčkog ili latinskog podrijetla, dok elemente *полу-*, *само-*, *взаимо-*, *лже-* svrstava u prve dijelove složenih riječi. S ovakvim varijacijama nije uvijek jasno kojim se kriterijima autori rječnika vode.

Najvažniji kriteriji kojima se lingvisti služe pri određivanju afiksoida jesu formalno-strukturni (Lopatin i Uluhanov 1963; Kubrjakova 1964), semantički (Šanski 1959; Stepanova 1953) i funkcionalni (Kubrjakova 1975; Zemska 2005). Formalno-strukturni kriterij slijedi pravila morfemske analize riječi na način da traži osnovna strukturna obilježja složenice – dvije ili više osnova, poredak komponenata, jedinstveni glavni naglasak u pravilu na drugoj komponenti, (nulti) interfiks – na temelju kojih svrstava riječi u složenu tvorbu, bez obzira na konkretniju ili apstraktniju semantiku korijenskih sastavnica složenice. Semantički kriterij naglašava stjecanje apstraktne semantike koja je dekonkretizirana u usporedbi s punoznačnim samostalnim korijenom. Prema funkcionalnom kriteriju, morfemi koji se ponašaju kao afiksi, trebali bi se takvima i smatrati. Ovakvi morfemi koji služe kao tvorbeni elementi ponavljaju se u velikom broju drugih složenica s istovjetnim značenjem i na taj način tvore samostalne produktivne tvorbene obrasce prema kojima se stvaraju nove riječi.

Predloženi su i drugi kriteriji. Prema kvantitativnom (količinskom) kriteriju (Bartkov i Minina 1990), čestotnost tvorbe regularnih nizova u sastavu riječi jednake strukture dovoljan je argument za svrstavanje razmatranih tvorbenih elemenata u red gramatičkih morfema. Prema gramatičko-fonetskim kriterijima, neke komponente stranoga podrijetla u složenicama (*радио-*, *кино-*, *фото-*, *электро-* i dr.) ocijenjene su „lažnim složenim riječima“ (Reformatski 1955); njih je predloženo ne uvrštavati u složenu tvorbu, nego svrstati u „analitičke pridjeve“ koji imaju posebne principe tvorbe (Panov 1956; 1971). Predložen je i morfološko-sintaktički kriterij (Grigorjev 1956) prema kojemu je osnovno obilježje složenice postojanje sintagme koja slaganjem formira novu riječ, stoga sve dok se može odrediti takva ishodišna sintagma (npr. *воду проводить* = *водопровод*) nema potrebe za izdvajanjem prijelaznog tipa tvorbe riječi između slaganja i afiksacije.

Na osnovama ovih kriterija lingvisti dolaze do različitih rješenja pitanja određivanja morfemskog statusa afiksoida. Sporne jedinice tumače kao

korijene u složenicama, kao afiksalne morfeme, kao vezane korijene (radiksoide) ili kao prijelazne jedinice.

U ovom će se radu razmotriti tri tipa ovakvih jedinica – prepozitivni elementi izvorno ruskog podrijetla, prepozitivni elementi stranoga podrijetla s konkretnom semantikom koji su etimološki korijeni te prepozitivni elementi stranoga podrijetla apstraktne semantike koji su etimološki korijeni ili pomoćne riječi. Razmotrit će se funkcionalne, semantičke i strukturne osobine na temelju kojih im se može dodijeliti poseban morfemski status.

Izvorno ruski prefiksoidi

U prefiksoide izvorno ruskog podrijetla ulaze gorenavedeni primjeri *полу-*, *само-*, *взаимо-*, *лже-*, *еже-*, *горе-*. Prefiksoid *полу-* predstavlja pokraćenu osnovu riječi *половина* zajedno s interfiksom *-у*. Javlja se u složenicama podređene strukture kao prepozitivna komponenta. U složenici *полукруг* komponenta *полу-* nosi značenje koje konkretizira stupanj cjelovitosti onoga što je sadržano u drugoj komponenti. Ovakva je apstraktna semantika usporediva s tvorbenim značenjem stupnjevitosti, nepotpunosti, približnosti koje nose prefiksi u primjerima *наи-способный, не-много, су-мрак, недо-понять, при-город, сверх-предельный*. Usto, komponenta *полу-* ima mogućnost djelomične sinonimije s prefiksom *су-* u primjeru *полу-мрак – су-мрак*. Ovakva uopćena semantika koja u složenici modificira ili upotpunjuje značenje drugog korijenskog morfema, ponavlja se u velikom broju drugih složenica s istovjetnim značenjem. Time ovakva komponenta poprima funkciju afiksalnog morfema i na taj način tvori regularni produktivni model po kojemu se stvaraju nove riječi kao što su, npr. *полумесяц*, *полуостров, полугодие, получасовой, полуоткрытый, полуметровый, полузакрыть*. Smisleni odnosi među komponentama u ovim primjerima pokazuju semantičku jednolikost, što nije slučaj s drugim prepozitivnim komponentama koje su učestale u složenicama; usp. komponentu *снег-* u složenicama *снегопад* („padanje snijega"), *снегоочиститель* („ralica za snijeg"), *снегозащита* („zaštita od snježnih nanosa"), *снегозадержание* („zadržavanje snijega na poljima, livadama, itd."), *снегоступы* („snježna obuća"), itd. Tvorbom istovjetnih regularnih tvorbenih nizova sastavnica *полу-* se po funkciji približava tvorbenim prefiksima koji služe za stvaranje novih riječi, kao npr. *со-автор* ili *анти-государственный*. Afiksalne osobine koje su mu pritom bliske odnose se na tvorbenu funkciju, regularnost uopćene tvorbene semantike i produktivnost. Šanski (1959: 82, 98, 106, 108, 115) je pisao o sljedećim

karakteristikama afiksoida: 1) u riječima stupaju i kao gramatički morfemi i kao korijenski; 2) imaju apstraktnu semantiku, blisku tvorbenom značenju afiksalnih morfema koja je rezultat desemantizacije konkretnog leksičkog značenja u izvjesnoj mjeri; 3) vidljivo je istodobno očuvanje genetskih i semantičkih veza s punoznačnim ishodišnim korijenom; 4) regularnost upotrebe u riječima s istim tvorbenim obrascem; 5) mogućnost sinonimije s afiksalnim morfemima.

Prema tome, prefiksoid *полу-* izražava funkcionalno-semantičku bliskost s prefiksima, dok istovremeno ima sva strukturna obilježja korijenske sastavnice složenice. Očuvano je predmetno-logično značenje korijenskog morfema ishodišne osnove *половина* koja se u rječnicima obično definira kao „jedan od dva jednaka dijela cjeline“ i „sredina neke udaljenosti, vremenskog intervala“. No, kad ovaj korijen služi kao prepozitivni element složenice u formi *полу-* zadobiva dodatne leksičko-semantičke varijante koje izriču stupanj svojstva nekog predmeta ili pojave: „ne sasvim“, „djelomično“, „ne u potpunosti“ u primjerima *полуулыбка, полусон, полуграмотный, полузабытый, полувсерьёз*, te „s karakteristikama dvije različite vrste ili svojstva“ u primjerima *полусобака-полуволк, полушерстяной, полушёлковый* (Ožegov i Švedova 1992). U primjeru *полудурок* („budalast, glup čovjek“) prepozitivni element *полу-* ima ekspresivno značenje koje pojačava značenje drugog elementa dajući mu obojenost ironijom. U primjeru *полусмерть* također zadobiva ekspresivno značenje koje ima funkciju pojačavanja karakteristike, usp. *я устал до полусмерти* („mrtav sam umoran“), *испугаться до полусмерти* („smrtno se prestrašiti“).

U morfemskom sustavu uobičajeni nositelji dopunskog ekspresivno-stilističkog značenja su sufiksi i prefiksi. Također, značenje koje pojačava ili sužava značenje osnovne imenice svojstveno je prefiksalnim morfemima. Prefiksi služe za upotpunjavanje semantike riječi na koju se spajaju; oni ukazuju na određenu karakteristiku, djelovanje ili stupanj manifestacije nekog svojstva ili značajke. Dodano kvalitativno značenje „nepotpunosti svojstva“ nalik je dopunskim, modificirajućim značenjima vezanima za prostorne, vremenske i količinske značajke nekog predmeta (imenice) koja izražavaju prefiksi. Za razliku od primjera u kojima prepozitivni element *полу-* izražava leksičko-semantičko značenje „polovica“, „napola“, u primjerima u kojima izriče „nepotpuno, djelomično svojstvo“ nazire se „ostatak“ leksičkog značenja, dok je tvorbeno značenje jasno izraženo (usp. Piroga 2013). Neki autori pritom govore o desemantizaciji korijenskog morfema (Šanski 1959; Stepanova 1953) koja bi trebala svjedočiti o procesu preobrazbe korijenskog morfema u afiksalni.

Nužan uvjet za ovakvu dekonkretizaciju semantike punoznačnog korijena jest stjecanje apstraktnog, dopunskog značenja putem tvorbenog uopćavanja koje ne mora biti svojstveno samostalnom korijenu, ali se regularnom uporabom razvija iz njegovog konkretnog značenja kad stupa kao element složenih riječi. Stoga, uvijek postoji nekakav odmak ili određeni stupanj preinake izvorne semantike samostalnog korijena kad dolazi u svojstvu sastavnice složenice. Pritom na funkcionalnom planu, „korijenski morfem izgubio je svoju motivirajuću ulogu u semantici riječi, a zadobio karakteristike gramatičkih morfema" (Janko-Trinicka 2001: 356). Uz nominativnu funkciju koja je smanjena, korijenski morfem dobiva različite afiksalne funkcije i dimenzije tvorbenog značenja.

Funkcija pojačavanja karakteristike, odnosno modifikacije osnove ekspresivnim značenjem koje negativno (s dimenzijom ironije) kvalificira osnovnu riječ sadržana je u prefiksoidima *лже-* i *горе-*.[2] Ovakvu komponentu značenja dobivaju kad stupaju kao prepozitivni elementi složenica, npr. *лженаука, лжеученый, лжепророк, горе-родители, горе-писатель, горе-ученик*. Prefiksoid *взаимо-* u složenicama igra ulogu odnosnog pridjeva koji kvalitativno određuje neko djelovanje. Prefiksoid *само-* ima usporedivu ulogu u kvalitativnom određenju djelovanja; on je polisemantički prefiksoid koji označava: 1) djelovanje koje je usmjereno na onoga tko ga proizvodi i 2) djelovanje izvršeno automatski, bez vanjske pomoći. Prefiksoidi *взаимо-* i *само-* imaju relacijsku funkciju, tj. pokazatelji su odnosa među imenovanim predmetima ili kategorijama u složenim riječima. Prefiksoid *еже-* ima apstraktnu komponentu vremenskog značenja i sklonost stvaranju semantički istovrsnih tvorbenih nizova koji se odnose isključivo na vremenske intervale, npr. *ежеосенний, еженедельный, ежедневный, ежегодник, ежемесячник.* Među izvorno ruskim prefiksoidima *еже-* u značenju *каждый* jedini je vezani korijen koji nema svoj korelat izvan složenih riječi. Tvorbeno značenje koje se pojavljuje u ovim prefiksoidima, upućeno je na određene uopćene sfere značenja nalik onima koje se izražavaju prefiksima (značenja koja pojačavaju ili sužavaju, ekspresivna značenja, relacijska značenja, lokativna značenja, vremenska značenja i sl.). Prefiksoidi dijele ovakvo područje djelovanja s afiksalnim morfemima. Među značajke koje zbližavaju poluafikse s punopravnim afiksima, mogu se ubrojati označavanje širokih tvorbenih kategorija, značajna produktivnost, sposobnost konkurencije s punopravnim afiksima

---

[2] Za neke autore ova dimenzija tvorbene semantike koja izriče neistinu, lažnost, približnost toliko je presudna da je korijenski morfem *лже-*, kao i korijenski morfem grčkoga podrijetla *псевдо-*, već postao punopravni prefiks koji je sinonimičan s prefiksima-pomoćnim riječima *квази-* i *около-* (Zemska 2005: 79-80).

ili razdjeljivanje s njima područja djelovanja (Haritončik 1992). Pod ovo zadnje podrazumijevaju se razvijeni odnosi sinonimije i antonimije, što je tipično za prefiksalne morfeme, usp. *сверхнаучный – лженаучный, псевдонаучный, квазинаучный; суперлегальный – полулегальный – антилегальный; сверхчеловек – получеловек.*

Dakle, visoka regularnost apstraktne, tipizirane komponente semantike koja se ponavlja u tvorbi riječi po morfološkoj analogiji, pokazala se razlikovnim obilježjem u određivanju statusa prijelaznog tipa morfema – prefiksoida. Ali tvorbena semantika bliska afiksalnoj otvara pitanje semantike afiksa i korijena te semantičkih odnosa i tvorbenog značenja u složenim riječima.

Tvorbena semantika

Postoje različita gledišta o pitanju značenja afiksalnih morfema i usporedbi tog značenja s korijenima. Vinogradov (1947: 117-8) je smatrao da afiksi mogu imati široka, raznorodna značenja od kojih neka mogu biti konkretno-predmetna kao što su sufiks *-ина* koji označava „meso životinje“ ili sufiks *-ика* koji označava „bobičasto voće“. Lopatin i Uluhanov (1963: 195) koriste takav pristup da bi argumentirali nepodobnost izvajanja afiksoida kao zasebne morfemske jedinice na temelju apstraktne semantike korijena, s obzirom da u jeziku već postoje semantički apstraktniji korijeni i semantički konkretniji afiksi. Vinokur (1959: 424) je smatrao da afiks ne može imati značenje sam po sebi, nego samo u toj mjeri u kojoj može služiti za razlikovanje nijansi značenja između motivirajuće i motivirane riječi; stoga značenjski smisao treba tražiti u odnosu između osnove i izvedenice (*конь – конина, город – городской*), a ne između osnove i afiksa *(кон-ина, город-ск-ой*). Za razliku od Vinogradova koji je u složenicama *библиотека*, *картотека* izdvojio „sufiksu sličan element *-тека*“ (1947: 118) s konkretno-predmetnim značenjem „spremište, skup nečega“, Vinokur (1959: 421) smatra da „sama struktura riječi pokazuje da se radi o skupu, skladištu za određene predmete“. Stoga, strukturni i smisleni odnosi među elementima složenih riječi oblikuju semantiku složenice zajedno s konkretnim značenjem zasebnih sastavnica.

Obično se smatra da afiksalni morfemi unose u riječ dopunska (pomoćna) značenja – tvorbena i gramatička – koja modificiraju ili konkretiziraju semantiku korijenskog morfema. Tvorbeno značenje afiksalnih morfema može se ostvariti kroz različite semantičke uloge: oni mogu biti kategorizatori ili klasifikatori koji unose u semantičku

strukturu tvorenice vrlo apstraktne konceptualne kategorije (npr. sufiks *-ние* ili *-ость*), pomoću kojih afiks transponira osnovu iz jedne leksičko-gramatičke klase u drugu. Kao klasifikatori afiksi označavaju određene semantičke podjele unutar općih kategorija, npr. sufiks *-ец* koji ukazuje na kategoriju vršitelja radnje. Tvorbeni formanti koji igraju ulogu modifikatora, sudjeluju u formiranju nominativnog značenja riječi; obično su to ekspresivni sufiksi ili prostorni, vremenski i drugi prefiksi. Afiksi koji imaju relacijsku funkciju, nominiraju tip odnosa između dvije kategorije fiksirane u nekoj tvorenici; oni mogu biti veznici ili sufiksi odnosnih pridjeva, npr. sufiks *-ов* koji je u odnosnim pridjevima pokazatelj odnosa individualne pripadnosti (Kubrjakova 1981: 136-8; Haritončik 1992).

Nositeljima tvorbenog značenja u tvorenici obično se smatraju afiksalni morfemi. Na taj način tvorbena semantika određuje se strukturnim putem, kao fiksni dio tvorenice koji pripada njezinoj formalno određenoj sastavnici – afiksu. Međutim, Kubrjakova (1981: 102-106, 66-69) smatra da tvorbeno značenje nije isključivo domena tvorbenog afiksa, nego pripada cijeloj strukturi motivirane riječi. Tvorbeno značenje obuhvaća kategorije (predmeti, karakteristike, procesi) između kojih se uspostavljaju određeni odnosi, tip veza između imenovanih kategorija, njihovu usmjerenost, kao i sve materijalno neizražene, skrivene značenjske elemente koji su dio složene semantičke strukture motiviranih riječi. Tvorenice imaju složenu semantičku strukturu zato što se formiraju kao sintaktičke strukture, uspostavljanjem nekih tipova odnosa; njihova semantika na taj način ima kompozicijsku funkciju. Latentni elementi značenja u složenicama proizlaze iz njezina sintaktičkog ustroja koji je semantički komprimiran, npr. u složenici *снежнобелый* koja predstavlja komprimiranu sintagmu *белый как снег*, sadržana su pomoćna komparativno-konkretizirajuća značenja koja se nalaze u popratnom jezičnom okružju, tj. u pomoćnoj riječi *как*. Međutim, sintaktički odnosi koji su postojali prije semantičke kompresije, pri tvorbi složene riječi ne moraju biti identično odraženi u novoj tvorenici; oni su podvrgnuti transformaciji te mogu ostati samo latentno prisutni.

Apstraktno značenje koje je sadržano u ovakvom tvorbenom modelu s određenim odnosom među komponentama u primjeru složenice *снежнобелый*, moglo bi se odrediti kao „koji ima karakteristiku imenovanu drugom komponentom i konkretiziranu prvom“. Tvorbeno bi se značenje onda odnosilo na imenovanje značenjskih kategorija („karakteristika izražena u svojstvu određene boje“) i tipa odnosa među njima („pripadnost“), ali sama morfološka struktura složenice izražava vlastita apstraktna značenja na nekoliko razina: označava

općenitu „sjedinjenost“,[3] konkretizira „podređenost“ kao tip odnosa među komponentama, i izražava „komparativna“ značenja koja pripadaju morfološkom modelu u kojem se spajaju pridjevske osnove s prvom komponentom koja unosi komparativno-konkretizirajuće značenje. U složenicama apstraktnog značenja proizlaze iz određenih tvorbenih modela koji mogu varirati, npr. morfološka struktura koja spaja osnove sufiksiranih pridjeva u modelu s ravnopravnim odnosom među komponentama, semantički je motivirana sljedećim obrascem: „koji se odnosi u jednakoj mjeri na predmete ili procese koje imenuju motivirajuće osnove pripadajućih pridjeva“ – *научно-технический, торгово-промышленный, советско-монгольский*. Poredak komponenata u modelu s određenim pridjevskim komponentama fiksira ulogu prve komponente kao one koja unosi modificirajuća, konkretizirajuća značenja (*Russkaja grammatika I*, 1980: 319-321).

Akademijina gramatika svrstava sve složenice s prepozitivnim elementima *полу-*, *само-*, *взаимо-*, *лже-*, *горе-*, *еже-* u složenice s određenim (neravnopravnim) odnosom osnova u kojima prva komponenta ima funkciju pojašnjenja, konkretizacije druge komponente (isto: 242, 320). Prema Kubrjakovoj (1981: 74), tvorbeno je značenje tijesno povezano s poretkom, tj. redoslijedom elemenata u razmatranom tvorbenom modelu, što ukazuje na to da ono nije funkcija nekog zasebno promatranog elementa unutar tvorbenog modela, nego *funkcija samog modela*. U složenicama to postaje važno jer se pri njihovoj tvorbi komprimiraju vanjski pokazatelji sintaktičkih odnosa, tj. prijedlozi, veznici, fleksija, i zamjenjuju sredstvima „unutrašnje“ sintakse, pri čemu se centar realizacije smisla prenosi na poredak elemenata (isto: 72). Zemska (2005: 46) daje primjere nekoliko tvorbenih obrazaca u tvorbi pridjevskih složenica koji izražavaju različite semantičke odnose koji su onda funkcija načina tvorbe: instrumentalna semantika, semantika pojašnjenja, šaljiva ili satirična semantika, semantika komparacije, itd.

Uzimajući ove argumente u obzir, postaje teško odrediti u kojoj mjeri apstraktno značenje neke složenice ulazi u područje djelovanja prepozitivne semantike. Tvorbeno značenje u složenicama ipak je nedovoljno istraženo područje tvorbe riječi koje se zbog toga ne bi trebalo svoditi samo na ulogu tvorbenog afiksa koji predstavlja samo dio ukupnog tvorbenog značenja neke tvorenice (Kubrjakova 1981: 67; Haritončik 1992).

---

[3] „Složene riječi imaju osobiti tip tvorbenog značenja – značenje sjedinjenosti koje pripada svim riječima sa složenom motivirajućom bazom“ (Lopatin 1977: 54).

Prepozitivni elementi stranog podrijetla (s konkretnom semantikom)

Prefiksoidi internacionalnog karaktera stvaraju velik broj novih riječi koje su povezane općim značenjem koje se odnosi na neku više ili manje usku i konkretnu sferu života, npr. *гидро-* „koji se odnosi na vodu“, *кино-* „koji se odnosi na kinematografiju“ ili *эко-* „koji se odnosi na zaštitu okoliša“. Imaju široku tvorbenu aktivnost i stvaraju leksičke nizove jednake strukture, iako njihova semantika ostaje još uvijek vrlo jasna, npr. *гидродинамика, гидроэлектростанция, гидросфера ili фотоаппарат, фотокопия, фоторепортаж.* Uglavnom se tu radi o vezanim korijenima i pokraćenim osnovama grčko-latinskog podrijetla koji se prvotno odnose na znanstveno-tehničku terminologiju i koji tvore nove riječi po analogiji, npr. *авиа-, агро-, био-, видео-*, *кино-*, *фото-*, *радио-*, *электро-*, *энерго-, гидро-, гео-, термо-* i dr. Javljaju se u složenicama i često se ne mogu koristiti u složenicama ili afiksalnim riječima druge strukture; neki primjeri su: *троллей-кар, спелео-логия, поли-гамия, палео-лит, спектроскопия, кардио-грамма.*

Upravo ovakva vezanost koja se ogleda u fiksiranom položaju elementa u složenici i tvorbi leksičkih nizova jednake strukture izvan kojih se ovakvi elementi ne pojavljuju, često se uzima kao svjedočanstvo o apstraktnoj semantici, a ponekad i potpunoj desemantizaciji. Primjerice, Vinogradov (1947: 92) je elemente tipa *-фил, -лог, -фоб* nazvao sufiksima. Šanski (1968: 89) je afiksodima držao nominativne jezične jedinice, odnosno korijene koji u složenicama stupaju kao gramatički morfemi, ali istovremeno imaju svoj korelat u slobodnoj uporabi u riječima jednostavne strukture (npr. *полумрак – половина*). Time je isključio velik broj sastavnica stranog podrijetla koje u složenicama dolaze isključivo u vezanom obliku i ne mogu se koristiti u riječima druge strukture. Zaključio je da s obzirom da u ruskom jeziku nema korijenskih morfema u korelaciji s elementima *-лог, -ман, -фил, -фоб,* u riječima koje ih sadržavaju trebali bi se izdvojiti čisti sufiksi *-олог, -оман, -офил, -офоб*. Kuznecova i Efremova (1986: 5) uzimaju primjer složenice *палеолит* kao složenice internacionalnog karaktera čije su komponente na ruskom tlu potpuno desemantizirane i koje se mogu raščlaniti samo analogijom s drugim riječima u kojima se ponavljaju (*палео-* u *палеотерий, палеозой; лит- и литосфера, монолит*). Grigorjev (1959: 71) je smatrao sastavnice grčko-latinskih složenica desemantiziranima jer se njihovo točno leksičko značenje može utvrditi samo preko odgovarajućih dvojezičnih rječnika, a ne iz same strukture ruske riječi.

Panov (1956: 32-33; 1971) je ustvrdio da riječi kao što su *радиопередача* ili *киносценарий* ne mogu pripadati složenoj tvorbi. One nisu složene riječi, nego spojene riječi jer njihov zajednički spoj ne

izražava frazeologičan odnos koji označava nešto više od sume svojih dijelova; njihov je odnos kao između pridjeva i imenice. Zbog toga su vrlo produktivni i primjere se može nizati u beskraj. Tako sve složenice s elementom *радио-* označavaju „radijski“, tj. „koji se odnosi na radijski prijenos“ – *радиоаппарат* („radijski aparat“), *радиосеть* („radijska mreža“), *радиокомментатор* („radijski komentator“), itd. Osim toga, nemaju fonetska obilježja složenice s obzirom da u ovakvim spojenim riječima postoje dva ili više naglaska. Za ovakve komponente (*радио-*, *кино-*, *фото-*, *электро-* i dr.) Panov koristi termin „analitički pridjevi“. Na ovakve „lažne složene riječi“ kao što su *киноактёр* ili *фотолаборатория* prvi je ukazao Reformatski (2004 [1955]: 292).

Prema Zemskoj (2005: 54-60), uporaba termina *analitički pridjevi* je opravdana, ali uvažavajući leksikografsku tradiciju, spomenute se elemente može i dalje smatrati složenim riječima s prvom pokraćenom komponentom.[4] Kao analitički pridjevi u složenicama imaju mogućnost mijenjanja mjesta naglaska: *кино́,* ali *ки́нолитература, ки́нодиректор* ili *метро́,* ali *ме́тропоезд, ме́трогородок*. Analiti imaju sklonost aglutinativnom međusobnom slaganju, npr. *спорттехклуб, аутомотовело, фотохронографический*. Riječi s analitičkim pridjevima pripadaju komprimiranoj tvorbi riječi i razlikuju se od složenica po karakteru funkcioniranja, tj. ponašaju se kao obični odnosni pridjevi koji izražavaju različite tipove odnosa u spoju s imenicama. Pritom, elementi tipa *био- (биологический), агро- (агрономический), хим- (химический*) i dr. nisu afiksalni morfemi, ni afiksoidi, nego pokraćeni leksički morfemi koji se specifično koriste u tvorbi složenica s pokraćenim osnovama. Oni nemaju uopćeno značenje kategorije kao što to imaju jedinice tipa *-дром* (značenje kategorije „mjesta“) i *-тека* (značenje kategorije „ukupnosti“), čije je značenje jednako punopravnim sufiksima *-ница, -лка* („mjesto“), *-ство, -ия* („ukupnost“) i koje se prema tome može smatrati afiksima (isto: 32-33).

S druge strane, Lopatin i Uluhanov (1963: 198) smatraju tumačenje jedinica kao što su *авто-, авиа-*, *фото-*, *зоо-* i dr. pokraćenim osnovama u složenicama nepravilnim jer je njihova suvremena uporaba funkcionalno jednaka uporabi jedinica koje se tvore po analogiji, kao što su *энерг(о)- (энергия), бенз(о)- (бензин)*, *турб(о)- (турбина*) i dr. Vezanost ovakvih

---

[4] U razmatranju grčko-latinskih složenica u hrvatskom jeziku, Barić i sur. (2003: 336) smatraju da ih se može opisati na dva načina: 1) kao složenice s pokraćenom pridjevskom osnovom u prvom dijelu i spojnikom -o-, npr. elektr(ični) napon, kem(ijska) terapija, term(ička) izolacija ili 2) kao složenice s vezanim leksičkim morfemom u prvome dijelu, npr. elektro-napon, kemo-terapija, termo-izolacija. Prvi se opis temelji na tvorbenom uzorku, a drugi na analoškom uzorku. Autori sugeriraju da je bolje odabrati prvi način.

elemenata ograničavala je mogućnosti njihova raščlanjivanja, ali kako se ovakve usvojenice sve više udomaćuju u jeziku-primatelju (također zbog ekstralingvističkih faktora kao što su globalizacija i tehnološki progres[5]), tako se šire mogućnosti tvorbe novih riječi izvan prethodnih ograničenih struktura. Tako elementi tipa *радио* i *кино* mogu dolaziti kao samostalne riječi. U brojnim primjerima tvorbenih jedinica stranoga podrijetla prepozitivni elementi mogu se naći u upotrebi izvan složenice u svojstvu nositelja leksičke jezgre – npr. *электро-* u *электричество, авиа- и авиация, аэро- и аэрация, теле- и телик, гидро- и гидрирование, био- и анабиоз, аудио- и аудиенция, психо- и психика, психоз.* Također se mogu ispreplitati s izvorno ruskim osnovama (npr. *авиастроитель, телевидение, радиослушатель*) ili zamijeniti ih kao sinonimi (npr. *моно- i одно-, едино-; библио- i книго-; гидро- i водо-; поли- i много-*). Usto, neke komponente nisu fiksirane na određenu poziciju u riječi, tj. mogu stajati kao prva i kao druga komponenta složenice, npr. *психопат i патология, филолог i логопед, библиограф i графология, граммофон i фонотека.* Tvorbena aktivacija ovakvih elemenata u jeziku-primatelju omogućava veći stupanj tvorbenog osamostaljivanja, pa čak i samostalne realizacije u slobodnoj uporabi.

Argument koji se često koristi za osporavanje statusa punoznačnog korijena navedenih morfema jest ograničenost njihove semantike i strukture. S jedne strane, njihova vezanost i ograničena mogućnost uporabe navodi lingviste da ih smatraju afiksalnim ili afiksima sličnim morfemima koji su specifični za određene strukture riječi. Prema Gorodenskoj (1980, prema Juškevič 2008: 137), „većina korijena stranoga podrijetla može doći u spoju s malim brojem samostalnih riječi, što daje osnovu za razmišljanje o početnom stadiju njihove afiksoidizacije, dok ostali nastavljaju funkcionirati samo u sastavu kompozita.“ Unatoč tome, vidljivo je da ovakvi korijeni pokazuju sve veći stupanj usvojenosti u ruski jezik te da se počinju ponašati kao punoznačni korijeni, neki od kojih su samostalne riječi. S druge strane, nekim lingvistima upravo samostalnost korijena predstavlja veći problem u raščlambi nego vezanost. Prema Janko-Trinickoj (2001: 356-7), „afiksoidi su vrsta komponenti složenih riječi i kao takvi oni su morfemi, stoga ne mogu biti njihova ukupnost, niti cijela riječ.“ Na taj način elementi *кино-*, *радио-*, *бизнес-* i drugi ne mogu biti afiksoidi.

U razmatranju medicinske terminologije koja se sastoji od grčko-latinskih složenica, Guščina (2003: 21) dolazi do zaključka da se većina elemenata može podvesti pod grupu tzv. „leksičkih morfema, tj. vezanih

---

[5] O utjecajima globalizacijskih procesa na slavenske jezike v. Čelić 2009, Horvat i Štebih Golub 2010.

komponenata koje imaju leksičko značenje, ali su lišeni leksičko-gramatičke oblikovanosti", npr. *ангиомиома*. Ovakvi su morfemi fiksirani u strukturi riječi, imaju sposobnost aglutinacije i specifičan fonetski oblik koji se očituje u završnom vokalu kod prepozitivnih komponenata. Oni predstavljaju gotove strukturne elemente koji su učestali u uporabi i standardni po značenju. Kao elementi u složenicama zadobivaju stabilno uopćeno značenje klasifikacijske naravi koje proizlazi iz leksičkog značenja korijena.

Ovakvi argumenti nisu dovoljni da bismo razmatrane prepozitivne jedinice nedvosmisleno mogli odrediti kao prefiksoide. Pri samoj složenoj tvorbi morfološki pokazatelji sintaktičkih odnosa su uklonjeni, s time da druga komponenta obično određuje leksičko-gramatičku oblikovanost, dok je prva komponenta gramatički neoblikovana osnova. Semantički se složenica promatra kao jedna cjelina, jedan jedinstveni pojam u čijem su značenju udružena značenja njezinih osnovnih riječi (Barić 1980: 15). Isto tako, obje komponente mogu biti vezane osnove, što utječe na mogućnost raščlambe riječi internacionalnog karaktera na morfemske elemente koja zavisi od stupnja prilagodbe unutar jezika-primatelja, te produktivnosti tvorbenih elemenata. Raščlamba morfemskog sastava neke riječi ovisi o odjeljivanju najmanjih jedinica koje nose neku informaciju koja se istovjetno ponavlja i u drugom jezičnom okružju (Kubrjakova 1970: 79-80). Kod grčko-latinskih složenica vezanog karaktera to obično podrazumijeva tvorbu u kojoj sudjeluju tvorbeno nemotivirane riječi koje se ne mogu rastaviti na tvorbene sastavne dijelove i koje se stoga mogu tvoriti samo prema određenom modelu po analogiji.

Međutim, ovakvi elementi pokazuju široki tvorbeni potencijal, sklonost prema leksikalizaciji i semantiku koja je predmetno-logičke naravi i konkretnija od semantike afiksoida, stoga ih se prije može svrstati u vezane korijene stranog podrijetla i analitičke pridjeve, nego u prefiksoide ili afiksalne morfeme. Također, promatranje podobnih elemenata kao analitičkih pridjeva ima tu prednost da se složenice s obje vezane komponente (npr. *электроход*) ne moraju smatrati riječima svedenima na prefiks i sufiks.

Prepozitivni elementi stranog podrijetla (s apstraktnom semantikom)

Prepozitivni elementi kao što su *прото-, поли-, псевдо-, микро-, макро-, мега-, моно-, мульти-, нео-* i dr. etimološki pripadaju korijenskim morfemima koji su u ruski jezik došli u pokraćenom obliku u kojem nemaju mogućnost samostalne uporabe. Kod komponenata *мега-* (od

grč. „megas“ – velik), *мульти-* (od lat. „multus“ – mnogi) ili *прото-* (od grč. „protos“ – prvi) gubi se osjećaj da su to etimološki korijenski morfemi; oni na ruskom tlu funkcioniraju kao prefiksi. Ovakvi elementi, zajedno s grčko-latinskim elementima koji su etimološki pomoćne riječi (*квази-, транс-, супер-, гипер-, ультра-, экстра-, экс-* i dr.) izazivaju najviše nesuglasica u leksikografskim materijalima.

Šanski (93 :1968) je pisao da u afiksoide spadaju samo morfemi koji se mogu paralelno koristiti kao korijenski i kao afiksalni, s time da uopćena tvorbena semantika koju imaju mora biti u korelaciji s leksičkim značenjem korijena ili osnove. Levkovska (311 :2004) je elemente u složenicama koji su funkcionalno-semantički bliski afiksima nazvala „nepunoznačnim osnovama“ koje se razlikuju od afikasa po tome što se „apstraktno značenje koje imaju temelji na njihovom leksičkom (predmetnom) značenju.“ Vinogradov (53 :1947) je govorio o dva uobičajena tvorbena značenja prefikasa kod čiste prefiksacije imenica i pridjeva: značenje stupnjevitosti (*сверх-человек, ультра-правый, архи-плут* i sl.) i značenje negacije, protivljenja ili lažnosti (*экс-граф, квази-патриот, анти-семит* i sl.).

Značenje stupnjevitosti, tj. pojačanog, velikog, prevelikog stupnja svojstveno je elementima *супер-*, *гипер-, ультра-*. Ovakva tipizirana semantika svojstvena je izvorno ruskim prefiksima koji izražavaju visoki stupanj neke osobine, svojstva ili kvalitete koju imenuje motivirajuća riječ i pritom modificiraju njeno leksičko značenje, npr. *сверх- и сверх-прибыль ili рас- и рас-чудесный.* Takvu dimenziju smisla nalazimo i u elementima *мега-, макро-, мульти-* koji se dominantno koriste za složenu tvorbu znanstveno-tehničke terminologije (*макромолекула, макроклимат, мультимедиа, мультипликация, мегалит, мегаполис*).

Kako se stupanj usvojenosti u ruski jezik povećava za ove elemente, tako dolazi do tvorbene aktivacije. Primjerice, element *мега-* izlazi iz područja vezanih znanstveno-tehničkih složenica grčkog i latinskog podrijetla i zadobiva ekspresivno-stilističku funkciju u neologizmima *мегахит* i *мегазвезда*. Element *мульти-* aktiviran je u stvaranju novotvorenica s ekspresivnom funkcijom: *мультимиллионер, мультигриль, мультибренд, мультиварка, мультфильм* (usp. Vaganova 2013). Tvorenica *мультфильм* predstavlja pokraćenu tvorbu od *мультипликационный фильм*, a ima i daljnju abrevijaturu u *мультик (usp. телевизор i телик ili велосипед i велик*). Zemska (2005: 56-7) svrstava elemente *мини-* i *микро-* u grupu konkretizatora koji imaju veliku tvorbenu aktivnost u novotvorenicama, s time da elemet *мини-* ima ekspresivno-ironičnu dimenziju značenja. Element *макро-* u složenici *макроструктура* izlazi iz sfere tehničkog značenja i zadobiva mogućnost različite uporabe za općenito označavanje

hijerarhijski organiziranih sustava, pri čemu se može koristiti paralelno s drugim grčko-latinskim elementima (*макроструктура, мегаструктура, суперструктура + экономики*). Ovakvi elementi pokazuju sklonost prema tvorbi prigodnih novotvorenica koje su stilistički markirane. Kao i kod prefikasa moguća je široka uporaba sinonimije i antonimije, usp. *сверх-модный – ультра-модный – супер-модный – экстра-модный; макро-климат – микро-климат; моно-гамия – поли-гамия; псевдо-наука – квази-наука; супермаркет – гипермаркет – минимаркет.*

Stoga, prema njihovim semantičko-funkcionalnim osobinama, razmatrani elementi grčko-latinskog podrijetla koji su etimološki korijeni pokazuju srodnost s prefiksoidima. Međutim, prema strukturnom kriteriju Šanskoga prepozitivni elementi u složenicama koji nemaju korelaciju s korijenom u samostalnoj uporabi afiksalni su morfemi. Ryženkova (2002) je primijenila ovaj kriterij na grupu elemenata grčkoga podrijetla i izdvojila elemente *прото-, псевдо-, макро- i моно-* kao prefiksoide jer postoje primjeri (znanstvenih) termina u kojima nose jezgru leksičkog značenja riječi: *прото-* u *протон* („elementarna čestica“), *псевдо-* u *псевдология* („patološka sklonost laganju“), *макро-* u *макрос* („algoritam određenog kompjutorskog programa“), *моно-* u *монизм* („filozofski pravac koji priznaje jedno načelo u temelju svijeta“). S druge strane, nakon Šanskoga lingvisti su uglavnom uključili i vezane jedinice u red afiksoida. Spomenuta enciklopedija *Russkij jazyk* (1979: 43) zajedno sa samostalnim korijenima uvrstila je u prefiksoide vezane prepozitivne komponente složenih riječi koji ne stupaju kao korijeni u riječima druge strukture, s primjerima *гидро-, аэро-, псевдо-* i *еже-*. U suprotnosti s njima, Janko-Trinicka (2001: 357) je kao prefiksoide odredila samo elemente koji su vezani korijeni, tj. kojih nema u svojstvu korijena u riječima jednostavne strukture; tako element *пол-* koji postoji kao korijen u riječi *пол-овин(а)* nije prefiksoid, dok se *еже-* kvalificira kao prefiksoid.

Što se tiče elemenata koji su izvorno pomoćne riječi, za razliku od Šanskoga koji je prefiksoidima izričito smatrao nominativne jedinice jezika, Stepanova (154-152 ,77 :1953) je pomoćne riječi (priloge i prijedloge) koje stupaju u prepoziciji u složenim riječima u njemačkom jeziku nazvala poluprefiksima. Na taj način poluprefiksi imaju još veću funkcionalno-semantičku bliskost s prefiksima od korijenskih morfema-prefiksoida. Promatrajući ovu pojavu u engleskom jeziku, Haritončik (1992) je navela sljedeće osobine poluafikasa koje ih zbližavaju s afiksima: 1) stupaju kao potpuni ili djelomični sinonimi s afiksima, 2) tvore odnose antonimije, 3) pokazuju srodnost u izražavanju određenih sfera značenja (lokativna značenja, značenja pojačavanja karakteristike i sl.), 4) međusobno su zamjenjivi u prijevodu iz jednog jezika u drugi,

5) stvaraju tvorbene nizove jednakog razmjera, 6) stvaraju tvorbene nizove koji su strogo regularni u ponavljanju semantičkih veza među komponentama motivirane jedinice. Kubrjakova (97 :1964) je smatrala da samo ovakvim prepozitivnim česticama koje su zapravo pomoćne riječi, morfemski status može biti sporan.[6] Zemska (2005: 90) je primijetila da pri aktivaciji prefiksacije kao tvorbenog načina, neki prefiksi *(не-, анти-, сверх-, супер-* i dr.) evoluiraju u smjeru čestica koje slobodno dolaze uz različite vrste riječi.

Iako su u izvorniku pomoćne riječi, zanimljivo je da su ovakvi elementi krenuli stopama grčko-latinskih korijenskih morfema apstraktne semantike s kojima pokazuju srodnost po funkciji i međuzamjenjivosti. Na djelu je proces aktivne tvorbene adaptacije koji dovodi do leksikalizacije i pojave nominativne funkcije čak i kod elemenata koji etimološki nisu imali takvu funkciju (usp. *ультра* – „pripadnik krajnje ekstremističkih, reakcionarnih skupina"). Za razliku od izvorno ruskih prijelaznih morfema koji prelaze iz korijena u afiks, Gugunava (2003) primjećuje da elementi stranoga podrijetla imaju tendenciju prema leksikalizaciji (npr. *супер, ультра, экстра, видео, аудио* i dr.) i substantivaciji (konkretno prigodno značenje postaje normativno). Tvorba novih riječi s ovim elementima sve više napreduje, a tako i aktualizacija korijenske semantike i nominativne funkcije koju su imali u jeziku iz kojega su posuđeni, što pridonosi njihovoj normativnoj emancipaciji.

Zaključak

U ovom su se radu razmatrali prepozitivni elementi spornoga morfemskog statusa koji imaju karakteristike i korijenskih i afiksalnih morfema. Njihovo izdvajanje u jedinicu zasebnog statusa na temelju osobina koje se mogu ustanoviti kombinacijom tvorbene i morfemske analize predstavlja poseban problem za morfemsku analizu koja promatra formalno-strukturni odnos segmentiranih jezičnih jedinica sa sinkronijskog plana. Osim toga, pokazalo se da je za prikladnu evaluaciju ovakvih elemenata potrebno provesti opširniju analizu sintaktičkih i semantičkih odnosa u tvorenicama i složenicama u kojima ih nalazimo. Međutim, morfemska

---

[6] Iako se u navedenom članku Kubrjakova u konačnici ne slaže s terminom „poluafiks" kojeg predlaže zamijeniti sa strukturno razlikovnim terminom „relativno vezani (slobodni) morfem", u kasnijim radovima dolazi do drukčijeg stava. U drugim radovima (Kubrjakova 1975) dolazi do zaključka da su poluafiksi već široko prihvaćeni u literaturi, te da bi se trebali izdvajati prema funkcionalnim obilježjima.

se analiza u prvom redu bavi strukturnim pojavnostima pri određivanju morfemskog sastava jezika, dok su semantički odnosi svedeni na sekundarnu ulogu. Prema njenim formalno-strukturnim obilježjima, korijenska sastavnica složenice ostaje korijenska sastavnica složenice, bez obzira na apstraktni udio semantike.

Među značajke po kojima su prepozitivni elementi izvorno ruskog podrijetla nalik prefiksima izdvojili smo apstraktnu semantiku koja teži istom području djelovanja kao i kod prefikasa i koja se ponavlja u semantički istovrsnim tvorbenim nizovima koji nastaju po istom tvorbenom uzorku. Usto, nominativna funkcija korijenskog morfema smanjena je u odnosu na punoznačnu semantiku slobodnog korijena, a element u složenici zadobiva različite ekspresivne funkcije.

Unatoč tome, nije se pokazalo jednostavnim odrediti navedene značajke kao funkciju prijelaza morfemskih jedinica iz jedne klase morfema u drugu, s obzirom da one mogu biti funkcija stupanja u osobiti tvorbeni model složene tvorbe u kojem apstraktna značenja nisu isključivo lokalizirana u zasebnim komponentama. Pritom, ostaje pitanje čestotnosti, odnosno analoške tvorbe s ponavljanjem istovjetne semantike koje bi se isto tako trebalo promotriti i s aspekta analoške tvorbe složenica koje motivira složenica iste tvorbene strukture. Ipak, o prefiksoidnom karakteru prepozitivnih elemenata izvorno ruskog podrijetla može se samo uvjetno govoriti, i to ovisno o tome koji kriterij želimo naglasiti, dok se ne provede još jezičnih istraživanja.

Prepozitivni elementi stranoga podrijetla, s druge strane, uz pitanja morfologije i tvorbe nemotiviranih riječi, tražili su poznavanje etimoloških osobina, što opet ne bi trebalo biti u centru pažnje morfemske analize. Njihov vezani karakter, tvorba analogijom i semantika koja se prvotno odnosila na znanstveno-tehničku sferu otežavali su prepoznavanje ovih elemenata kao punoznačnih korijenskih jedinica s konkretnom, predmetnom semantikom. No, široka uporaba koja je također globalnog karaktera, kao i jednostavni model tvorbe, omogućuju aktivaciju nominativne funkcije koja povećava stupanj njihove usvojenosti u ruskome jeziku.

Ovim putem čini se da polaze i neki prepozitivni elementi stranoga podrijetla koji etimološki nisu korijenski morfemi, nego pomoćne riječi, tj. prilozi i prijedlozi. S jedne strane, imaju vrlo apstraktnu semantiku koja je međuzamjenjiva s prefiksalnom, u novotvorenicama pokazuju različite ekspresivno-stilističke mogućnosti, ali istovremeno postoji i sklonost prema leksikalizaciji. Njih bi trebalo smatrati prefiksima koji funkcioniraju kao gramatički morfemi na isti način kao što ruski prijedlozi *между, около, против, над, низ* funkcioniraju i kao prefiksi.

Literatura

BARIĆ, Eugenija, LONČARIĆ, Mijo, MALIĆ, Dragica, PAVEŠIĆ, Slavko, PETI, Mirko, ZEČEVIĆ, Vesna, ZNIKA, Marija, *Hrvatska gramatika*. Školska knjiga, Zagreb, 2003.

BARIĆ, Eugenija, *Imeničke složenice neprefiksalne i nesufiksalne tvorbe*, Zagreb, 1980.

BARTKOV, Boris, MININA, Ljudmila, „Produktivnost i častotnost' 460 polusuffiksov i suffiksoidov sovremennogo russkogo jazyka (količestvennyj analiz statusa), Derivacija v norme i terminosistemah, str. 10-38.

ČELIĆ, Željka, „O nekotoryh novyh tendencijah v slovoobrazovanii russkogo jazyka", u: *Novye napravlenija v izučenii leksikologii, slovoobrazovanija i grammatiki načala XXI veka. Materijaly meždunarodnogo simpoziuma 4-5 maja 2009 goda,* Samara, 2009, str. 104-107.

EFREMOVA, Tat'jana, Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. [Elektronički izvor], http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/, 2000.

GUGUNAVA, Dmitrij, „Funkcionirovanie inojazyčnyh slovoelementov v sovremennoj reči", [Elektronički izvor], 2003, https://www.proza.ru/2003/12/18-97, (datum pristupa: 20. 3. 2016.).

GUŠČINA, Ljudmila, „K voprosu ob affiksoidah", u: Žurnal Grodnenskogo gosudarstvennogo medicinskogo universiteta, br. 2, 2003, str. 19-24.

GRIGORJEV, Viktor, „Tak nazyvaemye internacional'nye složnye slova v sovremennom russkom jazyke", u: *Voprosy Jazykoznania*, br. 1, 1959, str. 65-78.

GRIGORJEV, Viktor, „O granicah meždu slovosloženiem i affiksaciej", 1956, u: *Voprosy Jazykoznania*, br. 4, str. 38-52.

HARITONČIK, Zinaida, *Leksikologija anglijskogo jazyka*, Vyšejšaja škola, Minsk, 1992.

HORVAT, Marijana, ŠTEBIH GOLUB, Barbara, „Posljedice internacionalizacije u hrvatskom jeziku", u: *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, br. 36, 2010, str. 1-21.

JANKO-TRINICKA, Natalija, *Slovoobrazovanie v sovremennom russkom jazyke*. Indrik, Moskva, 2001.

JUŠKEVIČ, Ol'ga, „K probleme slovoobrazovatel'noj interpretacii slov s grečeskimi i latinskimi komponentami v sovremennom belorusskom jazyke", u: Žmogus kalbos erdveje, br. 5, 2008, str. 134-142.

KUBRJAKOVA, Elena, *Tipy jazykovyh značenij*. Nauka, Moskva, 1981.

KUBRJAKOVA, Elena, „K opredeleniu afiksa", u: *Zbornik naučnyh trudov MGPIIJA im. M. Toreza*, br. 91, 1975, str. 32-36.

KUBRJAKOVA, Elena, „O tipah morfologičeskoj členimosti slov, kvazi-morfah i markerah", *Voprosy Jazykoznania*, br. 2, 1970, str. 78-91.

KUBRJAKOVA, Elena, „Ob otnositel'no svjazannyh (otnositel'no svobodnyh) morfemah jazyka", *Voprosy Jazykoznania*, br. 1, 1964, str. 95-100.

LEVKOVSKA, Ksenija, *Nemeckij jazyk, fonetika, grammatika, leksika*, Akademija, Moskva, 2004.

LOPATIN, Vladimir, *Russkaja slovoobrazovatel'naja morfemika. Problemy i principy opisanija*. Nauka, Moskva, 1977.

LOPATIN, Vladimir, ULUHANOV, Igor, „O nekotoryh principah morfemnogo analiza slov (k opredeleniu ponjatia složnogo slova v sovremennom russkom jazyke), u: *Izvestija AN SSSR, otdelenie liter. i jazyka*, 22, br. 3, 1963, str. 190-204.

OŽEGOV, Sergej, *Slovar' russkogo jazyka*. Oniks 21 vek, izdatel'stvo „Mir i obrazovanie", Moskva, 2003.

OŽEGOV, Sergej, ŠVEDOVA, Natalija, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, [Elektronički izvor], http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/, 1992.

PANOV, Mihail, „Ob analitičeskih prilagatel'nih", u: *Fonetika. Fonologija. Grammatika*, Moskva, 1971, str. 240-254.

PIROGA, Natalija, „Semantičeskie, slovoobrazovatel'nye i orfografičeskie

osobennosti slov s pol-, polu-, u: *Visnik Dnipropetrovskogo universitetu imeni Al'freda Nobelja*, 5, br. 1, 2013, str. 177-183.
REFORMATSKI, Aleksandr, *Vvedenie v jazykovedenie*. Aspekt Press, Moskva, 2004.
Russkaja grammatika I. AN SSSR Nauka, Moskva, 1980.
Russkij jazyk. Enciklopedija. Sovetskaja enciklopedija, Moskva, 1979.
RYŽENKOVA, Galina, „Problemy vydelenia grečeskih prefiksov v russkom jazyke", [Elektronički izvor], 2004, https://www.proza.ru/2004/09/26-119, (datum pristupa: 20. 3. 2016.).
STEPANOVA, Marija, *Slovoobrazovanie sovremennogo nemeckogo jazyka*. Nauka, Moskva, 1953.
ŠANSKI, Nikolaj, *Očerki po russkomu slovoobrazovaniju*. Izdael'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva, 1968.
ŠANSKI, Nikolaj, *Očerki po russkomu slovoobrazovaniju i leksikologii*. Učpedgiz, Moskva, 1959.
VAGANOVA, Natalija, „Morfemnyj status prepozitivnogo elementa multi- (mul'ti-) v anglijskom i russkom jazykah", u: *Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo*, 1, br. 2, 2013, str. 36-40.
VINOGRADOV, Viktor, *Russkij jazyk (grammatičeskoe učenie o slove)*. Vyšaja škola, Moskva, 1947.
VINOKUR, Grigorij, „Zametki po russkomu slovoobrazovaniju", u: *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*, Nauka, Moskva, 1959.
ZEMSKA, Eugenija, *Slovoobrazovanie kak dejatel'nost'*. URSS, Moskva, 2005.

МОРФЕМНЫЙ СТАТУС ПРЕФИКСОИДОВ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В статье рассматривается вопрос об определении морфемного статуса префиксоидов и выделении признаков, отличающих их от аффиксальных морфем и корневых компонентов словосложений. Методологическую основу работы составили методы и способы морфемного *анализа* структуры слова и словообразовательного анализа основных составляющих деривационной структуры слов. Цель состоит в описании и сравнении структурных, функциональных и семантических характеристик этих морфемных единиц промежуточного характера, приобретающих словообразовательную роль в словосложениях. Анализ проведен на примерах корневых препозитивных элементов исконно русского происхождения и заимствованных связанных компонентов из латинского и греческого языках. Среди критериев отнесения словообразовательного элемента к числу префиксоидов можно назвать наличие типизированной семантики, близкой к словообразовательному значению аффиксов, и выстраивание продуктивных словообразовательных рядов, члены которых отличаются регулярностью и повторяемостью семантических связей между компонентами. К числу признаков префиксоидов исконно русского происхождения, сближающих их с полноправными аффиксами, относятся такие, как: обозначение широких словообразовательных категорий, значительная продуктивность, способность конкурировать с подлинными аффиксами или же разделять с ними область действия. В результате активизации и адаптации в современном русском языке в заимствованных препозитивных частях слов актуализируется корневая семантика и обнаруживается стремление к лексикализации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ***префиксоид, заимствований словообразовательный элемент, морфемика, словообразование, русский язык***

HRVATSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST ZADARSKOGA PODRUČJA U 17. STOLJEĆU

Amir Kapetanović

Odjel za povijest hrvatskoga jezika
i povijesnu leksikografiju
Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje
Zagreb

UDK: 811.163.42'282"16"(497.58)
821.163.42'282"16" (497.58)

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 12. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 9. 11. 2016.

Dijafazijske i dijastratijske varijacije u jeziku zadarsko-šibenskoga područja u 17. stoljeću

Od 17. stoljeća književna čakavština prestaje biti prestižni hrvatski književnojezični varijetet. Unatoč malenom broju književnih uspješnica i pisaca sa zadarsko-šibenskoga područja u 17. stoljeću (npr. Baraković, fra Ivan od Zadra, Tanzlingher Zanotti, Mrnavić, Vrančić, Armolušić) čakavština se nije prestala rabiti, zadržava se nadalje osobito čvrsto u izražavanju koje pripada nižim stilskim registrima (npr. isprave, matice vjenčanih i krštenih, različiti zapisi), i koje oblikuju određeni sociokulturni uvjeti. Stoga se na temelju reprezentativnih diferenciranih primjera jezične uporabe u tom krugu iz 17. stoljeća pokušava ovdje ocrtati raspon dijafazijskih (jezični stilovi/registri) i dijastratijskih (sociokulturnih) varijacija.

KLJUČNE RIJEČI: ***dijafazijske varijacije, dijastratijske varijacije, književna čakavština, sedamnaesto stoljeće, Šibenik, Zadar***

1. Uvod

U povijesti hrvatskoga jezika sedamnaesto je stoljeće, gledano iz sociolingvističke perspektive, vrijeme velike jezičnopovijesne prekretnice, što se, na žalost, uopće ne ogleda u dosadašnjim periodizacijama njegova razvoja[1]. Stoga neće biti suvišno ako naglasimo da su upravo oko sredine toga stoljeća postavljene skretnice koje će bitno odrediti i današnji hrvatski standardni jezik. Najkraće rečeno, tada su četiri razvojna rukavca preusmjerena na samo dva (štokavski i kajkavski književnojezični varijetet), i to nakon zrinsko-frankopanskoga glavosječenja (kojim je bio sasječen i razvoj kontaktnoga hrvatskoga književnojezičnoga varijeteta, što se razvijao na njihovim brojnim velikaškim posjedima) i poslije odluke većine književnika čakavskoga podrijetla da se neće samo približavati

[1] V. npr. pregled periodizacija hrvatskoga jezika u Oczkowa 2010: 46–71.

štokavštini uporabom štokavizama kao u prethodnom stoljeću nego i izražavati književnom štokavštinom, što je potakla ne samo politika rimske kurije oko prepoznavanja i odabira štokavštine kao najraširenijega (time prestižnoga) južnoslavenskoga idioma nego i dotada postignuti sjaj i ugled dubrovačke književnosti (v. o tom Kapetanović 2010, 2012).

S obzirom na to da su dijatopijske varijacije u tekstovima dalmatinskih starih pisaca hrvatskih do sada bile glavnim predmetom jezičnopovijesnih raščlambi i osvrta, ovdje ćemo se baviti jezičnostilskim (dijafazijskim) i sociokulturnim (dijastratijskim) raslojavanjem i varijacijama čakavskoga književnojezičnoga varijeteta u zadarsko-šibenskom krugu u 17. stoljeću.

2. Prestižnost i vitalnost

2.1. Čakavski književnojezični varijetet u 17. stoljeću nije nestao zato što je tada izgubio prestižni status u srazu s književnom štokavštinom. Tvrdnje o njegovu nestanku mnogo na žalost duguju još uvijek neprevladanim ostatcima čvrsto ukorijenjenih zastarjelih pogleda prema kojima se čitav književni jezik (ili varijetet) svodi na jezik književnosti te se zbog manjega broja čakavskih književnih uspješnica u odnosu na prethodno razdoblje zaključuje kako zamire i čakavski književnojezični varijetet, pa mu se imenuju čak i posljednji predstavnici (dakako, književnici Baraković ili Kuhačević), a daljnji kontinuitet traži se čak u oblikovanju gradišćanskohrvatskoga jezika (v. npr. Vigato 2013: 265, 291). Gubitak prestižnoga statusa toga varijeteta unutar hrvatske etničke zajednice rezultat je ne samo smanjenja čakavskoga govornoga područja nakon migracija nego također plod orijentacije mnogih rođenih čakavaca na izražavanje štokavštinom u književnosti, što je doista dovelo do slabljenja beletrističkoga stila na čakavštini (manjega broja čakavskih književnih tekstova), ali ne i do propasti čitava književnojezičnoga varijeteta. Izložimo li svjetlu književnu produkciju na dijalektno nekompaktnom zadarsko-šibenskom području (spoj srednjočakavskoga ikavsko-ekavskoga i južnočakavskoga ikavskoga dijalekta), navesti se može doista tek nekoliko književnika čije tekstove danas poznajemo.

3. Jezično raslojavanje

3.1. Najprije ćemo navesti tri primjera koji svjedoče o vrhunskim književnoumjetničkim ostvarenjima u tom krugu, ulomke iz epa *Vila Slovinka* (1614.) Jurja Barakovića (1548. – 1628.) i drame *Osmanšćica* (1631.) Ivana Tomka Mrnavića (1580. – 1637.) te ljubavne lirske pjesme

U nesaznanje G. N. ka službi O. iz zbirke *Sloge ljubvene* (1647.) Ivana Mršića (1575. – 1652.):

[1] *Tad klobuk harvaski spomenuh na sebi, / pomoćnik junački u mojoj potribi, / drugoga plja ne bi čim vodu opalju, / ni stvari pod nebi ka bi mi za valju. / Jah more kroz halju u more ožimat, / klobukom li palju snažno stah prolivat. / Jah vodu dobivat, bruznu van tač vrulja, / poče se odkrivat sva brodu košulja: / val brodom zibulja, podbija, leluje, / ukor mi svist ljulja, a sarce jad truje. / Malo brod putuje, jur vesla ne rabe, / more njim vojuje jak korom od žabe. / Ruke su jur slabe, na manje snaga gre, / gdi strane val grabe, more brod znutar pre. / Jezero zdola vre, pohlepno more zja / preži me da požre jak ljuta zvir divja. / Ka tuga gorčija, ka žalost, ka pečal, / ka usta lačnija, ka propast, ki pakal, / pokle je svit postal, strašnija more bit / nego je morski val pogube nigdar sit?* [Baraković 2000: 264]

[2] *Unutri Osmana žalosna najdosmo, / Svega zavezana kako ga kladosmo. / Janjičari tudje na nj ruke staviše, / U tetivsko klubje šije mu uvriše, / I čim zapregoše tetiv toljagome, / Tim ga umoriše zapregom jednome. / Omodri bilina vrata zapregnuta, / Na zemlju tulina pade protegnuta. / I kako mnozi se tim obeseliše, / Tač nikolici se žalostju zgroziše. / I mnim da ne bismo naglo na nj udrili, / Lasno mnozi bismo na nj se još smilili, / Jer premda u kosti svim uciplјen staše, / Cvit njega mladosti li svih smućevaše. / Njega put pribila i lice rumeno, / Mišica jur zrila za dilo hrab[r]eno, / Gospodske zenice u čarnih očiju, / Čarne obarvice nad kruzih obiju, / Usne čarljenilom živim podkarvljene, / S bilim rumenilom jagode svaljene, / Ruke pribilimi snizi zamišene, / Duzimi oblimi parsti nakićene, / Zapleće široko pasom tancajući, / Parsi u visoko sprida izmićući, / Bedra razvedene spod pasa tisnoga, / Pupkom zavaljene tila uljudnoga, / Stegna podsađena nogami kripkimi, / Pljesna nadojena listimi oblimi, / Stupaj postupanju vičan gospodskomu, / Stupaj podskakanju spravan viteškomu, / I poseg i pogled, svartaj i obartaj, / Nigdar poznan opred, sardčeni nasartaj, / I sva stav gizdava priličja carskoga, / I oglobja prava tula hrabrenoga.* [transkr. prema Mrnavić 1631]

[3] *Eto, poznah, vilo, da ma služba nije / prijeta v tve krilo neg na žal da ti je / I stoga meni je pečalno serdašce / trovom ljute zmije opeto, sunašce, / da cvili i plače veran služica tvoj / ki želi da smarče*

smart jure život svoj / buduć da obraz tvoj meni tuko mili / odvrati s koga znoj smartni me, jah, hili. Aj, žilju pribili, zač mi toga tvoriš? / Zač mi s trovnih strili tužno tilo moriš? / Ali se što hiniš u ljubavi moje / ter moju ne sciniš službu vernu toje / i tebi da koje od serca ne ljubim / bidan radi koje sama sebe gubim? / Jistino ti pravim da ako b' uzmožno / cvite koja ljubim nada sve pogodno, / da za tebe voljno umrem, ma ljubavi / serce j', znaj, pripravno, moj cvite gizdavi. Dakle mu upravi ti k služici tvomu / tvoj obraz gizdavi i zgovor tužnomu, / evo t', tva ljubavi, daj mir sercu momu. [prema Bogdan 2004]

Tri navedena primjera pokazuju da su se u zadarsko-šibenskom prostoru u 17. stoljeću ostvarivali i epski i dramski i lirski žanrovi. Posebno treba istaknuti da je jezična uporaba u njima formalna s obzirom na jezične i književne konvencije epohe ili pjesničkoga stila.[2] No, osim konvencija i uzusa u tim se pisanim književnim diskurzima zrcali jezična kreativnost, inovativnost tih pisaca. Primjerice, Barakovićeva jezična igra jedinstvene potvrde artificijalnoga oblika Gjd. *plja* (umjesto *palja*, Njd. *palj* 'lopatica za ispljuskivanje vode iz plovila, ispolac') s glagolskim oblicima u istom kontekstu *opalju* (1jd. prez. glagola *opaḷati* potvrđenoga samo u Barakovića) i *palju* (1jd. prez. glagola *paljati*, potvrđeno još u njegova prethodnika Zoranića i nastavljača J. Kavanjina). Kao jedine, prve ili u čitavoj hrvatskoj jezičnoj okomici rijetke potvrde glagola iz toga ulomka Barakovićeva djela mogu se navesti glagoli *bruznuti* 'silno poteći', *zibuljati* 'njihati', *podbijati* 'odozdo biti (o čamcu)', *lelovati* 'ljuljati'. Čini se, prema dostupnim informacijama (AR), da je metaforička uporaba riječi *košulja* za brodski trup zabilježena samo u Barakovićevu epu. Takvih jedinstvenih ili rijetkih potvrda nalazi se i u navedenim ulomcima drugih dvaju pisaca (npr. Mrnavić: *klubje* 'uzao' *tulina*, 'trup životinjski, pej. ljudsko tijelo', *poseg* 'snaga', *svartaj* 'okretaj', Mršić: *trov* 'otrov'). Unošenjem jezičnih posebnosti u sklopu umjetničkoga književnoga izraza ti su pisci osvještavali općinstvo o mogućnostima književnoga izražavanja i tako poticali daljnji razvoj beletrističkoga stila čakavskoga književnoga varijeteta.

---

[2] Barokni ornatus Barakovićeva i Mrnavićeva teksta, jezična sredstva u funkciji podrobna epskoga opisa oluje i dramskoga monološkoga izvještaja o Osmanovoj smrti i njegovu truplu, jezičnostilski rekviziti ljubavne poezije među kojima je, osim sintagmi žilju *pribili* i deminutiva tipa *serdašce*, karakteristično obraćanje lirskoga subjekta u ti-formi.

3.2. Međutim, to nije čitava slika o tadašnjem književnom stilu čakavskoga varijeteta jer je na tom prostoru osim visoke autorske književnosti živjela i pučka i usmena književnost. Ti se tekstovi, ako su i tiskom do danas objavljeni, nepravedno zanemaruju i ne uključuju među dokaze vitalnosti čakavskoga književnoga varijeteta u 17. i 18. stoljeću. Mnoge pučke tekstove iz toga razdoblja na žalost danas još uvijek ne poznajemo jer su ostali neobjavljeni i rasuti po arhivima i knjižnicama. Ovdje navodimo tek dva primjera takvih pučkih čakavskih tekstova, prvi je pričica o jednorogu uklopljena u zbirku propovijedi (1680.) Ivana Oštarića, kurata na Zlarinu kraj Šibenika, a drugi je s talijanskoga preveden osmerački kontrast (prepiranje) između dobra i zla anđela oko čovječje duše na samrti iz *Molitvenoga zbornika* (1614.), koji potječe sa zadarskih otoka Pašmana ili Dugoga otoka:

[4] *Na prisveto rojenje Isuhrstovo nahajamo i čtimo u kńigah od naravnih naučiteļev da se nahaja jedna plemenita zvir u velikih gorah komu je jime LEUKORNO. I jovoga lipoga i plemenitoga leukorna nijedni lovci ne mogu uhititi, ma učine mu ovi providiment: čine jednu plemenitu divojčicu da kanta i spiva i poje ke godir pisne duhovne, ča se lipše more. I jovi plemeniti leukorno, čujući ovu divojčicu kantajući, gre polagahno k ńoj posluvajući ju. I dojde i leže u krilu ńeje. A ona sve to lipše kanta mu. A ona polagahno veže ga s konopom i juhiti ovoga plemenitoga leukorna. Ovi plemeniti leukorno zlamenuje plemenitoga Isuhrsta, koga ni nitkor moga uhititi ni činiti dojti iz neba na ovi svit. Nijedna divica ni svetica od svega svita nijedna ni bila dostojna roditi ga, nego ova prečista divica Marija, ka ga uhiti i sveza s konopom od prisvetoga distva i ļubavi i jumiļenstva. Zato ju pogleda i z nebes za dojti u ńu, kako reče sveti Luka, nere prigleda Gospodin na umiļenstvo službenice svoje zač ovomu plemenitomu leukornu to jest ova divica Marija prilipe pesne pojaše od svetih molitav ovomu Isuhrstu u 'nom svetom templu jeruzolskomu. Ovomu prisvetomu leukornu ki Isuhrst noćašńu noć rodi se od pričiste Divice Marije prignuvši ga mi i mir danas dojde sahraniti, ki nakon 33 leta po svomu porojenju odkupi nas na prisvetom drivu križa na gori od Kalvarije i ńegova muka i karv posveti svi sveti sakramenti ki se u Crkvi nahode (...)* [Arhiv HAZU IVa 98, v. opis Štefanić 1969/I, 246, cit. prema Kapetanović 2004b]

[5] *Anj(e)l dobri reče: / [J]a ti čisto zapovida, / tere tvardo sad povidam / Sad od strane B(og)a moga / da ti ideš z mesta toga /*

Doli v pakal sad zaisto / gdi je vazda tvoje misto / Od B(og)a je to odluka / da ti bude pakal muka / Cića tvoje oholosti / imaš tarpit muk [t]ih dosti / One stane poj uživaj / svojom bratjom tu pribivaj. [Arhiv HAZU, Zagreb, sign. IVa 77, cit. prema Štefanić 1969/I: 56]

Oba teksta dosta duguju književnoj tradiciji koja se njeguje u puku od srednjega vijeka (bestijarij, osmerački religiozni dramski tekstovi). Riječ je o gotovo svakodnevnoj čakavštini bez ambicija da nabrekne stilemima i nekrotizmima kao Barakovićev, Mrnavićev ili Mršićev. Arhaizmi (npr. izražavanje posvojnosti zamjeničkim oblikom Gjd. *u krilu njeje*) i kontaktni sinonimi (*kanta, spiva i poje*) došli su vjerojatno s tradicijom tih tekstova. Čakavština ovih tekstova prilično je konzervativna jer se ne unose štokavizmi. Očituju se neke lokalne jezične crte (Gjd. *-ev naučiteljev*) i crte koje su rijetko zastupljene u autorskoj književnosti (npr. prilično izraženo protetsko *j-* u pozicijama u kojima se dodiruju na granici riječi dva samoglasnika, pa i ispred riječi s početnim /o/ i /u/ (*jime*, ali i *jovi*, *juhiti*). Infiltracija talijanizama i talijanskih konstrukcija (*providiment*, *kantati*, *leukorno, činiti dojti*) ukazuje na jezičnostilski nepretenciozan ostvaraj teksta i konzultativnu jezičnu uporabu.

Osim pučke književnosti tada je živjela na tom prostoru i usmena književnost, što posvjedočuje zapis pjesme *Aj ti divojko šegljiva* u *Zadarskome rukopisu* iz 17. st. (Arhiv HAZU, Zagreb, sign. I a 44, 81a–81b). Zapis je te pjesme pokazatelj njezine višestoljetne popularnosti u zadarskoj sredini jer jedna bilješka uz osmeračku pjesmu pastira Grabka u *Planinama* Petra Zoranića ("U zuk: A ti, devojko **šegljiva"**) svjedoči da su i riječi i melodija te pjesme o putenoj ljubavi mlađahnih ljubavnika bile početkom 16. st. već dobro poznati u zadarskom kraju. Jezična uporaba u tom tekstu je po svemu čakavska, ali je posve razvidan jezičnostilski inventar usmenoknjiževne poezije, osobito je dojmljiva umješna primjena folklorne metaforike u sklopu tabuiziranoga registra kada je riječ o seksualnosti.

[6] *A ti, divojko šegḷiva, / zapni putašca do garla / da ti se dojke ne vide, / da mene žeḷa ne bude. / Na tvoje dojke gḷedajuć / vranoga końa zakovah / i moje družbe ja ostah / i mojega gospodina. / A ti, divojko šegḷiva, / vazmi vidarce na glavu, / a vidričicu na ruku / ter mi dva pojmo na vodu / kroz te mi luge zelene, / na one hladne studence!" / Oni jidoše na vodu / kroz te mi luge zelene / na one hladne studence. / Kada dojdoše na vodu, / na one hladne studence, / još mi govori divojka: / "Hod'mo si mi dva pospati / za te mi luge zelene!" / Kliče mi reče junak mlad: / "Mi ti smo oba mlajahna / i*

mi smo oba lujahna, / mi ćemo zoru zaspati / i nas će majka karati." / Kliče mi reče divojka: / "Ja jiman slavja u ńadrih, / ti jimaš tvoga slavića, / ki će nas rano buditi, / nećemo zoru zaspati / ni će nas majka karati." / Oni jidoše pospati / za te mi luge zelene. / Svu su se noćcu jigrali, / a pak su zoru zaspali. / Karala jih je majčica: / "Ča ste toliko činili / za te mi luge zelene? [Kapetanović i sur. 2010]

Koliko su usmenoknjiževni ili na taj način stilizirani tekstovi bili živi i dio književne komunikacije potvrđuje i iskorištavanje bugarštice o majci Margariti u Barakovićevoj *Vili Slovinki*. Jezik i stil te u ep uklopljene pjesme jasno se razlikuje od ostatka Barakovićeva epa.

3.3. Osim književnoga funkcionalnoga stila u zadarsko-šibenskoj čakavštini 17. stoljeća ostvarivao se razgovorni (koji je teško danas neposredno dokazati jer je bio pretežito usmen) i administrativno-pravni stil. Taj potonji ne uzima se u obzir kada se govori o vitalnosti čakavskoga književnoga varijeteta u 17. stoljeću, a u našim arhivima i knjižnicama čuva se mnogo pisanih svjedočanstava o vigoroznom administrativno-pravnom funkcionalnom stilu. Donosimo primjer iz *Matične knjige krštenih župe sv. Tome u Tkonu*.

[7] *1681. na 7. aprila ja don Jere Pletikosić, parohija(n) o(d) Tkuna karstih Dorotiju hćer Šime Živkovića i Anice, prave žene ńegove. Kumi biše Ivica Pletikosić i Ivanica Pletikosića, oba sina ove parohije.*

1682. na 18. otubra ja don Jere Pletikosić, parok ove crikve s(veto) ga Tome (od) Tkuna karstio san divičicu rojenu pri pet dan od Milete Telešmanića i Mande družbenika ove parokije i rodbine koj nadiveno jest ime Kate. Kumi su bili Grube Šandrić i Mande, žena Tome Calića, oba sina ove parokije. [prema Kero 2013: 32, 33]

Unatoč nekim jezičnim varijacijama (npr. *parohijan* / *parok*, *karstih* / *karstio san*, *biše* / *su bili*, *parohije* / *parokije*), lako se može zapaziti ponavljanje gotovo iste strukture teksta s istim ili sličnim vokabularom, što ukazuje ne samo na primjenu formalnoga registra nego i ritualiziranu jezičnu uporabu, kakvu nalazimo i u nekim književnim biblijskim i liturgijskim tekstovima. Slična ritualizirana jezična uporaba zorna je čak i na nekim epigrafskim glagoljskim natpisima koji ne nastaju u istim mjestima, primjerice:

[8] *1673., miseca jenara na 11 bi kršćena ova crikva na jime s(ve) toga Pavla i krsti ju Vanjelista* [Ivan Ev. Parzaghi], *arhibiskup zadarski.* (Kukljica, 1673.)

Bi kršćena na jime svetoga Kasijana crikva ova i krsti Vanjelista arhibiskup zadarski miseca maja na 15, 1674. (Sukošan, 1674.)

Bi krštena crikva svete Eufemije pod prisv(i)tlim gospodinom arhibiskupom Viktorio Priuli na 26. novembra 1693. (Sutomišćica, 1693.) [prema Fučić 1982: 227, 330, 331]

3.4. Unutar navedenih funkcionalnih stilova potvrđuju se različiti registri, a ovdje ćemo navesti još samo nekoliko primjera.

Polemički registar ostvaruje se u mnogim dijelovima Armolušićeve *Slave ženske*, koja je nastala kao reakcija na ženomrzačko poglavlje Ivaniševićeve *Kite cvita razlikova*:

[9] *Ako nigda ženom bi si se posvadil, / sa dvimi al s jednom, što s' jine pogardil? / Zato si rasardil vas svit protiv tebi / i u gnjiv utvardil sve žene pod nebi. / Ako je u tebi nigda otrov bila, / bojeć se da t' ne bi sarcu naudila, / druga se je htila pamet za najti lik / jer t' je obratila zdravje u čemer prik. / Toliko da človik kad što di rasarjen / čini ga jid tolik da bude pogarjen, / jer on ki oskvarnjen tako se nahodi, / zlim jazikon ranjen, dan osvete zgodi. / Nu se ne slobodi veće unaprida, / da t' se ne dogodi kak Orfeju nigda / ki tako be[z] stida žensku čast podvrati, / stargoše mu slida i sve glavon plati: pak da se ne vrati tebi s onom miron / koji ne hti stati od žen sada s miron. Pisnik govori onim ki budu štiti. Za zlo jimat meni – nitkor nimaj ov slog, / u razlog nijeni ne zgriših, ne daj Bog, / jer ja jiman razlog žene obraniti, / mal kad bih u barlog, htiše m' othraniti. / Haran ću jim biti, kunu se mom veron, / ne dat jih raniti zlom ričju ni peron, / nikojom neveron od hude rasprave, / jazika čemeron ki more i dave. / Razlog da se slave zašto uzdarže stan / u naše daržave, poslujuć noć i dan. / Nigdir ne usnu san, sve tako općeno, / ne mareć trud jedan za živit pošteno. / Ne vidi l' se u tom ženstvo dospiveno?!* [Armolušić 1993: 82–84, transkr. ispravlj. prema izvorniku].

Tabuizirani registar u vezi sa seksualnošću i prisilnom obljubom nalazimo u ulomcima iz Života nikoliko izabranih divic (1606.) Fausta

Vrančića (1551. – 1617.) i *Historije od Filomene* izdavača fra Ivana od Zadra (17. st.)

[10] *Prišadši noć kada sa svojim zaručnikom u komoru ulize, tako mu poče govoriti: "Slatki i pridragi mladinče, jimam ti ništo otajno reći, ako mi prisežeš da nećeš nikomu reći. Priseže Valerijan, nje zaručnik, da to neće po nijednu silu očitovati. Tada mu ona reče: "Hoću da znadeš da jimam jednoga anjela Božjega za prijatelja, koji moje tilo kruto čuva. Oni ako i budi ča malo bude sumnjiti da ti mene nečistom ljubavju jišćeš oskvarniti, hoće oni čas svoju saržbu protiv tebi užgati i te lipe mladosti tvoje cvit zatarti. Ako li poznade da me ti čistom ljubavju ljubiš i moje divstvo cilo čuvaš, hoće i tebe kako mene ljubiti, i hoće ti svoju milost ukazati.* [Vrančić 1995: 17]

[11] *Tereo videći da totu ni ljudi, / Lati Filomenu patarin prihudi, / V štalu ju ponese ter hoti ljubiti. / Filomena reče: "Pri ću se ubiti". / Poča ga moliti plačući suzami, / Željno uzdišući gorkimi tugami. / Ona ga moljaše ča najveć umiše, / Da hudi poganin smiljen'ja nimiše.* (...) *Tereo ne haja nje tugu ter žalost, / Svezala ga biše njeje vela lipost, / Hoteći njoj silu sasvim učiniti. / A nje čisto divstvo hudo raščiniti. Učini ča hoti, ča najgore more, / Ča se povarnuti nigdare ne more. / Ispuni Tereo hudu svoju volju, / A Filomeni da tugu ter nevolju.* [prema Kapetanović 2004a: 291–292]

Primjena pravnoga registra očita je u zapovijedima poput ove, premda je riječ o lošem prijevodu naredbe senata u vezi s pokrštenjem inovjeraca i porezom:

[12] *Sipijun Flanjini, kapitan namisnik kneza zadarski, za pričestitu (!) gospostvo bnetasko, obslužujući odluke pr(iu)zvišena šenata, a osobojne od dneva od 3. a(gu)sta 1692. kako jošće prisvitloga majištrata njegov providur verh mistov bogoljubnih, zapovidamo vami od sela države naše, da u ovom godišću za vse misec agusta jednokrat na jedno (!), drugikrat po vas misec ohtubra pod zarok 25, a druge u volji da jimate pojti po mistih i kućah vašega sela, proseći almuštvo, a to lemozinu, za bogoljubne kuće katihumenov, to jest ki gredu k svetoj viri od Bneci, kadi od svega svita gredu za biti kršćeni Turci, Arapi i Žudiji, mužke i ženske glave, slavon vire gospodina našega Isuk(e)rsta i uzveličenje kršćansko, prijimajući s ljubavju i brez koga držanja pšenice, arži, hrane, vina, preje, odiće prtene i pinez, kako im se bude činiti i drago biti, noseći za vas*

misec setenbara svu velu hranu, a malu za vas novenbar utecitelju rečenih bogoljubnih kuć, ki će ovdi dolu biti zapisani običajnim kazalim i potom bez privare, strahom pedipsanja gospodina Boga i pravde, čineći se učiniti p(o)tribne recevudu o(d) istoga utecitelja kako pristoji se povrći van, da sve glave zgor rečenih kuć dohodećih na sveti krst, moliti te gospodina Boga našega za duše vaših mrtvih i za svih onih ki učine lemozinu ostran dostignuti sva prošćena i dopušćena od tolikih papov privelikih, kako od bulah, vidi se da priblažena Marija naša gospe i odvitnica vami budu vazda (pomo)ćnica, amen. A ovo budi napovidano u crikvi od kuratov, parohijanov i kapelanov po zapovidi prisvitloga šenata. Utecitelj zgor rečenih kuć, gos lode bena, vlastelin zadarski. [trankr. prema Milčetić 1911: 347]

3.5. Pored navedenih i protumačenih primjera trebalo bi ovom prigodom izložiti i nekoliko primjera iz 17. stoljeća s toga područja koji jasno ukazuju i na jezičnu uporabu u neformalnom registru. J. Baraković razmijenio je nekoliko poslanica sa svojim suvremenicima i prijateljima, a objavljene su zajedno s *Vilom Slovinkom*. U tim poslanicama opaža se opuštena (neformalna) jezična uporaba (obraćanje u ti-formi, doskočice o cvjetnom perivoju i gledanju u sunce), primjerice, u korespodenciji J. Barakovića i N. Divnića:

[12] *Jure, tvoj perivoj, u kom si odgoji' / cvitjica velik broj, oholo tač stoji / vik da se ne boji vitra, mraza, stidi, / brane bo ga tvoji od kriposti zidi...*

[13] *Niko! ži ti duša naliže mi znati, / jesi 1' kada' kuša' u sunce gledati? / stańu li t' predati tvoji oči u tebi / kad hote gledati u sunce na nebi? / mož li reć da ne bi tvoj' oči odmica' / i odvrati' k sebi, kad sunce pripica?...* [Baraković 1889: 236]

Poluformalan registar ostvaruje se i među pravnim tekstovima, kao u ovom pismu-izjavi koja je sačuvana jer je zabilježena u zbirci propovijedi. Iako je riječ o vi-formi, sadržaj se iznosi na neformalan način, sročen više kao privatno pismo nego službeni dokument:

[14] *Poštovani g(ospodi)ne,*
Razumin ča mi pišete, vaše o pripoštovano gosp[ods]tvo, od Grubiše Jivačeva je li ga udri (?) don Jivica Šlaka. Ja san hodi sam pitati oni s... d... ki su ondi bili i vidili i oni govore da nisu toga

vidili nišće nego je nosi mesa otrovnoga i kožu i penu su učinili meu se da se nima mesa nositi na Ugljan, a on ga je donesa i zato se svadili i reka mu je oni stari veće dvest[o] puti don Jivici pres popi za buzaradi. Tako svidoci govore i tako su redovnici štimani od onoga star[šc?]a. I pokarajte ga kada dojde prid vas i ne verujte mu nišće zašto je toliko dobar čovik. [Arhiv HAZU, IVa 240., transkr. prema Štefanić 1969/I, 244–246]

Mnogi grafiti svjedoče o primjeni neformalnoga registra, npr. u ovom primjeru ispušta se obavijesni dio iskaza koji se naziva temom (*pisah*):

[15] *1660., miseca jenara na 17, kada ja dom Juraj Škilić do[jdoh] iz Vrane*. (Pakoštane, 1660.) [prema Fučić 1982: 275]

3.6. U godini prvotiska *Vile Slovinke* (1614.) Baraković je navršavao 66, a Mrnavić 34 godine. Ako znamo za taj generacijski jaz među njima, još više do izražaja dolazi Barakovićeva hiperbola o godinama i mudrosti kojom u svojoj poslanici laska Mrnaviću: *Vrimena mojih let da mogu poživit / još dva krat pedeset, ne ću tva vrsta bit, / ni znati, ni umit od tisuć jedan dil, / odgovor stanovit dat na tvoj razum zril* (Baraković 1889: 244). Međutim, Baraković se tri puta Mrnaviću obraća ovako: *kume moj* (kao iskaz ljubavi i prijateljstva, čak i više od toga, kao pobratim), a tako se Baraković ne obraća nikomu drugomu u poslanicama niti se njemu tko, pa ni mlađi Mrnavić, ne obraća na taj način. Iz toga možemo zaključiti da razlika u tridesetak godina nije bila prepreka za uspostavu prisnoga prijateljstva između Barakovića i Mrnavića (Mrnavić je Baraković podigao i nadgrobnu ploču u Rimu) i da si Baraković dopušta, kao stariji, prilično neformalnu jezičnu uporabu svojstvenu bliskim prijateljima. I Mrnavić i Baraković ne samo da u svojim dvanaesteračkim poslanicama koje su razmijenili pokazuju versifikacijsko umijeće i elokvenciju "na čakavsku" nego i svoju visoku naobrazbu spominjući Sofokla i lika njegovih drama Edipa. Takav čakavski diskurz, iako u neformalnom registru, odudara od čakavskih tekstova u kojima je razvidna skromna naobrazba i ograničena rječitost kao, na primjer, u zapisu glagoljaša Bare Pifrovića (1636.) u *Knjizi krštene župe Petrčane kod Zadar*:

[16] *Ja dom Bare Pifrovića to pisah krvaski, ćurilicu, latinski, a ne umim naprav jazik latinski zač nisam nikad na skuli bijo ni pri popu ni pri fratru ni pri žaknu, nego zafaleći g(ospodin)u Bogu Stvoritelju momu, ki mi zaja ta dar da sam u moga oca kući sideći tri knjige naučija začto to duša moja željaše da umim. I Divicu*

Mariju željno moljah da se moli prid Sinkom svojim da meni dopusti dobri Spasitelj da budem redovnik i pokle svrš(i)h lit 20 potle idoh u popoviju zač vidih da usliša g(ospodi)n B(o)g molitvu moju ča željah. Hvala budi g(ospodi)nu Bogu i Divici Mariji Amen. Amen. Amen. [transkr. prema Rimac i Botica 2011: 536, v. tamo faksimil, transliteraciju i tumačenje teksta[3] te kritiku prethodnoga čitanja).

Pisac tih redaka tečno se pismeno izražava čakavštinom bez štokavskih natruha, ali sam svjedoči da nije stekao kvalitetnu naobrazbu i da je bio samouk. Među jezičnim značajkama osobito je važno primijetiti arhaično *začto* (što je odraz njegova glagoljaštva) i dubletu *zafaleći* / *hvala*. Ova posljednja značajka bitno razdvaja samouka glagoljaša redovnika od Barakovića i Mrnavića jer ti pisci nikada ne provode *hv* > *f* u svojim tekstovima, što se među piscima zadarskoga kruga odavno smatralo odviše razgovornom jezičnom crtom (poznato je da je Krnarutić hiperkorektno *f* > *hv* (onomatopejski glagol *frknuti* > *hvarknuti*, 402. stih *Vazetja*).

Iz navedenih primjera razvidno je da se u pisanim tragovima zadarsko-šibenske čakavštine 17. stoljeća mogu naći potvrde za dijastratijsko (sociokulturno) raslojavanje i različite varijetete, za čije oblikovanje i razlikovanje može biti bitno podrijetlo, stalež, obrazovanost, dob itd.

4. Zaključak

Izneseni i protumačeni primjeri u ovom radu upućuju na to da čakavski književni varijetet nije nestao nego u 17. st. i nastavio se rabiti i kada je čakavština prestala biti prestižnim jezikom hrvatske književnosti. Osobito je važno uočiti da postoji kontinuirana uporaba čakavštine ne samo u pučkoj i usmenoj književnosti nego i u administrativno-pravnim tekstovima 17. stoljeća pa i epigrafskim tekstovima rasutim na zadarsko-šibenskom području. Analiza je pokazala da se taj varijetet i jezičnostilski i sociokulturno raslojavao, što svjedoči da je ostao vitalan i u stoljećima nakon posljednih "predstavnika" čakavskoga književnoga varijeteta.

---

[3] U interpretaciji bi trebalo ostaviti prostor da Pifrovićev pridjev *latinski* koji se odnosi na jezik znači talijanski, kao u mnogih hrvatskih pisaca (v. AR, s.v. *latinski*) zato što se Pifrović pokušava, doduše nevješto, izraziti najprvo latinicom i hrvatski (*pisah ja, dom bare pifrovićča*), a potom i talijanski (*miio schrito pre bartolomio pifroviićia parocho perčana 1636., febrare*), ali ne uspijeva te potom ispisuje zapis hrvatski (čakavski) i ćirilicom koji smo naveli kao primjer. Tekst završava tropismenim *amen* i pripisima *Pisa ja dom... Bože pomozi i Blažena Gospe... to pisa amen...*

Literatura i vrela

AR = *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I–XXIII, JAZU, Zagreb, 1880. – 1976.

ARMOLUŠIĆ, Jakov, *Slava ženska i protivni odgovor Jakova Armolušića Šibenčanina cvitu šestomu*, prir. D. Fališevac, S. Damjanović, Knjižnica Bašćina – Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić“, Šibenik, 1993.

BARAKOVIĆ, Juraj, *Djela Jurja Baraković*a, prir. M. Valjavac, Stari pisci hrvatski 17, JAZU, Zagreb, 1889.

BARAKOVIĆ, Juraj, *Vila Slovinka*, prir. F. Švelec, Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

BOGDAN, Tomo, „Iznova otkrivene pjesme Ivana Mršića“, u: *Hrvatska književna baština*, sv. 2, ur. D. Fališevac, J. Lisac, D. Novaković, Ex libris, Zagreb, 2003, 147-181.

FUČIĆ, Branko, *Glagoljski natpisi*, u: Djela JAZU, knj. 57, Zagreb, 1982.

KAPETANOVIĆ, Amir, 2012, Многовековые направления в языковой интеграции хорватского общества, u: *Slověne*, 1, br. 1, Moskva, 2012, 222–243.

KAPETANOVIĆ, Amir, Malić, Dragica, Štrkalj Despot, Kristina, *Hrvatsko srednjovjekovno pjesništvo: pjesme, plačevi i prikazanja na starohrvatskom jeziku*, Biblioteka Hrvatska jezična riznica, Niz Starohrvatska vrela, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb, 2010.

KAPETANOVIĆ, Amir, „Die štokavische Schriftsprache der Čakaver im 17. und 18. Jahrhundert“, u: *Dalmatien als europäischer Kulturraum*, *Beiträge zu den Internationalen Wissenschaftlichen Symposien “Dalmatien als Raum europäischer Kultursynthese” (Bonn, 6.-10. Oktober 2003) und “Städtische Kultur in Dalmatien. Die Genese eines europäischen Kulturraums” (Bonn, 9.-13. Oktober 2006),* herausgegeben von W. Potthoff, A. Jakir, M. Trogrlić, N. Trunte, Filozofski fakultet u Splitu - Odsjek za povijest, Split, 2010, 211-217.

KAPETANOVIĆ, Amir, „Historija od Filomene fra Ivana od Zadra“, u: *Hrvatska književna baština*, sv. 3, ur. D. Fališevac, J. Lisac, D. Novaković, Ex libris, Zagreb, 2004a, 229-261.

KAPETANOVIĆ, Amir, “Tragovima srednjovjekovnoga bestijarija u Hrvata“, u: *Filologija*, br. 43, Zagreb, 2004b, 47-63.

KERO, Pavao (prir.), *Tri glagoljske Matice kršteniih župe sv. Tome u Tkonu (1613.–1821.),* Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar, 2013.

MARNAVICH, Ivan Tomko, *Osmanschica*, pri Yakovu Maaskardu, Rim, 1631.

MILČETIĆ, Ivan, *Hrvatska glagoljska bibliografija*, u: *Starine*, XXXIII, JAZU, Zagreb, 1911.

OCZKOWA, Barbara, *Hrvati i njihov jezik*, Školska knjiga, Zagreb, 2010.

RIMAC, Marko, BOTICA, Ivan, „Hrvatska ćirilica u glagoljskim matičnim knjigama zapadno od Krke“, u: *Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920. – 1999.) „Az grišni diak Branko pridivkom Fučić”*, Zagreb, 2011, 521-550.

ŠTEFANIĆ, Vjekoslav, *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije, I dio: Uvod, Biblija, apokrifi i legende, liturgijski tekstovi, egzorcizmi i zapisi, molitvenici, teologija, crkveni govori (homiletika), pjesme*, JAZU, Zagreb, 1969.

ŠVELEC, Franjo, „O adespotnim stihovanim sastavima zadarskoga književnog kruga u XVII. stoljeću“, u: *Dani hvarskoga kazališta* 20/1: *Hrvatsko barokno pjesništvo / Dubronik i dalmatinske komune*, Književni krug, Split, 1994, 124-140.

ŠVELEC, Franjo, „Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća“, u: Franičević, Švelec, Bogišić: *Povijest hrvatske književnosti, 3, Od renesanse do prosvjetiteljstva*, Liber–Mladost, Zagreb, 1974.

VIGATO, Ivica, „Čakavski hrvatski književni jezik u 17. i 18. stoljeću“, u:

Povijest hrvatskoga jezika, 3. knjiga: 17. i 18. stoljeće, ur. Ante Bičanić, R. Katičić, J. Lisac, Croatica, Zagreb, 2013, 263-297.

VRANČIĆ, Faust, Život nikolik izabranih divic, prir. J. Bratulić, B. Glavičić, J. Lisac, M. Šokota, ur. J. Lisac, Knjižnica Bašćina, Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić", Šibenik, 1995.

ŽUŽAK, Vedran, „Glagoljska epigrafika zadarskog otočja", u: Čakavska rič, XXXV/2, Split, 2007,247-321.

DIAPHASIC AND DIASTRATIC VARIATIONS IN THE LANGUAGE OF THE ZADAR-ŠIBENIK REGION IN THE 17TH CENTURY

The Čakavian literary language lost its prestigious place as a Croatian literary language in the 17th century. Despite the small number of successful works of literature and writers from the region surrounding Zadar and Šibenik in the 17th century (e.g. Baraković, Ivan od Zadra, Ivan Tanzlingher Zanotti, Ivan Tomko Mrnavić, Faust Vrančić, Jakov Armolušić), the Čakavian literary language remained in use, especially in the form of expression used in expression used in lower stylistic registers (e.g. documents, marriage and christening records, various transcripts) and in those shaped by particular sociocultural conditions. This paper attempts to determine the range of diaphasic (language styles/registers) and diastratic (sociocultural) variations on the basis of representative, differentiated examples of linguistic usage in this region in the 17th century.

KEY WORDS: ***diaphasic variations, diastratic variations, Čakavian literary language, seventeenth century, Šibenik, Zadar***

Teodora Vigato

Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja
Sveučilište u Zadru

UDK: 792.02(497.5 Zadar)"16/19"

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 9. 5. 2016.
Prihvaćen za tisak: 9. 3. 2017.

Scenska izvođenja *Judite* u zadarskom okruženju

Dramski motivi starozavjetne udovice Judite izvodili su se u Zadru više puta: jedanput krajem 17. stoljeća prema tekstu anonimnog autora pod nazivom *Komedia od Juditi* i drugi put krajem 20. stoljeća prema predlošku Tonka Maroevića koji je prilagodio Marulićevu *Juditu* scenskom uprizorenju. I dok je *Komedia od Juditi* iz 17. stoljeća dio dramske književnosti, a povijest zapadnjačkog kazališta je povijest dramske književnosti, izvođenje *Judite* krajem 20. stoljeća može se promatrati kao scenski čin. Autorica ovog članka se udaljava od pravocrtnog pristupa pojednostavljenih uzročno-posljedičnih veza koje nude linearne povijesti kako bi mogla odgovoriti na pitanje zašto se pobožna igra iz 17. stoljeća koja po vremenskoj korespondenciji odgovara baroku, ali po dramskoj svijesti mediavalnom teatru, izvodila u Zadru i njezinim otocima i zašto se u Zadru izvodila *Judita* kao lutkarska predstava krajem 20. stoljeća. Tekst/predstavu promatra kroz zadarsko društveno, političko i socijalno okruženje, a interdisciplinarni pristup ovim tekstovima/izvedbama i prihvaćanje nelinearne povijesti kazališta omogućuje autorici poveznicu Zadra sa svim ostalim tekstovima/predstavama.

KLJUČNE RIJEČI: ***Zadar, kazališno okruženje, prikazanje Komedia od Juditi, Judita kao lutkarska predstava***

Uvod

Na stvaranje i izvođenje predstave utječe okruženje koje može biti političko, ekonomsko, socijalno i tehničko-tehnološko dok na prihvaćanje kazališne predstave utječu kulturni, društveni, psihološki i osobni čimbenici (Lukić, 2010: 4). Na oblik kazališta pored zemljopisnih čimbenika ima utjecaj klima jer omogućuje izvođenje predstava na otvorenom pa nikako nije slučajno kako su se prikazanja dogodila tamo gdje je mediteranska klima koja je omogućavala izvođenje predstava na otvorenom skoro u svim godišnjim dobima. U zadarskom okruženju su stvorene i izvedene dvije drame o biblijskoj junakinji Juditi: zakašnjelo prikazanje *Komedia od Juditi* u 17. stoljeću i lutkarska predstava *Judita* izvedeno u Kazalištu lutaka Zadra 1991. prema preradbi Marulićeve Judite Tonka Maroevića u režiji Marina Carića i scenografiji Branka Stojakovića. Drame su prirodno

bile povezane okruženjem i okruženje je na njih utjecalo (Soyinka, 1996). Kazališna događanja u Zadru ne možemo pojednostavljeno promatrati kao pravocrtni proces, a da ga pritom ne banaliziramo do potpunog neshvaćanja njegove biti. Zbog toga je vrlo važno govoriti o nelinearnoj povijesti kazališta. Kako bi objasnili pojavu srednjovjekovnog prikazanja *Komedia od Juditi* u 17. stoljeću koje je nastalo negdje u zadarskoj okolici, stavljamo prikazanje u kulturni ili opći kontekst. Tekst predstave ne tvori model kazališnog fenomena nego samo model njezina jednog aspekta, onog znakovnog-tekstovnog. Kulturni ili opći kontekst čini kulturu sinkronu s kazališnim činom koji se proučava, a predstavlja ga skup kazališnih i izvankazališnih tekstova, umjetničkih i neumjetničkih, koji se mogu dovesti u vezu s proučavanjem teksta predstave. S druge strane, kontekst predstave ili izravni kontekst čine komunikacijske situacije s kojima se tekst predstave susreće tijekom odvijanja kazališnog procesa. Kulturni kontekst važniji je kad se radi o događajima iz prošlosti pa ćemo prikazanje *Komedia od Juditi* promatramo kao tekst u povijesti, a lutkarsku predstavu *Judita* kao tekst u situaciji jer govorimo o izravnom kontekstu ili kontekstu predstave.

Istraživanje kazališta u njegovu okruženju zahtjeva interdisciplinarni pristup i oslanja se na nelinearnu povijest kazališta koja interaktivno ostavlja mogućnost „linkova“ i poveznica te isključuje pravocrtni kronološki tip i jednostavno pojednostavljivanje uzročno-posljedičnih veza kakve nude linearne povijesti. U hrvatskoj teatrologiji ovakve pristupe anticipirao je i gotovo navijestio Branko Gavella (Gavella, 1982: 62).

Pristupi kazališnim zbivanjima iz prošlosti koriste se kontekstualnom analizom koja se razlikuje od tradicionalnih analiza. To je pristup koji je potpuno svjestan samoga sebe i koji nastoji izvući svaku moguću korist iz semiotičke redefinicije pojmova: tekst, kontekst, kultura, kako bi nadišao skučenost uvriježenih socioloških shvaćanja ili tradicionalne kritike izvora.

Kazališnu predstavu *Judita* možemo promatrati u tri konteksta bez obzira na tradiciju i značajke kazališnog svijeta, na određena mjesta i određeno vrijeme, na stilove, žanrove, vještine i način izvedbe: (Sauter 2000: 9 i 139) prvi je strukturalni kontekst koji opisuje organizaciju kazališta i društva, financiranje kazališta, obrazovanje kazališnih umjetnika. Drugi je konceptualni kontekst koji odražava ideologiju koje izražava društvo u odnosu na kazalište kao zabavu, kao propagandu kao edukaciju. Ovim kontekstima dodaje još i kulturni kontekst koji se bavi međuovisnošću kazališta i drugih umjetničkih formi i na kraju kontekst živog svijeta koji predstavlja najširi raspon stvari iz prirode i društva koje možemo smatrati bitnim za kazalište (Sauter, 2000: 61).

Kazališni život Zadra u 17. stoljeću

U Zadru kao glavnom gradu Dalmacije u 17. stoljeću govori se tuđinskim jezikom, s druge strane narodni život zadržava svoj slavenski karakter gdje se javilo pučko prikazanje *Komedia od Juditi* pisano na narodnom jeziku. U toj društvenoj polarizaciji puk je ostao vjeran hrvatskom jeziku i običajima, a plemstvo je govorilo talijanski. Sve župe zadarske okolice osim grada Zadra bile su u rukama glagoljaša koje je u 17. stoljeću bilo pomalo zapušteno jer se učeni kler služio latinskim jezikom. Kazališni život ostaje privilegija plemića, a sve manje ima hrvatsko obilježje, dok se hrvatska riječ u prikazanjima nastavlja i u 17. stoljeću.[1]

Vremensko razdoblje od Petra Zoranića do Jurja Barakovića bilo je najplodnije doba Zadra u hrvatskoj književnosti misli Mihovil Kombol (1943: 141). Bilo je to doba najživljeg kulturnog života i ostalih hrvatskih gradova pod Mlecima. Međutim, u 17. stoljeću u Zadru počinje kulturno nazadovanje što se odrazilo u književnosti. Kolonijalni odnos prema Mlecima i udaljavanje od svjetskih putova djelovali su umrtvljujući dok su s druge strane dugi ratovi s Turcima donosili neprestana stradanja. Vidici se sužuju i nema svježih poticaja iz Italije koja je i sama duhovno nazadovala u 17. stoljeću i prepuštala kulturno vodstvo Zapadu. Književnici su se javljali rijetko i kretali su se po davno utabanim putevima. Utjecaj se najviše osjeća u Zadru kao središtu mletačke birokracije.[2] Međutim, Nikica Kolumbić (1973), proučavajući hvarska prikazanja 17. stoljeća, tvrdi kako su prikazanja s jedne strane nastala iz didaktičko-vjerskih, a ne iz pjesničkih pobuda, a s druge strane izvršili su u svom vremenu i svojoj sredini književnu i kulturnu misiju.[3] Ona su po svojoj namjeni, a i

---

[1] O razvoju prikazanja u Zadru i okolici više u Maštrović (1985) u kojem je prikazan razvoj prikazanja u Zadru od lauda na narodnom jezike, religijskih plačeva, Tkonskog zbornika i *Muke spasitelja našega*, Vitasovićeve pjesme i prikazanja *Od rojena gospodinova*, potom govori o prikazanju *Muka svete Margarite,* nakon toga slijede umjetnička prikazanja kojemu pripada prikazanje *Navišćenja Marijina* u izdanju Ivana Zadranina i na kraju govori o *Komediji od Judite* iz 17. stoljeća.

[2] Intelektualci u Zadru oponašaju život u gradovima susjednih obala. Po uzoru na akademiju koja nastaje u talijanskim gradovima u Zadru nakon formiranja rimske akademije osniva se zadarska akademija „degli Incaloriti" u kojoj će se najznačajnija književna djela dati Ivan Tanzli Zanotti. Više o tome u (Ćoralić, 1993) U 17. stoljeću kao prerađivač i izdavač u Zadru javio se zagonetni Ivan Zadranin koji je tiskao dramski tekst *Skazanje od prislavne dive Marije, Majke Božje.* Više o tome u Švelec (1994) Maštrović (1985: 26) navodi kako su se u Zadru u 17. stoljeću izvodile posebne igre i zabave s posebnim elementima scenskih prikazbi: giostra, gioco della cucagna, alkarske igre i moreška.

[3] Hvarsko-bračku skupinu crkvene drame u 16. i 17. stoljeću više u Car-Mihec (2003) i Pavao Pavličić (1985)

po svom izrazu predstavljala oblik demokratizacije književnosti te pojava prikazanja u 17. stoljeću prema njegovu mišljenju nije korak unazad s obzirom da su se u Zadru već napisale *Vila Slovinka* i *Planine*. *Komedia od Juditi* sastavili su ljudi koji su imali veću naobrazbu nego anonimni pisci prikazanja u srednjem vijeku jer su poznavali zakone klasične poetike, a s druge strane prikazanje je nastalo pod utjecajem isusovačkih školskih počela koja su se počela primjenjivati na crkvenu dramu (Maštrović, 1985: 26). Isusovačke drame u izvedbenom smislu promišljale su se kao kakav dijaloški disput što ga poznajemo iz kasnosrednjovjekovnih moraliteta. Dijaloško-filozofska komponenta isusovačkih predstava bila je bitnija od njezina pozorničkog obličja. Opće teme i opća mjesta u njima imala su svoju posebnu vjersko-moralizatorsku svrhu i takva djela imala su utilitarnu, a ne umjetničku značajku (Batušić, 1978: 172). U isusovačkim dramama nalaze se elementi baroknog kazališta, ali autor prikazanja nije bio zainteresiran za bilo kakvo poetsko ukrašavanje, kakvo je bilo svojstveno renesansi, ni za metafizičku baroknu razradu blisku onome dobu kada su se na religijskoj podlozi razvijale složene dramske tvorevine.

Komedia od Juditi značila bi produžetak dosta razvijene tradicije religioznih predstava na zadarskom području, pretpostavlja Mirko Tomasović (1985). Naime, na srednjodalmatinskim otocima prikazanja su se dugo zadržala i poslije konstituiranja svjetovne renesansne dramaturgije. To je vrijeme poslije Tridentinskog koncila, kada dolazi do ekonomskog slabljenja hrvatskih primorskih komuna i snažnog pritiska katoličke reakcije za obnovu vjerskog života. Poziv za oživljavanje srednjovjekovnog religioznog teatra bio je sasvim prihvatljiv.

U Europi su manje poznati primjeri „zaostalih" pučkih scenskih prikazanja. U Italiji nastaje *Mescidata* iz crkvenog prikazanja kao sekularna drama koja zadržava strukturu liturgijske drame, a ta forma izravno vodi do nastanka pastorale u 16. stoljeća. Izravno iz puka je nastala i tradicija *Masque,* amaterska, pučka kazališna zabava koja je dospjela na Francuski i Engleski dvor (Lukić, 2010: 46).

Prikazanje *Komedia od Juditi*

Hrvoje Morović (1973) priredio je i objavio dotad neobjavljeni tekst prikazanja *Komedia od Juditi*. Po jeziku i leksiku pripada zadarskoj skupini prikazanja. Prikazanje ima 983 stiha i didaskalije, a ispjevano je u dvanaesteračkim distisima koji se sriču samo na kraju, dok su samo kraći dijalozi svedeni u osmoručke distihe. O važnosti ovog prikazanja

pisao je Mirko Tomasović (1985) koji govori o vrijednoj hrvatskoj kulturnoj baštini i proučava prikazanje u odnosu prema Bibliji, govori o dramaturškoj liniji, versifikatorskoj strukturi i podudarnosti s Marulićem. Pretpostavlja kako je izvođenje prikazanja imalo isključivo bogoljubnu, gotovo obrednu namjenu jer nema opisa Juditine ljepote ni nošnje, nema opisa učinka na druge i Holoferna. Skraćeni su opisi bojnog pohoda, utvrđivanja gradova i svega onoga što je povezano s vojskom, a sve je usmjereno prema ključnom dramskom zapletu. Cijela se konstrukcija teksta čini dosta naivna i sve je prilagođeno pučkom poimanju i dosegu. Anonimni pisac biblijsku je građu pojednostavljivao kako bi svima sve bilo razumljivo. Zanimljiv je završetak *Judite* pohvalom velikog svećenika Joakima Juditi koji prihvaća i *puk vas*, a nakon toga *kor* izgovara pouku o oholosti i poniznosti. Autor je očuvao doličnost i svečanost izražavanja. Koristeći živi lokalni govor, tekst poprima oblik pučke eksplikacije i intonacije te ima elemenata retorike usmene poezije. Ima gotovo naturalističkih formulacija u odnosu na decentnost biblijske naracije. S druge strane, ima živopisni i gotovo komični učinak na gledatelje, a ovakva farsičnost često se javlja u religioznom teatru te je u ovom slučaju poslužila za lokalizaciju kako bi se približio otočkom žargonu i ambijentu pa je Abra ponijela sa sobom *pun vina bocun, kruh, manestu ulje i još sira bokun* (591-592).

Anonimni autor prezentirao je građu iz Svetog pisma kronikalno s oskudnim literarnim i dramaturškim nadopunama. Bio je ograničen konvencijom medijevalnog žanra. Radnju i situacije u drami povezuje Nuncio koji nema uporište u Bibliji i u drami povezuje oba tabora i tako razbija statičnost pripovijedanja. Veći udio na sceni anonimni autor namijenio je gradskim starješinama Habrisu i Harmisu koji se pojavljuju uz Joakima i Oziju i pomažu stvarati napetost i što reljefnije naglasiti Juditino sudioništvo (Tomasović, 1985).

U kontekstu srednjovjekovnih hrvatskih prikazanja *Komedia od Juditi* predstavlja kontinuitet prikazanja i srodna je djelima tog žanra iz domaće tradicije koja se diljem primorskog pojasa održavala niz stoljeća. Prikazanje *Komedia od Juditi* je poput hvarskih prikazanja iz istog razdoblja zadržala svoj pučki karakter, primitivnu strukturu srednjovjekovne simultane pozornice, nerazrađenu dramatičnost (Kolumbić, 1973).[4] Ne znamo kako je izgledalo izvođenje *Judite* iz 17. stoljeća pa pokušavamo pronaći

[4] Literatura o prikazanjima više u Adriana Car-Mihec (2003: 44-49) Prema Kolumbićevu mišljenju, hrvatsku srednjovjekovnu dramu karakteriziraju anonimnost i suzdržanost u pompoznosti i blještavosti, ima naivni pristup životnim i vjerskim problemima na oporom i neprofinjenom izrazu, ali je zato sačuvala prijatnu izravnost, iskrenu

prave modele za eventualnu analizu predstave. Temeljna koncepcija kazališne predstave kao kompleksnog sinkretičkog teksta sklopljeno od više parcijalnih tekstova ili podtekstova što se razlikuje u izražajnim sredstvima pa prepoznajemo govorni tekst, ali i tekst geste čije naznake nalazimo u didaskalijama i elemente scenografije koje se mogu iščitati također iz didaskalija (De Marinis, 2006: 16-19).

Komedia od Juditi pisana je za tipičnu srednjovjekovnu simultanu pozornicu koja tvori središnji neutralni dio, *plateu*, i niz dekorom naznačenih i oblikovanih prizorišta, *mansionesa*, koje imaju zavjese/ *koltrine* jer se one izrijekom spominju u didaskalijama. Na ovakvoj pozornici sve je vidljivo i glumci stalno stoje na pozornici, a običaj je bio da svojim ustajanjem određuju dolaženje, a sjedanjem odlaženje sa scenskog prostora (Perillo, 1978: 69 i Senker, 1985: 441), međutim *Nuncijo Ozija govori na katedri sidećemu* (335) pa vidimo kako se konvencija nije poštivala. U svim didaskalijama lik koji govori uvijek i još nešto radi pa se na taj način radnja precizira i dobivamo naznačena mizanscenska rješenja: *Za ruki Vojvodi Olofernovi uhite Judith govoreći, Vagao držeći ju za ruki* (620) *Vojnici obadva, deržeć ju za ruki, peljaju ju k Olofernu Govoreći* (630). Didaskalije predstavljaju izravne odjeke narativnog književnog djela i određuju pitanje odnosa između osoba koje govore i fizičkog izvora riječi (Senker, 1985: 443). *Oloferno zove slugu* (240); *Akior vezan govori* (250); *Betulinci, našavši ga vezanim, govori* (255).

Pored uobičajenih didaskalija koje nalazimo u srednjovjekovnim prikazanjima tipa „reče i odgovori", opisano je i precizno ponašanja likova: *Oloferno, stajuć se iz pristolja, ukiti Moabićanina govoreći* (370) *Ozija sidi na pristolju, štijući jednu knjigu, a Bethulijanci od strane svega puka govori Oziji* (370); *Sada imaju dojt pred Oziju svi popi, ma ne govoreći* (380); *Ozija s popi'mi i s njima dvimi na mesto svega puka plače* (400); *Ustaje se Ozija od plača i govori, suzami na očiju* (400).

Nije nam jasno gdje se događa čin smaknuća, ispred ili iza zavjese. U didaskalijama piše *Vagao zapre koltrinu, ostajuć 'nutra Oloferno, Judith i Ambra.*(785) U sljedećem retku stoji replika: *Zatim, pokle Oloferno usne, govori Judith Abri* (786) i nakon toga se događa čin smaknuća koji je detaljno opisan: *Judith gre pol' koluni, ka je nad glavon Olofernove*

---

prirođenost, jednostavni realizam i autentičnost domaćeg izraza, autothonost duha naših malih sredina. Malu ulogu igrao je istinski stvaralački doživljaj, a mnogo veću religiozno-didaktički cilj da se svim slojevima vjernika demonstriraju na što izravniji način određene vjerske zasade (Kolumbić, 1994: 1216). Prikazanja su utemeljena na biblijskim temama i motivima. Izravno se obraćaju publici uz snažan poticaj emocije. Stoga su dijalozi najčešće organizirani kao pripovijedanje o određenom događaju, kao pouka, molitva ili pohvala (Car-Mihec, 2003: 72).

postelje i uzme mči viseći. Pokli ga izvadi 'z nožnice, uhiti ga za perčin (795) *Dva krat lupi va vrt i uzme glavu i kortinu, na koj leži i otkrije Oloferna, pak daje ju divici govoreći…* (797)

Čin smaknuća ovako opisan mogao se dogoditi iza zavjese, a detaljan opis namijenjen je čitateljima ili se sve ovo dogodilo pred publikom i u takvom je slučaju umjesto zaspalog Oloferna jednostavno korištena lutka. U izvornoj, srednjovjekovnoj prikazbi sudjelovali su i lutka i glumac ravnopravno. Glumac je u srednjovjekovnom kazalištu često ustupao mjesto lutki, poglavito u prizorima smaknuća pa iako nemamo o tome nikakvih pisanih podataka, ne vidimo načina kao su se mogla prikazati smaknuća, ako su to željeli pokazati pred publikom, osim uz pomoć lutaka (Senker, 1985: 449).[5]

Judita[6] u Kazalištu lutaka Zadar

I tako smo došli do nove zadarske *Judite* izvedene 1990. u Kazalištu lutaka Zadar.[7] Svjedočili smo izvođenju *Judite* u Kazalištu lutaka Zadar

---

[5] Lutkarsko i glumačko kazalište nastali su u isto vrijeme tvrdi Henryk Jurkowski (1995). Kazalište lutaka razvilo se iz animiranog kipa kao rezultat onog istog procesa koji je od živih, aktivnih sudionika obreda učinio korifej, a potom glumac u predstavi. Sakralna figura na svom razvojnom putu prema glumcu podlegla je postupnoj laicizaciji, iz predodžbe božanstva prometnula se u predodžbu običnih osoba.

[6] Tonko Maroević (1984) je za Splitsko ljeto adaptirao Marulićevu *Juditu*. Maroević uočava kako je Marulićev spjev više od jedne trećine pisan kao govor likova u obliku monologa i dijaloga koji su bitni za odvijanje radnje i za razvijanje zapleta. Osim toga, narativna struktura najbolje se otkriva iz razgovornih stihova, a na taj se način najlakše rješavaju i glavna konfliktna mjesta. Zatim je Maroević nastojao zadržati simetričnost njegove kompozicije s dva zatvorena i međusobno nepovezana svijeta. Kao kontrast prevladavajućim tonovima tjeskobe i očaja u gradu, naznačio je bezbrižno veselje kratkom skicom pokladne igre, maskerate, sačinjene prema općim mjestima onodobne hrvatske književnosti. Dio izvornih stihova prebačen je iz upravnog u neupravni govor. Za sve intervencije Maroević je tražio leksičko i sintaktičko pokriće u starim, pretežno srednjodalmatinskim tekstovima, a osim toga vodio je računa i o tome da odgovaraju izvođačkim pretpostavkama drevne kazališne prakse. Postojeći stihovi nisu mu služili kao didaskalije, već kao motiv za razradu.

[7] Judita se u različitim adaptacijama davala na osječkoj i splitskoj sceni. Osječka *Judita* je praizvedena 16. ožujka 1935. i izvedena je samo jedanput. Marulićevu *Juditu* dramatizirala je Zora Vuksan-Berlović. Uspjela je ne mijenjajući ni ne krateći preuzete stihove oblikovati logičnu cjelinu očišćenu od književnih slika koje se najizravnije ne vežu na Juditino alegorijsko poslanstvo. Više o scenskim izvođenjima *Judite* u Bogner-Šaban (1994). Spominjemo druga dva izvođenja *Judite* u Splitu. Marko Fotez 1940. prilagođava *Juditu* svečanom otvaranju Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu, kroz Rabadanov libreto Papandopulove *Marulove pjesni*. *Judita* izveden je na Splitskom ljetu 1979. prema prilagodbi Tonka Marojevića i u režiji Marina Carića. O različitim

pa tekst/izvedbu možemo promatrati kao tekst u situaciji, a kazalište u konvencionalnom, strukturalnom i konceptualnom kontekstu te možemo potražiti kulturni kontekst i kontekst živog svijeta. [8]

Kada govorimo o konvencionalnom kontekstu, onda možemo kazati kako se Kazalište lutaka Zadar odlikuje posebnim stilom od samog osnutka. Jedan od razloga bio je geografska izoliranost Zadra pedesetih godina, a drugi učenje hrvatskog jezika nakon Drugog svjetskog rata jer su se svi služili talijanskim jezikom i prve predstave prevodile su se na talijanski kako bi ih djeca mogla razumjeti.[9] S druge strane, zadarski lutkari uvijek su bili otvoreni prema različitim eksperimentima. Kazalište lutaka Zadar imalo je tradiciju lutkarskih predstava za odrasle još iz 1976. kada su na scenu postavili *Celestinu* Fernanda de Rojasa i koja je skinuta s repertoara zbog pornografije. Drznuo se takvu predstavu postaviti na lutkarsku scenu poljski redatelj Wieslaw Hejno koji će ponovo gostovati u Kazalištu lutaka Zadar 1990. režirajući predstavu *Muka svete Margarite*.[10] Nakon toga uslijedile su predstave u kojima se uprizoruju tekstovi iz starije hrvatske književnosti. Marin Carić je 1997. uprizorio Zoranićeve *Planine*. Pokušao je izvući dramatičnu srž koja se nalazi ispod pastoralne konvencije prvog hrvatskog romana (Foretić, 1997). Bilo je to ambijentalno scensko događanje. Nije slučajno uprizorenje *Planina* upravo u Zadru koje svojom epskom i mitološkom rječitošću slavi postanak i razvoj hrvatstva. Tuđinska ideologija i nametljivost stalno je bila prisutna nad Zadrom. Zbog toga su zadarski lutkari taj scenski projekt nastojali prikazati kao domoljubni obred dostojan nekadašnjih teatarskih svečanosti (Kudrijavcev, 1997). Zadrani su isto kao i Zoran hodočastili kroz razne predjele Planina pa su gledatelji obilazili različite postaje na svom putu kroz Poluotok (Petričić, 2008). U predstavi se

---

izvođenjima Marulićeve Judite koji su uslijedili uglavnom nakon zadarske *Judite* više u radu Cvijete Pavlović *Juditine metamorfoze* (2007) i *Oslobođenje Betulije* Antuna Gleđevića „jedna u nizu 'Scenskih Judita'" (Rafolt i Tatarin, 2010). O izvođenju Judite na Splitskom ljetu 1979. više u Marin Carić (1989)

8 Sličnom temom bavila se Zifia Jeremova u Krakovskom lutkarskom kazalištu u predstavi *Groteska* koja se sastojala od tri satirične jednočinke Jana Sztaudyngera: *Izgnana Eva, Saloma i Judita i Holofeno,* a igrane su u formi literarno-kabaretskog triptiha. Isti motiv obrađen je u tri srednjovjekovna moraliteta: *O Juditi i Holofernu, O sinu razmetnome* i *O čistoj djevici Doroteji* što ih je prema poljskim i engleskim tekstovima iz 17. i 18. stoljeća za suvremenu lutkarsku scenu priredio Henryk Jurkowski koji je rekonstruirao način na koji su se takvi moraliteti mogli igrati na lutkarskim scenama Poljske i Europe prošlog stoljeća. Za moralitet *O Juditi i Holofernu* upotrijebljene su drevne talijanske marionete (Čečuk, 1981: 164).

9 O početcima lutkarstva u Zadru više u Vigato (2015).

10 O predstavama iz starije hrvatske književnosti na zadarskoj lutkarskoj sceni više u Vigato (2011).

pojavljuju mitska čudovišta iz podzemnog svijeta i arkadijske vile što je stvorilo izvanredan materijal za lutkarski izraz. Epska širina pastirskog romana i različita mjesta gdje se odvijala radnja: Nin, Velebit, Krka, Šibenik, davala je režiseru Marinu Cariću mogućnost stvaranja simultane pozornice, u ovom slučaju *rasute bašćine* kojoj prijete vukovi s istoka.

Luko Paljetak je desetak godina nakon režija antologijskih predstava u Kazalištu lutaka Zadar *Postojani kositreni vojnik* postavio na scenu neobičnu lutkarsku igru pod nazivom *Božićni triptih* (1994.) za koju je sam sastavio tekst prema Starom i Novom zavjetu i djelima: *Prikazanje navišćenja prečiste Divice Marije* Sabe Mladinića; *Prikazanje od rojenja Gospodinova* Šimuna Vitasovića; *Od poroda Jezusova* Mavra Vetranovića; *Dundo Maroje* Marina Držića; *Porodjenje Gospodinovo* Antuna Gleđevića te tekst prema bogojavljenskoj igri *Tractus stellae*. Tema ove predstave je, kako sam naslov kaže, Isusovo rođenje, a Paljetak je posegnuo za djelima iz starije hrvatske književnosti sklopivši stilski čistu i cjelovitu predstavu (Ciglar, 1994). U predstavi se pomiče inscenacija koju glumci donose i odnose sa scene, a glumci se zajedno s lutkama izmjenjuju pred publikom. Scenom dominira bijela boja što daje kompletnoj inscenaciji jedan svečani ton.

Spomenimo još da su zadarski lutkari za vrijeme Domovinskog rata (1993) postavili na scenu povijesnu tragediju u stihovima Mirka Bogovića *Stjepana, posljednjeg kralja bosanskog* u režiji Tomislava Durbešića.

Strukturalni kontekst upućuje na činjenicu kako je Kazalište lutaka županijsko kazalište, a od 1962. kada se gasi glumačko kazalište ili Narodno kazalište, postaje jedino profesionalno kazalište u Zadru. *Judita* je praizvedena na velikoj sceni Narodnog kazališta. Njezina inscenacija je velikih dimenzija i nije mogla stati na pozornicu kazališta u Jazinama, kako se zvala kazališna zgrada Kazališta lutaka Zadar. Ona je već u startu inscenirana za izlazak iz zgrade u Jazinama. Stavljajući izvedbu lutkarske Judite u zadarski kontekst, moramo konstatirati kako je u Zadru postojala zgrada kazališta, a nije bilo ansambla, s druge strane, postojao je lutkarski ansambl, a nisu imali zgradu. U trenutku kada su se dogovorili i spojili ansambl i pozornicu rodile su se „velike“ lutkarske predstave. „Velike“ zato što inscenacijom nisu mogle stati u malo lutkarsko kazalište u Jazinama i, s druge strane, „velike“ jer je predviđene za odraslu publiku.

Konceptualni kontekst odražava ideologiju koje izražava društvo u odnosu na kazalište kao propagandu i kao edukaciju. U vrijeme kad se rat već sasvim približio Zadru scenograf Branko Stojaković radio je svoju zadnju zadarsku predstavu, Marulićevu *Juditu*. Bio je to najsloženiji i najzahtjevniji projekt koji je do tad ostvarilo zadarsko lutkarsko kazalište (Travirka, 1997).

Ovim kontekstima dodaje još i kulturni kontekst koji se bavi međuovisnošću kazališta i drugih umjetničkih formi. Likovni okvir predstave *Judita* stavljen je u prvi plan. Koriste se naglavne lutke koje djeluju zastrašujuće. Judita ima glavu svete Stošije koja se nalazi na stalnoj izložbi Zlata i srebra grada Zadra. Na sceni se pojavljuju prepoznatljivi motivi iz zadarske arhitekture na kojoj dominiraju bunari. Kompletna inscenacija napravljena je kao utvrda, a mogla bi to biti kapetanova kula na čijem se vrhu u funkciji krova nalazi raka svetog Šimuna. U jednom trenutku otvaraju se gradska vrata na koja izlaze lutke marionete koje predstavljaju benediktinke koje plešu ples s vragom, a benediktinke su zaštitni znak Zadra. Eksponati Zlata i srebra se poput ručnih lutaka, a one i jesu u obliku ruku, pojavljuju na bedemu koji predstavlja paravan i posebno se animiraju na način kako se animiraju ručne lutke. Smaknuće Oloferna događa se ispod bijelog prozirnog vela koji se cugom u obliku baldahina spušta na krevet na kojem se nalaze Judita i Oloferno. Judita pred publikom ispod baldahina mačem ritualnim pokretima skida glavu naglavne lutke.

I na kraju, *kontekst živog svijeta* jer je predstava uspostavljala komunikaciju sa suvremenom publikom jer poentira istu misao i ideju koja podjednako može komunicirati sa srednjovjekovnom i suvremenom publikom. Predstava je igrana neposredno pred Domovinski rat što su kritičari Dinko Foretić, Anatolij Kudrijavcev i Želimir Ciglar isticali kao njezinu proročansku ulogu. Postavljajući na scenu Maroevićevu *Juditu*, redatelj Marin Carić i Branko Stojaković rukovodili su se aktualnošću i nesretnim prilikama kršćanskog svijeta uopće pa su Marulića učinili našim suvremenikom koji je upleten u krvavu zbilju ratnog grabeža i osvajanja (Maroević, 1984: 34).

Pozivajući se na zapažanje Slobodana Prosperova Novaka (1986), možemo donekle odgovoriti na pitanje zašto su tekstovi *Muka svete Margarite* i *Judita* odabrani za lutkarska uprizorenja. Prosperov Novak kaže da vladar u drami o *Margariti*, a isto bi se moglo kazati i za Holoferna u narativnoj fakturi Marulićeve *Judite,* nisu prikazani kao vitezovi i heroji, već ih autori izokreću i parodiraju. I Holoferno i Olibri imaju u svom svijetu herojski predznak jer heroji mogu biti samo oni koji nisu zemaljski vladari. Obojica ulaze u prostor teatra tijelom, ali protiv njega se igra parodija, a to je tipično lutkarski dramski element.

Zaključak

Komedia od Juditi iz 17. stoljeća jezikom i namjerom anonimni pisac situirao je u okolicu Zadra, a Marulićevu *Juditu* koju je Maroević adaptirao za Splitsko ljeto 1978. redatelj Marin Carić i scenograf Branko Stojaković uz pomoć impresivne scenografije smjestili su na zadarske ulice. Ako je anonimni autor kada je prikazivao smaknuće Holoferna koristio lutke kao i Carić-Stojaković, onda shvaćamo kako se lutka nalazi negdje duboko u duhovnoj sferi njegova bića i pokazuje se kada želimo materijalizirati misao i ideju. Anonimni autor s jedne strane i Maroević-Carić-Stojaković s druge strane i u drugo doba uspostavljaju komunikaciju sa svojom publikom jer poentiraju istu misao i ideju koja podjednako može komunicirati sa svojom suvremenom publikom. Postoje univerzalne teme čije je izvorište u Bibliji i koje se mogu tisućljećima čitati ili prikazivati i publici su uvijek prihvatljive, međutim kako bi se te univerzalne teme predstavile publici, njihov izraz s obzirom na okruženje se mijenja.

Komedia od Juditi je nastala u vrijeme kadu se prikazanja nisu više izvodila i njihova pojava bila je sporadična, a lutkarska *Judita* izvedena u Kazalištu lutaka također nije bila nešto uobičajeno, a bila je jako dobro prihvaćena, iako je hrvatsko lutkarstvo od sredine 20. stoljeća orijentirano uglavnom na dječju publiku. Specifično zadarsko okruženje obilježilo je scenska događanja u Zadru, a ona su utjecala na sliku Zadarske kulturne scene.

Literatura

BATUŠIĆ, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta,* Zagreb, 1978.

BOGNER-ŠABAN, Antonija, „Prva kazališna Judita“, u: *Colloquia Maruliana,* 1994, 3, str. 165-172.

CARIĆ, Marin, „Marulićeva *Judita* na splitskom ljetu 79. kao ishodište jednog neostvarenog kazališnog programa“, u: *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu,* 15, br. 1, 1989, str. 316-318

CAR-MIHEC, Adriana, *Dnevnik triju žanrova,* Zagreb, 2003.

ČEČUK, Milan, *Lutkari i lutke,* Izbor tekstova Borislav Mrkšić, Sarajevo, 1981.

ĆORALIĆ, Lovorka, „Prilog životopisu zadarskog književnika Ivana Tanzlingera Zanottija (1651-1732)“, u: *Croatica, Cristiana, Periodica*, 13, br. 32, 1993, str. 165-181.

DE MARINIS, Marko, *Razumijevanje kazališta*; preveli Ivana i Boris Senker, Zagreb, 2006.

GAVELLA, Branko, *Hrvatsko glumište,* Zagreb, 1982.

JURKOWSKI, Henryk „*Povijest kazališta lutaka*“, II. dio; prevela Jadranka Bargh, Zagreb, 2007.

JURKOWSKI, Henryk, „Rođenje lutke“, preveo Pero Mioč, u: *Glasje,* 7. br. 23/24, 1995, str. 5-13.

KOLUMBIĆ Nikica, „Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame“, u: *Po običaju začinjavac,* Rasprave o hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti, Split, 1994, str. 87-105.

KOLUMBIĆ, Nikica, „Uloga crkvenih dramskih tekstova u razvitku hvarskog kazališnog života“, u: *Mogućnosti,* 20, br. 7., 1973, str. 682-695.

LUKIĆ, Darko, *Kazalište u svojem okruženju,* Zagreb, 2010.

MAROEVIĆ, Tonko „Judita“, u: *Mogućnosti,* 33, br. 12, 1984, str. 939-975.
MAROEVIĆ, Tonko, *Marko Marulić, Pisni razlike,* Split 1984.
MOROVIĆ, Hrvoje, „Zadarsko prikazanje o Juditi“, u: *Zadarska revija,* 22, br. 2, 1973, str. 91-119.
NOVAK, Slobodan Prosperov, *Marko Marulić: Drame,* uvodna studija, Zagreb, 1986.
PAVLIČIĆ, Pavao, „Metrički elementi kao nosioci značenja u hrvatskim književnim prikazanjima“, u: *Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna folklorna drama i kazalište*, Split, 1985.
PAVLOVIĆ, Cvijeta, „Juditine metamorfoze, (Marulić – Gavran – Senker)“, u: *Colloquia Maruliana,* 16, br. 16, 2007, str. 316-326.
PERIČIĆ, Helena, „Hrvatska književnost u repertoaru zadarskog Kazališta lutaka u devedesetim godinama prošlog stoljeća“, u: *Tekst, izvedba, odjek: trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti,* Zagreb, 2008, str. 37-45.
PERILLO, Francesco Severio, *Hrvatska crkvena prikazanja,* Split, 1978.
RAFOLT, Leo i Milovan TATARIN, „*Oslobođenje Betulije* Antuna Gleđevića jedna u nizu ‘Scenskih Judita’“, u: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 37, Zagreb, 2010, str. 129-185.
SAUTER, Wiliam, *The Theatricall Event, Dynamics of Performance and and Perception*, Iova City, 2000.
SENKER, Boris, „Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta“, u: *Dani hvarskog kazališta: srednjovjekovna folklorna drama i kazalište,* Split, 1985, str. 425-451.
SOYENKA, Wole, „Theatre in African Tradicional Cultures: Survival Patterns“, u: Haxley, M. i Witts, *NThe Twentieth Century Performance Reader*, London – New York, 1996, str. 341-356.
ŠVELEC, Franjo, „O adespotnim stihovanim sastavima zadarskog književnog kruga u 17. stoljeću“, u: *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, br. 20, 1994, str. 124-140.
TOMASOVIĆ, Mirko, „Komedia od Juditi“, u: *Dani hvarskog kazališta, Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 2, br. 1, 1985, str. 197-207.
TRAVIRKA, Antun *Branko Stojaković,* Zadar, 1997.
VIGATO, Teodora, *Mile Gatara i zadarsko lutkarstvo,* 2016.
VIGATO, Teodora, *Svi zadarski ginjoli, Prilozi za povijest kazališta lutaka Zadar,* Zadar, 2011.

Novine

Dalibor Foretić, „Punktacija romana“, *Novi list,* 26. 6. 1997.
Anatolij Kudrijavcev, „Ulična gužva“, *Slobodna Dalmacija*, 23. 6. 1997.
Želimir Ciglar, „I mi lutke za utrku imamo“, *Večernji list*, 31. 8. 1994.

STAGE PERFROMANCES OF PLAY JUDITA IN ZADAR AND ZADAR REGION

Drama motives of widow Judita from Old testament have been set on stage in Zadar on multiple occasions: once in the end of 17th century, by the text Komedia od Juditi written by anonymous author, and second time by the template from Tonko Maroević who adapted Marulić's Judita for stage. While Komedia od Juditi form 17th century is part of drama literature, and the history of western theatre is history of drama literature, performance of Judita in late 20th century can be regarded as scenic act. The author of this paper distances herself from straight approach of simplified causal connections which linear history offers so she could answer the question why was religious play from 17th century, which was written in the time of literary baroque, but is medieval play, performed in Zadar and nearby islands as puppet show in late 20th century. The play is viewed through social and political surrounding, and interdisciplinary approach to these texts provides the link between Zadar and all other texts/plays.

key words: ***Zadar, theatrical surrounding, play Komedia od Juditi, puppet show***

Marko Dragić

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Filozofski fakultet
Sveučilište u Splitu

UDK: 821.163.42-13.09 Baraković, J.

Pregledni rad
Primljen: 1. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 7. 10. 2016.

Fakcija i fikcija u bugaršćici „Majka Margarita“

Autor je rad komponirao od dva poglavlja. U poglavlju „Bugaršćice“ govori se o toj vrsti poezije koja je zapisana samo kod Hrvata. Neki znanstvenici te pjesme pripisuju i/ili srpskoj književnosti, ali o tome do sada nema relevantnih dokaza. Te su pjesme nastajale u 15., 16. 17. i 18. stoljeću. Kapitalno djelo Jurja Barakovića je spjev u trinaest pjevanja, *Vila Slovinka*. Najveću estetsku vrijednost u tom djelu ima bugaršćica „Majka Margarita“ koju je Juraj Baraković ukomponirao u osmo pjevanje *Vile Slovinke*. „Majka Margarita“ jedna je od najljepših bugaršćica u kojoj majka Margarita na zadarskoj kapiji tuguje za sinom Ivanom i bratom Petrom koji su otišli u rat protiv Turaka. Tješila ju je vila Slovinka. Sin i brat nisu se vratili – poginuli su.
Četiri stoljeća nakon nastanka toga djela dvojbe su još uvijek je li Baraković zapisao ili napisao bugaršćicu „Majka Margarita“. Dvojba je i koliko je ta pjesma autobiografska. Sudbina majke Margarite reprezentira četrnaestostoljetne sudbine neizbrojivih znanih i neznanih Hrvatica. Stoga je ta bugaršćica nadahnućem ne samo književnicima nego i drugim umjetnicima.

KLJUČNE RIJEČI: ***Juraj Baraković, Majka Margarita, Turci, vila Slovinka, Zadar***

Pjesme naše pjevaju junaštvo i ljubav, naravni duh u njima živi. Ne znadu zlatna pera onako pisati, kako javorove gusle gude (...). Ne leži naša vila u velikim posteljama, kod gospodskih trpeza ne sjedi: žedna i gladna trči kroz gore i što više trpi, sve ljepša postaje, i glas njezin puniji izlazi iz prsiju golih i hlepećih.

Pjesme su povijest naša, u njima tražimo dobro i zlo svoje. Drugi puci štiju ih, prevode i čude se njima, a mi ih se sramimo i još ismijavamo svojim prosvijećenim barbarstvom.

Pokupimo braćo, pokupimo svoje blago, prije nego ga vjetar vremena ne pogubi. Hljeb je iz zemlje, lijepost iz puka: puk nam je otac, a zemlja majka naša.

Nikola Tommaseo, *Iskrice III; XVIII*. (Prema: *Zlatna knjiga hrvatske narodne lirike*, sastavio Krešimir Mlač)

Uvod

Zadarska je renesansna književnost iznjedrila Petra Zoranića (1508. – između 1543. i 1569.), Brnu Karnarutića (oko 1515. – 1572.), Šimu Budinića (1530. – 1600.) i Jurja Barakovića (1548. – 1628.).[1]

Kapitalno djelo Jurja Barakovića je spjev u trinaest pjevanja, *Vila Slovinka*. To je djelo 1613. godine Baraković povjerio za tiskanje Šibenčaninu, svećeniku Anjelu Justinijanoviću.[2] Najveću estetsku vrijednost u djelu ima bugaršćica „Majka Margarita" koju je Juraj Baraković ukomponirao u osmo pjevanje *Vile Slovinke*. Dvojba je je li Baraković tu pjesmu zapisao ili napisao. Dvojbe su također i o nazivu bugaršćica ili bugarštica. Josip Kekez koristi naziv bugaršćica. Taj naziv je i u ovom radu. U poglavlju „Bugaršćice" govori se o toj vrsti poezije koja je zapisana samo kod Hrvata. Neki znanstvenici te pjesme pripisuju i/ili srpskoj književnosti, ali o tome do sada nema relevantnih dokaza. Te su pjesme nastajale u 15., 16. 17. i 18. stoljeću. „Majka Margarita" jedna je od najljepših bugaršćica.

U radu se pored induktivno-deduktivne metode koriste i metode analize, deskripcije, komparacije i sinteze. Cilj je rada revitalizirati i rekognoscirati bugaršćicu „Majku Margaritu" četiri stoljeća nakon njezina objavljivanja.

1. Bugaršćice

Bugaršćice su starinske pjesme. Najviše je bugaršćica koje pripadaju epskoj poeziji. Neke su bugaršćice lirske pjesme, a neke se mogu promatrati kao lirsko-epske pjesme. Karakteriziraju ih dugi stih (dvanaesterac – sedamnaesterac) i tugaljiv ton. Većina bugaršćica ima pripjev iza svakoga

---

[1] Juraj Baraković rođen je u mjestu Plemići, Rtina kraj Zadra 1548. godine. Školovao se u Zadru i Italiji. Godine 1586. prvi put se spominje kao svećenik. Desetak godina je bio župnikom u Novigradu, a 1602. godine kao kanoniku iz nepoznatih razloga oduzete su mu svećeničke dužnosti i protjeran je u Šibenik. Poznata su i Barakovićeva djela: *Jarula* i *Draga, rapska pastirica*. Umro je 1. kolovoza 1628. godine za vrijeme trećega hodočašća u Rimu. Počiva u crkvi svetoga Jeronima. Njegov prijatelj Ivan Tomko Mrnavić postavio mu je nadgrobnu ploču.

[2] To je djelo za autorova života objavljeno u Veneciji 1614., 1626. i 1682. godine. Kritička izdanja toga djela objavljena su u ediciji *Stari pisci hrvatski* knjiga XVII., a priređivači su Pero Budmani i Matija Valjevac. U ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti* kritičko je izdanje objavljeno 2000. godine u Zagrebu, a priređivač je Franjo Švelec. Iste je godine *Vila Slovinka* objavljena u Vinkovcima u ediciji *Croatica – Hrvatska književnost u 100 knjiga,* a priređivačem je Josip Bratulić. Posebno izdanje *Zadarske revije* (1979.) posvećeno je Jurju Baraković.

stiha ili iza svakoga drugoga stiha. Pripjevi se najčešće sastoje od dvije riječi, rjeđe od jedne ili više. Pripjevi su ukrasi recitativa, a pjevaču služe kao predah (Čubelić, 1990: 112-113). Pripjev se postiže melodičnost bugaršćica. Stih bugaršćice sastavljen je tako da uvijek iza odmora ima osam slogova (Sova, 1955: 212-213). Te su pjesme *specificum Croaticum*. Zapisivane su kod Hrvata, ponajviše u priobalnim krajevima Hrvatske, Crne Gore i sjeverozapadnim krajevima Hrvatske. Prve je tri bugaršćice zapisao i u svom *Ribanju i ribarskom prigovaranju* (1586.) objavio Hvaranin Petar Hektorović.

Znanstveni interes za bugaršćice potaknuo je 1851. godine Franz Miklošič objavivši „Popevku od Svilojevića“. U 19. st. doprinos izučavanju bugaršćica dali su još Valtazar (Baltazar) Bogišić,[3] Stojan Novaković, Armin Pavić i dr. U drugoj polovici 20. st. bugaršćicama se bavio i Miroslav Pantić (usp. Bošković-Stulli, 2005: 5-65). Najveći znanstveni doprinos u proučavanju bugaršćica dali su Josip Kekez (Katuni iznad Omiša, 1937. – Zagreb, 2003.) i Maja Bošković Stulli (Osijek, 1922. – Zagreb, 2012.). Josip Kekez je u razgovorima običavao bugaršćice nazivati hrvatskim državotvornim pjesmama.

Mnogo je riječi napisano o podrijetlu naziva bugaršćica. Slikoviti su i Nazorovi potresni zadnji stihovi o Petru Svačiću u kojima „Bugare tužno vile ponoćnice“:

„Smrklo se. Grmi, i vjetrine lome
Po Gvozdu granje. – Turobne i trome
Djedova sjene po razboju blude.
Bugare tužno vile ponoćnice.
Aveti idu i padaju nice
Kraj mrtvoga kralja. U čelo ga ljube.“ (Nazor, 1977: 88)

U narodnoj je uporabi u Rami i drugdje glagol *bugariti*, a znači *kroz plač govoriti, jadikovati, žaliti se, tražiti pomoć, tražiti milost* i sl. Bugaršćice u povijesti književnosti nazivale su se bugaršticama i pjesmama dugog stiha.

Burna je povijest Hrvata uzrokom što je najstariji zapis bugaršćice nastao u Molisseu u Italiji kod Hrvata koji su ondje našli utočište bježeći od Turaka iz Bosne i Hercegovine. Bugaršćica, najčešće naslovljena „Tamnovanje vojevode Sibinjanin Janka“, pjeva o Janku Sibinjaninu (Janošu Hunyadiu, Hunyad, Erdelj, 1387. – Zemun, 1456.), jednom

[3] Baltazar Bogišić „trudio se u svojem uvodu, ne bi li dokazao, da su te sačuvane bugarštice i srbsko vlasničtvo; ali nije mogao navesti ni jednog jedinog stiha, kojim bi podkrijepio svoju tvrdnju (…)“ (Grgec, 1944: 97-98).

od najistaknutijih i najuspješnijih boraca protiv Turaka. Godine 1448. prodro je na Kosovo, ali je izdajom raškoga despota Đurđa Brankovića zasužnjen. Oslobođen je uz veliku otkupninu. S Ivanom Kapistranskim 23. srpnja 1456. godine obranio je Beograd i 11. kolovoza te godine umro. Otac je ugarskoga kralja Matije Korvina. Omiljen je kod Hrvata i Srba koji i danas o njemu pripovijedaju (v. Dragić, 2010: 199-234). Bugaršćicu „Tamnovanje vojevode Sibinjanin Janka" zapisao Ruggero de Pazienza 1. lipnja 1497. god. u mjestu Gioia del Colle nedaleko od Barija. Plešući su je pjevali prognani Hrvati iz Bosne i Hercegovine u čast kraljice Izabele del Bolzo.[4] Juraj Baraković u dvanaestom pjevanju opisuje susret u paklu sa smederevskim despotom Jurjem (Đurađom Brankovićem) koji je ondje jer je iznevjerio plemiće i izdao vojvodu Janka.

U rukopisnoj ostavštini Petra Zrinskoga (Vrbovec, 1621. – Bečko Novo Mjesto, 1671.) nađena je i bugaršćica „Popivka od Svilojevića" koja je vjerojatno zapisana u sjevernoj Hrvatskoj 1663. godine. Maja Bošković-Stulli s pravom je ustvrdila da su sudbine Svilojevića i Zrinskoga slične. I Svilojević i Zrinski bili su zasužnjeni (Kekez, 2000: 174). Svilojević je oslobođen. Zrinski je sa svojim šurjakom Krstom Frankopanom pogubljen 30. travnja 1671. godine u bečkom Novom Mjestu.

2. „Majka Margarita"

Mletački pjesnik Zuan Polo Lionpardi[5] (1541.) u pjesmi „Plač Margarite" pjeva o majci Margariti, cvijetu slavenske zemlje (Kekez, 2000: 82).

U osmom pjevanju *Vile Slovinke*[6] Jurja Barakovića, pjesnik razočaran što je vila pobjegla, krenuo je kući. Susreo je poklisara iz Ostrovice koji

---

[4] „Ora` vija` se nad gradom Smederevom.
Nitkore ne ćaše s njime govoriti,
nego Janko vojvoda govoraše iz tamnice:
Molim ti se, orle, sidi malo niže
da s tobome progovoru. Bogom te brata zimaju,
pođi do smederevske gospode da s` mole
slavnomu despotu da m` otpusti iz tamnice smederevske.
I ako mi Bog pomože i slavni dispot pusti
iz smederevske tamnice, ja te ću napitati
črvene krvce turečke, beloga tela viteškoga." (Kekez, 2000: 69-71)

[5] U hrvatskom jeziku poznat je kao Ivan Paulovichio (Ivan Pavlović). Jedan je od najplodnijih pisaca koji su u 16. stoljeću venecijanski leksik obogaćivali dalmatinskim leksikom. http://www.treccani.it/enciclopedia/zuan-polo/ (pristupljeno 2015. 11. 15.)

[6] Spjev „Vila Slovinka" sastavljen je od trinaest pjevanja. Svako pjevanje počinje *sakazanjem* u kojem osmeračke strofe upućuju na sadržaj pjevanja. Sadržaj spjeva nastao je kao rezultat „Pisnikova" (Jurja Barakovića) putovanja okolicom Šibenika.

je nosio pismo livanjskoga bega šibenskom knezu. Poslije ponoći neko je dijete bugarilo, a prisutnima su krenule suze. Pisnik je zamolio poklisara da mu prenese tu pjesmu. Poklisar je pristao uz okladu da mu plati večeru ako ga pjesma rasplače, a ako ga pjesma ne rasplače, poklisar će platiti večeru.

Na početku pjesme stihovi su u kojima nad Zadrom *drobna* ptica lastavica *cvilu cvili*. Arhaizam *drobna* ima funkciju epiteta, a znači sitna (Šonje, 2000: 213). *Drobna ptica lastovica* cvilu je cvilila nakon zalaska sunca i izlaska mjeseca:

„ter ju biše pustilo žarko sunce na zapadu,
a biše ju zaskočio sjajni misec na istoku,“

Lastavica u vrijeme renesanse simbolizira utjelovljenje Kristovo. Pojavljuje se u prizorima Navještenja i rođenja Kristova. Vjerovalo se da lastavica zimu prezimi sakrivena u blatu, a njezin povratak u proljeće simbolizira uskrsnuće (Badurina, 1990: 373).

Majka Margarita je cvilu cvilila na kapiji (*pridvratju*) grada Zadra:

„Cvilu to mi cviljaše drobna ptica lastovica,
ona mala ptica;
cvilu to mi cviljaše drobna ptica lastovica,
ona cvilu cviljaše Zadru gradu na pridvratju,
ona mala ptica.“

„Drobna ptica lastavica“ metafora je za majku Margaritu koja je sestra Jurja Baraković. Majka Margarita cvilila je za bratom Petrom i sinom Ivanom koji su otišli u rat i o njihovoj sudbini ništa ne zna:

„ali ono ne biše drobna ptica lastovica,
neg mi ono biše stara majka Ivanova,
majka Margarita;
neg mi ono biše stara majka Ivanova,
ona majka klikovaše sinka svoga i brajenka,
majka Margarita!
Ona majka klikovaše sinka svoga i brajenka,“

U trećem pjevanju *Vile Slovinke*, vila pripovijeda o početku (Ciparskoga) rata 1570. godine kada je i Zadar napadnut dva dana prije Pepelnice. U tom se pjevanju jadikuje i savjetuje Zadru da se naoruža. Zadar je napao kliški sandžak-beg Sokolović koji je pustošio Dalmaciju i 1568. godine izbio pod Zadar. Nadalje je riječ o turskoj vojsci koja nemilosrdno ubija kršćane. Polja su puna ubijenih kršćana, preživjeli bježe, a zarobljeni

bivaju odvođeni u roblje. Zadar je pod opsadom. Iz grada nitko nije smio izići, osim hrabrih vojnika koji su se sukobili s Turcima.[7]

Vila je u spjevu voditeljica radnje.[8] Margariti dolazi „bila vila planinkinja“ i pita je:

„‘Ča mi tako cviluješ, stara majko Ivanova,
majko Margarito?
Ča mi tako cviluješ, stara majko Ivanova,
Koja ti je nevolja grozne suze prolivati?
majko Margarito?
Koja ti je nevolja grozne suze prolivati?’“

Margarita planinkinji i posestrimi vili odgovara:

„‘Ostaf me se, bila vilo, jadi te se ostavili,
planinkinjo vilo!
Ostaf me se, bila vilo, jadi te se ostavili,
dvi su meni ljute rane na mojemu željnom srcu,
planinkinjo vilo!
Dvi su meni ljute rane na mojemu željnom srcu,
obe su mi, jadovi, ljute rane otrovane,
planinkinjo vilo!
Obe su mi, jadovi, ljute rane otrovane,
i ovo ih ne mogu, jadna majka, priboliti,
posestrino vilo!

---

7 Godine 1570. turskim napadom na mletački otok Cipar počeo je *Ciparski rat* između Mletačke Republike i Turaka. Turci su osvojili Ulcinj, Bar, Spič, Budvu. Boka je bila ugrožena, a Korčula i Hvar su napadani (1571. god.); Solin je osvojen.

8 Bizantski pisac i član dvora bizantskoga cara Justinijana (527. – 565.) Prokopije iz Cezareje u svom najznačajnijem djelu u osam knjiga *De bellis* (530. – 545.) piše da su Slaveni vjerovali u jednoga boga – tvorca munje i prinosili mu za žrtvu goveda i duge žrtvene životinje te da su obožavali vile (nimfe) i rijeke. Jakob Voraginski vile spominje u svome djelu *Aurea legenda* 1275. godine. Prema mitskim predajama vile su pomagale junacima i samo noću dolazile u sela. Priča se da su zavodile mladiće javljajući im se u snu. Jedni pripovijedaju da su ih vile izliječile; drugi da su siromašnim djevojkama pomagale brže istkati ruho za udaju; treći da su pomagale nejakim pastirima; četvrti da su mlade prenijele preko jezera u planinu, a stare pred crkvu itd. Činile su zlo jedino ako bi im se tko zamjerio izdavši tajnu da im je na jednom stopalu kopito magareće ili konjsko ili kozji papak. U slavenskoj i hrvatskoj mitologiji vile su bajkovite ljepotice, gotovo uvijek u dugim bijelim, rjeđe plavim haljinama, dugih zlatnožutih počešljanih kosa, s modrim ili zelenim očima, s cvjetnim vijencem na glavi, milozvučnog glasa, hitre i vitke. Oličenje su ljepote. Crkva nije zabranjivala priče o vilama.

I ovo ih ne mogu, nikakore priboliti,
a ove su ljute rane na mojemu željnom srcu,
posestrino vilo!
A ove su ljute rane na mojemu željnom srcu,
ja t' sam majka imala mlada Petra bratca moga,
posestrino vilo!
Ja t' sam majka imila mlada Petra bratca moga
a Ivana hranila, mila sinka, od srdašca,
jedno malo dite,
A Ivana hranila, mila sinka, od srdašca,
i kad sam ih jadna bila do viteštva dohranila,
posestrino vilo!
I kad sam ih jadna bila do viteštva dohranila,
po njih mi je svitla zora od istoka poručila,
posestrino vilo!
Po njih mi je svitla zora od istoka poručila,
obih sam ih, jadna majka, svitloj zori otpravila,
majka Margarita,
Obih sam ih, jadna majka, svitloj zori otpravila,“

Dakle, majka je brata i sina do viteštva dohranila te ih oba *jadna majka, svitloj zori otpravila* i ne zna jesu li živi ili mrtvi? Majci su se *zli bilezi* ukazali:

„‘neg su mi se zli bilizi, jadni majci, ukazali,
majci Margariti:
Neg su mi se zli bilizi, jadni majci, ukazali,
gdi se gavran vijaše nad merli od Zadra grada,
ona črna ptica,
gdi se gavran vijaše nad merli od Zadra grada,’“

U kršćanstvu gavran ima dvojaku simboličnost. Prema židovskoj legendi gavran je najprije bio bijel. Perje mu je pocrnjelo kad se nije htio vratiti u Noinu barku kako bi javio je li se voda poslije potopa već povukla. Zbog njegova crnog perja i navike da pokojniku ždere oči i mozak te se hrani strvinama postao je simbolom đavola koji duše odvodi u tamu, oduzima razum i *uživa u pokvarenosti*.

Gavran se međutim vezuje uz neke svetce. Tako je gavran oznaka svetoga Vinka jer je po legendi Bog poslao gavrana da čuva posmrtne ostatke toga svetca. U ikonografiji se gavran pojavljuje uz svetoga Iliju proroka, svetoga Antuna Opata i svetoga Pavla Pustinjaka jer im je po legendi svaki dan donosio po jedan kruh dok su bili pustinjaci (Badurina, 1990: 238).

U hrvatskoj tradicijskoj kulturi gavran je ptica zlokobnica i zloslutnica. U bugaršćici „Majka Margarita“ gavran je „črna ptica, ptica zlokobnica i huda ptica“. Gavranu su crna pera sva krvlju uštrapana:

„a bihu mu crna pera sva od krvi ustrapana,
onoj črnoj ptici.
A bihu mu crna pera sva od krvi ustrapana,“

Krv u kršćanstvu simbolizira život i ljudsku dušu. Krist je svoju krv prolio na križu, žrtvovao vlastiti život za spas čovječanstva od grijeha. Crvena boja krvi simbolom je svih mučenica i mučenika koji su mučeničkom smrću posvjedočili vjeru u Krista (Badurina, 1990: 269).

Majka Margarita želi od gavrana saznati „te bilige do istine, ptice zlokobnice“:

“‘Kaži meni, gavrane, te bilige do istine,
ptice zlokobnice,
Kaži meni, gavranče, te bilige do istine,
a ja ti se, jadna majka, virom mojom obituju,
moj črni gavranče,
a ja ti se, jadna majka, virom mojom obituju,
da ti hoću trudna pera sva suzami prehladiti,
ptice zlokobnice.
Da ti hoću trudna pera sva suzami prehladiti,
da li ne hti na mene huda ptica ni gledati,
ona huda ptica,
da li ne hti na mene huda ptica ni gledati,
nego to mi odleti u planinu črnu goru,
ona huda ptica,
nego to mi odleti u planinu črnu goru,
mene, majku, ostavi grozne suze prolijući,
majku Margaritu!’”

Na scenu stupa „bila“ vila koja staroj majci „side besiditi“:

“‘Ovo ću te, stara majko, radi boga uprašati,
majko Margarito;
ako bi ti oba dva turske uze dopadnuli
kojom bi jih ti spenzom iz tamnice iskupila?
majko Margarito,
kojom bi jih ti spenzom iz tamnice iskupila?’”

Vila želi doznati što bi majka učinila za brata i sina ako su joj „oba dva turske uze dopadnuli“. Majka „posestrimi“ vili odgovara:

„ ‘Ako su mi, bila vilo, turske uze dostignuli,
posestrino vilo,
ako su mi, bila vilo, turske uze dostignuli,
lasno ću ih, jadna majka, iz tamnice iskupiti,
posestrino vilo,
lasno ću ih, jadna majka, iz tamnice iskupiti:
za bratca ću mojega dati moju rusu glavu,
posestrino vilo,
za bratca ću mojega dati moju rusu glavu,
a za sinka Ivana živim ognjem izgoriti,
za to mlado dite!’
A za sinka Ivana živim ognjem izgoriti,’“

Majka bi „za bratca rusu glavu“ dala, „a za sinka Ivana, to mlado dite bi živim ognjem“ izgorjela da ih spasi. Vila tješi majku da ih nisu turske uze „dopadnule“:

„‘Nisu ti jih, stara majko, turske uze dopadnule,
starice nebogo!
Nisu ti jih, stara majko, turske uze dopadnule,
da li ću ti istinu, jadna majko, povidati,
starice nebogo,’“

„Staricu nebogu“ vila nastavlja tješiti, pripovijedajući da joj se brat zaljubio u mladu „momu“ Grkinjicu koja ga je napila vodom zaboravkom da se nikada svoje sestre „ne spomene“:

„‘bratca ti je obljubila mlada moma Grkinjica,
majko Margarito,
bratca ti je obljubila mlada moma Grkinjica,
ter ti ga je napojila mrzle vode zabitljive,
starice nebogo,
ter ti ga je napojila mrzle vode zabitljive,
da se nigdar od tebe, sestre svoje, ne spomene,
majko Margarito;
da se nigdar od tebe, sestre svoje, ne spomene,’“

Vila nastavlja pripovijedanje o „sinku“ starice „neboge“, kojoj se „srdašce“ okamenilo kada je svoga sinka od sebe otpravila. Sinak, ono „mlado dite“, došao je vili u „Primorje valovito“:

„jer kada mi on dojde u Primorje valovito,
ono mlado dite.
Jer kada mi on dojde u Primorje valovito,
na njega se namiri lipa Cvite Primorkinja,
na to mlado dite.
Na njega se namiri lipa Cvite Primorkinja,
ona venac vijaše od primoga vilovita,
mlada Primorkinja,
ona venac vijaše od primoga vilovita,
ondi mi se oni bihu očicami sagledali,
mladi i gizdavi,
ondi mi se oni bihu očicami sagledali,
očima sagledali a srdašci saljubili,
mladi i gizdavi.
Očicami sagledali a srdašci saljubili,
biše mi ga lipa Cvite onim vencem okrunila,
ono mlado dite,“

„Lipa Cvite Primorkinja“ sinka je vijencem okrunila „da se nigdar nikadare“ majci, starici ubogoj „ne zavrati“. Stoga, vila majci kazuje:

„‘Cvili, majko, i žali i prolivaj grozne suze,
i da ti se nikadare, od suz’ lišca ne osuše,
majko Margarito!
I da ti se nikadare, od suz’ lišca ne osuše,
nit ćeš bratca dozvati, nit ćeš sinka dočekati,
starice nebogo!”
Nit ćeš bratca dozvati, nit ćeš sinka dočekati!’“

Slušajući pjesmu pjesnik se rasplače i pita poklisara na koga se pjesma odnosi. Poklisar odgovara da je brat Petar Baraković poginuo na Krfu, a nećaka Ivana ubili su Senjani kod Korčule.

Metrika bugaršćica je savršena. Najčešći su stihovi petnaesterci i šesnaesterci. Cezura u svim petnaestercima je iza sedmoga, a u svim šesnaestercima iza osmoga sloga.

Bugaršćica „Majka Margarita“ ima autobiografske elemente. Margarita je sestra Jurja Barakovića, Petar mu je brat, a Ivan nećak (sestrić). Tome u prilog ide podatak u zadarskom arhivskom zapisu iz 1564. godine u kojem piše da župnik iz Ljube, Ivan Marić ili Satalić

nasljedstvo ostavlja posinku Grguru te nećacima Margariti i kleriku Jurju Barakoviću.

Bugaršćica „Majka Margarita“ ide u red najvećih hrvatskih književnih ostvarenja i „već stoljećima izaziva divljenje i znanstveno-kritičke i šire čitateljske javnosti“ (Jelčić, 2004: 73). To je djelo vrh poezije koja se „majstorstvom izvedbe i čistoćom nadahnuća uzvisuje“ u „Vili Slovinki“ (Frangeš, 1987: 70).

***

„Majku Margaritu“ koncem 50-ih godina 20. stoljeća na ruski jezik preveo je I. N. Goleniščev-Kurtuzov te je u Moskvi publicirana u djelima „Pjesnici Dalmacije“ (1959.) i „Renesansni pjesnici Dalmacije“ (1974.). Međutim, u tim djelima bugaršćica nije u cijelosti prevedena. Vjačeslav Mihalovič Vorobjev, profesor Akademije slavenske kulture u suradnji s Irinom Genadjevnom Vorobjevom, profesoricom Tverskoga sveučilišta i diplomanticom Državne akademije Tverskoga ogranka Državne akademije slavenske kulture Ekaterinom Vasiljevič-Hegedič (koja je na ruski jezik prevela „Majku Margaritu“) (Božić, 2014: 231).

***

Majka Margarita je simbol hrvatske žene – supruge, žene – majke, žene – sestre (Kekez, 2000: 82). Vladimir Nazor (Postire na Braču, 1876. – Zagreb, 1949.) u svojim je „Pjesmama u šikari, iz močvare i nad usjevima“ (1931.) objavio i svoju bugaršćicu „Majka Margarita“. Majka Margarita nadahnula je grandioznog slikara i kipara Ivana Meštrovića koji ju je naslikao u svojoj „Povijesti Hrvata“. Skladatelj Krsto Odak (Siverić kraj Drniša, 20. ožujka 1888. – Zagreb, 4. studenoga 1965), skladao je (1952/53) radijsku operu „Majka Margarita“.

Zaključak

Nedvojbeno je da je u *Vili Slovinki* estetski najvrjednija bugaršćica „Majka Margarita“. Četiri stoljeća nakon nastanka toga djela dvojbe su još uvijek je li Baraković zapisao ili napisao bugaršćicu „Majka Margarita“. Dvojba i dalje ostaje koliko je ta pjesma autobiografska. Jer, ako se uzme u obzir da u „Plaču Margarite“ mletački pjesnik Zuan Polo Lionpardi (1541.) pjeva o majci Margariti, cvijetu slavenske zemlje, to upućuje da se radnja „Majke Margarite“ nije dogodila za vrijeme Ciparskoga rata koji se vodio između Mlečana i Turaka od 1570. do 1573. godine. Prema tome, ne bi istini odgovarali ni autobiografski elementi u bugaršćici.

Sudbina Majke Margarite reprezentira četrnaest stoljetne sudbine neizbrojivih znanih i neznanih Hrvatica. Stoga je ta bugaršćica nadahnućem ne samo književnicima nego i drugim hrvatskim umjetnicima.

Literatura

BADURINA, Anđelko (pr.) *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* i *Uvod u ikonologiju Radovana Ivančevića,* Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990.

BARAKOVIĆ, Juraj, http://hr.wikipedia.org/wiki/Juraj_Barakovi%C4%87 (18. 8. 2012.)

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja, *Od bugarštice do svakidašnjice*, Konzor, Zagreb, 2005.

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja, (pr.) *Usmene pripovijetke i predaje,* SHK, MH, Zagreb, 1997.

BOŽIĆ, Rafaela, „'Majka Margarita' u prijevodima na ruski jezik", u: *Croatica et Slavica Iadertina, 9/1,* Zadar, 2014., 231-238.

ČUBELIĆ, Tvrtko, *Povijest i historija usmene narodne književnosti*, Zagreb, 1990.

DRAGIĆ, Marko, „Zbilja o Janku Sibinjaninu u 'Razgovoru ugodnom" i tradiciji'", u: *Zadarska smotra, časopis za kulturu znanost i umjetnost*, LIX, 1-2, Matica hrvatska Zadar, Zadar, 2010, str. 199-234.

FRANGEŠ, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, MH, Zagreb – Ljubljana, 1987.

GRGEC, Petar, *Razvoj hrvatskog narodnog pjesničtva*, Zagreb, 1944.

JELČIĆ, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti*, (drugo znatno prošireno izdanje), Naklada P. I. P. Pavičić, Zagreb, 2004.

KEKEZ, Josip, *Bugaršćice*, III. Izmijenjeno izdanje, Organizator, Zagreb, 2000.

KLAIĆ, Vjekoslav, *Povijest Hrvata, knjiga treća,* MH, Zagreb, 1974.

KULIŠIĆ, Špiro, *Stara Slavenska religija u svjetlu novijih istraživanja posebno balkanoloških*, Sarajevo 1979.

NAZOR, Vladimir, *Sabrana djela,* Pjesme III, (Sabrana djela Vladimira Nazora (1876-1949-1976), Svezak III. *Hrvatski kraljevi, Stare istarske balade, Medvjed Brundo, Utva,* uredio Nedjeljko Mihanović, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1977.

Rječnik hrvatskoga jezika, glavni urednik Jure Šonje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Školska knjiga, Zagreb, 2000.

SOVA, Matej, *Pregled narodne književnosti s primjerima i teorijom*, Školska knjiga, Zagreb, 1955.

ŠURMIN, Đuro, *Povijest književnosti, hrvatske i srpske*, Zagreb, 1898.

ŠVELEC, Franjo, (pr.), *Vila Slovinka,* Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

ŠVELEC, Franjo, „Fantazijsko i zbiljsko u Vili Slovinki Jurja Barakovića". u: *Franjo Švelec, Nikola Ivanišin, Miroslav Vaupotić, Nedjeljko Mihanović, Dubravko Jelčić,* PSHK, knj. 162., Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1984.

ŠVELEC, Franjo, *Po stazi netlačeni – studije iz starije hrvatske književnosti,* Čakavski sabor, Split, 1977.

Vila Slovinka, http://hr.wikipedia.org/wiki/Vila_Slovinka (18. 8. 2012.)

Zuan Polo, http://www.treccani.it/enciclopedia/zuan-polo/ (15. 11. 2015.)

FACTION AND FICTION IN „MOTHER MARGARITA“ BUGARŠTICA SONG

Paper consists of three chapters. Chapter entitled „Bugarštica songs“ is about that type of poetry that has only been recorded among the Croats. Some scientists also attribute these songs to Serbian literature, but so far there has not been any relevant evidence to support that claim. These songs were formed in the 15th, 16th, 17th and 18th century. Juraj Baraković's capital work is „Vila Slovinka“ („Fairy Slovinka”), an epic poem consisting of thirteen chapters. Bugarštica song „Mother Margarita“ which Baraković incorporated into the eight chapter has the greatest aesthetic value. „Mother Margarita“ is one of the most beautiful bugarštica songs in which at the gates of Zadar mother Margarita mourns her son Ivan and brother Petar who went to war against the Turks. She was comforted by the fairy Slovinka. Her son and brother never returned from the war – they died. Four centuries after the occurrence of that work doubts whether Baraković recorded or wrote the „Mother Margarita“ bugarštica song still remain. Also, the degree in which the poem is autobiographical is doubtful. Mother Margarita's fate represents fourteen centuries of countless known and unknown Croatian women's fates. Therefore, that song has been an inspiration not just to writers but also to other different artists.

KEY WORDS: ***Juraj Baraković, Mother Margarita, Turks, fairy Slovinka, Zadar***

Marijana Horvat

Odjel za povijest hrvatskoga jezika
i povijesnu leksikografiju
Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje
Zagreb

UDK: 811.163.42'374"16"
Zanotti Tanzlinger, Ivan

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 2. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 1. 9. 2016.

Tanzlingherovi prinosi rječotvorju

U radu se analiziraju imenične i pridjevne izvedenice te složenice i sraslice iz hrvatskoga stupca Tanzlingherova trojezičnoga rječnika. Kako je sufiksalna tvorba najplodniji tvorbeni način u imenica i pridjeva, a velik broj tih izvedenica star i očekivan, posebna se pozornost posvećuje raščlambi Tanzlingherovih novotvorenica – prvopotvrđenica i hapaksa. S obzirom na to da nije uvijek moguće jednoznačno razlikovati složenice od sraslica ili obratno, upućuje se na teorijska razgraničenja prema kojima se obrađuju i opisuju odabrani primjeri.
Analizirani se primjeri određuju prema potvrđenosti, prije svega u odnosu na potvrde u *Rječniku hrvatskoga ili srpskoga jezika* JAZU.

KLJUČNE RIJEČI: ***tvorba riječi, Ivan Tanzlingher Zanotti, Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico e latino***

Uvod

Proučavanje rječotvorja u dopreporodnim rječnicima pokazalo je da se hrvatski jezik obogaćivao samostalnim tvorbenim zahvatima. Kako u tom razdoblju ne postoji hrvatski jednojezičnik, hrvatski se jezik pojavljivao u dvojezičnim i višejezičnim rječnicima. U tome smislu stari su leksikografi katkad osobitim rječotvornim postupcima prema naslijeđenim hrvatskim modelima tvorili novu riječ. Naime, ili je nedostajao hrvatski ekvivalent, a prazno se mjesto u leksičkome fondu moralo popuniti i stranu riječ zamijeniti domaćom, ili su svojom inventivnošću nastojali obogatiti postojeći fond bliskoznačnicama. U ovome članku istražit će se rječotvorni prinosi zadarskoga kanonika Ivana Tanzlinghera Zanottija na primjerima iz digitalne inačice njegova rukopisnoga rječnika *Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico e latino* s kraja 17. i početka 18. st. (na prvoj se stranici rječnika nalazi godina 1699., a na kraju predgovora pisanoga hrvatskim jezikom datum: U Zadru na 22. svibnja 1704.).

Rukopis se čuva u Biblioteci Odsjeka za slavistiku Odjela za jezike i književnosti anglo-germanske i slavenske Sveučilišta u Padovi. Rječnik

je dakle trojezičan s talijanskim kao polaznim stupcem, a s hrvatskim i latinskim kao odredišnim jezicima. Obaseže 1316 stranica. Iz predgovora se doznaje da ga je Tanzlingher pisao dvadeset pet godina. U njemu se, među ostalim, spominju i izvori kojima se služio, no leksički je fond Tanzlingher obogatio i vlastitim novotvorenicama.

Rječnik je digitaliziran suradnjom Sveučilišta u Padovi i Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje. S hrvatske strane projekt digitalizacije vodila je Nada Vajs Vinja, „koja je u suradnji sa Željkom Jozićem upisala i redigirala hrvatski dio rječnika, a latinski je stupac upisala i redigirala Sanja Perić Gavrančić“ (Benacchio, Steenwijk, Jozić, Vajs Vinja 2012: 20).

Digitalna inačica nalazi se na stranici *http://tanzlingher.signum.sns.it*.

Poznate su još dvije inačice Tanzlingherovih rukopisnih rječnika, a spomenuti je „najcjelovitiji [...], najopsežniji i najuščuvaniji primjerak do danas poznatih Tanzlingherovih rukopisa i, stjecajem okolnosti, prvi je naš povijesni rječnik koji je prije tiskanoga doživio digitalno izdanje na internetu“ (Benacchio, Steenwijk, Jozić, Vajs Vinja 2012: 23).

Teorijski pristup

S obzirom na to da je tema istraživanje tvorbe riječi, ukratko ćemo se osvrnuti na primijenjeni teorijski pristup, a koji je inače opisan u članku Horvat i Ramadanović objavljen u *Filologiji* (2012: 133–161). Naime, broj tvorbenih postupaka i načina razlikuje se od priručnika do priručnika, a u tom se članku polazi od stava da se u prvoj raščlambi ukupnost tvorbe riječi treba podijeliti binarno, onako kako je uobičajeno u domaćoj literaturi, na izvođenje i slaganje. Izvođenje i slaganje stoga su dva osnovna tvorbena postupka definirana motiviranošću jednom riječju ili osnovom (izvođenje), odnosno s više njih (slaganje). Tvorbeni su načini tvorbena sredstva s pomoću kojih se tvore nove riječi i kojima izražavamo novonastala tvorbena značenja. Podjela na tvorbene načine preuzeta je prema Mihaljević i Ramadanović (2006.), ali je modificirana zbog zapažanja o tvorbi pokrata (v. Horvat i Ramadanović 2012: 139). Ta podjela i njezina teorijska podloga primjenjuju se u obradbi odabranoga korpusa hrvatskih imeničnih i pridjevnih istovrijednica dodanih određenim talijanskim natuknicama u Tanzlingherovu trojezičniku.

Raščlamba tvorenica

Za talijansku natuknicu *ozio* (*ozio*, *il cessar delle operazioni*, lat. *otium*) kao hrvatske odrednice Tanzlingher donosi *plandovan'je*, *danguba*, *zaludnost*, *jezd*, *dangubnost*, *bezposlov*, *praznoća*, *praznovan'je*. Dok su *plandovan'je*, *praznovan'je*, *praznoća* i *zaludnost* zabilježene sa starijim potvrdama, moguće je da je sufiksalna otpridjevna[1] izvedenica *dangubnost* (*dangubn-* + *-ost*) Tanzlingherova tvorba. Naime, kako AR (AR II: 266) donosi natuknicu *dangubnost* samo s potvrdama iz djela dvaju franjevačkih pisaca 18. stoljeća (Banovac i Rapić), Tanzlingherov bi zapis prema dosadašnjim spoznajama bio najstariji. Tvorenica je nastala prema uobičajenom modelu za tvorbu apstraktnih imenica izvedenih od pridjevnih osnova sufiksom *-ost*. Odglagolna je izvedenica *danguba*, koja se također navodi kao ekvivalent talijanskoj imenici *ozio*, u hrvatskome potvrđena od druge polovice 17. stoljeća (v. AR II: 264–265, značenje 'uzaludno trošenje vremena, traćenje vremena', također i 'uopće potrošeno vrijeme'), pa ju je Tanzlingher mogao znati i preuzeti.[2] Stari postverbal *jezd* (< *jezditi* 'jahati, voziti se') kao hrvatska istovrijednica uz *ozio* vjerojatno je unesen konotacijama povezanim s jahanjem i slobodnim vremenom, dokolicom. Tvorenica *bezposlov* Tanzlingherov je hapaks. Njezinu je tvorbu moguće tumačiti dvama načinima: izvođenjem nultim sufiksom od glagola *besposlovati* i, pođemo li od preoblike *bezposlov* → što je bez poslova, prefiksalno-sufiksalnom tvorbom.

Za tal. *oziosità*, *accidia* (lat. *otium*, *desidia*, *inertia*) hrvatske su istovrijednice *linost*, *danguba*, *dangubnost*, *plandovan'je*, *jezda*, *zaludnost*, *brezposlica*, *praznoćnost*, *nemar* i *nehar*, koje se djelomice podudaraju s prethodno analiziranim tvorenicama uz *ozio*. Izdvojit ćemo prefiksalno-sufiksalnu izvedenicu *brezposlica* (< *brez-* + *-posl-* + *-ica*), koja se pojavljuje od 17. stoljeća (v. AR I: 628 – Radnić, Margitić, Lastrić...) pa je starija od Tanzlingherova unosa u rječnik. Međutim, njegova je novotvorenica, ujedno i hapaks, sufiksalna izvedenica *praznoćnost*. Nastala je izvođenjem sufiksom *-ost* od pridjevne osnove (*praznoćnost* < *praznoćn-* + *-ost*; preoblika: → svojstvo onoga što je praznoćno)[3] ili slabo

---

[1] Pridjev *danguban* potvrđen je od druge polovice 17. st. (v. AR II: 265).

[2] S obzirom na to da se potvrde za glagol *dangubiti* javljaju od prve polovice 17. st., a od rječnika u Mikaljinu, Della Bellinu, Belostenčevu, Voltićevu, Karadžićevu (v. AR II: 265), imenica *danguba* izvedena je sufiksom *-a* od glagola *dangubiti*.

[3] U prilog tomu spomenimo da je u Tanzlingherovu rječniku pod natuknicom *Oziosamnete, con ozio* potvrđen preobrazbeni prilog *praznoćno*.

plodnim[4] sufiksom *-nost* od imenične osnove (*praznoćnost* < *praznoć-* + *-nost*; preoblika: → svojstvenost praznoće).

Plandovac, *dangubnik*, *bezposlen*, *mangav*, *zaludni*,[5] *nezaposlen*, *praznoguz*, *jezdav*, *praznujuć* i *praznoruk* Tanzlingher donosi kao hrvatske istovrijednice za tal. *ozioso*, *che sta in ozio, sfaccendato* (lat. *otiosus*, *deses*, *desidiosus*). Sufiksalnom tvorbom od glagola *plandovati* i *jezditi* nastale su izvedenice *plandovac* (*plandov-* + *-vac*) i *jezdav*[6] (*jezd-* + *-av*). Prema dostupnim podatcima, ponajprije prema tome što riječi nisu zabilježene u AR-u, tvorbu možemo smatrati Tanzlingherovom. Budući da te tvorenice nisu dio općeprihvaćenoga leksika, i njih definiramo kao Tanzlingherove hapakse. Složeno-sufiksalne tvorenice *praznoguz* (*prazn-* + *-o-* + *-guz-* + *-Ø*) i *praznoruk* (*prazn-* + *-o-* + *-ruk-* + *-Ø*) zabilježene su sa starijim potvrdama. Za prvu AR (XI: 422) navodi da je potvrđena samo u Vrančićevu rječniku te da bi se očekivalo značenje 'gladan'. AR (XI: 422) za *praznoruk* donosi tri značenja: a) koji je praznih ruku (Stulli, Karadžić; M. Držić…); b) besposlen (samo Stulli); c) rasipan (Stulli; Kalić). Na temelju podataka iz AR-a možemo zaključiti da je tvorenica *praznoruk* Tanzlingherova prvopotvrđenica u značenju 'besposlen'. Pođemo li od preoblike *dangubnik* → dangubna osoba, izvedenica *dangubnik* tvorena je sufiksom *-ik* od pridjevne osnove *dangubn-*. Tvorbu je međutim moguće objasniti i izvođenjem sufiksom *-nik* od glagolske osnove: *dangub-* + *-nik* > *dangubnik* (→ onaj koji dangubi).[7] U uporabi se pojavljuje u drugoj polovici 17. st. (za potvrde v. AR II: 266). Budući da u AR-u nije zabilježena natuknica *mangav*, i tu bismo tvorenicu mogli odrediti kao Tanzlingherov hapaks. Možemo je povezati s glagolom *mangovati*, koji je u AR-u (VI: 443) zabilježen u značenju 'stajati bez posla, dangubiti', i to samo s rječničkim potvrdama (npr. u Belostenčevu rječniku: *mangujem*, *praznujem*, *plandujem*, *dangubim*; također i *manguvati* u Jambrešićevu, Stullijevu iz Habdelićeva, Voltićevu). Njegovo je postanje međutim

---

4 Stjepan Babić (2002: 315) navodi da je sufiks *-ost* veoma plodan, a da je sufiks *-nost* neplodan.

5 Sa starijim potvrdama (v. AR XXII: 110–111).

6 AR (IV: 637) donosi natuknicu *jezdiv* pridjev, vidi *jahav*, samo s rječničkim potvrdama (Della Bellin, Voltićev, Stullijev, Šulekov).

7 Uporište za takvo promišljanje nalazimo i u Babićevoj *Tvorbi* (2002: 229): „Nema utvrđenoga kriterija po kojem bi se razlikovala jasna raspodjela između sufiksa -īk i *-nīk* jer se postanak mnogih izvedenica može protumačiti na dva ili čak i na tri načina:
pròmetnīk → onaj koji upravlja prometom
→ prometna osoba
ràtnīk → sudionik u ratu
→ ratna osoba
→ onaj koji ratuje".

nejasno. Dovodi ga se u vezu s korijenom koji je i u prilozima *man* i *mani* ('zaludu'), a za koji se pretpostavlja praslavensko podrijetlo (v. AR VI: 435–436, 444).[8]

Prefiksalno-sufiksalna tvorenica *bezposlen* (→ koji je bez posla) u pisanim je tekstovima potvrđena od početka 17. stoljeća (za potvrde v. AR I: 249). Prefiks *ne-* negira značenje osnovnoga pridjeva i vrlo često dolazi s glagolskim pridjevima. Stoga je pridjev *nezaposlen* nastao prefiksalnom tvorbom od pridjeva *zaposlen* (*ne-* + *-zaposlen*). Pridjev *zaposlen* potvrđen je i u Tanzlingherovu rječniku (v. npr. natuknicu *interessato*). Prema dosadašnjim spoznajama taj se pridjev (kao i glagol *zaposliti*) pojavljuje tek u 18. stoljeću (v. AR XXII: 297), što dovodi do zaključka da su oba pridjeva – *zaposlen* i *nezaposlen* – Tanzlingherove prvopotvrđenice.

Tanzlingherova se rječotvorna inventivnost vrlo dobro očituje izborom hrvatskih istovrijednica uz natuknice *cavalleria, milizia a cavallo* i *cavallaro*. Od istovrijednica dodanih natuknici *cavalleria* izdvojit ćemo sufiksalne izvedenice *jezduja* i *konjanica*. Obje su tvorenice hapaksi. Kao bliskoznačnica navedenim hrvatskim riječima nalazi se i *katan'ja*. Akademijin rječnik nema natuknicu *katanja*, ali ima *katana* (IV: 893), s potvrdama od 16. stoljeća i sa značenjem 'vojnik konjanik'. Također donosi i natuknicu 1. *katan* s uputom vidi *katana* (za navedeno značenje 'vojnik konjanik' s potvrdom iz Voltićeva rječnika; v. AR IV: 893). S obzirom na to da su imenice *katan* i *katana* mađarskoga podrijetla (< mađ. *katona*) (v. Skok 1972: 61), za Tanzlingherovu je *katan'ju* moguće pretpostaviti ili tvorbu domaćim sufiksom *-ja* od prilagođene strane osnove (u tome slučaju postanak riječi pripada kategoriji tvorbe riječi) ili je možemo smatrati leksičkim posuđivanjem i prilagodbom strane riječi (što je područje leksikologije i ne ulazi u tvorbu riječi).

Cavallaro je na hrvatskome *konjuhar*, *konjar*, *paripar*, *konjarnik*. Dok su *konjuhar* i *konjar* zabilježene sa starijim potvrdama (v. AR V: 291, 284), sufiksalnu izvedenicu *konjarnik* prema postojećim podatcima možemo smatrati Tanzlingherovim hapaksom u značenju 'čovjek koji čuva i hrani ili napasa konje; trgovac konjima'.[9] Od imenice *parip* sufiksom *-ar* tvorena je izvedenica *paripar*, što je također hapaks.[10]

---

8 Na taj način tumačimo i Tanzlingherovu tvorenicu, hapaks *mangavno* (tal. *oziosamente*), koja se također ne nalazi u AR-u.

9 AR V: 284 – *Konjarnik*: ime mjesta u Srbiji.

10 AR (IX: 649) donosi natuknicu *parip* ('konj, ponajprije kljuse') s potvrdama od 16. st. (npr. Vrančić, Mikalja, Della Bella; M. Držić). Riječ je grč. (*páripos*) ili srlat. (*parhippus*) podrijetla (v. Skok 1972: 609).

Za talijansku natuknicu *opera fattica* Tanzlingher kao hrvatsku istovrijednicu donosi složeno-sufiksalne tvorenice *rukodilje* (*ruk-* + *-o-* + *-dil-* + *-je*) i *rukotvor* (*ruk-* + *-o-* + *-tvor-* + -Ø) u značenju 'posao koji se rukama obavlja, stvar napravljena rukama'. Prva je zabilježena s ranijim potvrdama (v. AR XIV: 291), a druga je zacijelo nastala u drugoj polovici 17. stoljeća, zasad s Belostenčevom kao najstarijom potvrdom (v. AR XIV: 295). Obje su riječi tvorene prema modelu s osnovom *ruk-* kao prvom sastavnicom. Osnova *ruk-* bila je posebice u hrvatskih leksikografa 17. i 18. st. izrazito tvorbeno motivirana.[11]

Talijanskoj natuknici *scarpa* istovrijednice su sufiksalne izvedenice *obuvak* i *postolac*. Postverbal *obuvak* (< *obuvati*; *obuv-* + *-ak)* Tanzlingherov je hapaks. *Postolac* je prema AR-u (XI: 48) deminutiv od *postō/postol* ('cipela, obuća'), a navedene su potvrde iz Marulića, Kuhačevića i iz istarskih narodnih pjesama. U Tanzlingherovu je primjeru došlo do neutralizacije deminutivnoga značenja (odnosno ne znači cipelicu nego cipelu ili obuću općenito).

Uz *etica* dolaze istoznačnice *mudroljupstvina* i *mudroljubnost*, od kojih nijedna nije potvrđena u AR-u pa je riječ o Tanzlingherovim hapaksima. Za prvu pretpostavljamo da je nastala izvođenjem sufiksom *-ina* od imenice *mudroljupstvo*. Naime, prema podatcima iz AR-a (VII: 126–127), imenica *mudroljupstvo* potvrđena je u Stullijevu rječniku, ali s naznakom da je preuzeta ih glagoljičnih brevijara. Budući da se složena osnova *mudroljub-* pojavljuje u hrvatskome jeziku s vrlo starim potvrdama, za tvorbu imenice *mudroljubnost* pretpostavljamo izvođenje sufiksom *-nost* upravo od osnove *mudroljub-*, a ne tvorbu složeno-sufiksalnim načinom.[12] Također se može pomišljati i na izvođenje sufiksom *-ost* od pridjevne osnove *mudroljubn-*.

---

[11] AR XIV: 296 – glagol *rukotvoriti* potvrđen je samo u rječnicima (Della Bellin, Belostenčev, Voltićev, Stullijev); *rukotvarati* imaju samo Belostenčev i Stullijev rječnik; *rukotvorac* od rječnika dolazi od Della Bellina nadalje, od pisaca riječ je potvrđena primjerice u Kanižlića. U rječničkom dijelu Lanosovićeve gramatike *Neue Einleitung zur slavonischen Sprache* potvrđena je tvorenica *rukobolja*, što je Lanosovićev hapaks (v. Horvat i Horvat 2015: 42). AR (XIV: 289) donosi, primjerice, i natuknicu *rukobolan* (samo s potvrdom iz Ančića; 1679.).

[12] AR VII: 126–127 – *mudroljubac* 'tko mudrost ljubi', od grčke riječi *filozofos*, potvrđeno u Stullija (s podatkom da je preuzeto iz glagoljičnih brevijara), Popovića, u Starinama 1 (15.–16. st.), u Kavanjina, Kanižlića (18. st.); *mudroljuban* 'onaj koji mudrost ljubi', potvrđeno samo u Stullija i Popovića (za Stullija se navodi i prilog); *mudroljublje* 'ljubav mudrosti, nastojanje oko nje', potvrđeno samo u Stullija i Popovića, prema grč. *filosofia*; *mudroljupstvo* (isto što i *mudroljublje*), potvrđeno samo u Stullija (s naznakom da je iz glagoljičnih brevijara).

Od hrvatskih istovrijednica dodanih natuknici *cattivo* izdvojit ćemo: *lukavan*, *lukavnjak*, *opačan*, *opačnik*, *zločest* i *zročnik*. Prema AR-u (AR VI: 210) pridjev *lukavan* nalazi se „u knjigama pisanim crkvenijem ili miješanijem jezikom po stslov. ląkavьnъ“ (od rječnika samo u Stullijevu i Daničićevu) pa je Tanzlingheru riječ bila poznata, a poslužila mu je i kao model za tvorbu izvedenice, ujedno i hapaksa *lukavnjak* (< *lukavn-* + *-jak*). Hapaks *zročnik* nastao je sufiksalnom tvorbom: a) od pridjeva *zročan*[13] (< *zročn-* + *-ik*; preoblika: → zročna osoba), b) od glagola *zročiti*[14] (< *zroč-* + *-nik*; preoblika: → koji zroči).

Sufiksalne izvedenice *opačan* (‘opak, koji čini kakvo zlo, koji je prožet zlom’) i *opačnik* (‘onaj koji je opačan’) zabilježene su sa starijim potvrdama, kao i složenica *zločest* (‘kojemu je zla čest, zao, opak’).

Promotrit ćemo tvorbeno gnijezdo tvorenica koje su kao hrvatske istovrijednice dodane talijanskim natuknicama s osnovom *quadr-*. To su: četverkutni, četvernuglost, četverkutnost, četvernugal, četvernuglo, četveronog, četverćošak. Složeno-sufiksalna tvorenica četveronog potvrđena je od 14. stoljeća (za potvrde v. AR II: 12) i jedina je od navedenih u čiju je tvorbu uključen tvorbeni način slaganje. U ostalim je primjerima riječ o srastanju, odnosno o srašteno-sufiksalnom tvorbenom načinu i sufiksaciji. Kako je u hrvatskoj tvorbi katkad teško razgraničiti slaganje i srastanje (time i složeno-sufiksalnu i srašteno-sufiksalnu tvorbu), polazimo od toga da kod slaganja treba govoriti o (najmanje) trima sastavnicama, od kojih je prva punoznačna osnova, druga spojnik *-o-*, a treća samostalna punoznačna riječ. Srastanjem smatramo spajanje bez spojnika *-o-* dviju sastavnica od kojih prva može biti ili osnova ili riječ, a druga je nužno riječ.[15] Srastanjem dvaju kanonskih oblika – pridjeva (s brojevnom osnovom) četver kao prve sastavnice i imenica *nugal/nuglo/ćošak* kao druge sastavnice – nastale su tvorenice, hapaksi četvernugal,[16]

---

[13] Pridjev *zročan* v. u Tanzlingherovu rječniku pod natuknicom *colpabile*.

[14] U AR-u (XXIII: 124) glagol *zročiti* (‘zroke ili razloge iznositi, dokazivati, zaključivati’) oprimjeren je samo rječničkim potvrdama (Vitezović, Belostenec, Jambrešić), dok se za imenicu *zrok* (‘uzrok, razlog; prilika, zgoda; nagodba, pogodba, uvjet; slučaj; način; parnica’) donose i potvrde iz književnih djela.

[15] Pri tome je važno reći da ti elementi ne moraju biti punoznačni te da ne vrijedi ustaljeno pravilo da drugi element određuje vrstu riječi sraslice (npr. *u* + *mjesto* = *umjesto*; *u* + *oči* = *uoči*).
Problem je i pitanje određenja sraslica. Neki ih od autora smatraju posebnim tvorbenim načinom (npr. Samardžija, HG, HJS), a neki samo jednom vrstom slaganja (npr. Babić, Klajn). O tome v. Mihaljević – Ramadanović 2006: 200, Horvat i Ramadanović 2012: 140–145.

[16] AR (II: 13) donosi natuknicu (složenicu) četveronugao, četveronugla, adj., s rječničkim potvrdama (Mikalja, Della Bella, Stulli) i iz djela jednoga pisca (Velikanović, 18. st.). S

četvernuglo, četverćošak (tal. *quadro, sust., figura quadrata*).[17] Nastanak tvorenice četverkutni možemo tumačiti dvama načinima: a) srašteno-sufiksalnom tvorbom ako polazimo od značenja 'koji ima četiri kuta' i preoblike → s četverim kutovima (četver- + *-kut-* + *-an*), b) sufiksalnom tvorbom ako polazimo od pretpostavke da je tvorenica mogla biti motivirana srštenom imeničnom osnovom četverkut-. Tu tvorenicu također smatramo Tanzlingherovim hapaksom jer je pridjev četverokutan nastao drugim tvorbenim načinom (složeno-sufiksalnom tvorbom).[18] Tvorenice četvernuglost (četvernugl- + *-ost*) i četverkutnost (četverkutn- + *-ost*) (tal. *quadratura, il ridurre in forma quadra*) nastale su sufiksacijom.[19]

Zaključak

Velik broj imeničnih i pridjevnih tvorenica u Tanzlingherovu rječniku znatno je stariji od njegova zapisa, što znači da ih je preuzeo iz jezika kao gotove tvorbe te su neutralane i očekivane, ali su mu poslužile kao model za stvaranje novotvorenica. Upravo su takve tvorenice – hapaksi i prvopotvrđenice – posebice bile predmet interesa ovoga rada. Njihov prilično velik broj na malom uzorku istraživanja pokazatelj je autorove kreativnosti i proširivanja postojećega fonda novim sastavnicama, u analiziranom korpusu uglavnom bliskoznačnicama. Takvi rječotvorni prinosi bili su uobičajeni u predstandardizacijskoj fazi hrvatskoga jezika (v. npr. u popisu literature rječnik Jakova Mikalje), često i nužni ako se nastojalo popuniti prazna mjesta u leksičkom fondu, obično kada je stranu riječ (jer stari rječnici nisu hrvatski jednojezičnici) trebalo

---

obzirom na to da je već u Mikaljinu rječniku potvrđen pridjev četveronugao (konkretno četveronugli, la, lo, – *quadrangulare – quadrangularis, re*; v. Mikalja 2011: 53) te zbog činjenice da u Tanzlingherovu rječniku talijanskim natuknicama hrvatske istovrijednice ne odgovaraju uvijek po vrstama riječi, ne možemo s potpunom sigurnošću tvrditi da je tvorenica četvernugal imenica, ali to smatramo najvjerojatnijim (v. sljedeću bilješku u ovome članku). Osim toga, Tanzlingher ima pridjeve četvernuglen i četvernuglan (tal. ***quadrato**, add., ridotto in forma quadra*).

[17] Pridjev četver i imenice *nugao* (*nugal*) potvrđeni su od 15. st. (v. AR II: 9–10, VIII: 262–263). Iako se za imenice *nuglo* i turcizam ćošak navode potvrde od 18. st. (v. AR VIII: 263, npr. Della Bellin rječnik, Đorđić, Kavanjin; II:143), one su i ranije bile u uporabi te su stoga Tanzlingheru poznate.

[18] Prva je potvrda pridjeva četverokutan zabilježena u Stullijevu rječniku (v. AR II: 12). Stoga, zanemarimo li razliku u tvorbenom načinu i neuporabu spojnika, četverkutan može biti i Tanzlingherova prvopotvrđenica.

[19] AR (II: 13) donosi natuknicu četveronuglost samo s rječničkim potvrdama (Della Bella, Belostenec, Stulli). Imenicu četverokutnost danas je moguće naći mrežnim pretraživačima.

zamijeniti domaćom, a istovrijednica nije postojala. U tome kontekstu treba promatrati i vrednovati hapakse i prvopotvrđenice.

Ovim se radom također nastojalo pokazati da je potrebno nastaviti s istraživanjem Tanzlingherova rječotvorja (i povijesnoga općenito), jer će sustavnim istraživanjem stečene spoznaje biti moguće primijeniti u opisu današnjega jezičnoga stanja, ponajprije u odnosu na starost, potvrđenost i posebnost hrvatskih tvorbi. Time će se i dopuniti podatci o hrvatskom povijesnom leksiku.

Literatura

BABIĆ, Stjepan, *Tvorba riječi u hrvatskome književnome jeziku*, HAZU – Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2002.

BARIĆ, Eugenija, LONČARIĆ, Mijo, MALIĆ, Dragica, PAVEŠIĆ, Slavko, PETI, Mirko, ZEČEVIĆ, Vesna, ZNIKA, Marija, *Hrvatska gramatika*, II. Promijenjeno izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 1997. (= HG)

BARIĆ, Eugenija, HUDEČEK, Lana, KOHAROVIĆ, Nebojša, LONČARIĆ, Mijo, LUKENDA, Marko, MAMIĆ, Mile, MIHALJEVIĆ, Milica, ŠARIĆ, Ljiljana, ŠVAĆKO, Vanja, VUKOJEVIĆ, Luka, ZEČEVIĆ, Vesna, ŽAGAR, Mateo, *Hrvatski jezični savjetnik*, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje – Pergamena – Školska knjiga, Zagreb, 1999. (= HJS)

BENACCHIO, Rosanna, STEENWIJK, Han, JOZIĆ, Željko, VAJS VINJA, Nada, „Digitalna obradba rukopisnoga rječnika *Vocabolario di tre nobilissimi lingiaggi, italiano, illirico, e latino* Ivana Tanzlinghera Zanottija (1651.–1732.)“, u: *Filologija*, br. 58, 2012, str. 19-38.

DAMJANOVIĆ, Stjepan, JURČEVIĆ, Ivan, KUŠTOVIĆ, Tanja, KUZMIĆ, Boris, LUKIĆ, Milica, ŽAGAR, Mateo, *Mali staroslavensko-hrvatski rječnik*, Matica hrvatska, Zagreb, 2004.

DEANOVIĆ, Mirko i JERNEJ, Josip, *Talijansko-hrvatski ili srpski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb, 1989.

DIVKOVIĆ, Mirko, *Latinsko-hrvatski rječnik za škole*, Novi otisak 2. izdanja iz 1900. Naprijed, Zagreb, [8]1997.

HORVAT, Marijana i RAMADANOVIĆ, Ermina, „O složenicama i sraslicama (na primjerima iz Voltićeva *Ričoslovnika*)“, *Filologija*, br. 58, 2012, str. 133-161.

HORVAT, Marijana i HORVAT, Martina, „Pogled u Lanosovićevu tvorbu riječi“, u: *Stoljeća hrvatskoga jezika: Hrvatski jezik i pisana riječ XVII. i XVIII. stoljeća. Zbornik radova*. Referati sa znanstvenih skupova u Vinkovcima 2014. i 2015. godine. Ur. Marko Samardžija. Privlačica. Vinkovci, 2015, str. 35-46.

KLAJN, Ivan, *Tvorba reči u savremenom srpskom jeziku: prvi deo: slaganje i prefiksacija*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Institut za srpski jezik SANU, Matica srpska, Beograd – Novi Sad, 2002.

MIHALJEVIĆ, Milica i RAMADANOVIĆ, Ermina, „Razradba tvorbenih načina u nazivlju (s posebnim obzirom na odnos među složenicama bez spojnika *-o-*, sraslicama i tvorenicama s prefiksoidima)“, u: *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, br. 32, 2006, str. 193–211.

MIKALJA, Jakov, *Blago jezika slovinskoga (1649./1651.), Transkripcija i leksikografska interpretacija*, Autorica koncepcije i popratne studije Darija Gabrić-Bagarić, Priredile: Darija Gabrić-Bagarić, Marijana Horvat, Ivana Lovrić Jović, Sanja Perić Gavrančić, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb, 2011.

Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. I–XXIII. JAZU, Zagreb, 1880.–1976. (= AR)

SAMARDŽIJA, Marko, *Hrvatski jezik 4, udžbenik za 4. razred gimnazije*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.

SKOK, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Knj. I–IV, JAZU, Zagreb, 1971. – 1974.

TANZLINGHER'S CONTRIBUTIONS OF WORD-FORMATION

The paper deals with the nominal and adjectivial derivatives, compounds and blends from Croatian section of Tanzlingher's trilingual dictionary. As suffixation is the most productive way of word-formation in nouns and adjectives and the majority of these derivatives are old and expected, in this paper special attention is given to analysis of Tanzlingher's new words – first recording and hapax legomenon. As it is not always possible to distinguish between compounds and blends and vice versa, theoretical differentiations are given according to which selected examples are processed and described. The analyzed examples will be determined according to their confirmation mostly in comparison with *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* JAZU.

KEY WORDS: ***word-formation, Ivan Tanzlingher Zanotti, Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico e latino***

VODE U KNJIŽEVNOSTI I JEZIKOSLOVLJU

Rafaela Božić

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.161.1:398.21].09:81'38

Pregledni rad
Primljen: 27. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 1. 12. 2016.

Antonia Pintarić

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

Lingvističko-semantičke karakteristike magičnih voda u ruskoj bajci

Cilj je ovoga rada prikazati lingvističko-semantičke karakteristike magičnih voda ruskih bajki, točnije, dvaju funkcionalno bliskih tipova magičnih voda – „mrtve" i žive vode" („мертвая и живая вода") i „vode koja iscjeljuje" i „oživljava" („вода целющая и живущая"), pri čemu se analizira materijal iz zbirke bajki Aleksandra Nikolaeviča Afanas'eva. Prije provedbe same analize bilo je nužno istaknuti elemente bajke kao pojave koji mogu utjecati na njezino iščitavanje i tumačenje, kao što su nadređenost makrostrukture i dijakronijski odmak. Analiza se sastoji iz proučavanja sintagmatskih i paradigmatskih odnosa koje navedeni frazemi ostvaruju u kontekstu sveopće strukture bajke nakon čega se dotičemo njihova odnosa s tvrdnjama o simboličkim vrijednostima istih. Na taj smo način prikazali konzistentnost lingvističko-semantičkih odnosa obrađenih jedinica kao očekivanu posljedicu uvjeta bajke i došli do zaključka o znatnom poklapanju semantike navedenih magičnih voda ruske bajke s idejama o jednom od aspekata simbolike voda – vodi kao nositeljici života.

KLJUČNE RIJEČI: ***lingvostilistika, magične vode, ruska bajka, simbolika vode***

Važnost je vode za čovjekovo postojanje danas i znanstveno dokazana, ali davno prije no što je čovjek i pomišljao na mogućnost znanstvenih spoznaja o njezinoj ulozi u razvoju biljnog i životinjskog svijeta na Zemlji, intuitivno joj je pridavao izuzetnu važnost u svome životu, ali i svijetu uopće. O bogatstvu leksika ovog semantičkog polja, a koje proizlazi iz poimanja važnosti vode u životu čovjeka, govori i činjenica, kako ističe V. Harri da u monumentalnom rječniku N. I. Tolstoja i S. M. Tolstoj „Slavenske starine" članak Voda zauzima 5 čak stranica (Harri 2013: 22).

Voda je za naše pretke imala razna značenja; u narodnim predodžbama starih Slavena ona je „jedan od prvih elementa postanka svijeta, izvor života, sredstvo magijskog čišćenja. Istovremeno, voda se smatrala granicom između ovog i onog svijeta, putem u zagrobni život, mjestom prebivanja nečiste sile i duša preminulih“ (Tolstoj 1995: 386). Očito je da te predodžbe nadilaze prepoznavanje fizičkih karakteristika i posljedica utjecaja vode, kao što su njezina životna potencija i razorna snaga, koje su čovjeku izdavna poznate. Ovdje je ipak u znatno većoj mjeri riječ o simboličkim značenjima vode kao elementa. „Simbolika je vode, s jedne strane, vezana uz njezina prirodna svojstva – svježinu, providnost, sposobnost očišćenja, brze kretnje, s druge strane – uz mitološke predodžbe o vodi kao „stranom“ i opasnom mjestu. Takva dvojaka evaluacija vode kao ozdravljivačkog i istovremeno smrtonosnog elementa manifestirala se u obliku motiva žive i mrtve vode u bajkama“ (Tolstoj 1995: 388). Premda voda uistinu jest duboko ambivalentan simbol i shodno tome za očekivati je da se u jeziku odrazila jednako ambivalentnom semantikom, ova se posljednja tvrdnja iznesena u etnolingvističkom rječniku *Slavjanskie drevnosti* mora pomnije razmotriti. Stoga će upravo navedeni motivi koje pronalazimo u bajkama – „mrtva“ i „živa voda“, te (kao što će analiza pokazati) uz njih usko vezana „voda koja iscjeljuje“ i „oživljava“ – biti fokusom ove analize.

Točnije, analiza će se fokusirati na frazeme „mrtva voda“ i „živa voda“ te „voda koja iscjeljuje“ i „voda koja oživljava“.[1] Naime, najbolji uvid u ono što je ostalo od starih vjerovanja možemo dobiti promatranjem jezične razine bajke.

Poznato je da bajka, kao dio usmene narodne književnosti, obiluje ostatcima prvotnog mišljenja karakterističnog za doba kada čovjek još uvijek nije vjerovao da između njega i svijeta postoji razdor svojstven modernom poimanju i stoga je idealan materijal za analizu simboličkih značenja. „U davna vremena, kada obično i započinje formiranje osnovnih frazema određene lingvokulture, ljudi su vjerovali da prirodni elementi štite ljude, pomažu im, daju svoju moć. To je vjerovanje prikazano mnoštvom poslovica, izreka i frazema“ (Fedorovič 2013: 110). Ljudi su ranije, dakle, drugačije poimali svijet pa je jasno kako su neki motivi koje pronalazimo u bajkama, a time i njihove manifestacije u jeziku, odraz

---

[1] Potrebno je napomenuti da voda općenito igra važnu ulogu u ruskom folkloru, pa tako i bajci, što je razvidno iz nastojanja raznih autora da prikažu njezina značenja, npr. Vladimir Propp (1990), Aleksandr Afanas'ev (1995), Jurij Stepanov (2001), i dr.. Tek djelićem tog bogatog značenjskog sistema možemo smatrati magičnu vodu, točnije dva tipa magične vode – „mrtvu“ i „živu vodu“ i „vodu koja iscjeljuje“ i „oživljava“ – kojima ruska bajka obiluje i kojima se ovdje bavimo.

misaonih, a ne realnih slika (Propp 1990: 54). Najveća pogreška koju bismo u tome slučaju mogli učiniti jest pokušaj racionalizacije, razvrstavanje značenja prema kategorijama svojstvenih suvremenoj misli i vođenje njima pri dešifriranju toga značenja. S tim ćemo u vidu proučiti na koje su se načine i s kojim rezultatima semantika magičnih voda i njezine potencijalne simboličke karakteristike ozbiljile u jeziku – glavnom ljudskom sredstvu prenošenja značenja – ruske bajke i što nam to može reći o načinu na koji su stari Rusi, ali i ljudi uopće, nekoć davno vidjeli svijet.

Analiza će biti ograničena na narodnu *volšebnuju skazku*, odnosno „čarobnu priču", koja je podudarna onome što u hrvatskom podrazumijevamo pod riječju bajka.[2] Analizirani materijal nalazi se u zbirci Народные русские сказки (*Ruske narodne priče*) Aleksandra Nikolaeviča Afanas'eva. Iako je istina da se pri zapisu bajke uvijek nešto gubi jer je bajka stvorena da se priča, u nastojanjima Afanas'eva da pri zapisu očuva jezične osobitosti sredine iz koje je sakupio bajku te da predstavi sve verzije jedne bajke s kojima se susreo moguće je prepoznati želju da ostane što vjerniji bajci kakvu je narod poznaje u usmenom obliku. Analizirane su bajke iz sva tri toma navedene zbirke u kojima se javljaju jezične jedinice relevantne za ovu analizu s time da je pri odabiru korišten „Aarne-Thompson" klasifikacijski sustav tipa priča.[3] U konačnici to je rezultiralo obradom sedamnaest bajki (što uključuje i različite varijante iste bajke) pod brojevima 144, 155, 159, 168, 171, 172, 174, 198, 199, 200, 202, 204, 208, 209, 289, 560, 575.

Jezik i bajka

Andre Jolles izjavljuje da je bajka oblik kod kojeg je „jezik snaga koja ispunja, a jezikom se oblik može višekratno ozbiljiti" (Jolles 1978: 167) i da kod jednostavnog oblika, u koji svrstava bajku, možemo govoriti o vlastitim riječima „samog oblika kojima se on svaki put iznova na isti

---

[2] Navedene semantičke razlike objašnjava velika stručnjakinja za narodnu književnost, Maja Bošković-Stulli u svome članku „Bajka" (2012).

[3] Sustav je razvio i objavio Anti Aarne 1910., a zatim revidirao Stith Thompson 1928. Narodne se priče u njemu razvrstavaju i dodjeljuju im se brojevi prvenstveno prema tipu sižea, a zatim i prema motivima. Prema njemu u bajke spadaju priče označene brojevima od 300 do 749 (Kinnes, „ATU Tale Types", 2009). Iako danas postoji konsenzus o tome da sustav ima svoje nedostatke, njegova se praktična vrijednost „do danas nije umanjila" kao što to primjećuje Vladimir Biti u svome djelu *Bajka i predaja, povijest i pripovijedanje* (Biti 1981: 16), ali i folkloristi svjetskog glasa, kao što je Alan Dundes, koji ga naziva „međunarodnim sine qua non" (Dundes 1997: 195, vl.pr.) profesionalnih folklorista.

način može ispuniti" (Jolles 1978: 167). Ovo romantičarsko poimanje jezika, ali i folklora objašnjavaju Jakobson i Bogatyrëv uspoređujući folklor sa saussureovskim terminom *langue*, a pisanu književnost s *parole*. Folklorni oblik narodno je vlasništvo koje ne ovisi o pojedinom pjesniku utoliko što on postoji samo kao potencijal, materijal koji mora odobriti zajednica (Jakobson i Bogatyrëv 1980: 4-5) – ono što je odbačeno odumire, a prihvaćeno postaje dio sistema normi – i upravo zato istu bajku možemo ispričati s varijacijama sve dok je njena srž očuvana. Jezik, dakle, u bajci igra specifičnu ulogu, on je oživljava i realizira, omogućava njezinu fluidnosti i opiranje krajnjoj fiksaciji, ali s druge strane taj isti jezik ograničen je unaprijed zadanim oblikom, strukturom bajke koja se mora poštovati. I upravo je taj element ono što strukturalist Vladimir Propp smatra ključnim kriterijem za definiranje bajke – ne magičnost ili čudesnost nego njezinu savršeno jasnu kompoziciju (Propp 1998: 29). U svijetu bajke sve je povezano nevidljivim nitima, svaki element ima svoje mjesto. Ona je dakle visokoshematizirana – obiluje stalnim formulama, stajaćim brojevima, ritmičkim i rimovanim početcima i završetcima, ponavljanjem epizoda (Bošković-Stulli 2012: 285). Sve je to pridonosilo lakšem pamćenju bajke koja je, kao što je već navedeno, stvorena da se pripovijeda. Neophodno je istaknuti za ovo istraživanje lingvističko-semantičkih obilježja magičnih voda ruske bajke važnost Proppove tvrdnje da „jedinstvo strukture odgovara jedinstvu sveukupne poetike bajke i jedinstvu u njoj izraženog svijeta ideja, emocija, likova junaka i jezičnih sredstava" (Propp 1998: 30). To jedinstvo i (strukturalne) norme bajke ono su što omogućava njezino postojanje pa stoga unatoč Jakobsonovoj tvrdnji da rusku bajku, za razliku od drugih tipova *skazki*, krasi „maštovito ukrašavanje i ceremonijalan stil" (Jakobson 1973: 676), možemo ustvrditi da ona i dalje ostaje jezično i stilski čista i nepretenciozna budući da bi prekoračenje normi rezultiralo urušavanjem bajke kao oblika.

Očito je dakle da je makrostruktura u slučaju bajke nadređena mikrostrukturi, odnosno jezičnoj razini. Ima li onda smisla provoditi stilističku analizu bajke? Svakako. Naime, ako na jezičnoj razini postoje uzorci, oni se mogu smatrati značenjski bitnim punktovima ruske bajke. Upravo iz ovih razloga odabrani materijal analiziran je putem lingvostilističke analize s fokusom na semantičku razinu jezika. Drugim riječima, analiza se oslanja upravo na onaj aspekt bajke koji se sam nameće – njezinu formulaičnu prirodu koja je izrodila ponavljanje frazema i leksema značajnih za održavanje strukturalne konzistencije. Analiza bajke ne dopušta zanemarivanje teksta kao cjeline, što čini očitim činjenicu da će i ova analiza balansirati između makro- i mikrostilistike

uvijek promatrajući odabrane jezične jedinice u kontekstu sveopće jezične zbilje bajke.

Magična voda ruske bajke

Prije no što se usredotočimo na frazeme unutar same strukture bajke nužno je istaknuti da frazemi „mrtva voda“ i „živa voda“ imaju euroslavenski lingvistički areal (Mokienko 2013: 17), što znači da nisu isključivo rusko lingvokulturno vlasništvo. Međutim, u značenju u kojemu ih susrećemo u ruskim bajkama navedeni su frazemi izvorno ruski (Birih i sur. 1998: 86).

Idealan primjer uvođenja frazema „mrtve“ i „žive vode“ u strukturu bajke nalazimo u *Bajci o Ivanu-careviču, Žar-ptici i Sivom Vuku*. Prvo dolazi do ubijanja i rezanja (najčešće) samog junaka, „Димитрий-царевич вынул из ножон меч свой, заколол Ивана-царевича и изрубил его на мелкие части“ („Dimitrij-carevič isuka svoj mač, zakla Ivana-careviča i isiječe ga na sitne dijelove“)[4] (Af. 168). Zatim na scenu stupa pomagač, u ovom slučaju sivi vuk, „Слушай, ворон воронович! — молвил серый волк. — Я твоего детища не трону и отпущу здрава и невредима, когда ты мне сослужишь службу: слетаешь за тридевять земель, в тридесятое государство, и принесёшь мне мёртвой и живой воды“ („Slušaj, Gavrane Gavranoviču! – reče Sivi Vuk – Neću dirati tvoga mališana i pustit ću ga živa i zdrava nakon što mi učiniš uslugu i odletiš iza sedam mora i sedam gora i doneseš mi mrtvu i živu vodu“) (Af. 168). Usporedimo sada ove rečenice s druge dvije bajke. U bajci *Mar'ja Morevna* pripovjedač kazuje sljedeće: „Кощей поскакал, догнал Ивана-царевича, изрубил его в мелкие куски (...) сокол полетел за живой водою, а ворон за мёртвою“ („Koščej pojuri, dostiže Ivana-careviča, isiječe ga na sitne komade (...) sokol odleti po živu vodu, a gavran po mrtvu“) (Af. 159), a bajka *Zvjerinje mlijeko* nudi narednu verziju, „Водовоз подбежал, выхватил меч и снес Ивану-царевичу голову (...) Мне нужно мёртвой и живой воды, — отвечает лев, — принеси, тогда и воронёнка отдам. Ворон полетел, и солнце ещё не село — как воротился и принёс два пузырька, мёртвой и живой воды“ („Vodonoša potrči, izvuče mač i odrubi Ivanu-careviču glavu (...) Treba mi mrtva i živa voda, – odgovori lav – donesi mi i vratit ću ti ptića. Gavran odleti, i još ni sunce nije zašlo, a već se vratio i donio dvije bočice, mrtvu i živu vodu“) (Af. 204). Prva dva primjera uključuju sasvim isti glagol „изрубить“, tj. „isjeći“, a imenica „часть“ („dio“) tek se zamjenjuje sinonimom „кусок“ („komad“), dok se u trećem primjeru javlja glagol „снести“ u značenju

[4] Svi primjeri u članku u prijevodu Antonije Pintarić.

„odsjeći“. Formulaičnost se nastavlja u dobavljanju „mrtve“ i „žive vode“ što je razvidno iz neznatnog variranja glagola „принести“ („donijeti“) i „полететь за“ („odletjeti po“) koji podrazumijevaju donošenje vode. Kada je voda donesena, slijedi primjena, „серый волк спрыснул Иван-царевича мёртвою водою — его тело срослося, спрыснул живою водою — Иван-царевич встал и промолвил“ („Sivi Vuk poprska Ivana-careviča mrtvom vodom – njegovo je tijelo sraslo, poprska ga živom vodom – Ivan-carevič ustade i progovori“) (Af. 168). „Mrtva voda“ prethodi „živoj“, a glagol „спрыснуть“, tj. „poprskati“ ukazuje na način primjene, očigledno vanjske. Dotični se glagol ponavlja što znači da se obje vode primjenjuju na isti način, no njihovo djelovanje je drugačije – „mrtva voda“ uz sebe veže glagol „срастись“, tj. „srasti, zarasti“ dok za „živom“ slijede „встать“ i „промолвить“, tj. „ustati“ i „progovoriti“ koji nam na indirektan način govore da je carevič oživio. U nekim se bajkama javlja i sam glagol „ожить“ („oživjeti“) (Af. 172; 202; 208; 575) čija morfološka srodnost s atributom „живая“, odnosno „živa“ potvrđuje prijenos svojstava magične vode na objekt primjene. I druge dvije bajke ovu vodenu formulu na jezičnoj razini čuvaju gotovo savršeno, samo što se u bajci pod brojem 159 glagol „спрыснуть“ zamjenjuje sinonimom „брызнуть“ („poprskati, poškropiti“), „брызнул мёртвой водою — тело срослось, съединилося; сокол брызнул живой водою — Иван-царевич вздрогнул, встал и говорит“ („poškropio ga mrtvom vodom – tijelo sraslo, povezalo se; sokol ga poškropio živom vodom – Ivan-carevič se trgnu, ustade i govori“), a bajka pod brojem 204 „промолвить“ zamjenjuje sinonimom „говорить“: „Лев разорвал воронёнка, спрыснул мёртвой водой — куски срослися, спрыснул живой водой — воронёнок ожил и полетел вслед за старым вороном. Тогда лев спрыснул мёртвою и живою водой Ивана-царевича; он встал и говорит“ („Lav rastrga ptića, poprska ga mrtvom vodom – komadići srasli, poprska ga živom vodom – ptić oživi i odleti sa starim gavranom. Tada lav poprska mrtvom i živom vodom Ivana-careviča; on ustade i govori“).

Usmena priroda bajke uzrokuje i određene mutacije motiva što se očituje u stapanju motiva „mrtve“ i „žive vode“. Takvo se stapanje češće odvija na idejnoj razini objedinjavanjem izvora dviju voda, primjerice u jednoj od verzija bajke *Beznogi i slijepi junak* (Af. 200), ali se može dogoditi i na jezičnoj razini, „Иван добыл и живо-мёртвой воды, спрыснул братьев; поднялись молодцы, протирают глаза“ („Ivan je dobavio i živo-mrtvu vodu, poprskao braću; digli se junaci, trljaju oči“) (Af. 560, kurziv moj).[5] Nekada pak frazem „mrtva voda“

[5] Činjenica da je ovo jedini takav primjer sugerira da su ovakvi pripovjedačevi zahvati ipak rijetki.

nestaje, a „živa voda“ na sebe preuzima njezina značenja, kao što je slučaj s dvjema verzijama *Bajke o deliji, jabukama koje pomlađuju i živoj vodi*: „нашла у него в пазухе пузырек с живой водой, приставила к туловищу голову, примочила водой из пузырька — он и оживел“ („našla mu pod pazuhom bočicu žive vode, prinijela glavu k tijelu, pokvasila vodom iz bočice – on oživio“) (Af. 171); „Конь Ивана-царевича собрал его косточки в одно место, вспрыснул живою водой; у него коска с коской, суставчик с суставчиком срослися; царевич ожил“ („Konj Ivana-careviča skupio je njegove kosti na jedno mjesto, poprskao živom vodom; srasla kost s kosti, zglob sa zglobom; carevič oživio“) (Af. 174). Kao dokaz da je došlo do miješanja značenja može nam poslužiti leksem koji smo susreli uz „mrtvu vodu“, a to je „срослися“ (u prvom primjeru on izostaje, ali je impliciran činom primicanja ili prislanjanja glave tijelu).

Ono što se već iz obrađenog materijala samo izlučilo možemo sažeti pomoću sljedećih definicija: „živa voda“ frazem je koji u folkloru označava „eliksir života“, dok „mrtva voda“ označava „iscjeliteljsku vodu“ (Birih i sur. 1998: 86). Iz toga slijedi ono što je prikazano na temelju obrađenog materijala – primjena „mrtve vode“ omogućuje zacjeljivanje tijela, dok „živa voda“ zatim to iscijeljeno tijelo vraća u život (Alefirenko 2013: 114).

Čimbenik koji ostaje nepromijenjen čak i u gore navedenim hibridnim primjerima jest način primjene „mrtve“ i „žive vode“ za koji je već rečeno da je vanjski. Vanjska je primjena tipična za još jedan dualan tip magične vode koji ima posebno naziv u ruskoj bajci i vlastitu formulu – „vodu koja iscjeljuje“ i „vodu koja oživljava“, ili izvorno „вода целющая и живущая“. U slučaju ovih frazema djelovanje koje smo do sada morali otkrivati promatranjem odnosa i uloga koje frazemi „mrtva voda“ i „živa voda“ imaju unutar šire strukture bajke, razvidno je već iz samog nazivlja voda. Glagolski pridjev radni izveden od glagola „живить“, tj. „oživljavati“ direktnije od atributa s kojima smo se dosad susretali u nazivlju magične vode izražava njezine karakteristike. Naime, glagolski pridjev, „čija je osnovna svrha transpozicija procesa u svojstvo“ (Volynec 111 :2001), ne samo da je opisuje nego sadržava i elemente njezine djelatne prirode budući da su u njemu očuvane kategorije glagola, a radnim se vidom glagolskog pridjeva voda usmjerava prema nekom primatelju čime njezina moć mijenjanja stanja objekta dolazi do izražaja, što znači da frazemi „voda koja iscjeljuje“ i „voda koja oživljava“ čak i na gramatičkoj razini korespondiraju s predodžbama o odgovarajućim konceptima.

Naziv ove vode uistinu jest drugačiji od onih do sada spomenutih, ali ona ipak u velikoj mjeri dijeli karakteristike već razmotrenog tipa magične vode – „mrtve“ i „žive vode“. Jedan od primjera nudi bajka *Dva Ivana vojnička sina*, „он [Иван-царевич] мёртвый, в гниль пошёл, голова облезла. Тут Иван солдатский сын вынул из седла два пузырька с водою целющею и живущею; взбрызнул брата целющей водою — плоть-мясо срастается; взбрызнул живущей водою — царевич встал и говорит“ („[Ivan-carevič je] mrtav, počeo se raspadati, glava mu otpala. Tu Ivan Vojnički Sin izvuče iz sedla dvije bočice s vodom koja iscjeljuje i oživljava; poškropio on brata vodom koja iscjeljuje – meso zarasta; poškropio ga vodom koja oživljava – carevič ustade i govori“) (Af. 155). Zamjetno je slično početno stanje koje se manifestira atributom „мёртвый“ („mrtav“), koji slijedi podrobniji opis, dok glagola „sjeći“ ni njegovih sinonima nema. Naredni sintagmatski odnosi već su poznati, samo što na mjesto „mrtve vode“ dolazi „ona koja iscjeljuje“, a na mjesto „žive“ „ona koja oživljava“. Dakle, u prvom slučaju glagol „взбрызнуть“ („poškropiti“) prati glagol „срастаться“ („zarastati“), a u drugom glagoli „встать“ („ustati“) i „говорит“ („govoriti“). Naizgled drugačiju primjenu, no isti uzorak, nalazimo i u dvjema verzijama bajke *Beznogi i slijepi junak*. Naslovni junaci od Babe Jage zahtijevaju, „можешь ли достать нам целющей и живущей воды?“ („možeš li nam dobaviti vodu koja iscjeljuje i oživljava“) (Af. 199). Na što je njihov zahtjev i ispunjen, „Никита Колтома почерпнул целющей воды, облил себя — и выросли у него ноги: ноги совсем здоровые, а не двигаются. Почерпнул он живущей воды, помочил ноги — и стал владеть ими“ („Nikita Koltoma zahvatio vode koja iscjeljuje, polio se – i izrasle mu noge, noge sasvim zdrave, ali ne miču se. Zahvatio on vode koja oživljava, pokvasio noge – i počeo njima vladati“) (Af.199). Glagoli „облить“ („politi“) i „помочить“ („smočiti“) i dalje podrazumijevaju vanjsku primjenu, a opća struktura je ispoštovana. Novinom se može smatrati izrastanje novih udova i njihovo pokretanje koji stupaju u paradigmatske odnose s glagolima „срастаться“ i „встать“. Međutim, izmjene su prije formalne no sadržajne prirode budući da su im glagoli „вырасти“ („izrasti“) i „владеть“ („vladati“) semantički bliski.[6] Na isti način voda slijepom junaku vraća vid. Druga verzija sjedinjuje izvor voda pa se i formula pojednostavljuje „привела их баба-яга к другому колодезю (...) Слепой помочил ею [водой] свои глаза — и вмиг прозрел; опустил безногого в воду — и выросли у него ноги“ („dovela ih Baba Jaga do drugoga bunara (...) Slijepi si njome [vodom]

[6] Prvi par kroz kohiponimske odnose, dok je u slučaju drugog povezanost tek implicitna.

smoči oči – i isti čas progleda; spusti Beznogog u vodu – i njemu izrastoše noge“) (Af. 198).

Propp tvrdi da je „potrebno tu udvostručenu vodu [mrtvu i živu] razlikovati od ‘iscjeljiteljske i žive’[7] vode“ (1990: 304).[8] No je li uistinu tako? Ako već same definicije koje smo poviše naveli i prema kojima je jasno koja su u biti značenja frazema „mrtva voda“ i „živa voda“ nisu dostatne i ostavljaju prostora sumnji, možemo ukazati i na činjenicu da ova dva koncepta dijele dvije (što, iako se može činiti suprotno, s obzirom na važnost makrostrukture bajke nipošto nije malo) konzistentne karakteristike s „vodom koja oživljava“ i „vodom koja iscjeljuje“ – vanjsku primjenu, koja je dokaziva kroz glagol „брызнуть“ i njegove sinonime, i zahtijevanje ili donošenje iste od strane junaka ili njegova pomoćnika, koje potvrđuje niz glagola kao npr. „полетел за“ („odletio po“) (Af. 159), „принесла“ („donijela“) (Af. 172), „попросила достать“ („zamolila dobaviti“) (Af. 202), „принеси“ („donesi“) (Af. 209), „можно ли достать“ („može li se dobaviti“) (Af. 289); „чтобы (...) достал ему“ („da mu dobavi“) (Af. 144), „покажи-ка“ („pokaži“) (Af. 198), „можешь ли достать“ („možeš li dobaviti“) (Af. 199).[9] Ova analiza stoga nije polučila dokaze za Proppovu hipotezu; moglo bi se čak reći da je pokazala u sasvim suprotnom pravcu. Povrh toga imamo i tvrdnju Jurija Stepanova prema kojemu se „*Mrtva voda* nekada naziva *vodom koja iscjeljuje*“ (Stepanov 2001: 273, kurziv u originalu), što se čini sasvim logičnim zaključkom s obzirom na primjetnost poklapanja semantičkih elemenata ovih dvaju dualnih tipova voda već pri samome iščitavanju, poklapanju koje je ovdje primjerima i dokazano. Jesu li uistinu ta dva tipa voda u svijetu bajki za izvorne kreatore i receptore materijala bila potpuno identična na konceptualnoj razini, a njihovo nazivlje potpuno međusobno izmjenjivo i bez najmanjih semantičkih varijacija, ne možemo ustvrditi s potpunom sigurnošću. Takve bi tvrdnje zahtijevale opsežnije i podrobnije etnolingvističko istraživanje. Međutim, ono što možemo ustvrditi jest to da premda Proppove ideje ostaju intrigantnima, analiza jezične razine odabranih bajki govori nam da su „mrtva voda“ i „živa voda“, ako već

---

7 Provjera izvornika pokazuje da Propp ovdje navodi frazeme koji su u ovom radu prevedeni kao „voda koja iscjeljuje“ i „voda koja oživljava“.

8 Ista hipoteza uključuje i tvrdnju da su i „mrtva“ i „živa voda“ u principu „jedno te isto“ (Propp 1990: 304) što i jedan drugi tip magične vode kojega se ovdje nismo dotaknuli – „moćne“ i „nemoćne vode“. Kao što je u radu objašnjeno, analizom jezične razine ruske bajke nisu pronađeni dokazi kojima bismo mogli potvrditi tu ideju.

9 Prvi niz pripada bajkama s motivom „mrtve“ i „žive vode“, a drugi s motivom „vode koja iscjeljuje“ i „oživljava“. Bajke pod brojevima 198 i 199 dvije su verzije iste bajke.

ne „jedno te isto“, onda svakako nezanemarivo semantički bliske „vodi koja iscjeljuje“ i „vodi koja oživljava“.

Pošto smo razjasnili semantiku „vode koja iscjeljuje“ i „oživljava“ i njihovo nazivlje koje ju prilično direktno odražava, vratimo se sada ponešto složenijem problemu odnosa semantike i nazivlja sadržanog u frazemima „mrtva voda“ i „živa voda“. U staroruskom jeziku „živa voda“ bila je „izvorska voda“, općenito „tekuća voda“, za razliku od „mrtve“ koja je označavala „mirnu, nepomičnu, stajaću“ vodu (Birih i sur. 1998: 86, vl.pr.). Kao što je očito iz ranije predstavljenih primjera, u narodnim se bajkama značenje navedenih frazema izmijenilo; „Ta je promjena bila predodređena posebnim magijskim značenjem koje je element vode imao u vjerovanjima Slavena i mnogih drugih naroda“ (Birih i sur. 1998: 86, vl. pr.). O tim smo vjerovanjima nešto već i rekli na samome početku, no sada ih je potrebno suziti na pitanje konkretnih frazema, posebice frazema „mrtva voda“ budući da pridjev „mrtav“ (kako u hrvatskom tako i u ruskom jeziku) ne izaziva automatski asocijacije koje bi bile u skladu s iscjeljiteljskim djelovanjima dotičnog tipa magične vode.

Problema „mrtve“ i „žive vode“, osim Proppa, dotaknuo se i Afanas'ev, koji „mrtvu“ i „živu vodu“ naziva metaforom proljetne kiše (1995: tom 1, 128). Afanas'ev tvrdi da je metafora iznikla iz promatranja proljetnih kiša koje prvo tope ledeni pokrov, i time kao da „sjedinjuju rasječene dijelove Majke Zemlje, a one koje za njima slijede daju joj zelenilo i cvijeće“ (1995: tom 1, 129, vl. pr.) vraćajući tako snagu, svježinu, zdravlje i na koncu sam život usnuloj i umrtvljenoj prirodi. Međutim, ovoj se izjavi mora pristupiti s dužnim oprezom. Naime, kao što je već poznato, istraživanja tijekom zadnjih nekoliko desetljeća pokazala su da metafora nije isključivo lingvistički problem već da pripada kognitivnoj sferi – naša sposobnost da mislimo metaforički dovodi do jezične produkcije metafora. Albert Katz tako tvrdi da su „metafore suštinski povezane s ljudskom sposobnošću izmišljanja novih – i smislenih – koncepata koji se ne mogu objasniti pribjegavanjem nekim osnovnijim doslovnim opisima (...) Moglo bi se dakle reći da metafora možda igra ključnu ulogu u prevođenju misli, posebice nove misli, u jezik“ (Katz i sur. 1998: 21, vl. pr.). Imajući to na umu, možemo zaključiti da Afanas'ev ovdje govori o „mrtvoj“ i „živoj vodi“ kao kognitivnim metaforama, odnosno misaonim konceptima, a frazemi koje nalazimo u bajkama i koje ovdje promatramo tek su njihovi produkti, što nas vraća na razumijevanje važnosti dijakronijskog odmaka pri analizi jezične razine bajke. „Mrtva voda“ i „živa voda“ uistinu jesu metafore, ali nipošto stilske figure. Promatrajući kulture koje i danas žive na istoj razvojnoj razini društva, uviđamo da je primitivna misao u kiši vidjela donositeljicu života prirodi

i zatim tu moć preslikala na „običnu“ vodu i njezin utjecaj na čovjeka, pri čemu se nastali motivi magičnih voda u bajkama, što je i konkretan primjer tvrdnje Andrewa Ortonyja o nužnosti metafora sadržanoj u njihovoj mogućnosti prenošenja razumijevanja s onoga što je znano na ono što je manje znano (Ortony 1975: 53, vl. pr.).

Jasno je dakle kako su frazemi kao što su „mrtva voda“ i „živa voda“ uopće mogli nastati, i dok je slučaj prenošenja značenja i jezične realizacije kognitivne metafore „žive vode“ u obliku istog frazema shvatljiv već i na temelju Afanas'evljeva objašnjenja, „mrtva voda“ kao frazem još uvijek ostaje ponešto nedorečena. Upravo za taj problem Jurij Stepanov nudi konkretnije rješenje. Nadovezujući se na Afanas'evljevu ideju, Stepanov ukazuje na to da su obje vode, i „mrtva“ i „živa“ aktivne. Mrtva voda (koja se prema njemu još naziva i „vodom koja iscjeljuje“), kao što smo i pokazali, omogućuje zarastanje rana i rasječenih dijelova tijela, „čini tijelo *cijelim* (*cijeli* ga), ali još ne oživljava, ostavlja ga beživotnim, mrtvim (...) *Mrtva voda* nije sama mrtva, nego ona čineći tijelo cijelim čini ga cijelim mrtvim“ (Stepanov 2001: 273, vl. pr.) kako bi ga onda „živa voda“ mogla učiniti živim. Stepanov stoga smatra da su „mrtva“ i „živa voda“ u biti ista voda, odnosno dva različita oblika iste vode:

„Živa voda je voda na putu iz gornjeg svijeta dolje, na zemlju, na zemaljski svijet; *mrtva voda* je voda na izlasku iz zemaljskog svijeta.[10] Mrtva je voda u biti živa voda koja je već poslužila svrsi, ispunila svoju namjenu, predala svoju životnu snagu zemlji. No i mrtva voda krećući se van iz zemaljskog svijeta, na tome je putu na svoj način aktivna: ona tjera zimu – smrt, ali ne do kraja.“ (Stepanov 2001: 273-274, vl. pr.)

Na isti način ona djeluje na mrtvo tijelo – čini ga cijelim, zdravim, ali ne može do kraja istjerati smrt iz njega budući da je već izgubila svoju originalnu punu potenciju. U svjetlu ovih tvrdnji i jezična realizacija u vidu frazema „mrtva voda“ i „živa voda“ konačno postaje jasnija; prvenstveno kada promatramo nazive vode kao odraz stanja u kojemu ostavljaju objekt na kojemu se primjenjuju, a povrh toga i kao odraz njihova vlastita stanja jer premda Stepanov tvrdi da „mrtva voda“ nije sama mrtva, njegovo daljnje pojašnjenje sugerira suprotno – ako se pokušamo distancirati od asocijacija koje pridjev „mrtav“ primarno izaziva (i koje zahvaćaju isključivo živu prirodu), shvatit ćemo da „mrtva

[10] Ovaj „kružni put vode” koji je prepoznat kao cikličko obnavljanje života može se pronaći i na neki način potvrditi i u simbolici glagola „vrtiti” (= okretati, obrtati) i sama ta radnja magijskog vrćenja u krug ima arhaični mitološki smisao početka blagostanja, novog roda i poroda, za što ima više dokaza u slavenskim tradicijama narodne duhovne kulture (Plotnikova, 2007).

voda“ uvjetno rečeno i jest mrtva ili barem nije više sasvim živa utoliko što je izgubila svoju izvornu životnu snagu.

U konačnici, lingvostilistički pogled na semantiku voda ruskih bajki prvenstveno nam se nameće kao potvrda visokoshematizirane prirode bajke čiji je rezultat jasno definiran semantički sustav četiri proučena frazema, odnosno jezičnih jedinica, ali i misaonih koncepata. Nadalje, saznanja dobivena analizom jezične razine omogućuju nam da potvrdimo kako magična voda ruskih bajki, odnosno „mrtva“ i „živa voda“ te „voda koja iscjeljuje“ i „voda koja oživljava“ kao dva njezina vida, pokazuje znatna poklapanja s idejama o simboličkom značenju voda iz „primitivnih“ davnina sačuvanih u tradicijama ljudskog postojanja diljem svijeta; primarno, s njezinim stvaralačkim simboličkim vrijednostima. Vraćajući zdravlje, iscjeljujući i uskrsavajući, voda postaje istinsko utjelovljenje života, a jezik se istodobno afirmira kao riznica minulih vjerovanja i običaja.

Literatura

AFANAS’EV, Aleksandr N., *Narodnye russkie skazki,* Tom 2-3, L. G. Barag i N. V. Novikov (Ur.), Moskva: Nauka, 1985.

„Narodnye russkie skazki (Afanas’ev). Tom 1“. *Vikiteka.* Izvor: *Narodnye russkie skazki.* Moskva: Nauka, 1984-1985, https://ru.wikisource.org/wiki/Народные_русские_сказки_(Афанасьев)#.D0.A2.D0. BE.D0.BC_1, 2015. 7. 20.

AFANAS’EV, Aleksandr N., *Poètičeskie vozzrenija slavjan na prirodu: Opyt sravnitel’nogo izučenija slavjanskih predanij i verovanij v svjazi s mifičeskimi skazanijami drugih rodstvennyh narodov,* Tri toma, Moskva: Sovremmenyj pisatel’, 1995.

ALEFIRENKO NIKOLAJ. F., Koncept „voda“ kak frazemoobrazujushchyj faktor, *Voda“ v slavjanskoj frazeologii i paremiologii. Kollektivnaja monografija,* Budimpešta: Tinta, 2013, str. 110-116.

BITI, Vladimir, *Bajka i predaja, povijest i pripovijedanje,* Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981.

BIRIH, Aleksandr K., MOKIENKO, Valerij M., STEPANOVA, Ljudmila I., *Slovar’ russkoj frazeologii: istoriko-etimologičeskij spravočnik*, Sankt Peterburg: Folio-Press, 1998.

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja, „Bajka“, *Libri & Liberi,* ponovljeno izdanje, 2012, 1(2), str. 279-292.

DUNDES, Alan, „The Motif-Index and the Tale Type Index: A Critique“, u: *Journal of Folklore Research*, 34(3), 1997, str. 195-202.

FEDOROVIČ, Alefirenko N., „Koncept ‘voda’ kak frazemoobrazujuščij faktor“, *„Voda“ v slavjanskoj frazeologii i paremiologii. Kollektivnaja monografija,* Budimpešta: Tinta, 2013, str. 110–116.

JAKOBSON, Roman, „Komentar“, *Russian Fairy Tales (The Pantheon Fairy Tale and Folklore Library)*, Aleksandr Afanas’ev, New York: Pantheon Books, 1973.

JAKOBSON, Roman, BOGATYRËV, Pëtr, „Folklore as a special form of creation“, u: *Folklore Forum,* 13(1), 1980, str. 1-21. Preveo John M. O’Hara

JOLLES, Andre, *Jednostavni oblici*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1978. Preveo Vladimir Biti

KATZ, Albert N., CACCIARI, Cristina, GIBBS, Raymond W., TURNER, Mark,

Figurative Language and Thought, Oxford: Oxford University Press, 1998.
KINNES, Tormod, „ATU Tale Types“, *University of Alberta*, 2009. < http://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Tale_Types.htm >, 2015. 7. 20.
MOKIENKO, V. M., „Voda kak frazeologičeskaja substancija“, *„Voda“ v slavjanskoj frazeologii i paremiologii. Kollektivnaja monografija,* Budimpešta: Tinta, 2013, str. 7-21.
ORTONY, Andrew, „Why metaphors are necessary and not just nice“, u: *Educational Theory*, 25, 1975, str. 45–53.
PLOTNIKOVA, Anna, “Vrtanj – (etnolingvistički ogled)”, *Znanstveni zbornik,* http://www.zigh.at/zigh.hrvati.at/zbornik/prinos87a1.html?t=210, 2015. 8. 15.
POLJANEC, Radoslav F., MADATOVA-POLJANEC, S. M., *Rusko-hrvatski rječnik*, 3. izd. Zagreb: Školska knjiga, 1973.
PROPP, Vladimir J., *Historijski korijeni bajke,* Sarajevo: Svjetlost, 1990. Prevela Vida Flaker
PROPP, Vladimir J., *Poètika fol'klora,* Moskva: Labirint, 1998.
Slovari i ènciklopedii na Akademike, 2000 – 2014, < http://dic.academic.ru/ >, 2015. 7. 20.
STEPANOV, Jurij, *Konstanty: Slovar' russkoj kul'tury, 2. izd.*, Moskva: Akademičeskij Proekt, 2001.
TOLSTOJ, Nikita I., *Slavjanskie drevnosti. Ètnolingvističeskij slovar›: U 5 tomova*, Tom 1, Moskva: Meždunarodnye otnošenija, 1995.
VOLYNEC, Tat'jana Nikolaevna, „Ob *èvoljucii pričastnyh form v grammatičeskoj sisteme russkogo jazyika“, u: Acta neophilologica III*, Olsztyn, 2001, str. 109-117.
ZOLTAN, Andraš et al. «Вода» в славянской фразеологии и паремиологии., Budimpešta: Tinta, 2013.

ЛИНГВИСТИЧЕСКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВОЛШЕБНОЙ ВОДЫ РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Цель этого анализа было представление лингвистическо-семантических характеристик волшебной воды русских волшебных сказок, конкретно, двух функционально близких типов волшебных вод – мертвой и живой воды и воды целющей и живущей. При этом проанализированный материал – сборник сказок собранных Александром Николаевичем Афансьевом. Для проведения лингвостилистического анализа необходимо было выделить элементы сказки как явления, которые могут повлиять на ее чтение и интерпретацию, такие как превосходство макроструктуры и диахронический сдвиг. Анализ состоит в изучении синтагматических и парадигматических отношений, которые лексема вода реализует как часть этих двух вышеупомянутых понятий в контексте общей структуры сказки, после чего мы касаемся их связи с заявлениями о их символических значениях. Таким образом, мы показали консистенцию лингвистическо-семантических отношений проанализированных единиц, как ожидаемое последствие условий сказки, и мы пришли к выводу о значительном совпадении семантики этих магических вод русской сказки с идеями о одном из аспектов символики воды – воды как приносящей жизни.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *лингвостилистика, волшебные воды, волшебная русская сказка, символика воды*

Ante Topčić

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 003.349.12:821.163.42-97].09“15“

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 26. 5. 2016.
Prihvaćen za tisak: 2. 3. 2017.

Mitska i prirodna voda u *Tkonskom zborniku*

Polazeći od toga da je voda jedan od osnovnih četiriju elemenata tradicionalnog svijeta, da predstavlja jednu od elementarnih moći, osnovnu supstancu života i da je toliko sveprisutna, pa time postala i neprimjetna, autoru se važnim čini otkriti koliko joj se pažnje i zbog čega mora posvetiti kada je riječ o *Tkonskom zborniku* – glagoljskom kodeksu s početka XVI. st. Budući da taj u sebi sadrži bogatstvo štiva, kako religioznoga, tako i svjetovnoga karaktera, u kojima je svoje mjesto i motivsku obradu našla i voda, bila ona zastupljena u svojoj osnovnoj pojavnosti, ili u raznim oblicima kao što su mora, jezera, rijeke, izvori, bunari, oblaci, kiše, rose i sl., autor je uvjeren da će pomnom analizom opisa vode unutar tih tekstova omogućiti uvid u važnost koju je ona imala u životu srednjovjekovnog čovjeka. Pažnja će se, a to je razumljivo, jer je riječ o srednjovjekovnim poimanjima svijeta, više usmjeriti na to kakvo je mitsko, pogansko, magijsko, ali i religiozno značenje vodi pridavao čovjek toga doba.

KLJUČNE RIJEČI: ***voda, izvor, pijenje, žeđ, oblak, demon, blagoslov, zaklinjanje***

Uvod

Premda je sadržajno raznovrstan, apokrifi su dominantna vrsta književnih ostvaraja unutar *Tkonskog zbornika*. Apokrifi su bitna djela mitskog mentaliteta glagoljaša i njihove srednjovjekovne čitalačke publike. Služili su tomu da se navještaj evanđelja i *Biblije*, na jedan specifičan način, mitski, preda svijetu, odnosno narodu koji je na takav izražaj već bio naviknut. Glagoljaši su apokrifima uspjeli mitskim velom zaodjenuti tumačenje religiozne istine i povijesne stvarnosti. Važno je naglasiti da su sve predodžbe ljudskog života i svijeta u apokrifima ljudima bile neodoljivo privlačne jer su one po svojoj naravi još uvijek bile mitske, lišene svake logike i ljudskog umnog napora u procesu njegove spoznaje stvari za koje se zanima. Naime, mitski spoznajni domet nadilazi granice racionalnog promišljanja, mitska priča nastupa kao neka vrsta metajezika koji je kadar prenositi neke više poruke kada se prirodan jezik pokaže nemoćnim. Mitska priča nije apstraktna, nego imaginativna, ona nije

deduktivna, nikakvom logikom ne vodi prema spoznaji – istini, nego je narativna i donosi gotovu priču kojoj se vjerovalo, premda se ona ne zasniva na argumentaciji, nego na sugestiji.[1] Umjesto od razuma ona polazi od intuicije, mašte ili religioznog osjećanja. Zapravo mit i jest najstariji oblik religioznosti, jer se i religija jednim dijelom temelji na skupu mitova koje je posvojila. Mitovi, pa i apokrifi, rezultat su promišljanja nekog naroda, oni su plod psihološkog procesa i svijesti naroda koji ih je svojatao. U njima se nazire težnja čovjeka da izrazi viziju, doživljaj svijeta kojeg nosi i goji u svom biću. Premda mit i ne garantira apsolutnu istinu, on svakako predstavlja za naš um prihvatljivu hipotezu, hipotezu koja je samo vjerojatna, ali logički neprovjerljiva, pa stoga i ne može biti netočna (S. i Z. Sambunjak, 2009: 356).

Pitanjem stvarnosti, njezinim postojanjem i doživljavanjem čovjek se je morao mučiti od samog početka svog postojanja. Prihvatimo li vjerojatnim sud da čovjek stvarnost ne otkriva, nego je oblikuje i konstruira, bit će nam lakše argumentirati naše maloprije spomenuto uvjerenje. Temeljna prizma kroz koju se stvarnost oblikuje je znanje (Popić, 2007: 240). Budući da je najveći udio u čovjekovu spoznavanju svijeta u srednjem vijeku odredila *Biblija*, glagoljaši su prepisivanjem apokrifa nastojali proširiti ukupnost čovjekova znanja o svijetu čijim je promjenama i zakonitostima bio podložan. Crpeći materijal iz dviju ideoloških i eshatoloških suprotstavljenih mitologija, antičke i kršćanske glagoljaši su se vraćali na sama izvorišta ljudske misli o svijetu. Prepisivali su apokrife u vrijeme kada odnosi između praktikanata stare poganske vjere i štovatelja kršćanstva još nisu bili isključivi do te mjere da su jedni druge nepovratno zatirali. Poganske scene zaogrnute kršćanskom simbolikom nedvosmisleno ukazuju na tadašnje obostrano uvažavanje. Pogodovalo je tomu često otkrivanje mitskih sastavnica *Biblije*. Kako bi ljudima što više približili *Bibliju,* glagoljaši su mitologizirali događaje koji su u njoj opisani. Premda danas znamo da je takav pristup *Bibliji* pogrešan[2], u srednjem vijeku je kao takav bio ustaljen. Zahtjev publike je bio takav da ih nije previše zanimala istinitost događaja, nego sama uzbudljivost opisanog događaja. Pa koliko je u apokrifima biblijska podloga bila uzbudljivo nadograđivana, mi ćemo zanimanje pokazivati

---

[1] Danas je nama svijet znanstveni fenomen, mi mu pristupamo racionalno, mi u nešto vjerujemo tek kad razumom i logikom spoznamo, a srednjovjekovni je čovjek vjerovao da bi spoznao, vjerom je spoznavao i zato je njemu apokrifna priča bila ravna životu. (Usp. Kolumbić, 1994: 113)

[2] U *Bibliji* se može govoriti o historizaciji mita, a nikako o mitizaciji povijesti (Tomić, 1991: 139).

tek prema jednoj njihovoj tematskoj sastavnici a to je voda, jedan od prvih vječnih i nepromjenjivih elemenata.

Opće nastojanje ljudi svih civilizacija i vremena je da shvate vidljivi svijet, njegove zakone i principe prema kojima se održava kozmički poredak. Takvo je nastojanje ljudi nesagledivo bez utjecaja vjerskih, mitoloških i religijskih, tradicija. Okvir srednjovjekovnoj civilizaciji umnogome su odredile tri velike monoteističke religije, židovstvo, kršćanstvo i islam, u kojima voda ima važnu ulogu, jer je u svima shvaćena kao pratvar, *prima materia*. No, srednjovjekovnu je Zapadnu civilizaciju objedinjavala ne samo vjerska, kršćanska, tradicija nego i filozofska i znanstvena, uglavnom ona naslijeđena iz starog grčkog svijeta. Ta grčki filozof Tales, kako svjedoči Aristotel u svojoj *Metafizici*, vodu je smatrao osnovnom supstancijom svijeta. Kod svih prednjoazijskih naroda voda je osnovna prirodna stihija iz koje nastaju prva božanstva s kojima započinju kozmološki procesi. I *Knjiga postanka* izvješćuje o tome da je u početku stvaranja zemlja bila pusta i da je Duh Božji lebdio nad vodama (Post. I, 1 -2). Voda je u srednjem vijeku na kršćanskome Zapadu bila važan dio diskursa o odnosu čovjeka i prirodnog svijeta (Karbić, 2011). Međutim, valja istaknuti da je srednjovjekovni čovjek svaki materijalni predmet smatrao uobličenjem nečega što mu je odgovaralo na višoj razini.[3] te je, stoga, potrebno unići u tajna i simbolička značenja vode koja se pojavljuje u tekstovima *Tkonskog zbornika*.

Voda u Žitju Agapitovu

Jedan od izuzetno zanimljivih i stilski dotjeranih tekstova *Tkonskog zbornika* jest Čtenje (žitje) Agapitovo. Priča je to koja se tek površno dotiče djetinjstva i staračke dobi sveca čiji život prikazuje, Agapita. Glavnina priče odnosi se na jednu važnu epizodu Agapitova života, njegovo čudesno putovanje i posjet raju. Agapit je na svom putu prema raju morao prijeći preko vode[4]. Ta nam činjenica otkriva mitološku sliku raja prema kojoj je on okružen vodama preko kojih je čovjeku nemoguće prijeći. Ta voda predstavlja graničnu vodu između ovog i onog svijeta, onu koju u staroindijskoj mitologiji predstavlja voda mora, u egipatskoj vode

---

[3] Simbolizam je bio univerzalan, a misao neprestano otkrivanje skrivenih značenja, neprestana hijerofanija. Jer skriveni je svijet bio tajni svijet, a simbolična misao nije bila drugo doli razrađeni, pročišćeni oblik, na razini učenih ljudi, magijske misli koja je prožimala mentalitet u cijelosti (Le Goff, 1998: 427).

[4] Agapit že mišl//aše kako bi prešal glubini morskie. *Tz* 85v 7 -8

podzemnog Nila, a u grčkoj vode podzemnog Aheronta ili Stiksa, one preko kojih se bez pomoćnika ne može prijeći, jer su opasne i smrtonosne. Tako je i Agapita preko mora prevezao Krist s kojim su u njegovoj lađi bili i njegovi učenici.[5] Značajno mjesto u vjerovanjima antičkih naroda imale su dvije vrste vode, Letina voda zaborava i Mnemosinina voda sjećanja, a obje prema jednom orfičkom fragmentu izviru u donjem svijetu, s lijeve strane kuće boga podzemnog svijeta, Hada. Letin izvor zaborava nalazi se pored bijelog čempresa, a drugi, Mnemosinin malo dalje i njega čuva straža. Prema orfičkom tumačenju Letin izvor donosi zaborav i smrt, a Mnemosinin pamćenje koje osigurava besmrtnost. Vode sjećanja i zaborava spominju i starozavjetni apokrifi, ofitski ili barbelognostički spis Pistis Sophia zastupljen među tekstovima Nag Hamadija. Voda sjećanja kod kršćana je izazivala anamnezu na krv Kristovu i zaborav na praroditeljski grijeh (Dragojlović, 2008: 35). I morska voda preko koje prelazi Agapit izazvala je u njem sjećanje na Krista i na krv koju je on prolio za otkupljenje grešnog čovječanstva. Naime, u tekstu se, što je tipično za srednjovjekovno kodiranje smisla, radi o igri riječi: Krist na moru imenom proziva Agapita, a taj se začudio kako mu netko tko ga prvi put vidi zna ime. Budući da se ime Agapit u skladu sa srednjovjekovnom etimologijom dovodilo u vezu s agapama, tajnim večerama prvih kršćana koje su oni održavali u spomen na posljednju Kristovu večeru, Kristovo obraćanje Agapitu u tom tekstu trebalo je Agapita, ali i čitatelje podsjetiti na Kristovu čašu i riječi koje je on izrekao dok ju je držao u rukama prilikom posljednje večere. Naime, u srednjovjekovnoj kršćanskoj književnosti graničnu vodu zamjenjuju nebeske sfere zaštićene željeznim zidovima s tajnim otvorima, ognjenim rijekama, neprohodnim planinama i tomu slično (Dragojlović, 2008: 36), pa nas ne iznenađuje činjenica da

---

[5] I uzre korabal iduć po moru // i vazva velmi i približa se k nemu. I v//idev v korabli ditića mala i.bi. (12) mu//ža š nim i pokloni se i hote reći: „Dobro hod//ite i dob(a)r put budi vam." Tagda ml//adi ditić reče: „Zdrav li esi, Agapi//te. Čto děeši v lukah sih morskih? Ne ve//š li ěko zveri luti sut v lukah sih // morskih, izesti te imat." Agapit reče // k mladomu detiću: „Gdo ti ime moe pove//da? Kako li me znaeši?" Mali že detić r/eče/: // „A ti li ne znaeši mene? Nesam li bliz6 // mlosteru tvoemu bil v susedih tvoih? // Ne li mne on otac, ime emu reče, bratija // moě ne v sili u tebe učiše se" i vsem imena // povida. Agapit že vazdviže ruce // na nebo i reče: „Proslavlaju te, G(ospod)i, ěko spodobi//l me esi obresti č(lově)ka svoego plemennika v pusti//nah sih i glubinah morskih." Mali že reče // k Agapitu: „Kamo ideši i čto put tvoi est?" // Agapit reče: „Ne vem mestu naroka i kamo hoću // iti," glagole: „Bog put moi est." Mali že ditić // reče Agapitu: „Vlezi k nam da prevezem te // ěmože hoćeši." Agapit že vleze v korabal// i trudan beše i usnu. I povele // mali ditić velikim mužem vzmaši // prenesti čres more i položiti i otidu ot nego. *Tz* 85v 12 – 86r 14

je i Agapit nakon plovidbe preko mora morao kročiti prema vrhu neke planine koja u svojoj stijeni ima tajni otvor kroz koji je Agapit ušao u raj[6].

Osim što je Agapitov prelazak preko mora označavao onaj poganski prijelaz preko granične i opasne vode[7] koja razdvaja dva svijeta[8], taj ima i svoje kršćansko, a utoliko, jer je obredno, i magijsko značenje. Ono predstavlja Agapitovo obredno očišćenje. Voda uvijek pere i čisti, bilo moralnu ili fizičku nečistoću, ljudske grijehe i materijalnu prljavštinu. Ta sve tri velike monoteističke religije u svojim knjigama i vjerovanjima priznaju takvu moć i funkciju vode. A da bi i ona opasna voda preko koje je Agapit prešao imala spasonosnu, djelotvornu i magijsku moć očišćenja morala je biti zasoljena. Naime i biblijska i kršćanska predaja zasniva se na uvjerenju da se dodavanjem soli u vodu, vodi oduzima njezino zlo svojstvo i pridaje djelotvorna snaga. O tome svjedoči jedan starozavjetni spis[9] i sam kršćanski obred blagoslova vode, vodokršća, koji se vrši na blagdan Bogojavljenja ili Sveta tri kralja kada svećenik prilikom blagoslova vode u nju dodaje sol. Zato je Agapit na svom putu prema raju u koji se može doći jedino ako si čist i bez grijeha[10] prešao preko slane morske vode. Njegov grijeh bio je očitovan njegovom sumnjom u Boga dok je boravio u samostanu[11], a Krista je upoznao tek kad je stupio u njegovu lađu kojom su preplovili more. Premda je s Agapitom na moru bio i Krist, ipak je sam prelazak preko mora imao učinak ispiranja Agapitova grijeha, značio je njegovo krštenje i izbavljenje iz nepoželjnog stanja. Takvu je simboliku imao i prelazak Izraelaca kroz Crveno more. Iako su Izraelci, a i Agapit, prešli more a da se vode i nisu dotaknuli, to nimalo

---

6 Agapit že pokloni se // G(ospo)d(i)nu i poide po puti ku mu G(ospod)6 vkaza. I ša//d mnogo dni i obrete steni visoki ot6 // zemle do neba i uzre v stene okance malo // i tlknu va ne i pride k nemu star č(lově)k i reče // k nemu: „Čto hoćeši, Agapite?“ Reče: „G(ospod)6 B(og)6 moi // privel me est semo!“ *Tz* 87v 12 - 19

7 Obala na do koje je stigao Agapit kad je napustio samostan, citirali smo, bila je nastanjena ljutim zvijerima.

8 Druga obala do koje je Agapit doplovio istinski je svijet, prostor vječnosti, stalnosti i besmrtnosti, a ona od koje je pošao područje je smrti podvrgnuto promjenama i nestalnosti (Sambunjak, 2007: 164 – 165).

9 II. Car. II. 19 – 22 Tada građani rekoše Jelisiju: „Gle dobro je živjeti u ovom gradu,kao što gospodar naš vidi, ali je voda zla i zemlja nerodna.“ A on im reče: „Donesite mi nov kotao i metnite u nj soli.“ I donesoše. A on iziđe na izvor i baci u nj so, govoreći: „Ovako veli Gospod: ‘ iscijelih ovu vodu, da ne bude više od nje smrti ni nerodnosti’“. I voda posta zdrava do današnjega dana po riječi Jelisijevoj, koju izreče.

10 Ivan u svom evanđelju tvrdi da nitko ne može ući u kraljevstvo nebesko ako se ne rodi vodom i Duhom Svetim. Iv. 3, 5

11 I ide v jedan mloster i prebi tu // druguju.ei. (16) let mole se B(og)u krotko dan i noć gl(agol)e: „G(ospodi), skaži mi česo radi človici ostavl//ajut dom svoi i v sled tebe idut moleću se // tebe.“ (*Tz* 85r 7 – 11)

ne mijenja naprijed rečeno simboličko značenje njihova prelaska preko vode. Ono u svakom slučaju znači očišćenje, jer u uvjetima i kad nema vode, primjerice u pustinji, obred očišćenja vrši se simbolički, pustinjskim pijeskom. Oni koji u takvim uvjetima vrše obred očišćenja rukama grabe pijesak i posipaju ga po tijelu ili licu kao da se njime peru, iako se dakle fizički još više onečišćuju. Naime, do Kristova ulaska u vodu Jordana polijevanje vodom, odnosno krštenje, bilo je shvaćano kao magijski čin. Kršćani bi rado htjeli tumačiti da je voda postala čista tek pošto ju je Ivan Krstitelj očistio Kristom, no stvar je suprotna, Kristovo krštenje zapravo je njegovo očišćenje vodom koja u sebi ima tu moć. Već nam i poganska tradicija otkriva da je voda po sebi čista, a to onda potvrđuju i evanđelja time što izvješćuju o tome da je Pilat nakon što je spoznao što je učinio svoju savjest pokušao oprati vodom tako što je simbolički oprao ruke. Krist je svojim ulaskom u vodu u njoj ostavio svoju moć, nije ušao s namjerom da ju očisti. Voda u kojoj se Krist oprao postala je vodom života, otkupila je Krista, a potom sve krštene od grozne smrti[12]. I Agapit na svom putovanju ustvari traga za vodom života.

Inače je život u srednjem vijeku bio smatran putovanjem prema vječnosti, s nizom zapreka, opasnosti i zamki koje je trebalo izbjeći (Dürrigl, 2006: 303). Pošto je, dakle, svladao opasno more i izbjegao ljute zvijeri na njegovoj obali[13], a potom se uspješno uspeo na planinu Agapit je imao priliku da jedini od svih ljudi na zemlji pristupi u raj[14], mjestu gdje izvire voda života. Dočim je Agapit stupio u raj, zaslijepila ga je i s nogu oborila jaka rajska svjetlost. Kad ga je starozavjetni prorok Ilija o kojem biblijska predaja tvrdi, a to u predmetnom tekstu i sam kazuje Agapitu, da je živ na ognjenim kolima uznesen na nebo[15], primio za ruku i podignuo Agapit je ugledao svijetleći križ koji je visinom sezao do neba[16]. Tu se nalazio i stol za blagovanje okružen dragim kamenjem, prekriven bijelim prekrivačem, a na njem se nalazio kruh bjelji od snijega. Stol se nalazio u sredini vrta u kojem je zasađen vinograd i voćnjak sa

---

[12] Prema legendarnoj kršćanskoj tradiciji Krist je kad je stupio nogama u Jordan ugazio i razlomio kamenu ploču sa ugovorom kojim je Adam svoju dušu i duše svojih potomaka predao pod vlast Sotone, osudivši ih na vječne muke pakla (Dragojlović, 2008: 37).

[13] Voda i čudovišta kod manihejaca predstavljaju destruktivne sile pakla (Bayer, 1978: 126, prema Sambunjak, 2007: 158).

[14] Stari že č(lově)k reče emu: „Sa//di nikoli č(lově)k v tele prihodil e, ni po tebe // imat priti!“ Tz 87v 19 - 21

[15] Na obače skažu ti da se ne sablazniš: az // esam Ilič Trezvićanin egože vznese//na kolesnicah oganneh. I G(ospo)d blagoslovil // me e(st) pod nebesem i sade živu do vtorago // prišastič G(ospo)dna. *Tz* 88v 1 - 7

[16] I vazdviže i stari č(lově)k i vide križ ego be visotu // više nebese i bleiši pače slnca *Tz* 88r 7 - 9

zadivljujućim plodovima kakvi se na ovom svijetu ne mogu vidjeti[17]. No, ono što nas najviše zanima je to što je Agapit u raju ugledao i rajski izvor koji je u obliku bunara, pa Ilija Agapitu i objašnjava da se taj naziva rajskim bunarom[18]. Dakle sve što je Agapit vidio odgovara tradicionalnim prikazima raja zamišljenim kao prostrana livada ili ograđeni vrt u čijem se središtu nalazi drvo života pored kojega izvire živa voda, i pod čijim krošnjama u hladovini uživaju sveci jedući rajske plodove i napijajući se iz rajskog izvora. Već smo se uvjerili da Žitje Agapitovo sinkretistički objedinjuje pogansku i kršćansku tradiciju te je onda i shvatljivo da je rajsko drvo života zamijenio križ[19] kojem se Agapit čudio i da rajska živa voda u tom tekstu predstavlja Kristovu vodu života.

Još su stari Babilonjani vjerovali da voda života i voda smrti zajedno istječu, pa boginja Ištar silazi u svijet mrtvih da donese vodu života (Petkanova, 2000: 122). U srpskoj književnosti sačuvana je jedna legenda o putu Aleksandra Velikog u Zemlju mraka na izvor vode života; Aleksandar je napunio jedan veliki stakleni sud vodom života do kojeg, prevarom, dolazi njegova sestra koja zadobiva besmrtnost i tako postaje proročica Samovila, Sibila poznata u grčkoj, rimskoj i židovskoj književnosti (Dragojlović, 2008: 399). No, voda života, jedan je od najsnažnijih motiva novozavjetnih tekstova i Isusova govora. Upečatljiv Isusov govor o vodi života zabilježio je evanđelist Ivan. Taj je bio direktno upućen Samarijanki koju je Isus zatekao na Jakovljevu zdencu i zatražio od nje da mu ugrabi malo vode. Ne raspoznavši Krista, misleći da je on običan Židov, Samarijanka se stala čuditi što se on uopće usuđuje s njom razgovarati, a Krist joj je nato odgovorio da kad bi ona znala tko je on, pitala bi ona u njega vode i on bi joj dao vode žive. Uvjerena da Krist govori o vodi iz zdenca ta se još više začudi jer ne vidi čime bi je Krist mogao ugrabiti, pa joj Krist opet odgovara: „tko pije od ove vode opet će ožednjeti, a koji pije od vode koju ću mu ja dati neće ožednjeti dovijeka, voda koju ću mu ja dati bit će u njemu izvor vode koji teče u život vječni“ (Iv. 4, 13 – 14). Na drugom mjestu isti evanđelist piše da će Isus žednima dati iz izvora vode žive, a to potvrđuje i u Apokalipsi gdje kaže da će ih janje koje je nasred prijestolja uputiti na izvor vode žive i da će Bog otrti svaku suzu s očiju njihovih (Apok., 7, 17).

---

[17] Slai //medu vinogradi že stoěhu s različnim // grozdoviem. Ovo beše belo a ovo črvleno ovoće // bolše imuće različnim cvetom egože niktože // vide. (*Tz* 88r 14 – 18)

[18] Si že katalez poroda // naricaet se. Se vhodim v dreva raiskaě, // a se svet nebeski est prav(a)dnih duše. Is//točnik si pijut6 č(lově)ci prav(a)dnici. (*Tz* 88v 9 – 12)

[19] Prema apokrifu O krsnom drvetu, Židovi su križ na kojeg su razapeli Krista načinili od stabla koje je izraslo od grančice koju je Adamov sin Sit donio iz raja i zasadio nad Adamovim grobom (Dürrigl, 2013: 82 – 83).

Pored vode života u kršćanskoj se srednjovjekovnoj književnosti spominju i voda mladosti i voda besmrtnosti, a prvi spomen vode mladosti nalazi se u Fiziologu (Dragojlović, 2008: 38) koji je funkcionirao kao znanstvena enciklopedija s kršćanskim tumačenjem njenog sadržaja. Te vode također izviru na otocima vječne mladosti koji su analogni poganskim otocima blaženih iz Hesiodovih *Poslova i dana* i bili su naročito popularni u zapadnoeuropskoj srednjovjekovnoj književnosti (Dragojlović, 2008: 38). I otok na koji je Agapit stigao nalikovao je takvim otocima, na njem je drveće otežalo plodovima, smrt je nepoznata[20] i hrana je nepotrošiva[21]. Ilija je dao Agapitu piti iz rajskog izvora, a prema Agapitovim riječima zaključujemo da je pio med i mlijeko[22]. Prema opisu četiriju rajskih rijeka iz apokrifne Knjige o Henohu, Agapit je trebao okusiti vina i ulje[23]. Čini se da Agapitu nije bilo nužno spominjati vino jer je ono prisutno u motivu vinograda, loze i grožđa. Najstarije su predaje rajsko drvo života poistovjećivale s lozom (*Rječnik simbola*, s. v. loza). Tako posredstvom loze možemo zaključiti da je Agapit tragao za pićem mladosti ili besmrtnosti, jer je loza biljni izraz besmrtnosti, drvo što je u arhaičnim tekstovima postalo simbolom mladosti, plodnosti i vječna života (*Rječnik simbola*, s.v. loza).

Agapitovo napijanje iz rajskog izvora nije slavljeničko, ono koje se čini u čast i na slavu Božju. Naime, novija komparativna izučavanja smatraju da se glavna tema apokrifnih uzlazaka u nebeske sfere, oslanja na iranske, i to, napose, na mitračke zamisli o nebeskim putovanjima ljudske duše, koje su zatim preuzeli različiti gnostički sistemi; u njihovim spisima oblikovale su se te zamisli kao opisi uzašašća pojedinih ličnosti kroz nebeske svodove radi gnostičke spoznaje Božje slave (Brandt, 1989: 232). Premda i kršćani, poštujući zapovijed koju je Krist izrekao apostolima, ispijaju iz euharistijske čaše, čineći to u spomen na čašu koju je on ispio prilikom svoje posljednje večere, ali i u slavu Božju kako su to

---

[20] Ilija je živ i ne stari, a s njim žive duše pravednika koje se Agapitu jer je još živ javljaju u obliku grozdova: I G(ospod)6 blagoslovil // me e(st) pod nebesem i sade živu do vtorago // prišastič G(ospo)dna. I si eže su teže vi//diši, duše sut č(lověč6)skie, a tebe ěvlajut se // grozdoviem, poneže žit č(lově)k ne možet vid//eti duše č(lověč6)skie. (*Tz* 88v 4 – 9)

[21] I vze Ilič na trpe//ze hleb i ureza ot nego četrtu čest i d//ast mi ju. I šad malo i ozreh se k trpeze, // videh ju paki beše hleb cel, ěko ne uloml//en. (*Tz* 88v 19 – 23)

[22] Nest bo im pritač na sem s(vě)te i č(lově)ci // ne mogut skazati usti svoimi ni pove// dati s prosta: ěd ěko i med, bela ěko mleko, // vzam i dast mi vkusiti ot istočnik//a. (*Tz* 88v 14 – 18)

[23] Henoh je na trećem nebu vidio raj sa drvetom života i dva izvora iz kojih su, iz prvog, izvirali med i mlijeko, a iz drugog ulje i vino, pa su se tihim tokom dijelili na četiri rajske rijeke (Dragojlović, 2008: 40).

činili i Hazari s kojima je Konstantin Solunski vodio vjerske rasprave,[24] Agapitovo napijanje ima sasvim drukčije značenje. Ono ima značenje molitvenog obraćanja Bogu za duše pokojnika koje je on spoznao u obliku grozdova, ali i za spas vlastite duše. U drevnim mitologijama, egipatskoj i grčkoj, postojali su obredi koji su osiguravali plodnost i besmrtnost. Tako se onima koji su prisustvovali eleuzinskim misterijama posvećenima bogu Dionisu, čije ime znači „dvaput rođen",[25] osiguravala besmrtnost. Sudbinu da mu tijelo bude raskomadano imao je i Orfej čija je žrtva poslužila kao uzor za običaj da se božanska krv i meso konzumiraju u origijastičkim misterijama. To su bogovi koji umiru i ponovno oživljuju, poput egipatskoga Ozirisa i Izide ili pak Artemisa i Artemide koji su bili štovani i u Slavena (Sambunjak, 1999), a koji svojim ponovnim oživljavanjem osiguravaju i ljudima besmrtnost. Orfički običaj ispijanja božanske krvi i blagovanja božanskog tijela ima svoju paralelu u kršćanskoj euharistiji, gdje je sredstvom da se božanska, besmrtna, duša odvoji od grešna i smrtnog tijela (Sinclair. 1999: 7). Tako je Agapitovo jedenje čudesnog kruha što mu ga je dao Ilija i pijenje s rajskog izvora osiguralo spas njegovoj duši, ono za čim je silno žudio.[26] Jedno od velikih vjerovanja srednjovjekovnog čovjeka je i ono da na drugom svijetu grešnici trpe strašnu žeđ, jer u prostoru u kojem se muče njihove duše nema izvora vode, a to ćemo saznati iz nekih drugih apokrifa zbornika kojeg razmatramo.

---

[24] „Kagan pak uzevši čašu, reče: pijem u ime Jedinoga Boga stvoritelja sviju stvari. Filozof pak uzevši čašu, reče: Pijem u ime jedinoga Boga i njegove riječi, Boga koji riječju stvori sve stvari, kojim se nebesa ustvrdiše, i životvornoga Duha u kojemu se sadrži sva njihova sila. Odgovori njemu kagan: O svemu govoreći jednako, samo o tome različito mislimo. Jer vi slavite trojicu, a mi Jedinoga Boga, ovisno o knjigama. Filozof pak reče: Riječ i Duha knjige propovijedaju. Kada ti tko čini čast, ne časteći tvoje riječi i tvoj duh, dok pak drugi sve tvoje ima u časti,, koji je dakle od njih dvojice častiviji? On pak reče: Onaj koji sve troje drži u časti. Filozof pak odgovori: tako i mi činimo bolje, iskazujući ćinima i slušajući proroke, jer, reče Izaija: Poslušaj me, Jakove i Izraele, koga zazivam, ja sam prvi i ja sam vječan, sada me je Gospod poslao i njegov duh." (Bratulić, 1998: 9)

[25] Dionis je bio sin vrhovnog grčkog boga Zeusa i smrtnice Semele. Zbog ljubomore Zeusove žene Here biva ubijen. Na njezin su ga nagovor rastrgali Titani, a kad je Zeus stigao da ih protjera, od Dionisova tijela ostalo je samo srce. Zeus je uzeo to srce i vratio ga u utrobu Semele iz koje se on ponovno rodio.

[26] I reče Agapit: „ Pomi//lui me G(ospod)i, i dai mi da ne izlezu ot drev6 // sih, na sade život moi končaju!" (*Tz* 87r 16 – 18)

Voda u drugim tekstovima *Tkonskog zbornika*

Važan motiv apokrifne Apokalipse iz predmetnog zbornika je onaj kojim se naglašava mučenje grešnika glađu i žeđu. Grešnici u paklu uz ostalo žale što se za života nisu osvrtali na siromašne te su sada zbog toga lišeni i jela i pića.[27] S takvim se motivima nismo mogli susresti u antičkoj književnosti, ne nalazimo ih ni kod Homera, ni kod Hesioda. Mit o Tantalu nije izvorno grčkoga porijekla, nego potiče iz starih babilonskih vjerovanja, starozavjetnih knjiga i apokrifnih biblijskih legendi o rajskom izvoru života za kojim čezne duša svakog smrtnika (Hopkins,1913, prema Dragojlović, 2008: 365). Žeđ kao oblik mučenja na onom svijetu pojavljuje se samo u biblijskoj evanđeoskoj priči o bogatašu i pravednom Lazaru, čiju dušu u Abrahamovom naručju primjećuje bogataš i moli Lazara da umoči svoj prst u vodu i da mu kapljicom vode rashladi jezik i utaži žeđ (Lk 16, 24). Ta evanđeoska priča stekla je veliku popularnost u srednjem vijeku, pa se iz nje moglo razviti vjerovanje da na onom svijetu grešnici trpe strašnu žeđ. Zbog toga Agapit nije želio napustiti rajski prostor u kojem se nalazio živi izvor. Premda se i u pakao stiže preko vode, zanimljivije je istaknuti da nam jedan od apokrifa iz obrađivanog zbornika kazuje da se preko vode stiže u još jedan za srednjovjekovnog čovjeka, koliko uzbudljiv, toliko i zastrašujući svijet.

U apokrifu o djelima Andrije i Mateja u gradu ljudoždera dobivamo uvid u to da se taj grad u kojem vladaju drukčija pravila, potpuna sloboda koja se protivi stegovnom moralu civiliziranog društva, u kojem se rasprostire uznemirujuća zavodljivost prehrambenih nastranosti njegovih žitelja,[28] nalazi na drugoj obali mora. Mada je i bilo pokušaja da se Sinope, grad na obali Crnoga mora, odredi kao poprište zbivanja opisanih u tom apokrifu, ili, pak., Etiopija (Grabar, 1967: 116), nikada se sa sigurnošću nećemo moći prikloniti nijednoj od takvih teorija. Naprotiv, možemo samo shvatiti to da se radi o nekakvom prijenosu psihičkih kompleksa primitivnih mentaliteta na geografsku i civilizacijsku ravan.[29] Dobro je poznato da je Istok, posebno Indijski ocean, bio mentalni horizont, egzotizam srednjovjekovnog Zapada, mjesto iz njegovih snova i mjesto gdje si daje oduška. Zapadnjaci su u jedno sigurni, a to je da je svijet

---

[27] Oni tamo bihu ubozi // i nevolni, a mi bihomo bogati, i za//to smo mi ubozi i nevolni; oni ta//mo lakahu i žeđahu, a mi edihomo i p//iěhomo, a sada oni uživaju r//askoši raiskih veseleći se v svet//losti; nam sluge naše služahu, //a sada nim anj(e)li služe večnu // s(vě)tlostiju ka im e ot B(og)a podana. (*Tz* 33v 5 – 9)

[28] Človeci že grada togo ni hl//eba ědahu ni vodi piěhu, na ědahu // plt č(lověč6)sku i piěhu krv va sveh č(love)k gredu//ćih v grad ta. (*Tz* 90v 17 – 20)

[29] Prema tekstu *Solunske legende* Bugari su se smatrali ljudoždерima.

čuda na istoku, na Orijentu (Le Goff, 2011: 292). Osim morske vode koja predstavlja graničnu vodu, u tom se apokrifu pojavljuje i voda koja je na Andrijinu molbu izbila iz nekog kipa koji se nalazio u tom gradu s ciljem da grad i ljudožderi budu potopljeni. Ta je voda zapravo oružje u rukama Božjim kojim on, poznato nam je iz starozavjetnih knjiga, kažnjava grešno čovječanstvo, u ovom slučaju ljudoždere koje je trebalo obratiti na kršćanstvo.

Drukčija je, naprotiv, ona voda koja je stanište, životni prostor, nekih demonskih bića koja su napadala ljude i njihove životinje. Jedno demonsko biće s kojim se susrećemo u Legendi o svetom Mihovilu je zmaj, drakun, kojega je taj kršćanski svetac morao ubiti. Zmajevi su posebna kategorija bića koja su izvorno plod ljudske mašte i za koja su se ljudi najviše zanimali, prema kojima se budila njihova radoznalost Neizostavan su dio većine svjetskih civilizacija počevši od davne kulture Sumerana. Različite civilizacije su ta bića različito percipirala i pridavale im različita značenja. Danas, isključujući legendarne priče da su zmajeve poubijali slavni heroji i vitezovi, da su oni utjelovljenje zlih sila, vlada najjednostavnije mišljenje da oni postoje samo u ljudskoj mašti, pa tako i legende o zmajevima gube svoju vrijednost. No, takva i slična legendarna i mitska kazivanja u srednjem vijeku uvelike su ljudima olakšavala spoznaju vlastite i sveopće ljudske naravi, otkrivala im njihov strah, hrabrost, a možda najviše njihovu nemoć pred okrutnošću nepoželjnih prirodnih pojava kao što su velike suše ili poplave, oluje i sl. Za razliku od istočnjačkih zmajeva koji su gospodari vremena, donosioci kiše, zaštitnici proljeća i čuvari voda, zapadnjački zmajevi su također gospodari voda, ali se oni smatraju opasnima, predstavljaju vražje oličenje i uzrokuju ili suše ili poplave, a nikako blagotvorne kiše, ljudima uvijek nanose štetu, pa ih je potrebno ubiti[30]. Zmajevi koji gospodare vodama i žive u jezerima ili rijekama nazivaju se aždajama, dok se oni koji žive na planinama, u pećinama ili na nebu nazivaju vatrenim zmajevima. No, jedan zmaj koji je vatreni i vodeni, ispuhuje vatru, a živi u užarenom jezeru je sam đavao koji je detaljno opisan u apokrifnoj Apokalipsi.[31]

---

[30] I sprosi b(la)ž(e)ni Mihovil moć an//j(e)le u B(og)a, da ubiju zmiě togo silom //B(o) žiem. I snidoše anj(e)li s nebese, a s Mi//haelom, rvati se sa zmiem pred peć. I uboě se zmij i premogoše ga veliku si//lu B(o)žju. (*Tz* 58v 14 – 19)

[31] A vi, nebozi, vi izvo//liste imeti sebi oca děvla ki vam e(st6) // vsako zlo ugotoval, ki est jeona ognena // i muka věčnaě, i děvlu ki žive v ezere ognenom // imejući.e. (6) glav ter.g.(4) krila i dihajući ži//vim ognem v lica vaša, trzajući tele//sa vaša zubi svoimi, i lica ih podobna // lutim zmiěm, kadi vam e uživati // velika smrada i pakla i tamnosti. (*Tz* 38r 12 – 38v 2)

Osim zmajeva kao gospodara vode, neki tekstovi *Tkonskog zbornika* razotkrivaju i takvo shvaćanje srednjovjekovnog čovjeka prema kojemu je on bio uvjeren da oblacima koji donose kišu upravljaju neki zli demoni. Vidjevši svoje polje spaljeno sušom, stoku satrvenu bolešću, dijete kako pati i td., primitivni je čovjek bio uvjeren da te neprilike ne dolaze slučajno, nego pod izvjesnim magičnim ili demonskim utjecajem protiv čega oružje ima vrač ili svećenik pa se u slučaju kozmičke katastrofe obraćao vraču da otkloni djelovanje magije ili svećeniku da stekne naklonost bogova (Eliade, 2007: 121). Zaklinjanje i protjerivanje zla, bilo da se radilo o kakvoj bolesti ili kakvoj prirodnoj nepogodi koja je štetila čovjeku bio je profesionalni posao, zadaća, žakana 3. reda, reda zaklinjavca ili egzorcista (Strohal, 1915: 20). Kada je biskup davao žaknu 3. red, davao mu je u ruke knjigu govoreći: „Vazmite i da bude znamenana voda od toga govorenja; da vi to morete popraviti, vazmite i imijte oblast zvrh katikumeni i skrčenih i nemočnih." (Strohal, 1915: 20) No pored toga glagoljaškoga reda tim su se poslom na svoj način bavili i narodni vračevi za koje se vjerovalo da posjeduju neku natprirodnu moć nedostupnu običnom čovjeku, da se umiju služiti magijom.

Tako zaglavlje *Tkonskog zbornika* naznačeno *To su zakletve od godine od zla ob(l)aka* možemo razmatrati kao molitveni, magijski i obredni tekst. Magijski je to tekst naprosto zato jer je i obredni, a obred, bio on magijski ili kršćanski, uvijek je magijski čin, postupak koji priziva i u prisutnost dovodi, voljom i riječju vršitelja, više sile, ma koje one bile (S. i Z. Sambunjak, 2013: 229). Zaklinjanje oblaka kao obredni tekst započinje kao blagoslov, a ne kao kletva oblaka. Zaklinjač koji ima zadatak protjerati oblak u kojem su ljudi prepoznali opasnost, a koji se spustio nad obrađena polja i vinograde prvo izriče molbu Gospodinu da blagoslovi tmuran oblak i preobrati ga u blagoslovljenu i svetu vodu koja će biti od koristi, a ne na štetu usjevima i nasadima u polju.[32] Takav je zahtjev još jednom iskazan u tekstu, a naglašen je time što zaklinjač, ako u ruci drži križ i podiže ga prema oblacima, i izgovara riječi *križ Kristov* što je puno sugestivnije od same forme, crteža, križa, kako je on prisutan u početnom dijelu teksta. I blagost vode je u tom dijelu više naglašena, jer zaklinjač zahtijeva da voda koju želi da oblak ispusti bude blagoslovljena poput vode Jordana koju je Ivan Krstitelj blagoslovio Kristovim tijelom.[33]

---

[32] G(ospod)i Is(u)h(r6st)e, ki osnova nebo i z(e)mlu i is zkrita v/sa/ // stvori ruku, ad + bl(agoslovi)ti i stvoriti // račil esi, + tako bl(agoslov)i + oblak si, ki // više postavlen preda mnoju, da va d(obro) obrati//t se i skončaete se vodu s(ve)tu + bl(agoslovle)nu +. (*Tz* 104r 6 – 10)

[33] Otreni studeni vet(a)r ot predel sih // Križ Kristov, otreni tuču i grad, Križ Kristov, // otreni sili aerske i pošli vodu bl(až)enu, /do///bru bl(agoslovle)nu, tanku, kako bila voda egda Krs/t/ // kršćaše se v rece. (*Tz* 108r 5 – 9)

Pa koliko taj tekst sadržavao u sebi ponešto od govornih formi blagoslova, on je učestalošću performativnih glagola *zaklinaju, proklinaju* i *preću* obredni tekst zaklinjanja. On se zasniva na prastarom vjerovanju da neka demonska bića donose nebesku vodu, kišu snijeg, slanu, rosu, a koje je zamijenjeno oblacima koji su tako postali nerazdvojni atributi nebeske kiše, jer nije bilo kiše bez oblaka, ali je bilo oblaka bez kiše (Dragojlović, 2008: 41). Naime oblak u biblijskim tekstovima i u uvjerenju kršćana predstavlja epifaniju Boga. Bog se Mojsiju na Sinaju pojavio u gustom oblaku, David u 103. Psalmu piše da oblaci služe Bogu za šetnju na krilima vjetra. I u *Novom zavjetu* evanđelist Marko opisujući Kristovo preobraženje u društvu apostola Petra, Jakova i Ivana piše da se pojavio oblak koji ih je zaklonio, a iz njega se čuo glas: „Ovo je Sin moj ljubljeni, njega poslušajte." (Mk 9, 7) Takva pojavnost Boga nije bila nepoznata zaklinjaču, ni autoru teksta zaklinjanja, a ipak je u okolnostima kada bi oblaci mogli ugroziti ljudsku egzistenciju u njih prevladalo uvjerenje da je oblak boravište Sotone i zlih duhova.

Kao antiteza panslavenskoj riječi *bog* stoji panslavenska riječ *bes* u značenju zlog duha, pa zaklinjač oblake naziva besovima/besima,[34] a obje su te riječi starije od kršćanstva. Pa kako je u kršćanstvu oblak postao znakom pojavnosti Boga, bit će da su vjetar, nevrijeme i oluja očiti znakovi sotonskog djelovanja kako nam potvrđuje i razmatrano zaklinjanje.[35] Razumljivo je, stoga, zašto zaklinjač u tom zaklinjanju izgovara onaj dio Matejeva evanđelja koji pripovijeda o tomu kako je Isus prijetnjom smirio vjetar i oluju na moru.[36] Naime taj se dio evanđelja u srednjovjekovnoj ljudskoj svijesti smatrao magijski moćnim i djelotvornim. Magijskim su se doduše znala smatrati i sva Kristova čudesa. Jedna popularna pogrdna židovska knjiga iz srednjeg vijeka, „O Isusu obješenjaku", polazeći od izoliranih čuda koja je Isus činio izvještavala je o tomu da je Krist najprije u Egiptu dobro izučio magiju, čarobnjaštvo, i time doveo Izrael u zabludu (Bloch, 1981: 1550). Vrlo je moguće da je takvim uvjerenjima bio prožet i zaklinjač oblaka kad je izgovaranjem toga dijela evanđelja izrazio svoje zanimanje prema čudesima što ih je Krist činio na zemlji. Zato će zaklinjač ponekad moliti izričito za Kristov blagoslov i zapovjediti Kristu

---

[34] Zaklinaju vas, besi ki // grad nosite (*Tz* 104v 21)

[35] Za//klinaju te Sotono,.bi. (12) ap(osto)lima i.di. (15) // krilaticami i otidi, děvle, // od domu sego vetar gone, i ta sta//ri se goni, ě to izmu te i(z) mira sego. (*Tz* 106v 16 – 20)

[36] V ono vrime vlez I(su)s v korabal i po nem idu uče//nici ego i trus veli bist v mori i pogre//zaše vlnami. I(su)s že spaše. Pristupiše // učenici ego ka I(su)su gl(agol)uće: „G(ospod)i, spasi n//i, ěko pogibaem." Gl(agol)a im I(su)s: „Što tako stra//šllivi este, Maloveri?" I zapreti moru // i vetru i abie (na)sta tišina velič. I ču//diše se vsi gl(agol) uće: „ Kto sa est ěko vetr//i i more poslušajut ego?" (*Tz* 106r 17 – 106v 2)

da i toga puta pobjedi i otjera vraga za kojeg pretpostavlja da stiže u oblaku.[37] Ali zaklinjač dobro poznaje simboliku i moć križa. Osim što zna da on simbolizira raspetoga Krista, Spasitelja, da svaki križ u svojoj biti predstavlja Kristov križ, izgleda da je znao i to da je križ simbol udice na koju se uhvatio demon[38] pa oblake u kojima ih prepoznaje protjeruje izgovaranjem, gestom križanja i samim likom križa.[39] No križ pored takvog načina svoj puni izraz u tekstu dostiže u broju četiri, prikazan je, što je nama izričito važno, četirima rajskim rijekama čija su imena i otkrivena.[40] Zaklinjanjem i križem oblak se tjera u neko pusto mjesto koje je s druge strane uređena svijeta, mjesto koje je nepovoljno za život čovjeka i životinja koje se mogu pripitomiti,[41] a takvo protjerivanje bolesti i uroka u totalnu pustoš pripada među stalne formule naših usmenih zaklinjanja, a često su prisutne i u zakletvama naših glagoljaša (Bošković-Stulli, 1978: 48). Budući da smo prikazali sve pojavnosti vode unutar Tkonskog zbornika, njezina simbolička značenja i uvjerenja kakva su o njoj mogli razviti srednjovjekovni ljudi, možemo napraviti zaključak.

Zaključak

Svjesni od samog početka pisanja ovog rada da se njegov naslov mogao smatrati upitnim, tek kada pisanje o odabranoj temi privodimo kraju, spremni smo kazati da smo u uvodu namjerno izbjegli opravdati odabir prvih riječi iz naslovne sintagme. Spornom se činila veza riječi *mitska* i *prirodna* voda, jer kao da smo time istaknuli postojanje dviju vrsta vode i naglasili njihovu supstancijalnu različitost. No, nakon izloženog sadržaja veza navedenih pridjeva s predmetnom imenicom postala je

---

37 Is(us)e Krste, pobedi vraga. (*Tz* 106v 21)

38 „Križ se pojavljuje kao neka vrsta udice na koju se hvata demon i koja ga sprječava da nastavi svoje djelo.“ (Riviére, 1948: 231., prema, *Rječnik simbola*, s.v. Križ)

39 Da ne učinite reć//i v d(a)n Sudni: Nigdor nam ne prereče, ě // vam preću va ime + O(t)ca + i Sina + // i Duha S(ve)t(a)go. Tz 104 v 19 – 21, Zaklinaju vas vse, // anj(e)li děvli, B(ogo)m + O(t)cem vsemogu//ćim, tvorcem nebo i z(e)mlu, i Sinom ego edino//čednim + G(ospodo)m n(a)š(i)m Is(u)h(r6sto)m + i D(u)h(o)m // S(ve)tim 105v 8 – 12, Sem bo te krstom zaklina//ju da ideši v jeonu i va ogan večni//i, demune zali, tebe poslušajut zlo//tvorci. 106v 9 – 12, Preću vam križem Kristovim, ki est zname//nan znameniem s(ve)t(a)go križa i ki e krizmu kriz//man (*Tz* 107r 19 – 20)

40 … i vsemi s(ve)timi nebeskimi // silami i.g. (4)mi rekami tekućimi // po srede raě, Jion, Pison, Tigru, Epratu, (*Tz* 104v 6 – 10)

41 I vpadite v puč//ini morskie i pogreznite v pustih mestih, // ideže vol ne rove ni prasac ne ruče ni glas // č(lověč6)ski slišit se. Tamo idi, va ime O(t)ca + // i Sina + i Duha S(ve)t(a)go, amen. (*Tz* 105r 5 – 9)

sasvim prihvatljiva pa ćemo ukratko istaknuti o čem se zapravo radi. Voda je, kazali smo, jedan od osnovna četiri elementa tradicionalnog svijeta i sačinjava značajan dio čovjekovog životnog prostora. Ljudi uvijek, a posebno u doba srednjega vijeka, imali su dvojak odnos prema stvarima kojima se služe i prema prostoru koji ih okružuje. Srednjovjekovni doživljaj prostora krio je u sebi jednu neraskidivu vezu čovjeka i svijeta i nemoguće je kada je riječ o tom dobu promatrati i opisivati stvarni svijet, bez da se osvrnemo na nutarnje ljudsko iskustvo o svijetu, na svjetonazor srednjovjekovnog čovjeka. On je svoj odnos, a to smo u radu na primjeru vode, prema svijetu izgrađivao na ravnoteži profanog i sakralnog, mitskog i stvarnog. Prikazujući pojavnost vode unutar *Tkonskog zbornika*, pretežito u njegovim apokrifima, tekstovima koji uvelike otkrivaju srednjovjekovni svjetonazor, ustanovili smo da voda u svjetonazoru autora tih tekstova i onih za koje su oni bili napisani nikada nije gubila svoj udjel u kozmičkom okolišu, ali je više no ikada dobivala mjesta u njihovom mentalnom prostoru. Srednjovjekovni su ljudi u prirodnoj pojavnosti vode otkrivali neka viša i nadnaravna njezina svojstva i moći. Tako smo ovim radom nastojali proniknuti u njihova vjerovanja u svete i magijske moći koje su pridavali vodi, bilo da su one imale zaštitnički ili apotropejski, pročišćujući, ili, pak, provokativni učinak. Uz takvu, poželjnu vodu, srednjovjekovni je čovjek razvio i ideju o opasnoj vodi kojom gospodare neke zle sile pa je takvu vodu valjalo zaobilaziti ili je trebalo pronaći ili poznavati način na koji se od njih moglo zaštititi. A i način zaštite bio je dvojan, biralo se između molitve i magije s tim da su se ta dva načina katkad, kao u posljednjem primjeru teksta kojeg smo u radu analizirali, znali objediniti.

Literatura

Biblija, Sveto pismo Staroga i Novoga Zavjeta. Hrvatsko biblijsko društvo, Zagreb, 2007.

BLOCH, E., *Princip nada, knj. III.*, Naprijed, Zagreb, 1981.

BOŠKOVIĆ STULLI, M., *Usmena književnost*. Povijest hrvatske književnosti. knj. I., Liber, Mladost, Zagreb, 1978.

DRAGOJLOVIĆ, D., *Paganizam i hrišćanstvo u Srba*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

DÜRRIGL, M.-A., *Hrvatska srednjovjekovna proza II; Apokrifi, vizije, prenja, Marijini mirakuli.* SHK, Matica hrvatska, Zagreb, 2013.

DÜRRIGL, M.-A., „Putovanje kao zaplet dvaju hrvatskoglagoljskih pripovjednih tekstova“, u: *Umjetnost riječi*, god. 50. br. 4, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2006.

ELIADE, M., *Mit o vječnom povratku.* Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2007.

KARBIĆ, D., „Voda u srednjem vijeku. Neka razmišljanja i mogućnosti istraživanja“, u: *Voda i njezina uloga*

kroz povijest. Zbornik radova sa znanstvenog kolokvija Dies historiae održanog 10. prosinca 2008. u Zagrebu, Zagreb, 2011.
KOLUMBIĆ, N., *Po običaju začinjavac. Rasprave o hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti*, Književni krug, Split, 1994.
LE GOFF, J. *Civilizacija srednjovjekovnog Zapada*, Zagreb, 1998.
LE GOFF, J., *Za jedan drugi srednji vijek*. Antibarbarus, Zagreb, 2011.
POPIĆ, T., „Oblikovanje srednjovjekovne stvarnosti – sociologija znanja i povijest“, http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=29193 (12. 7. 2015.)
SAMBUNJAK, S., „Artemis i Artemid Slavena“, *Radovi FFZD*, 36 (26), Zadar, 1999.
SAMBUNJAK, S. i Z., *Pod koprenom. Queste Petra Zoranića i Wolframa von Eschenbacha*, Demetra, Zagreb, 2013.
SAMBUNJAK, S. i Z., *Tragalac za smislom. Zbiljsko i mitsko u djelu Petra Hektorovića*, Demetra, Zagreb, 2009.
SAMBUNJAK, Z., *Heretičko bogoslovlje, u strukturi srednjovisokonjemačke književnosti i hrvatskih srednjovjekovnih apokrifa*. Demetra, Zagreb, 2007.
STROHAL, R., *Hrvatska glagolska knjiga*, Zagreb, 1915.
SINCLAIR, A. *L' avventura del Graal*. Traduzione di Barbara Carrara e Cristina Saracchi. Arnaldo Mondadori Editore, Milano, 1999.
Tkonski zbornik: *hrvatskoglagoljski tekstovi iz 16. st*. Transliterirao i popratne tekstove napisao S. Sambunjak, Općina Tkon, Tkon 2001.
TOMIĆ, C., „Mit i religija“, u: *Crkva u svijetu* 26, Split, 1991.

MYTHICAL AND NATURAL WATER IN TKONIAN COLLECTION

Starting from the fact that water is one of the basic four elements of the traditional world, that it is one of the elemental powers, the basic substance of life and that it is so ubiquitous, and thus became omnipresent, the author seems to find important to discover how much attention and why must be paid to it when it comes to Tkonian collection - Glagolitic codex from the beginning of the 16th century. Since it contains in itself a wealth of reading material of religious and secular character, where water found its place and treatment in terms of motive, whether it was represented in its basic appearance or in different forms such as the sea, lakes, rivers, springs, wells, clouds, rain, dew, etc., the author is convinced that a careful analysis of the description of the water within these texts will provide an insight into the importance that water had in the life of medieval man. Understandably, since we are dealing with the medieval view of the world, attention will be more focused on what kind of mythical, pagan, magical, and religious meaning a man of that time attached to it.

KEYWORDS: ***water, source, drinking, thirst, cloud, demon, blessing, swearing***

Ivica Mataija

Državni arhiv u Gospiću
Gospić

UDK: 811.163.42'373.22(497.562)

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 31. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 1. 9. 2016.

Odraz vodnih imenica u ličkoj ojkonimiji

Lički se krajobraz kroz povijest mijenjao, značajne šumske površine povlačile su se pred obradivim površinama, vode koje su često plavile lička krška polja regulacijom su usmjerene u kontrolirane tokove, a lička naselja koja su podizana uz vode, slijedom povijesnih okolnosti, često su nestajala ili mijenjala svoja imena. Značaj voda u Lici ogledao se u njezinu gospodarskom, prometnom, obrambenom, kulturnom, jezičnom i religijskom životu utječući na najvažnije segmente njezina regionalnog identiteta koji svoj odraz pronalazi i na razini horonima, etnonima, hidronima i naravno ojkonima. Lička jezična nadslojavanja, kao posljedica povijesnih migracija stanovnika, dovela su do osobite toponomastičke stratigrafije. Cilj je ovoga rada na dijakronijskoj razini osvijetliti značaj voda i vodnih imenica na etiologiju imena ličkih naselja. Na primjerima suvremenih, ali i povijesnih ojkonima bez kontinuiteta pokazuju se osobitosti motivacijske, strukturne i stratifikacijske klasifikacije ličke ojkonimije.

KLJUČNE RIJEČI: ***Lika, naselje, ojkonim, vode, vodna imenica***

Uvod

Lika pripada Gorskoj Hrvatskoj, reljefno najvišem i najraščlanjenijem dijelu Republike Hrvatske s površinom 5 000 km² na kojem se nalaze gradovi Gospić i Otočac te Općine Brinje, Vrhovine, Perušić, Plitvička Jezera, Lovinac, Udbina, Gračac[1] i Donji Lapac. Planinski vijenci Velebita, Plješivice, Kapele i ličkog sredogorja okružuju međugorske zavale i polja u kršu koja su u prošlosti bila izložena destrukcijskom djelovanju nekadašnjih rijeka i jezera. Kroz polja protječu vodotoci koji vodu dobivaju iz krških vrela i najčešće ju gube u ponorima na kraju polja. Ličke hidrografske prilike obilježava krški prostor, podzemne vode i značajne razlike između hladnog i toplog dijela godine. Količina vode u površinskim vodenim tokovima ovisi o godišnjim ciklusima padalina pa u

[1] Općina Gračac u sastavu je Zadarske županije, a ostale navedene jedinice lokalne samouprave pripadaju Ličko-senjskoj županiji.

hladnom dijelu godine kad je oborina više ožive stalni i povremeni izvori koji, uz porast razine krških temeljnica, dovode do porasta vodostaja, a u toplom dijelu godine kad padaline izostaju znatan dio izvora presuši, razina temeljnica opada i dolazi do presušivanja brojnih riječnih korita što je utjecalo i na motivaciju imenovanja potoka i pritoka većih rijeka. Česti su u ličkoj hidronimiji oblici imena koji sugeriraju nestalnost i povremenost vodenih tokova i njihove pojavnosti na površini kao i onomatopejski, metaforički motivacijski oblici. Osim tekućica, na ličku su hidronimiju utjecale močvarne i poplavne površine „u tridesetak kilometara dugom podvelebitskom pojasu srednje Like, između Kukljića na jugu (gdje se nalaze bare Ličkulje, čijim dreniranjem, kao odtoka, nastaje potok, poslije rijeka Lika) do Smiljana i Bužima na sjeveru“ (Pejnović 2009: 60). To je močvarno područje (površine 861 jutro) veći dio godine bilo pod vodom, sve do 18. st. kad je isušeno. Najveće takve površine bile su na području Kaniže, Bužima, Smiljana i Trnovca. Iako danas pogled na hidrografsku kartu Hrvatske sugerira izrazito mali i slabo značajan broj ličkih vodotoka, oni su kroz povijest presudno utjecali na ukupnost društvenog, kulturnog i gospodarskog života. Formiranje naselja uvijek je bilo uvjetovano blizinom, dostupnošću i postojanošću vrela pitke vode koja nisu bila važna samo za život stanovništva Like već i za napajanje blaga. Vodotoci i vrela posebno su bili važni u ambijentu transhumantnog stočarenja kao povijesno jedne od najvažnijih gospodarskih djelatnosti stanovnika Like.

Vode na području Like pripadaju jadranskom i crnomorskom slivu. Jadranskom slivu pripadaju rijeke: Lika, Gacka, Obsenica, Kruščica, Holjevac i Ričica, a crnomorskom slivu pripadaju vode krbavskog prostora, gornjokoranska dolina s Plitvičkim jezerima i ličko Pounje: Krbava, Krbavica, Una i Korana. Cijeli prostor Like nalazi se na krškom području kojega u hidrografskom smislu karakteriziraju površinske i podzemne vode.

Iako krško tlo ne obiluje površinskim vodama, gospodarski, kulturni, demografski, sociološki, urbanistički i onomastički identitet Like očito je snažno vezan uz vode i njihov životni značaj pa se i ime Like, Gacke, Krbave i Hotuče na ličkom prostoru kroz povijest vezuje uz ime rijeka, polja u kršu, srednjovjekovnih župa i utvrđenih mjesta. U tom povijesnom hodu ta su imena kao hidronimi, ojkonimi, horonimi i etnonimi označili identitetsku razinu ljudi i kraja u kojem obitavaju.

Tipologija imenovanja

U radu se na temelju arhivskog i terenskog istraživanja obrađuje lička povijesna i suvremena ojkonimija na čije je oblikovanje utjecao korpus vodnih imenica kao odraz geografskih, gospodarskih, jezičnih i kulturoloških osobitosti ličkog područja. Najvažniji izvori za raščlambu povijesne ojkonimije radovi su isključivo povijesne i arheološke provenijencije koji se tek dotiču ličke toponimije i to poglavito oni koji se bave pitanjima seoba i naselja u Lici (Stjepan Pavičić, Mirko Marković). Njihova je vrijednost u opsegu toponimskog korpusa i pokušaju etimološkog rasvjetljavanja postanka toponima. Suvremena lička toponimija ekscerpirana je iz zemljovida mjerila 1 : 25 000, a referentni su podatci preuzeti iz dostupne geografske literature. Suvremena je toponimska građa akcentuirana na temelju terenskog istraživanja, uz usporedbu sa zabilježenim oblicima u rječnicima standardnog i zavičajnog govora.

Proces imenovanja, broj i struktura hidronimijskih ojkonima u Lici svjedoče, bez obzira na povijesne okolnosti, demografske mijene, trendove i jezična nadslojavanja, o značaju ličkih voda i njihovih imena, na identifikacijskoj i konotacijskoj, dijakronijskoj i sinkronijskoj razini. P. Šimunović (1981) upozorava na bogatstvo zajedničke slavenske nomenklature sačuvane u brojim hidronimima i na hrvatskom prostoru, koji svjedoče o geografskoj raznolikosti prostora i razvedenosti oblika i značenja u raznovrsnosti dijalekatskih idioma. Iako su mnoge vodne imenice standardizirane, toponimi „balzamiraju i lik i značenje u času imenovanja“ (Šimunonivć 1981: 190) i tako svjedoče o ulozi vodnih objekata u ljudskom životu na određenom području i njegovim jezičnim osobitostima.

Opisujući proces i tipove imenovanja, Moguš (1981) navodi nekoliko tipova imenovanja: 1. Polazni, direktni tip od hidronimijske imenice; **hidronimijska imenica → ojkonim** (tipa potok → *Potok* s mogućom naknadom identifikacijom tipa *Bijeli Potoci*). U tu skupinu spadaju ojkonimi koji u sebi imaju hidronimijsku imenicu ili njenu izvedenicu i sve što je uvjetovano vodom, čega bez vode ne bi bilo (tipa *Brana*, *Korito*, *Mokro*, *Skela*, *Most*…), ali i ojkonimi koji su isti hidronimima koji u osnovi nemaju ili nisu dovoljno prozirni da se utvrdi hidronimijsku imenicu (tipa *Bosut*, *Bednja*, *Krivaja*, *Odra*). Šimunović (1981) smatra da je hidronimizacija po modelu hidronimijska imenica → hidronim najstariji i najprirodiniji put postanka vlastitih imena. 2. Indirektni tip **hidronimijska imenica → hidronim → ojkonim** (tipa rijeka → *Rijeka* hidronim → *Rijeka* ojkonim s mogućnošću naknadnih identifikacija). 3. Ojkonimi koji su nastali od hidronima bez obzira na motivaciju hidronima;

hidronim → ojkonim, (po vrsti zemlje (*Ilova*), ribama (*Krapina*), vrsti toka (*Bistra*), obliku i površinskim svojstvima vode (*mutna*, žuta, *desna*, *lijeva*, *duboka*, *topla*, *plitka*, *studena*…). U 4. skupinu svrstani su ojkonimi koji predstavljaju izvedenicu od već postojećeg hidronima (tipa *Pakrac*, naselje ← *Pakra*, rijeka). Na temelju identificiranih tipova imenovanja razvijen je sustav klasifikacije koji se koristi i u ovom radu.

Lički ojkonimi s odrazom vodnih imenica

bȁra (<'lokva, vodoplavno, podvodno zemljište, blato' < prasl. *bara[2])

Bȁra Lešćãnska, zaselak Ličkog Lešća. Dvočlano ime u kojem je prvi član vodna imenica *bara*, a drugi je član pridjev od ojkonima *Lešće* s diferencijacijskom funkcijom.

Barínovac, zaselak Mlakve. U tvorbenom smislu ime je nastalo sufiksalnom tvorbom od pridjeva barin + ovac.

Dábar Zábarje, zaselak Dabra. Dvočlano ime u kojem je prvi član ojkonim Dabar s diferencijacijskom funkcijom, a drugi član vodna imenica *zabarje* (< *za-* + *bara* > *barje*; mjesto iza bara[3]). ARj navodi jednočlani oblik imena sela u otočkom kotaru: *Zabarje*. Prvi je član naknadno dodan s diferencijacijskom funkcijom.

Kòlakove Bȁre, zaselak Ličkog Lešća. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev od antroponima Kolak, a drugi je član vodna imenica *bara* u množinskom obliku. ARj bilježi oblik Kòlakove Bȁre kao ime zaselka bilizu Lešća.

Zábarje, zaselak Donjeg Kosinja u južnom dijelu kosinjske doline, naseljen pravoslavnim stanovništvom (< za- + prasl. *bara > barje; mjesto iza bara).

Zȁbara/Zábarje, zaselak Mlakve, naselja u Općini Perušić.

blȁto (<'jako mokra zemlja, močvarno zemljište' < prasl. *bolto)

Zȁblato, selo kod Smiljana. U tvorbenom je smislu riječ o složenici u kojoj je prvi član prijedlog *za* koji u toponomastici označava ono što je smješteno iza nečega, u ovom slučaju iza blata. Ime je motivirano sastavom i osobitostima tla iza kojeg se selo nalazi. U lokalnom se govoru koristi i množinski oblik *Zȁblata*.

---

[2] Etimologija u svim natuknicama prema D. Brozović Rončević, 1997.

[3] ARj opisujući značenje prijedloga za- navodi da on označava prostor, mjesto: da se što smješta iza onoga što znači imenica pred kojom stoji.

bȑlog (< 'kaljuža' s osnovnim značenjem 'prljavo stanište (zvijeri ili svinje)' < prasl. *bъrlogъ (*bṛlog-)

Bȑlog[4] je bio naseljen i u rimsko doba, a u srednjem vijeku bio je utvrđeni grad. „Na podnožju gradine nalazi se špilja, za koju priča narod, da je to bio medvjeđi brlog, po kojemu je mjesto dobilo svoje ime" (Laszowski 1941:72). U 17. stoljeću brloško je područje naseljeno Srbima iz okupiranog ličkog područja. Hrvati Bunjevci Brlog su naselili 1670. Stanovnici Brloga govore štokavskim narječjem. Ime na zemljovidima: *Berlog* (1572.), *Werlog* (1630.), *Berlog* (1709.), *Berlog* (1814.), *Berlog* (1830.), *Berlog* (1888.).

Bȑloška Dùbrava, dvočlano ime u kojem je prvi član diferencijacijski toponim prema drugom toponimu, a drugi član toponim motiviran nazivima bilja, biljnog pokrova i biljnih zajednica. Dubrava (< prasl. **dǫbrava*: šuma, dubova (hrastova) šuma). „*Dubravom su stari Slaveni označavali listopadnu šumu koja je za njih imala i mitološko značenje. Dub je, naime, u slavenskoj mitologiji označen kao sveto drvo (…)*." (Vidović 2011: 208)

bûk (< 'slap' < prasl. *bukъ)

Buci /Buci Psivićki, srednjovjekovno selo u Bočaću. Kasnije dvočlano ime u kojem je prvi član kratki množinski oblik *buci*, a drugi pridjev od antroponima.

črèt/črȅt (< 'močvarno mjesto, osobito u šumi; kaljuža u šumi; vlažno podvodno tlo, blato; močvarna livada' < prasl. *čertь < ie. *(s)ker- 'rezati'; stcl. Črětь (…)." (Brozović Rončević 1997: 63)

Čerčan,[5] povijesno ličko naselje.

drȁga (< 'dolina; morski zaljev; okomita strana riječnog korita' < prsl. *dorga)

Drȁžica, zaselak Smiljana. Ime je motivirano geomorfološkim osobinama zemljopisnog objekta, kao deminutiv od apelativa *draga* koji u Lici označava malu dragu, uvalu, zemljište uz korito rijeke, polojno tlo.

---

[4] Šimunović (2010: 236) smatra da je *ime Brlog* motivirano vodom „Brlog 'brljug'". Dunja Brozović Rončević ime izvodi od prasl. *bъrlogъ (*bṛlog-) 'kaljuža' s osnovnim značenjem 'prljavo stanište (zvijeri ili svinje)'. „Etimologija ipak nije sasvim jasna, a neuvjerljivo je tumačenje prema kojem je prvi dio složenice bъr- < stvnjem. Bero 'medvjed' + log 'ležati'" (1997: 51). ARj ime izvodi od „kor. bhar, vrtjeti, vrtjeti se, od kojega je i bara i blato. Od korijena je najprije postala riječ koja sama nije u običaju: brla, pa od nje brlog" (ARj I: 661).

[5] Ime preuzeto iz Frančić (2009).

glîb (< 'blato, mulj, duboki kal' < prasl. *glibъ)

Glìbodol. Riječ je o sraslici s tvorbenim obrascem s konfiksom –o u kojoj jedan morfem ima identifikacijsku, a drugi konotacijsku funkciju. Prvi je član apelativ *glib*, a drugi *dol* (< dolina < prsl. i stsl. *dolъ*). ARj bilježi oblik Glìbodō i Glibodol upućujući na postanje od glibok, u značenju dubok i dubodolina.

jèzero (< prasl. *(j)ezero, *ozero)

Cȓnō Jèzero, zaselak Lipovlja, naselja u Općini Brinje. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev *crno* (< prasl. *čьrnь), a drugi član vodna imenica *jezero*.

Cȓnō Jèzero, staro selo kod Otočca. U ličkoj toponimiji pridjev *crn*, *crno*, *crna* je vrlo plodan u dvočlanim hidronimima i oronimima pri imenovanju osojnih referenata.

Jezeráne. Prvi se put spominje 1476. „»pod imenom Jezerin«" (Horvat 1993: 46). „Prema nekim navodima staro ime za Jezerane bilo je Jestine. Današnje ime, te ono iz 15. st. svakako duguje (…) pojavi plavljenja jezeranskog hatara vodom" (Krpan 1995: 82).

Jezérce, naselje u Općini Plitvička Jezera. Naselje i ime vjerojatno su vezani za osmanlijsku vlast na tim prostorima, koja je naselila srpsko stanovništvo koje se nakon bijega u vrijeme oslobođenja Like od Osmanlija po oslobođenju vratilo u napuštena naselja.

Jèzero, zaselak Frkašića.

mûlj (< 'glib, blato koje nanosi voda; nanos' < prasl. *mul(j)ь)

Homóljac. U srednjem vijeku, na sjeverozapadnom dijelu Homoljačkog polja, iznad Homoljačkog klanca na brdu Oštri vršak (877 m) nalazio se utvrđeni grad kojeg su vjerojatno sagradili plemeniti Gušići. Ime se toga grada ne navodi. Nakon oslobođenja od osmanlijske vlasti područje su naselili Srbi koji su bili izbjegli s toga područja u Otočac i Brinje. Toponim zabilježen u BiH: *Homolj ćuprija* pored Kreševa, *Homolje,* naselje u Općini Konjic, *Omolje;* naselje u Općini Tomislavgrad u Duvanjskom polju i u Srbiji: *Homolje*, zemljopisno područje u Istočnoj Srbiji, i ornonim *Homoljska planina* (naseljena Vlasima). Prema dostupnim tumačenjima potječe od vlaške riječi *omulj*: čovjek prema lat. *homo* ili od slavenske riječi *hlm*: brdo ili planina. Jedno tumačenje vezuje se uz sir (kozji ili ovčji) koji su proizvodili stari Slaveni. Očito su na imenovanje naselja, polja i klanca utjecali vlaški stanovnici koji su na to područje došli s

Osmanlijama. A. Ivanković (2006) ime izvodi od imenice *mulj* kao spoja zemlje, pijeska i vode.[6]

kâl (< 'raskvašena zemlja, blato, glib' < prasl. i stsl. *kalъ*)

Cŕnī Kâl/ Čarman Kal, selo kod Brloga. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev *crni*, a drugi član vodna imenica *kal*. Stari čakavski oblik *Čarman* zamijenjen je nakon migracije stanovnika i doseljenja pravoslavnih štokavaca u *crni*.

Kàlinovača, selo blizu Pazarišta. „Kal je vrlo rasprostranjen vodni apelativ u svim slavenskim jezicima, i gotovo u svim je zadržao sličan lik i značenja 'izmet, blato, lokva, močavara' te mnogobrojne toponimijske odraze (...)" (Brozović Rončević 1997: 96).

Kàlinovača, zaselak Kruga.

Pljèšivičkā Kàlinovača, zaselak Dnopolja. Dvočlano ime u kojem je prvi član kasnije dodani pridjev od oronima s diferencijacijskom funkcijom, a drugi član izvedenica od vodne imenice kal.

kamènica (< 'prirodno udubljenje u kamenu krškoga područja, u škrapama u kojem se zadržava voda, umjetna sabirališta kišnice u stjenovitim udubinama' < prasl. *kamy).

Krîž Kamènica, naselje u Općini Brinje. Pavičić (2010) navodi da se 1645. na brinjskom području spominju i naselja Kamenica i Križ. Dvočlano ime, očito nastalo spajanjem imena dvaju sela, u kojem je prvi član imenica *križ* (< lat. *crux*), a drugi apelativ *kamenica*.

Kàniža Góspićka. Mažuranić (1913) ime izvodi od kanez, kenez < knez, kao i Hrvatski enciklopedijski rječnik. Očito je imenovanje vezano za vrijeme osmanlijske uprave u Lici. U sličnim je okolnostima i *Kaniža* u Slavnoskom Brodu zamijenila *Vrguzovce*. Ojkonim zabilježen još i u Ivanecu, u Sloveniji: Kaniža, naselje u Općini Šentilj, u Srbiji: Kanjiža,

---

6 „U osnovi nekadašnjeg naziva Omuljina je imenica mulj sa značenjem „blato, sitno kamenje i pijesak", što ga vode nose, aluvio." U crnogorskim pak govorima zabilježena je imenica muljina sa značenjem pjeskovito zemljište. Upravo u tim govorima sačuvan je i glagol muljiti sa značenjem donositi mulj, dok je u Lici zabilježen glagolski pridjev radni – namuljen. Smještaj Omolja baš omogućuje da velike kiše i proljetni snjegovi s planinskim bujicama nanesu sitno kamenje, pijesak, pomiješane sa zemljom, dakle mulj, odnosno muljinu, kako glasi uvećanica te imenice. Ako se tlo može ovlažiti, oploditi, ogladnjeti, nagnojiti, zašto se ne bi moglo i omuljiti? Dakle, logično je prostor pokriven muljem, koje je omuljeno, nazvati Omuljinom, kako je i glasio stariji naziv tog duvanjskog sela. Kasnije, možda kad je ta omuljenost zbog niza razloga postala osjetno manjom, uvećanica Omuljina zamijenjena je s kraćim oblikom Omulje, od čega će razjednačavanjem „u" u „o" nastati današnji oblik Omolje."

u Vojvodini: Općina Kanjiža i Mađarskoj: grad Velika Kaniža. „Ime je izvedeno od romanskog apelativa canna 'trstika' i deminutivnog sufiksa –icella > mlet. –essela > Kanižela i odnose se na polojna područja na kojima obično raste trstika. Značenjem i tvorbom odgovarao bi veljotskom toponimu Kanajt (< lat. cannetum). Teže je za ovakva sela pretpostaviti etilogiju callis + icella za usku ulicu u naseljima kako je to npr. u Prčanju u Boki i drugdje za lat. cannetum" (Šimunović 2010: 233). Ime na povijesnim zemljovidima: *Kanisha* (1814.), *Kanisa* (1830.), *Canixa* (1846.)

Kàniža Perùšićkā, perušići zaselak (do 1900. Kaniža).

kòrito (< 'izdubljeno zemljište kojim teče rijeka ili potok, riječni tok' < prasl. *koryto)

Čànačkā Kòrita, zaselak Čanka. Dvočlano ime u kojem je prvi član posvojni pridjev od ojkonima Čanak s diferencijacijskom funkcijom, a drugi član množinski oblik apelativa *korito*.

Kèstenova Kòrita, zaselak Kruga. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev od ojkonima *Kestenovac*, a drugi je član množinski oblik apelativa *korito*.

Kòrita Làpačkā, zaselak naselja Birovača. Dvočlano ime u kojem je prvi član množinski oblik apelativa *korito*, a drugi član pridjev od ojkonima *Lapac*, s diferencijacijskom funkcijom. ARj bilježi ime za dva sela u Ličko-krbavskoj županiji.

Pȍd Kòrita, zaselak Čanka. Dvočlano ime u kojem je prvi član apelativ *pod* (< ravna površina terena < prasl. i stsl. *podъ*), a drugi član množinski oblik apelativa *korito*.

Kȑbava

Kȑbava, naselje u Općini Udbina. U srednjem vijeku grad Krbava nalazio se na današnjoj lokaciji Karaula, napušten koncem 15. stoljeća. „Nema sumnje da je staro središte Krbave bilo mjesto istoga imena, koje se razvilo u starini na nižem tlu ored spomenutoga potoka" (Pavičić 2010: 79). Šimunović (2009) hidronim, ojkonim i horonim izvodi od slavenske osnove *krb-/hrb-/grb-*, uzvisina, hrbat, napominjući da su neki etimologičari s njom objašnjavali etnonim Hrvat i da nije održivo objašnjenje vezano uz latinski apelativ *corbis* „košara" jer se nije dogodila očekivana metateza likvida. Pejnović (1988) ime izvodi od latinskoga *Corbavia*, izvedeno od korijena *corbis*: košara i njemačkoga *korb*: koš, košara i *kübel* ‹čabar, kabao›, povezujući s češkim *krb* i poljskim *karb* koji znače nešto udubljeno.

„To se u stanovitom smislu, odnosi i na njima blisku riječ krba (sud od stare mješine kojom se poje bravi iz lokve), odnosno krban ili krbana (»tikva u dnu široka s tankijem i jedankijem drškom, što je probušena sa strane da se može njom zahvatiti i iti voda«) koje su se ranije koristile u hrvatsko-srpskom jeziku, a potekle su od arapske riječi gyrba (mješina za vodu). Očito je, dakle, da svi spomenuti pojmovi označavaju itdubljenost, udubljenost, ulegnutost, ugnutost, a neki od njih, pored toga, i posudu za tekućinu. Prostornu stvarnost Krbave (…) bitno određuju oba ova obilježja, bilo da je riječ o obliku i istaknutom izgledu reljefne depresije ili periodično plavljenim poljima u kršu." (Pejnović 1988:15) ARj navodi oblik Kȑbava kao „ f. prijedio u Hrvatskoj na istok od Like, što je sad dio županije ličko-krbavske, i voda u istom prijedjelu (...) od koje valja da cijeli prijedio dobiva ime. (...) Ne znam za postanje." (ARj V:490)

Kȑbavica, naselje u Općini Plitvička Jezera. Ime je iste motivacije kao i Krbava. ARj bilježi oblik Kȑbavica kao deminutiv od Krbava.

lâp (< 'vlažna zemlja, gipka zemlja u ritu; zemlja uz izvor, blato')

Dônjī Làpac, Šimunović (2010) ojkonim svrstava u kategoriju imena motiviranih zemljopisnim terminima povezujući ga s močvarištem: *Lab, Lapac, Podlapača*. Srednjovjekovna utvrda Podlapac (Podlapčec) nalazio se na goloj padini brjega iznad današnjeg sela Podlapac. Plemenski utvrđeni grad starohrvatskog plemena Lapčana[7], Lapac se je mogao nalaziti na vrhu brijega Obljaja. „Praslavenski korijen riječi lap pojavljuje se u svim slavenskim jezicima i mnogi toponimi sadržavaju njegovo značenje. A sve inačice značenja te riječi povezane su za vodu ili zemlju; vlažna zemlja,močvarno tlo, pa i lapat kao komad zemlje." (Kruhek, Horvat 2009: 275) „U riječi Lapac nalazi se osnova koja je lapat, što znači zemljište, čest zemlje. Vidi se iz toga da posjedničko pleme nije tome upravnome području nadjelo svoje plemensko ime, nego je ono uzelo ime kraja u kojemu se naselilo." (Pavičić 2010: 88) B. Gušić (1973) smatra da se ime ne može izvoditi od *lap – lapat*, u značenju čestica zemlje, polje već da je vjerojatnije da se u nazivu Lapčani krije uspomena na staru domovinu ovog plemena oko rijeke Labe, kao što se i kod Bužana podsjećamo na rijeku Bug.

---

[7] Ivan Devčić (1907) navodi da se hrvatsko pleme Lapčana ubraja među najstarije hrvatsko plemstvo.

Pòdlapača/ Pòdlapac. Ime je nastalo prefiksalnom tvorbom u kojoj je prvi član vrlo frekventni prefiks koji određuje odnos jednog objekta prema drugom, a drugi član je toponim *Lapac*. „Takvih je imena mnogo jer su geografski termini najstarija zemljišna imena na novoimenovanom području, a prefiks omogućuje točno odrediti položaj i odnos prema drugim objektima (…)“ (Šimunović 2009: 280)

lȍkva (< ‘udubljenje u zemlji ispunjeno vodom, zbiralište vode’ < prasl. *loky)

Gràbova Lȍkva, zaselak Prokika. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev od fitonima grab, a drugi član vodna imenica *lokva*.

Lȍkvica, zaselak Bakovca Kosinjskog. Deminutiv od vodne imenice *lokva*.

Trolȍkve, zaselak Donjeg Pazarišta. Riječ je o sraslici s tvorbenim obrascem s konfiksom *–o* u kojoj jedan morfem ima identifikacijsku, a drugi konotacijsku funkciju. Prvi je član modificirani oblik broja tri čest u toponimiji (*Trovrh*, *Trojeglava*, *Trojvrh*), a drugi vodna imenica *lokva* u množini. „Lokve su nekoć bile toliko važne da su u njihovoj blizini nastajala istoimena naselja ili pak se stvarala prezimena s imenicom lokava u osnovi.“ (Ivanković 2009: 217) ARj navodi oblik Trolokve kao ime naselja u Karlobaškoj općini, zaselka u Otočcu, župe u Donjem Pazarištu, kao i tri naselja na području Splita.

Žúta Lȍkva, zaselak Rapajina Klanca. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev *žuta*, a drugi apelativ *lokva*.

Žúta Lȍkva, naselje koje se od najranije povijesti nalazilo na raskrižju putova koji vode od mora prema unutrašnjosti. Arheolozi su na tom području otkopali ostatke rimske postaje (statio) na cesti Senia-Avendo-Arupium koja je putnicima omogućavala odmor, hranu, promjenu konja, popravak kola i druge usluge (www.brinje.hr). Naselje je novo stanovništvo steklo u 17. stoljeću kad su naseljeni Hrvati i Srbi. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev žuta, a drugi apelativ *lokva*. ARj bilježi oblik Žuta Lokva kao ime brdu kod Cesarice (Karlobag), pašnjaku kod Ostrvice (Gospić), naselja kod Brinja i Žuta Lokva Cesarička, ime naselja na području Karlobaga.

lúka (< ‘zavoj, okuka rijeke, vodoplavno zemljište uz rijeku ili potok, vlažna riječna dolina’ < prasl. *lǫka)

Lúka, župa oko srednje Zrmanje. Ime je motivirano geografskim osobinama zemljopisnog objekta.

Lúka, zaselak Poduma.

Lúka, zaselak Otočca.

Lukavac, povijesno mjesto i grad u Hotuči. U 16. je stoljeću pripadao Ivanu Karlovići, a sagrađen je na današnjoj lokaciji Gradina (752 m n/m) u selu Ričice. Na Merkatorovoj karti upisan je kao *Lucanz*.

mekòta (< 'mekana, vlažna zemlja uz vodotoke, polojno tlo' < prasl. i stsl. mękъkъ)

Mekòte, zaselak Vučipolja. ARj navodi da je riječ o mekoj zemlji gnojenoj ili natapanoj.

mẽl/mèl (< 'plitko mjesto u vodi, pličina; pijesak, pješčani sprud' < prasl. *mělь/*melъ)

Mèlnice /Melnica. Ime je motivirano osobinama geografskog objekta. ARj bilježi oblik Melnice kao ime sela u Lici i u tadašnjoj Modruško-riječkoj županiji.

mlâkva (<'mlaka, bara' < prasl. *molka/*molky)

Mlàkva, naselje u Općini Perušić. Ojkonim *Mlakva* očito potječe iz vremena osmanlijske vlasti kad su na to područje naseljeni uglavnom pravoslavci. Oblik *mlakva*: *mlaka*, *bara*, prema Brozović Rončević (1997) slabo je raširen u hrvatskoj, a toponimijski odrazi vezani su uglavnom za Srbiju i Bosnu i Hercegovinu. ARj bilježi ime Mläkva vezujući motivaciju uz baru, lokvu, mlaku, navodeći da je u Lici zabilježen oblik *mlàkva* kao nečista voda, ali i kao trava za sijeno, zabilježen samo u Vukovu rječniku.

mȍčvara (<' velika bara, kaljuža' < prasl. *močěrъ)

Mrsinj, povijesni grad, utvrda na brdu iznad Korenice. „U njemu etimologičari prepoznaju ie. korijen *mars, -on s preglašenim ostvarenjem > *mrs- 'močvarište'…" (Šimunović 2010: 229); „**mars-/*mr̥s-* 'blato' (Marsonija, Mrsinj) (…)" (Šimunović 2013: 149)

mokr- (< 'vlažan' < prasl. *mokrъ)

Mȍkrō, zaselak Jezerana u Općini Brinje. ARj navodi oblik *Mȍkro* kao ime nekadašnjeg sela u Hrvatskoj. „Va vladanji i va otačanstvi našem Brinskom selo, ko se zove Mokro (iz svršetka XV. vijeka)" (ARj VI: 908).

Smȍkrić. L. Pavičić Smokrić opisuje kao šumovit prostor koji, posebno u jesen i proljeće obiluje vlagom čemu doprinosi voda rijeke Suvaje koja se u to doba razlije po polju. „Ovakvi klimatski uvjeti bili su još izraženiji kada je kraj primao prve naseljenike koji mu pod dojmom mokrine

dadoše naziv Smokrić.“ (Pavičić 1987: 16) Naseljenici iza oslobođenja od osmanlijske vlasti, koji su iz podvelebitskog primorja između 1714. i 1716. naselili ovo područje, osnovali su sela Cerje, Ričice, Smokrić i Sveti Rok. (Japunčić 2000:61)

***meu̯-**

Muravičani, povijesno selo kod Kosinja. Ime je izvedenica od stare vodne imenice *morav-* sa značenjem „močna livada“ (Šimunović 1981:188).

„murava (f.) ‘neka vodena ili morska biljka’; čak. murȁva ‘morska trava’, Nije sigurno može li se povezati s morava. Skok ih ne dovodi u vezu, već murava izvodi od ie. *meu̯- ‘vlažan’ (od čega je mulj) ali sa –ro- formantom. Navodi rus. mur ‘livadska trava’ i pridjev *muravъ od čega poimeničenjem murava ‘morska trava’, (u mnogim slav. jezicima, usp. sln. murâva ‘meka, zelena trava’, rus. muravá ‘travnjak, mlada trava’) i mnogobrojni toponimi.“ (Brozović Rončević 1997: 132-133)

môst (< prasl. i stsl. *mostъ*)

Bàbića Môst, zaselak Brloga. Dvočlano ime u kojem je prvi član posvojni pridjev od antroponima *Babić*, a drugi član apelativ *most*.

Ladȉšić-Môst, zaselak Ličkog Lešća. Polusloženica u kojoj je prvi član antroponim *Ladišić*, a drugi član apelativ *most*.

Nȉkšića Môst, zaselak Kompolja. Dvočlano ime, u kojem je prvi član antroponim *Nikšić*, prema najbrojnijim stanovnicima područja, a drugi član apelativ *most*.

Zamošćani/Zamošćane, povijesno selo kod Brinja. Riječ je o toponimskoj složenici u kojoj je prvi član prijedlog *za-*, sa značenjem iza, a drugi član apelativ *most* sa, u srednjovjekovnoj Lici vrlo frekventnim, sufiksom –ani/-ane u kojima „prepoznajemo u njihovoj osnovi toponimizirani apelativ kao još stariji oblik toponima pridružen objektu koji predstavlja imensku kategoriju „neživog“, lokalitet. Tek oblikovan sa sufiksom -’ane/-’ani ti se toponimi pridružuju naseljenom mjestu, predstavljaju imensku kategoriju „živog“ naselja ‘ljude koji tamo žive’“ (Šimunović 2010: 238).

Zȁmost Kòsīnjskī, zaselak Lipova Polja. Prema zapisu biskupa Glavinića iz 1696. postojala su tri Kosinja: Gornje, Donje i Srednje Selo (Kosinj). Srednje, koje su nakon oslobođenja od osmanlijske vlasti naselili pravoslavci, primijenilo je ime u Zamost. Drugi član imena pridjev je od ojkonima *Kosinj,* naknadno je dodan s diferencijacijskom funkcijom.

mût (< 'mutna voda, talog' < prasl. *męsti: 'miješati')

Mùtilić, naselje i povijesni grad u Krbavi. Ime je vjerojatno motivirano osobinama krajolika, a moguća je i antroponimska motivacija.

Mútnica, povijesno mjesto i grad u Odorju. ARj navodi oblik Mutnica kao ime grada, negdje u Hrvatskoj, koji više pod tim imenom ne postoji. Motivacija vezana uz mutnu vodu. Na području Srbije zabilježeno je isto ime vode i izvora. HJP bilježi oblike *Mutnica*; desna pritoka Korane, *Mutna voda*; vrelo u Lici, *Mutilić*; naselje kod Korenice, *Mutilić,* potok; vrelo kod Gospića.

nèteka (< 'stajaća ili polako tečeća voda' < negacija *ne* i prasl. *tetji ← ie. *tek: teći)

Nèteka, naselje smješteno blizu vrela Une koja u tom dijelu sporo teče pa je ime motivirano mirnom vodom. ARj navodi da je riječ o potoku u Lici koji sporo otječe, a da je na istom mjestu i istoimeno naselje. Također je zabilježio isto ime potoka kod Siska, jezera blizu Dervente u BiH i mahale u banjalučkom području. Imenici *netek* ARj daje više značenja: netečnost, bilja Vinca minor., malen sitan čovjek i neuspješan posao.

òtok (< prasl. *o(b)tokъ)

Otòčac (Òtočac). Pavičić (2010) navodi da se kao posjed Frankopana, Otočac spominje u zapisima 1300. Postoji mišljenje da se Otočac prvi put spominje na Baščanskoj ploči 1100. u izrazu „v Otočci". Ime je motivirano vodom, naime Otočac je kao srednjovjekovni burg bio okružen vodom Gacke i funkcionirao kao otok. „Rijeka Gacka na ovom mjestu svoje doline činila je mrežu rukavaca, odvojaka i močvara sa mnogo većih i manjih otoka. Strateška i fortifikacijska pogodnost ovakvog terena odredila je izgradnju utvrde (castruma) na jednom od riječnih otoka." Petrinec (1994: 12)

Òtok, zaselak Donjeg Kosinja. Ime je motivirano geomorfološkim osobinama zemljopisnog objekta koji se nalazi na području okruženom vodom. Iako otok najčešće pripada području nesonimije, javlja se i u kontinentalnoj toponimiji.

pòtok (< 'manja voda tekućica' <prasl. *potokъ)

Dônjī Bȁbin Pòtok. Ime je motivirano hidronimom *Babin potok* uz koji se naselje nalazi. Tročlano ime u kojem je prvi član antonimni pridjev *donji*, koji u toponomastici označava prostorne odnose, drugi je član posvojni pridjev od imenice *baba* koja sa sobom nosi i sloj pretkršćanske

slavenske mitologije, a treći je član vodna imenica *potok*. ARj bilježi oblik *Bȁbin Pòtok*, kako se naselje zavalo do 1880., kao ime sela na otočkom području i ime dvaju sela u Srbiji.

Gôrnjī Bȁbin Pòtok. Ime je motivirano hidronimom *Babin potok* uz koji se naselje nalazi. Tročlano ime u kojem je prvi član antonimni pridjev *gornji* koji u toponomastici označava prostorne odnose, drugi je član posvojni pridjev od imenice *baba* koja sa sobom nosi i sloj pretkršćanske slavneske mitologije, a treći je član vodna imenica *potok*.

Mejupotočje, povijesno selo kod Švice. Složenica u kojoj je prvi član čakavski oblik prijedloga *među* (< prasl. *medju), a drugi množinski oblik apelativa *potok*.

Zapotočje, povijesno naselje kod Novoga u Lici na mjestu današnje Kaniže Gospićke. Predosmanlijski toponim motiviran položajem naselja iza potoka (Bogdanica). U tvorbenom je smislu riječ o složenici u kojoj je prvi član prijedlog *za* koji u toponomastici označava ono što je smješteno iza nečega, u ovom slučaju iza potočja, množinskog oblika apelativa *potok*.

píštavac (< 'izvor; mjesto gdje voda piskavo izbija; močvara, močvarno tlo' < prasl. *piskati)

Pìštālska Drȁga, zaselak Gajina, naselja u Donjem Lapcu. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev od glagola *pištati*, čest hidronim koji označava slaba vrela u kojima voda pri izlasku iz zemlje pišti, a drugi je član apelativ *draga*. ARj bilježi oblik Pištala kao ime vode kod Boričevca.

plitv- (< 'plitak' < prasl. *plytъkъ)

Plȉtvica Sèlo. Dvočlano ime u kojem je prvi član hidronim *Plitvica* zbog zemljopisnog smještaja sela uz rijeku Plitvicu, a drugi apelativ selo prema prasl. *selo. ARj navodi ojkonim Plȉtvica kao ime dvju sela u Hrvatskoj. Jedno u Varaždinskoj, a drugo u tadašnjoj Ličko-krbavskoj županiji. Zabilježen je i potok Plitvica kod sela Vinica blizu Varaždina. „Plitvica će upravo biti voda, u kojoj se može pliti (t. j.) plivati, (...)" (ARj X: 67).

Plȉtvice, zaselak Plitvica Sela. Ime je motivirano hidronimom *Plitvica*.

Plȉtvička Jezèrā.

„Premda su na ovom području bogatom vodom i prirodnim resursima, evidentirani brojni sporadični arheološki nalazi i tragovi privremenog - povremenog boravišta tijekom prapovijesti, Plitvička jezera su bila prilično negostoljubiv kraj, obrastao šumskom vegetacijom, zbog čega i donekle neprohodan. U tom kraju nije bilo

naselja (...) Začetke trajnog naseljavanja, sa sigurnošću možemo pratiti tek od 19. stoljeća i to u rubnim zonama (...).“ (Kolak 2011:145) Ime naselja motivirano je hidronimom *Plitvička jezera*.

pònor (<’mjesto gdje rijeka ili potok poniru, nestaju u zemlji’ < prasl. *ponorъ)

Pònor Korèničkī. Ime motivirano geomorfološkim osobinama zemljopisnog objekta. Naime, rijeka Korenica (Matica) ponire ispod plješivičkog brda Ticevo pored sela koje je po tom ponoru dobilo ime. Drugi član imena diferencijacijski JE pridjev od ojkonima *Korenica*. ARj bilježi *Ponor* kao dosta frekventan toponim čiji se odraz u Lici javlja u dva sela. U Lici bilježi i oblik imena Pònorac s napomenom da se ne zna gdje je točno selo postojalo.

Pònorac Brȍtnjanski, zaselak naselja Brotnja. Dvočlano ime u kojem je prvi član deminutiv apelativa *ponor*, a drugi član je posvojni pridjev od ojkonima *Brotnja* s diferencijacijskom funkcijom. ARj bilježi jednočlani oblik Pònorac kao ime zaseoka u ličko-krbavskoj županiji.

Pònori, zaselak Ponora Koreničkog.

Pònori, selo kod Otočca. Naselje je dobilo ime po ponorima u koje je ponirala voda za visokog vodostaja Švičkog jezera. Stanovnici Ponora, potomci doseljenih pravoslavnih vlaha, govore štokavskim narječjem. ARj bilježi oblik Pònori navodeći istoimene primjere iz BiH, Srbije i Crne Gore.

ràstok/ràstoka (<’ riječni rukavac koji se odvaja od glavnoga toka, grananje tekućica u dva poriječja’ < prasl. *orztokъ)

Ràstoka, naselje blizu Smiljana.

„Rastoka je, vjerojatno, nazvana po obilju izvora koji izviru ispod obronaka Velebita, a voda im se rastače i utječe u rječicu Otešicu. Neki smatraju da je dobila ime zbog svog oblika jer je inače dva zaseoka, Oblajac koji je brdašce oblog oblika i Rastoka, tako da cijelo selo podsjeća na ‘rastočena kola’. Naime, kada se seljačkim kolima trebaju prevesti trupci ili sličan dugački teret, treba ih rastočiti, tj. rastaviti, napraviti rastoku i na poseban način sastaviti.“ (Tomljenović 2003: 29).

ARj pod natuknicom ràstoka navodi da je riječ o mjestu gdje se rijeka ili druga tekućica rastavlja na rukvace, no, navodeći primjer bilježi sljedeće: „Potoci su narasli, prešli preko obala i razlili se u mnoge rastoke.“ (ARj 13: 304) Navodi i ojkonim Ràstoka u Lici kod Smiljana i tri ista imena u BiH.

resavac (< 'kaljuža, močvarno tlo' < prasl. *resa)

Resane / Resani, povijesno selo na području Ostrvice. Ime izvedeno od vodne imenice *resnik* sa značenjem polojno tlo (Šimunović 2010).

rȉbnjak (< 'jezerce, bara, mjesto gdje ima ili se uzgaja riba' < prasl. *ryba)

Lîčkī Rȉbnik. Opisujući Ribnik biskup Glavinić 1696. navodi da je Ribnik „mjesto na rijeci koja je bogata ribom" (Bogović 1991: 124), vjerojatno sugerirajući motivaciju imenovanja. ARj u natuknici Ribnik ističe da je često riječ o imenu potoka u kojem ima mnogo ribe, imenu zemljišta imenovanog po ribnjaku na njemu i imenu mjesta.

rijèka (< 'veća tekućica' < prasl. *rěka)

Bijêla Rijéka, zaselak Plitvičkog Ljeskovca. Ime je motivirano hidronimom *Bijêla Rijéka*. „Bijelu rijeku zovu još i Vrhovinska rijeka ili samo Rijeka" (Čuljat 2009: 341). Dno Bijele rijeke je svijetlo, od gotovo bijelog pijeska.

Drȁkulić Rijéka, naselje u Općini Plitvička Jezera. Dvočlano ime u kojem je prvi član posvojni pridjev u kraćem obliku prema antroponimu *Drakulić* po kojemu je motivirano i ime rijeke i drugi član apelativ *rijeka*.

Rìčice. Naseljem protječe rijeka Ričica čijim je imenom motivirano ime naselja. ARj navodi ime sela u gračačkom kotaru pored potoka Ričice. Naseljenici iza oslobođenja od osmanlijske vlasti, koji su iz podvelebitskog primorja između 1714. i 1716. naselili ovo područje, osnovali su sela Cerje, Ričice, Smokrić i Sveti Rok (Japunčić 2000:61). R. Horvat (1941.) navodi da je selo osnovao pop Marko Mesić 1691. godine.

ròsa (< 'vodene kapljice na lišću, travi…' <prasl. i stsl. *rosa*;

Ròsulje, zaselak Bilaja. ARj bilježi oblik *Rosulje* kao ime zemljišta, livade, njive, brijega, polja, katuna, šume, mjesta, sela i potoka na različitim područjima. RLI pod natuknicom rosulja bilježi značenje slaba zemlja.
Ròsulje, zaselak Debelog Brda I.

rûja (< 'ponikva s vodom')

Rûja, zaselak Bakovca Kosinjskog. ARj kao geografsko ime navodi imena zaselaka Ruja Došenova ili Došenova Ruja, Došen Ruja u perušićkom kotaru, ime vrela na području Smiljana i dvočlani oblik Kalanjeva Ruja kao ime gorske kose u Bužimu, ali i ime više zemljišta na gospićkom području. U Lici ruja označava ponikvu s vodom.

Rûja, zaselak u gospićkom kotaru (ARj)

Rûjnica, selo kod Ostrvice.

Rûja Dòšenova/ Dòšenova Rûja/Dòšen Rûja, zaselak u perušićkom kotaru (ARj).

skèla (< tur. *iskele*)

Gôrnjā Skèla, zaselak Švice. Dvočlano ime u kojem je prvi član antonimni pridjev *gornji* koji u toponomastici označava prostorne odnose, a drugi član apelativ *skela*.

„Skela je udomaćena riječ turskog podrijetla (iskele) i ovdje se koristi u dva značenja. U širem značenju je naziv zaselaka: Donja i Gornja Sinačka Skela, Donja i Gornja Skela Majerovog Vrila, a Švičani još uvijek Skelom zovu zaselak kod svojih nekadašnjih mlinica. U užem značenju skela je lokacija mlinice i to prostor oko jaza (jezera) i brane, te lakomice (drvenog mostića) i zatvarača (drvenih ploča kojima se propušta voda), sve do žlijeba koji vodu odvodi do žlica mlinskog kola.“ (Prša 1998: 89)

slîv (< ‘područje iz kojeg rijeka prima vodu’ < prasl. *sъ-livъ)

Slivnik, povijesno naselje na mjestu današnjeg Pavlovca Vrebačkog. Ime je vjerojatno motivirano osobinama toka rijeke Jadove koja protječe kroz pavlovačko područje < s(a)- + prasl. liti.

slûz (< ‘mokar, vlažan’ < prasl. *sluzъ)

Podslunj, povijesno selo u Lici, nalazilo se na području današnjeg Mušaluka „u okuci što je rijeka Lika čini u tom kraju“ (Pavičić 2010:21). Prema Šimunoviću (2009) potječe od indoeuropske osnove *sleu-/*slou- „sluz“, „vlaga“, „slina“. „Ime je motivirano kvalitetom vode i sluzavim koritom i sedrastim gredama na njemu“ (Šimunovič 2009: 255).

smrdelj (< ‘izvor u baruštini’< prasl. *smordь, *smьrděti)

Smȑdelj, zaselak Šalamunića. ARj bilježi oblik Smȑdelj kao ime oranice u gospićkom kotaru, ime vode i zemljišta ispod Udbine, pored ceste koja vodi u Mekinjar.

***srb** (<’:srbati „srkati“‘)*

Sȑb, „u srednjem vijeku bio je sjedište istoimene županije, kojom je upravljala obitelj bana Pavla I. Bribirskoga (najkasnije od 1292.), a nakon 1322. i poraza Bribirskih prešla je privremeno u posjed knezova

Nelipčića i tek od 1345. nanovo došla pod izravnu kraljevu upravu (castrum Szereb[8]).“ (Hrvatska enciklopedija)

> „Uokolo naselja su domaći Vlasi (toponimi Rmanj, Ćići), koji svjedoče kao transhumantni stočari o davnoj autohtonoj pohrvaćenoj vlaškoj populaciji. (…) P. Skok u neprotumačljivu Porfirogenetovu toponimu Sérblia u sjevernoj Grčkoj prepoznaje etnonim* Srblje koji je, navodno, singularnog etnonimskog lika Srb dao toponim Srbica. Za nigdje potvrđeni singularni oblik Srb uzima ovaj lički toponim. (…) Liči Srb je, kao toponim potvrđen, već 1345., četiri i pol stoljeća ranije od antroponima Srb(…) Tlo srpske župe trijarskih je sedimentnih naslaga, pa voda uokolo ključa (:ključ), sopće (.sop/sopot), ponire (:ponor). Tako ondje nastaju mnogi vrutci, vrulje, jezerca, potoci kao što su Srebernica (vjerojatno od *sreblati s izbjegnutom disimilacijom r-l > r-r, Dabašnica (od prasl. *dъbrъ „vodoplavno područje“), Unca (koji muškim rodom potvrđuje da se Una prije zvala Un, antički Oeneus). Po soptanju vode (osobito na vrelištima) nastali su mnogi hidronimni termini (i hidronimi): pivka, pištelj, pisak, sop, sopot, srk (:srkati), pa i srb (:srbati „srkati“).“ (Šimunović 2009: 256-257)

Nakon oslobođenja od osmanlijske vlasti to su područje naselile srpske porodice, osim Brotnje koju su naselili Hrvati Bunjevci Ivezići. (Pavičić 2010)

sûh (< ‘ koji je bez vode, odnosi se na vodotoke koji ljeti najčešće presuše’ < prasl. i stsl. *suhъ*)

Dônja Sùvaja. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev koji definira položaj naselja u zemljopisnom ambijentu, a drugi član imena motiviran je hidronimom *Suvaja*. *Suvaja* je jedan od najplodnijih jednočlanih hidronima u Lici, a tipičan je primjer i ličkog govora u kojem se često glas *h* mijenja u *v*.

---

8 „Naime, govoreći o Ludevitovom bijegu prema Jadranu, Einhard priča kako se knez zadržao kod Srba, »naroda koji je, kako se kaže, zauzeo veliki dio Dalmacije« (ad Sorabos, quae natio magnam Dalmatiae partem obtinere dicitur). (…) Kako Ljudevit bježi prastarim unskim putem ili »jantarnom cestom« koja stoljećima spaja Panonsku nizinu s Jadranom, nema nikakve sumnje da su Einhardovi Sorabi danjašnji Srb na Uni koji još u srednjem vijeku čini posebnu županiju. Nije potrebno isticati da ovi Srbi na Uni, osim imena, nemaju ništa zajedničkog sa Srbima u Raškoj (…).“ (Klaić 1974:120)

šûm (< prasl. *šumь)

Šùmećica, zaselak Otočca. Riječ je o hidronimskoj metafori koja označava šum vode tekućice.[9] „Naime, Gacka je lijevim rukavcem protjecala Karlovim kanalom prema selu Šumećica. (…) Rijeka je ovdje stvarala brojne brazake i manje slapove (…)“ (Šafarek i Šolić 2011: 226). Brala Mudrovčić (2014) bilježi oblik Šumećïca vežući motivaciju uz šumovit predio, šumu.

tùk (< ‘gaj, šumica uz vodu’)

Marešov Tùk, zaselak Drenovog Klanca. Dvočlano ime u kojem je prvi član posvojni pridjev od antroponima *Mareš,* a drugi član apelativ tȕk.

Stánković Tùk, zaselak Bunića.

Tùk Bjelòpoljski, zaselak Visuća. Drugi član imena diferencijacijski je pridjev od ojkonima *Bjelopolje*. Ojkonim *Tuk* zabilježen je u RH u Općini Rovišće, Gradu Vrbovskom i dva naselja u Općini Mrkopalj. ARj uz značenje: mast, sok, smok, kesa u koju jelo silazi iz grla, udarac, kut navodi i u značenju imena zemljišta (livade, pašnjaka, oranice, njive, šume i sl.) koja se nalazi na mjestu gdje voda nakon ravnog toka naglo skrene. „Tuk i tukovi svaki je komad zemlje pri kraju na pr. uz vodu ili čiju zemlju“. Uz brojne primjere mikrotoponima i oronima *Tuk* u Hrvatskoj i BiH, ARj navodi i ojkonim *Tùk* u Hrvatskoj, na području Korenice, Delnica dva sela, u ogulinskom i kninskom kotaru, u BiH na području Bosanskog Petrovca.

ùvala (< prasl. *vъ)

Ùvalica, zaselak Plitvičkog Ljeskovca. Deminutiv vodne imenice *uvala* motiviran geomorfološkim osobinama zemljopisnog objekta.

vîr (<’izvor, vrelo, vrtlog’ < prasl. *virь)

Vîr, zaselak Mlakve. Ime je motivirano vrtlozima koje rijeka Lika stvara prolazeći kroz kosinjsko selo Mlakvu, a u Lici apelativ označava „duboku vodu u rijeci koja se vrtloži i teče kao u lijevak, opasno mjesto za utapanje“ (RLI 2004: 282).

---

[9] Na sjevernim obroncima Papuka zabilježen je toponim Šumećka kosa i hidronim Šumećica, ime potoka koji „teče kroz stjenovit krajobraz (…) vodotok joj je ispunjen mnoštvom slapića koji šume i žubore kroz kamenito korito.“ (www. slavonski-planinarski-savez.hr.>Forum> Slavnonske planine> Papuk) U Slavoniji je zabilježeno ime posjeda „Šumećica ili Šumećac, danas vjerojatno Šumeće kraj Slavnoskog Broda“. (Grgin 2012: 113)

vòda (< prasl. *voda)

Mèđuvōđe, zaselak Raduča. Ime motivirano položajem naselja među vodama Grginca i Mićina potoka. Složenica u kojoj je prvi član prijedlog *među*, a drugi sr. rod imenice *voda*.

Vòdenā Gláva, zaselak Bruvna. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev od apelativa *voda*, a drugi član apelativ *glava*[10] (< prasl. *golva: s mogućim značenjem vrela neke tekućice). ARj bilježi oblik voden kao pridjev sa značenjem koji je pun vode, a uz toponime kao druge članove navodi primjere iz Like. Vodeni dol; ime pašnjaka u Divoselu i zemljišta i pašnjaka u Širokoj Kuli, Vodena dolina; ime pašnjaka i napojišta u Širokoj Kuli, Vodena luka; ime oranici u Barletima i Vòdena Gláva ime brda u Lici.

Vòdnica, zaselak Željave. ARj navodi oblik Vodnica kao ime zaseoka u koreničkom kotaru i ime livade i vrela u gospićkom kotaru.

Vòdotēč, zaselak Visuća, „Vodoteč je složenica za ime naselja, kad pisana i Vodotič i Vodotečje. U nazivu prepoznajemo, preko imenice i glagola, pojavu u svezi toka vode." (Krpan 1995: 82)

Závōđe. Ime pripada skupini imena motiviranih vodom označavajući mjesto iza vode. U tvorbenom je smislu riječ o složenici u kojoj je prvi član prijedlog *za* koji u toponomastici označava ono što je smješteno iza nečega, u ovom slučaju iza apelativa *voda* u pluralu. ARj bilježi oblik *Závođe*, etn. *Závođanin / Závođānka,* navodeći da se na području Plaškog Zavođaninom naziva „svaki čovjek ma iz kog mjesta koje je preko vode" (ARj XXII: 591). Uz zaselak sela Barlete navedena su istoimena naselja u vrebačkoj parohiji, u Općini Medak, mahale u Bosni i oblasti u Hercegovini.

vrèlo (< 'mjesto gdje izvire voda; izvor, zdenac, studenac, vrutak' < prasl. *vьrěti)

Gôrnjē Vrèlo Gâcke, zaselak Ličkog Lešća. Tročlano ime u kojem je prvi član antonimni pridjev *gornji* koji u toponomastici označava prostorne odnose, drugi član je vodna imenica *vrelo*, a treći je član pridjev od hidronima *Gacka*.

Klánac Vrèlo, zaselak Bakovca Kosinjskog, dvočlano ime u kojem je prvi član apelativ *klánac* (< 'uzak, dubok i duguljast usjek strmih strana među brdima' < prasl. *kolnьcь) i vodna imenica *vrèlo*. ARj osim navedenog primarnog značenja navodi i *klánac* sa značenjem blato, kalo,

---

[10] Šimunović (1981) apelativ *glava* svrstava u metaforičku motivaciju koja označava *izvor, gornji tok*.

glib. Također ARj bilježi na području Gornjeg Kosinja jednočlani oblik Vrelo. U Lici još bilježi Vrelo kao ojkonim u Korenici, Ličkom Lešću, zabilježen u obliku Vrijelo, i Vrelo Gornje Lešće i Vrelo Koreničko na području Korenice.

Májerovo Vrȉlo, zaselak Sinca. Antroponim vodna imenica *vrilo*. Isto je ime i jednog od vrela Gacke uz koje se i nalazi istoimeno naselje.

Nàdvrelo, naselje u Općini Gračac. Toponomastička sraslica u kojoj je prvi član prijedlog *nad,* a drugi član apelativ *vrelo*. Naselje se geografski nalazi iznad vrela rijeke Zrmanje što je odredilo motivaciju imenovanja.

Ràjanovo Vrèlo, zaselak Ličkog Lešća. Dvočlano ime u kojem je prvi član pridjev od antroponima *Rajan,* a drugi član vodna imenica *vrelo*. ARj navodi oblik Rajanovo Vrelo kao ime zaselka i sela u Lešću.

Vȑela, zaselak Gubavčeva Polja, naselja u Općini Gračac. ARj bilježi oblik Vrȅla kao ime kraju kod Metka u Lici.

Vȑelo Gȁcke / Vȑilo Gâcke, zaselak Sinca. Ime je motivirano svojstvom zemljopisnog objekta, mjestom na kojem se nalazi jedno od izvora rijeke Gacke.

Vrèlo Korèničko. Ime se ne spominje u srednjovjekovnom razdoblju pa je vjerojatno selo imenovano za vrijeme osmanlijske vlasti ili nakon oslobođenja. Dvočlano ime u kojem je prvi član apelativ *vrelo,* motivirano vodom i izvorima na tom području, a drugi član diferencijacijski pridjev od ojkonima *Korenica*.

žȁba (< prasl. *žaba)

Žȁbica, naselje Grada Gospića. Ime je, u širem smislu, motivirano vodom (Novčicom) koja bitno utječe na samo naselje, odnosno nazivom životinje, žabe, koja obitava na vodi.

živ- (< ‘živa izvorska, nestajaća voda’ < prasl. *živъ)

Žìvulja, zaselak Turjanskog. Ime naselja motivirano je imenom istoimenog vrela pored kojeg se naselje razvilo.

žrna (< ‘mlinski kamen’ < prasl. *žrъnъ, -nъv;)

Zȑmanja, naselje u Općini Gračac, smješteno u dolini istoimene rijeke u sjevernoj Dalmaciji na padinama Velebita, 29 km jugoistočno od Gračaca, površina 6,59 km².

Zȑmanja Vrèlo, naselje u Općini Gračac. Dvočlano ime u kojem je prvi član hidronim *Zrmanja*,[11] a drugi član vodna imenica *vrelo*.

---

[11] Zȑmanja, granična rijeka između Like i Dalmacije, duga je 69 km. Izvire ispod brda Poštak, kod sela Zrmanja Vrelo u Gračacu na 395 metara nad morem. U gornjem

Razredba ličke ojkonimije s odrazom vodnih imenica:

1. Ojkonimi oblikom jednaki hidronimijskim imenicama: *Brlog, Jezero, Klanac Vrelo, Luka, Luka, Mlakva, Mokro, Otok, Ruja, Ruja, Vir*
2. Ojkonimi oblikom jednaki hidronimima: *Bijela Rijeka, Krbava, Plitivička Jezera, Smrdelj, Zrmanja*
3. Ojkonimi izvedeni od hidronimijskih imenica ili od hidronima
   a) Pluralizacijom: *Buci, Mekote, Plitvice, Ponori, Ponori, Rosulje, Rosulje, Vrela*
   b) Deminucijom: *Držica, Jezerce, Krbavica, Lokvica, Otočac, Uvalica, Vodnica, Žabica*
   c) Deminucijom i pluralizacijom: *Melnice, Ričice*
   d) Kao sastavljenica: *Glibodol, Trolokve, Vodoteč,*
   e) Kao izvedenica:
   - Prefiksacijom: *Nadvrelo, Međuvođe, Neteka, Podlapača/Podlapac, Podslunj, Rastoka, Zabarje, Zabarje, Zablato, Zamošćani/Zamošćane, Zapotočje, Zavođe*
   - Sufiksacijom: *Barinovac, Čerčan, Homoljac, Jezerane, Kalinovača, Kalinovača, Lukavac, Mrsinj, Mutilić, Mutnica, Resane/Resani, Rujnica, Slivnik, Smokrić, Živulja*
   f) Kao složeno ime:
   - Po tipu pridjev + imenica:*, Crni Kal/Čerman Kal, Crno Jezero, Crno Jezero, Grabova Lokva, Pištalska Draga, Pod Korita, Vodena Glava, Žuta Lokva, Žuta Lokva*
   - Naknadnom identifikacijom: *Babića Most, Bara Lešćarska, Brloška Dubrava, Čanačka Korita, Dabar Zabarje, Donja Suvaja, Donji Babin Potok, Donji Lapac, Drakulić Rijeka, Gornja Skela, Gornje Vrelo Gacke, Gornji Babin Potok, Kaniža Gospićka, Kaniža Perušićka, Kestenova Korita, Kolakove Bare, Korita Lapačka, Križ Kamenica, Ladišić-Most, Lički Ribnik, Majerovo Vrilo, Marešov Tuk, Nikšića Most, Plitvica Selo, Plješivička Kalinovača, Ponor Koreničkі, Ponorac Brotnjanski, Rajanovo Vrelo, Ruja Došenova, Stanković Tuk, Tuk Bjelopoljski, Vrelo Gacke, Vrelo Koreničko, Zamost Kosinjski, Zrmanja Vrelo*

---

toku teče ravnicom, a dalje uskom vapnenačkom dolinom koja poprima izgled kanjona stvarajući brojne brzace i manje vodopade. Utječe u Novigradsko more, a na ušću je široka 240 metara. Ime joj je slavenskoga podrijetla i prema Šimunoviću (2009: 293) dolazi od riječi „žrna (*žrъnъ, -nъv; mlinski kamen)“. Ime na povijsenim zemljovidima: *Tedanius* i *Telavium* (Plinije), *Fiume Zermagna* (1697.), *Zermanja fl.* (17. st.), *Zermagna fiume* (1780.), *Zermain fl.* (1830). M. Marković (2004: 192) drži da je osnova imena ilirska (japodska) riječ ted; šumiti, žuboriti jer je u svom gornjem i srednjem toku prilično hirovita, a drugi član apelativ vrelo. Naselje se nalazi 200 m ispod vrela rijeke.

Razredba toponima s obzirom na jezično podrijetlo imena:[12]

Predrimski sloj: *Mrsinj, Muravčani*
Romanski sloj: *Kaniža* Gospićka, *Kaniža* Perušićka
Imena orijentalnoga podrijetla: Gornja *Skela*

Zaključak

Lička ojkonimija odražava geomorfološke, kulturne, gospodarske, sociološke i jezične osobitosti Like. Ona u sebi čuva tragove jezičnih nadslojavanja nastalih u jezičnim kontaktima, ali i u okolnostima dominacije pojedinih naroda, politika, a onda i jezika kao posljedice povijesnih okolnosti u kojima se Lika nalazila od najstarije povijesti do suvremenog doba i migracijskih procesa, posebno nakon oslobođenja od osmanlijske vlasti, koji su presudno utjecali na fizionomiju suvremene ličke toponimije. Vode su u Lici, kao i u ostalim krškim predjelima, iznimno važne, a njihov se značaj ogleda i na identitetskoj razini na kojoj se ime rijeke Like proširilo na ime regije i njenih stanovnika, u nekim okolnostima i šire od njenog povijesnog i geografskog prostiranja. U srednjovjekovnoj Lici taj se proces odnosio na sve važnije ličke rijeke po kojima su imenovane onodobne županije: Gacka, Lička, Krbavska, Hotučka i Unska. Istraženi korpus ličke povijesne i suvremene toponimije otkrio je 108 ojkonima u kojima se odražavaju vodne imenice i upućuje na zaključak da je voda u Lici imala snažan identifikacijski i konotacijski potencijal koji se na razini ojkonima u različitim tvorbenim oblicima, koji svjedoče o različitim jezičnim i izvanjezičnim utjecajima, sačuvao do danas. U korpusu suvremene ojkonimije analizirane na bazi imena službenih ličkih naselja čiji je popis preuzet od Državnog zavoda za statistiku, prema popisu stanovnika 2011. godine, udio ojkonima s neposrednim ili posrednim odrazom vodnih imenica u ukupnom broju (234) iznosi 45 ili 19,23%. Isti udio u povijesnoj ličkoj ojkonimiji nije moguće odrediti jer korpus nije sačuvan, a u radu su obrađeni ojkonimi na razini dostupnih izvora. U tvorbenom su smislu najzastupljeniji složeni ojkonimi kojih je zabilježeno ukupno 44 ili 40,36%. Među njima, u podskupini nastaloj naknadnom identifikacijom zabilježeno je 35 ojkonima ili u ukupnom odnosu 32,11%. Riječ je o dvočlanim

[12] Klasifikacija skupina imena slavenskog/hrvatskog podrijetla nije posebno navedena zbog ograničenog opsega rada s napomenom da sva obrađena imena osim navedenih u skupinama Predrimski sloj, Romanski sloj i Imena orijentalnog podrijetla pripadaju slavenskom/hrvatskom sloju.

ojkonimima u kojima je najčešće prvi član posvojni pridjev od antroponima ili drugog toponima s diferencijacijskom funkcijom. Ovu podskupinu čine suvremeni onomastički oblici nastali uslijed jezične ili administrativne standardizacije. U drugoj podskupini ojkonima nastalih po modelu pridjev + imenica zabilježeno je 9 ojkonima ili u ukupnom odnosu njih 8,25 %. Najčešći pridjev kao prvi član u ovoj onomastičkoj kategoriji jest *crn/crno* koji je i inače čest u ličkoj toponimiji označavajući najčešće osojni položaj geografskog objekta. Drugi je po čestotnosti pridjev *žuta*. Izvedenica, nastalih afiksacijom, zabilježeno je ukupno 28 ili 25,68%. Među njima 15 ili 13,76% u ukupnom odnosu nastalo je sufiksalnom tvorbom. Među sufiksima najčešći su – ac i ane/-ani, s tri primjera, -ica, -ača, -ic, s dva i po jedan primjer sa sufiksima –inj, - ik, -ulja, -ic. Posebno su za ličku ojkonimiju značajni sufiksi –ane/-ani.

> „U ojkonimima na -'ane prepoznajemo u njihovoj osnovi toponimizirani apelativ kao još stariji oblik toponima pridružen objektu koji predstavlja imensku kategoriju „neživog", lokalitet. Tek oblikovan sa sufiksom -'ane/-'ani ti se toponimi pridružuju naseljenom mjestu, predstavljaju imensku kategoriju „živog" naselja 'ljude koji tamo žive'". Takvi etnički ojkonimi često u starini supostoje s imenom od kojeg su izvedeni. Često se upotrebljava prvotno ime Dol, Crnica, Jezero/a, Peć, Lapat, a kad se misli na stanovnike dotičnoga naselja rabi su pluralno etničko ime na -'ane: Lapčane = »nobiles de Lapat«. Ova vrlo stara toponomastička tvorba u prvi plan ističe ljude, ljudsku zbrojnost, a ne samo mjesto gdje ljudi obitavaju. Ta toponimija predstavlja sjedilačku, agrarnu populaciju. Kako se etnički toponimi uglavnom odnose na omanja naselja, lako poprimaju singularne likove te se iz njihova sadržaja gudi etnička kategorija „život", „žitelji", a uspostavlja sadržajno nseobinsko značenje 'lokalitet': Smiljane > Smiljan, Čerćane > Čerćan (: čret/Čret), Brušane (: Brus)." (Šimunović 2010: 238)

Prefiksacijom je nastalo 13 ojkonima ili 11,92%. U toj se skupini nalazi i jedini japodski ojkonim koji u sebi čuva neki oblik vodne imenice. Posebno je u ovoj skupini frekventan prefiks *za*-,[13] poglavito u povijesnim i u ojkonimima bez kontinuiteta tipa Zapotočje, Zamošćani/Zamošćane, koji omogućuje onomastičku rekonstrukciju[14] povijesne toponimije

---

[13] O plodnosti prefiksa za u predosmanlijskom razdoblju ličke povijesti svjedoče i ojkonimi izvan ove skupine tipa: Zahumići, Zaklopac, Zakrčje, Zalipnik, Zalug, Zalužani, Zamršten, Zapolje, Zavalje, Zžićno.

[14] Opisujući funkciju imenā koja odgovaraju na pitanje gdje je to, u kategoriji neživog

predosmanlijskog razdoblja[15] prema formuli Zapotočje/Zapotočani/-ane koja se kasnije uslijed različitih jezičnih i izvanjezičnih utjecaja mijenjala u suvremene oblike tipa Zablato, Zavođe. Prefiks *za-* u toponomastici označava ono što je smješteno iza nečega, on naselje lokalizira, a o njegovoj povijesnoj distribuciji i tvorbenom značaju svjedoči i istraživanje govora gradišćanskih Hrvata koji su do danas sačuvali jezične oblike kraja s kojega su pred Osmanlijama izbjegli u novu domovinu tipa Zapustike, Zamurava, i tvorenice tipa zakut. Ojkonima oblikom jednakih vodnim imenicama zabilježeno je 11 ili 10,09% među kojima su zabilježeni i tipično lički primjeri tipa *ruja* i starija vodna imenica brlog sa značenjem kaljuža. Deminucijom je izvedeno 8 ojkonima, ili 7,33%, kao i pluralizacijom, ojkonima jednakih hidronimima zabilježenO je 5 ili 4,58%, a deminucijom i pluralizacijom 2 ili 1,83%. Na semantičkoj razini najfrekventnija je vodna imenica iz skupine *blato, kal* s 9 primjera ili 8,25%, druga po čestotnosti je imenica *vrelo/vrilo* sa 8 primjera ili 7,33%, a treće su po čestotnosti imenice iz skupine *voda, bara* i *lokva* zastupljene s po 6 primjera ili 5,50%. S po 5 primjera ili 4,58% javljaju se ojkonimi iz semantičke skupine *most* i *jezero*, a s 4 primjera ili 3,66% zastupljene su skupine *korito, ruja, ponor* i *luka*, dok se s po tri primjera ili 2,75% javljaju imena iz skupine *rijeka, pličina, potok, tuk* i *mokrina.* Imena iz skupine *rosa, mulj, trstika, mutnost, krb* i staro žrna javljaju SE po 2 puta ili 1,83%, a imena iz skupina *buk, suh, otok, draga, skela, melin, riba, žaba, kamenica, sliv, smrdelj, srb, šum, uvala* i *vir* javljaju u različitim oblicima jedanput ili 0,91%. Analiza ličkog ojkonimskog korpusa navedenog tipa s razine motivacije i tvorbenih oblika omogućuje uvid u slojevitost vodnih imenica od kojih su neke s vremenom izgubile etimološku prozirnost (*Brlog*), neke su sačuvale starije tvorbene oblike (*Zamošćane*), a rijetki primjeri tipa Skela svjedoče o jezičnom nadslojavanju koji se ipak nisu uspjeli nametnuti većinskom slavenskom/hrvatskom sustavu vodnih imenica u tvorbi ličkih ojkonima.

P. Šimunović navodi tip „prefiks + ime (pr. + N): Zagvozd, Primošten, Zagora. Imena ovog tipa vrlo su stara i raširena su u svim slavenskim jezicima“ (Šimunović 2009: 35).

[15] Razdoblja povijesnog razvoja ojkonimskih oblika opisao je Petar Šimunović 1986. (Isočnojadranska toponimija, Logos, Split) navodeći da toponimski oblici sa sufiksom –*ane* pripadaju, uz toponime s topografskom imenicom u osnovi i one vezane uz agrikulturu, najstarijem srednjovjekovnom sloju koji prevladava do 10 stoljeća.

Izvori

Šumarski zmljovidi Like 1 : 25 000
Mateo PAGANO, *Tvto el Cōtado di Zara e Sebenicho*, Venecija, oko 1525.
Tabula Hungariae ad quator per Lazarem quondam Tthomae Strigonen. Cardin. Secretariu virum expu: congesta, a Gerogio Tanstetter Collimaitio reuisa auctiorq, atque a Jo. Cuspiniano edita etc. Opera Petri Apiani de Leysnigk Mathematici i Ingolstadiani invuIgata Anno Dni 1528.
Giovanni Francesco CAMOCIO. *Novo dissegno della Dalmatia et Crovatia*. Venecija 1566.
Paolo FORLANI, *La uera et fidele discrittione di tutto il Contado di Zara et Sebenico*…, Venecija, 1570.
Johannesa SAMBUCUSA *Illyricum / loan. (nes); Sambvcvs; Ortelio*… Beč, 1572.
Augustin HIRSCHVOGEL *Schlavoniae, Croatiae, Istriae, Bosniae,* … Antwerpen 1573.
Gerhard MERCATOR, *Sclavonia, Croatia, Bosnia cum Dalmatiae parte*, Amsterdam, oko 1630.
Stefano SCOLARI, [Karta zapadnog dijela Hrvatske], prva polovica 17. stoljeća
Stjepan GLAVAČ, *Nova hactenus editarum mendis expurgatis ac multis quae omissa additis accurate concinnata Partium Regni Sclavoniae et Croatiae a Christianitate etiamnum possessarum Confiniumque Descriptio per R. P. Stephanum Glavach e Soc*… 1673.
Giacomo CANTELLI DA VIGNOLA, *Lika et Corbauia a Com… (Veduta Dubice i Like),* Italija, 1688.
Giacomo CANTELLI DA VIGNOLA, *La Croatia e Coneta di Zara,* 1690.
Vincenzo Maria CORONELLI, *Ristreto dell'a Dalmazia Diuisa ne suoi Contadi*, Venecija, 1697.
Johann Cristoph MÜLLER, *Augustissimo Romanor Imperatori/Iosepho I./ Hungariae Regi Invictissimo/ Mappam Hanc /Regni Hungariae* … Beč, 1709.
Pavao RITTER VITEZOVIĆ, *Karta Like i Krbave*, 1699.
Theil des Liccaner Regim. Und Venetian. Dalmatien, Sectio 47, 1780.
Mauro RUIĆ, *Delle rifessioni sgtoriche: sopra l'antico stato ed ecclesiastico della città edi sola di Pago o'sia dell'antica Gissa fatte a diversi autori, diplomi, privilegi ed altre carte pubbliche e private / raccolte con la possibile esatezza e diligneza da Marcolauro Rujch,* 1780.
Zergollern, *Ideal Plan der Zenger, Modrusser, und Gerbavienser Diöces. Dann der Gränzen des Liccaner, Ottochaner, Ogulliner, Regimentes*, 1814.
Friedrich Wilhelm VON STREIT, *Carte von dem Königreiche Kroazien mit Benützung der zuverlaessigsten astronomisch-geographischen Beobachtungen und Nachrichten*, Beč, 1830.
Friedrich Wilhelm VON STREIT, *Das Oestereichische Koenigreich Dalmazien and die zwei Kroatischen Grenz-Regimenter Ottochaner und Liccaner* u Berlin, 1835.
Mathias KOSSOVICH, *Karte von Liccaner Grenz Regiment*, Beč, 1846.
Ivan STEKLASA, *Zemljovid Županije ličko-krbavske*, Zagreb, 1888.
Državna geodetska uprava. 2010. *Registar geografskih imena Republike Hrvatske.*
„Rječnik mjesta" Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. 1925., Beograd: Narodna prosveta.

Literatura

BOGOVIĆ, Mile, „Takozvani Glavinićev opis Like i Krbave iz 1696. Godine", Croatica Christiana Periodica, Vol. 15, No. 27, Zagreb, 1991, str. 117-128.
BRALA MUDROVČIĆ, Jasminka, „Štokavski toponimi Gacke doline (zapadni dio Like)", Lingua Montenegrina (zbornik radova), Podgorica, 2014, str. 85-104.
BROZOVIĆ RONČEVIĆ, Dunja, „Hidronimi s motivom vrelišta na povijesnom hrvatskom jezičnom području", Folia onomastica Croatica 6, 1997, Zagreb, str. 1-40.

BROZOVIĆ RONČEVIĆ, Dunja, *Apelativi u hrvatskoj hidronimiji*, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1997.

ČULJAT, Marko, Lika iz bloka jednog novinara. Gospić, 2009.

FELDBAUER, Božidar, *Leksikon naselja Hrvatske (I-III)*. Zagreb, 2004.

FRANČIĆ, Anđela, „Onomastička svjedočenja o hrvatskome jeziku", u: Povijest hrvatskoga jezika 1. knjiga – srednji vijek, Zagreb, 2009, str. 221-258.

GRGIN, Borislav, „Plemićki rod Deževića cerničkih u kasnome srednjem vijeku", Radovi zavoda za znanstveni i umjetnički radu u Požegi, 2012, str. 107-130.

GUŠIĆ, Branimir, „Naseljenje Like do Turaka", u: Lika u prošlosti i sadašnjosti, Karlovac, 1973, str. 13-61.

HORVAT, Rudolf, *Lika i Krbava: povijesne slike, crtice i bilješke*. (Pretisak) Zagreb, 1993.

HRVATSKA ENCIKOLOPEDIJA, Zagreb, 1999-2009.

IVANKOVIĆ, Ante, *Zemljopisni nazivi duvanjskog područja*. Iz neobjavljene knjige *Zemljopisni nazivi duvanjskog područja (naselja, planine, vode, mikrotponimi)*, 2006.

IVANKOVIĆ, Ante, *Nazivi naselja Splitsko-dalmatinske županije*. Split, 2009.

JAPUNČIĆ, Mile, *Lovinački kraj*, Zagreb, 2000.

KLAIĆ, Nada, „Lika u srednjem vijeku", u: Arheološka problematika Like (zbornik radova)/. Zagreb, 1974, str. 119-125.

KOLAK, Tatjana, *Arheološka sakralna baština srednjovjekovne Krbave*. Doktorski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2011.

KRPAN, Stjepan, *Brinjski kraj u prošlosti i sadašnjosti*, Zagreb, 1995.

KRUHEK, Milan i HORVAT, Zorislav, „Srednjovjekovne hrvatske župe Lika i Krbava. Stari gradovi Krbave", u: Identitet Like: korijeni i razvitak (zbornik radova), Gospić, 2009. str. 241-293.

LASZOWSKI, Emilij, *Stari lički gradovi*, Zagreb, 1941.

MARKOVIĆ, Mirko, „O etnogenezi stanovništva Like", u: Zbornik za narodni život i običaje. Knj. 53, Zagreb, 1995, str. 73-190.

MARKOVĆ, Mirko. *Antička naselja i grčko-rimska zemljopisna imena na tlu današnje Hrvatske*. Zagreb, 2004.

MAŽURANIĆ, Vladimir, *Prinosi za hrvatski pravno-povjestni rječnik*, Svezak IV, Zagreb, 1913, str. 482-488.

MOGUŠ, Milan, „Hidronimijski ojkonimi", u: Četrta jugoslovanska onomastična konferenca (Zbornik referatov), Ljubljana, 1981, str.135-141.

OLUJIĆ, Boris, *Povijest Japoda, pristup*, Zagreb, 2007.

PAVIČIĆ, Luka, *Lovinac. Monografija*. Lovinac, 1987.

PAVIĆIĆ, Stjepan, *Seobe i naselja u Lici* (pretisak), Gospić, 2010.

PEJNOVIĆ, Dane, „Krbavica – osnovna prirodno-geografska obilježja", u: Krbavica u prošlosti i sadašnjosti (zbornik radova), Zagreb, 1988, str. 15-19.

PEJNOVIĆ, Dane, „Geografske osnove identiteta Like", u: Identitet Like: korijeni i razvitak, knjiga I (zbornik radova), Zagreb – Gospić, 2009, str. 47-84.

PETRINEC, Tomislav, „Povijesno urbani razvoj grada Otočca", u: Grad Otočac, Otočac, 1994, str. 12-17.

PRŠA, Jadranka, „Mlinice i mlinarenje na Gackoj", u: Grad Otočac 4, Otočac, 1998, str. 85-99.

RADOVIĆ-TEŠIĆ, Milica, „Tvorba toponima s prefiksom za- ", u: Srpski jezik broj 3, Beograd 1998., str. 65-69.

Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. JAZU, Zagreb, 1880.-1976.

ŠAFAREK, Goran i ŠOLIĆ, Tomislav, *Rijeke Hrvatske*, Križevci, 2011.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, „Hidronimijski apelativi u hidronimima", u: Četrta jugoslovanska onomastična konferenca (zbornik referatov), Ljubljana, 1981, str. 187-198.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Uvod u hrvatsko imenoslovlje*. Zagreb, 2009.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, „Lička toponomastička stratigrafija", u: Folia

onomastica Croatica 19, Zagreb, 2010, str. 223-246.
ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Predantički toponimi u današnjoj (i povijesnoj) Hrvatskoj*, Folia onomastica Croatica 22, Zagreb, 2013, str. 147-214.
TOMLJENOVIĆ, Ana, *Smiljan i okolica (Brušane, Trnovac, Bužim)*. Zagreb-Smiljan, 2003.
VIDOVIĆ, Domagoj, „Toponimija sela Zavala, Golubinac, Balernići i Kijev Do u Popovu", u: Folia onomastica Croatica 20 (2011). Zagreb, 2011, str. 207-248.
VULIĆ, Sanja, „Čista prefiksalna tvorba imenica u gradišćanskohrvatskim idiomima", u: Croatica et Slavica Jadertina, Zadar, 2007, str. 81-93.
www.brinje.hr
www. slavonski-planinarski-savez. hr.>Forum>Slavnonske planine>Papuk
www.jezičniportal.hr

REFLECTION OF HYDRONYMS IN LIKA SETTLEMENT NAMES

Lika's landscape has been changing throughout history, significant forest surfaces retreated before arable land, bodies of water that have often irrigated Lika's karst fields have been directed to controlled flows by regulation, and Lika's settlements, which have been erected near bodies of water, due to historical circumstances, have often disappeared or changed their names. The significance of bodies of water in Lika was reflected in its economic, traffic, defence, cultural, linguistic and religious life influencing the most important segment of its regional identity, finding its reflection also in oronyms, ethnonyms, hydronyms and, of course, settlement names (oikonyms). Lika's linguistic layering, as the consequence of the population's historical migrations, has led to a specific toponomastic stratigraphy. The purpose of this paper, at a diachronic level, is to highlight the significance of bodies of water and hydronyms in the aetiology of Lika's settlement names. The example of contemporary, but also historical settlement names without continuity, shows the characteristics of motivational, structural and stratification classification of Lika's settlement names.

KEY WORDS: ***Lika, bodies of water, oikonym, settlement, hydronym***

Sanja Grakalić Plenković

Knjižnica Veleučilišta u Rijeci
Veleučilište u Rijeci

UDK: 821.163.42-1.09 Vidrić, V.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 31. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 20. 11. 2016.

Poetika vode u *Pjesmama* Vladimira Vidrića

Lirski opus Vladimira Vidrića karakterizira pjesnika uskog kruga motiva. Nezaobilazni u interpretaciji upravo u svojoj malobrojnosti, odsjaj su Vidrićeva poetičkog svjetonazora. Interpretacijom Vidrićeva omiljena motiva vode rad nudi jedno od tumačenja pjesnikovih estetičkih, semantičkih i poetičkih izričaja. Fenomenom vode Vidrić izriče nekoliko semantičkih krugova (voda kao metafora za zlu slutnju, vrijeme, san, smrt, život). Voda se pojavljuje u nekoliko formi (vȍde, more, suze, valovi, kaplje, rosa), izražavajući dramatičnost, neizvjesnost, kontrast prirodnog i artificijelnog, kao dio secesijske dekoracije ograđenog dekorativnog prostora (čaša, amfora, bunar) ili u funkciji estetizacije kao pejzažni motiv. S obzirom na to kako se ostvaruje fenomen vode, Vidrićeve poetičke preferencije mogu se definirati kao secesijske, impresionističke i simbolističke.

KLJUČNE RIJEČI: ***Pjesme, secesija, Vladimir Vidrić, voda***

O zbirci *Pjesme*

Jedina zbirka *Pjesme* Vladimira Vidrića, „knjižica diskretne elegancije“[1], kako je naziva Matoš, bilježi veliku kritičku recenziju[2], donijevši mnogo neriješenih dvojbi koje književni teoretičari osvjetljavaju i prepoznaju

[1] Prvo izdanje zbirke *Pjesme* 1907. u vlastitoj nakladi objavio je sam pjesnik. Naslovnicu je likovno osmislio Bela Čikoš Sesija, veliki hrvatski majstor historicističkih i simbolističkih kompozicija, naklonjen bečkoj secesiji, u čijem je ateljeu pjesnik često boravio; ona prikazuje poetski ženski lik u secesijskom stilu, sentimentalnog i odsutnog izraza na lijepom profilu. Uz još nekolicinu pjesama koje su objavljene u časopisima ili lirskih tekstova koje su pronašli Vidrićevi prijatelji i poklonici, svega 40-ak pjesama čini ostavštinu tragičnog pjesnika, koja je snažno obilježila početak 20. stoljeća u hrvatskoj lirici (usp. Matoš 1908, 52).

[2] Nerazmjerne veličini pjesnikova opusa brojne interpretacije njegove poezije donose i mnogo neriješenih dvojbi koje književni teoretičari osvjetljavaju već stotinjak godina s različitim pristupima, koncentrirajući se na biografske, psihološke, estetičke, stilističke i strukturne elemente. Navodim, stoga, nekoliko vrijednih interpretacija koje su bile okosnicom i poticajom ovog rada. Nezaobilazni su zaključci autora koji su interpretirali poetička načela zbirke; s obzirom na autorovu intimnu tragediju i patnju (Barac 1940), na naglašenu vizualnost stihova i slikovnost kao poetsko načelo (Peić 1959), kroz prizmu kontrasta (Frangeš 1974), zvukovnosti (Škreb 1957) i prostornih metaforičkih koncepata (Frangeš 1974, 1990; Užarević 2009, 2010), osvrćući se na Vidrićeve

različito, zaintrigirani interpretativnim nedoumicama. Otimajući se zaključcima i svrstavanju više od stotinu godina, Vidrić ostaje nikad do kraja „pročitan", a njegov poetski opus, iako zaokružen i konačan, potvrđuje da je suština poezije otvorena u nikad sasvim dovršenoj interpretaciji. Dvadeset i pet pjesama zbirke povezuje uzak krug stalnih tematsko-motivskih preokupacija i poetskih inspiracija, koje su stoga i nezaobilazne u interpretaciji, a analiza motiva pruža mogućnosti za opisivanje dominantnih poetičkih i stilskih elemenata kojima se Vidrićev poetski put ističe u moderni i definira ga u odnosu prema suvremenicima. Vidrićev prepoznatljiv *potez kistom*, uz malobrojne i česte motive, karakterizira i mali broj poetskih prizora, poput mitskih, historijskih ili teatrološki osmišljenih poetskih situacija i secesijskih portreta. Kada bismo ih željeli ukratko navesti, spomenuli bismo u brojnim varijacijama motive vode i oblaka, svjetlosti i sna, koji se pojavljuju kao dio antičkih ili drevnih, mitoloških prostora.

Intrigantna malobrojnost Vidrićevih motiva nikako nije nametnuta njegovom nevelikom poetskom ostavštinom. Ona pridonosi zaokruženosti ali i punoći kojom dominira Vidrićev poetski svijet, s jedne strane svijet smiren i distanciran, elegantne i nedodirljivo snene, mistične atmosfere, s druge strane dinamičan, uzburkan i čulan, naglašene vizualnosti u bogatstvu mitološke simbolike i secesijske ornamentike. Malobrojnost Vidrićevih motiva upućuje također na važnost koju je pjesnik pridavao upravo određenim motivima, dakle i na neizostavnu pažnju koju im valja posvetiti u razumijevanju i interpretaciji njegova stila.

U maloj paleti svojih motiva Vidrić kraljevsko mjesto poklanja upravo vodi. Inspiriran je mnogobrojnim formama u kojima se ona pojavljuje; vodenim površinama, valovima, morem, pučinom, jezerom, potokom, kapljama, rosom, prirodna i slobodna ili omeđena umjetničkim artefaktima. Važnošću se, stoga, istaklo pitanje o njenu značenju i ulozi u pjesmama. Polazeći od Vidrićeve naklonosti „vodenim" motivima, rad tematizira pjesnikov opus kroz perspektivu pjevanja o vodi, nastojeći formalnom, lingvostilističkom i kompozicijskom analizom pjesmama ukazati na motiv čija interpretacija može proširiti dosadašnja čitanja Vidrićeva pjesništva i njihov poznat opis. Zbirku *Pjesme,* ali i pjesme koje

aspekte oniričnosti kao na estetičko načelo zbirke (Fališevac 2012), s obzirom na utjecaj slikarskih stilova moderne (Mokrović 1995, 1998/1999). Osobito poticajnom za ovaj rad ističem interpretaciju P. Pavličića koji, naglašavajući elemente secesijske poetike u pjesmi *Sjene*, ističe važnost motiva vode u Vidrićevoj poeziji, navodeći „da se čini kako se ništa doista važno (ili slikovito, simbolično, dojmljivo) ne može dogoditi ako u blizini nije kakva voda" (Pavličić 1999: 52).

nisu uključene u nju[3], oblikuje poetika vode, na motivskoj i tematskoj razini, s obzirom na iskazivanje prostora, u strukturi pojedine pjesme te na razini cijele zbirke, potvrđujući Vidrićevu općinjenost svime što fenomen vode znači kroz estetičke, semantičke i poetičke aspekte.

„Srebrene vode teku" … voda kao metafora za život

Vidrićev specifičan odnos prema simbolici vode možemo povezati uz značenja koja se od najstarijih predaja vezuju uz vodu (Chevalier 2007). Vode simboliziraju „sveukupni zbroj virtualiteta" (Eliade 2006: 187); dodir s vodom donosi život, obnavljanje i smrt. Voda se u varijacijama različitih kultura tumači kao vrelo života i rađanja, dar s neba koji obećava nastajanje, bogatstvo, ljepotu. Voda je nositeljica života, u svoj svojoj virtualnosti i moći koju donosi razvijajući i obnavljajući se kao izvor stvaranja. Nije stoga slučajno što motiv vode, mora, susrećemo već u pjesmi *U oblacima*, programatskoj, uvodnoj pjesmi zbirke, u kojoj pjesnik razgovara sa Zeusom, vrhovnim božanstvom. Zagledan u morsku pučinu što razdvaja svijet bogova od ovozemaljskoga, „divan bog", svjestan ljudskih slabosti, razmišlja o čovjekovim težnjama za nedostižnim („O, ti, koj' gledaš pučinu i nebo nebo / I komu pada svjetal pram u lice; // I ti, koj' sniš o divnoj, nagoj ženi / Na tamno-modrom valu što se rodi"). U Vidrićevu mitološkom i kozmičkom svijetu tradicionalno podijeljenom na svijet ponad mora, nebeska prostranstva, i zemlju, također kraj vode, „u jablana sjeni", motiv vode javlja se na dva ključna semantička mjesta; kao more i simbol granice zemaljskog svijeta smrtnika iznad kojeg je nebeski svijet, i kao „tamno-modri val" na kojem počinje bajkovit i fantastičan svijet sanjarenja o životu i postojanju, more u kome se rađa život, Venera, ljubav i bol žudnje istovremeno, kao središte mira ili oaza. Arhetipska slika vječne vode u kojoj se u mitologijama rađa život, pojam vode kao izvorišta života, prikazan morskom površinom, najava je dvaju Vidrićevih svjetova. Tako zbirka započinje implicirajući svijet ljudi i svijet bogova, međusobno razdvojene vodom – jedan je strastven, svijet zanesenosti i težnji, drugi distanciran i artistički, svijet snova i ideala. Voda je granica.

---

[3] Osim na Vidrićevu jedinu zbirku *Pjesme*, rad će, osvrćući se na motiv vode uključiti i pjesme koje nisu ušle u zbirku, a objavljene su u časopisima ili su dio pjesnikove ostavštine (*Putnik domu svom* (*Lovor*, 1889.); *Mrtva ljubav* (*Vijenac*, 1897.); *Davno su sinule zvijezde…* (1900; *Republika*, 1951.); *Sjene* (*Savremenik*, 1909.)); sve pjesme navedene su prema izdanju Vladimir Vidrić, *Pjesme,* prir. Z. Plepelić, Erazmus, Zagreb, 1994.

U pjesmi *Perun* vodena površina širi svoje simboličke dimenzije sličnim semantičkim poljima – to je linija ponad koje počinje svijet bogova i istodobno simbol zemlje majke, darovateljice. Pjesme *U oblacima* i *Perun*, opisom dvaju gromovnika iz različitih mitologija, grčke i slavenske, otvaraju se sličnom scenom, poput slike raskošnog mitskog prizora koji se čitatelju doima nekako poznatim. Klišeiziranost scena, ponovno oživljenih u pjesmi, daje naslutiti njihovu ulogu savršenih kulisa ispred kojih se, kao što očekujemo, zbog mitske veličanstvene pozadine dvaju svjetova, vodenog i iznadzemaljskog, mora dogoditi nešto neobično važno, svevremensko, neki važni trenuci ljudskog života. Zeus, vladar nebeskog svijeta, sjedi na svom tronu, zamišljen, pognute glave, poput antičke skulpture, s plaštem i žezlom imponira na prijestolju moći. Slavenski bog groma Perun vlada na mitskom prizorištu koje se također nalazi ponad mora, na zamišljenom „travnom brijegu, nad sedam voda", dok mu podanici, vjetrovi, „nose s vodâ, / Što nose s lugova, što nose s dola", sa zemlje, plodove rada i zemaljske darove, poruke iz njegova slavenskog roda. U mitskoj simbolici ovozemaljskog svijeta vodena linija u obje se pjesme pojavljuje kao fluidna granica dviju polutki ljudskog postojanja, naglašavajući kao simbol dvojnosti metaforički prostorni odnos gore – dolje (usp. Užarević 1996), u prenesenom značenju odnosa vladar – podanici, besmrtnik - smrtnik, odvajajući zemlju na kojoj živi čovjek, u svojim težnjama i smrtnosti, i svijet kojem teži, alegoriju raja, gdje bogovi vladaju sred „voća i zlatnog klasja", u nedostižnu svijetu snova.

Voda kao nositeljica života i izvor stvaranja mjesto je životne radosti u pjesmi *Pompejanska sličica*. Ispred mitološkog prizora u pozadini, vesele igre satira i nimfi, koje se doimlju poput onih koje susrećemo na antičkim vazama, dinamici i dimenziji pokreta pridonose upravo motivi svijeta prirode, među kojima na impresionističkom šumskom zelenilu „srebrene vode teku". U srebrnoj raskoši potočića, žive vode, vode života, Vidrić poput slikara pjeva živahnim koloritom titraja i svjetlucanja iskričave, nemirne vodene površine na suncu u beskrajnoj igri sunčeva svjetla koje prolazi kroz gusto šumsko granje. Impresionističkom pejzažu potočića poklanja i akustičnost, pa srebrne vode u gustoj šumi odjekuju zvonko i živahno. Čuje se i razdragan odjek kucanja krčaga, u kojima šušti i pjenuša se tekućina, „slađano vino", dok satiri strasno nazdravljaju u raskalašenoj hedonističkoj opijenosti životnim ljepotama. Mjesto koje znači raj i ljubav za Vidrića je mjesto pored vode, na kojem ona iscjeljuje i smiruje. O njemu pjesnik sanjari, to je idealan svijet ljubavi, mjesto iz snova, baš kao što to čitamo u pjesmi *Davno su sinule zvijezde…*, u kojoj će u svom utočištu uz vodu lirski subjekt sanjariti o svojoj muzi („Oh, dođi, ljubljena moja! Oh, dođi po mene! // Gdje romon je vode, dođi!").

„Kipi more nad talasom talas“ … voda kao metafora za smrt

Voda je i simbol smrti, prokletstvo i zla kob s neba. Isprepličući i vezujući različite nijanse značenja u čvrste imaginarne veze ona simbolizira kaznu bogova koja sve što stvori može i uništiti, opustošiti. Vidrićev doživljaj vode kao prijetnje i razorno moćne sile možemo interpretirati kao odraz mita o vodi kao snažnoj, destruktivnoj, moćnoj prirodnoj sili. Ovakvu mitsku i moćnu vodu, koja znači smrt i veliku nesreću oslikat će u stihovima dvojako dinamički naglasivši semantičke nijanse; kao „mutnu“, vodu koja uznemiruje, donosi atmosferu nejasne napetosti i opreznog iščekivanja i najavljuje nešto dramatično, upozoravajući na zlo, ili kao vodu koja donosi smrt, čiji se metaforički koncept širi na drugi smisao postojanja koji smrt znači - beskraj.

Premda u pjesmi *Mrtvac* snažno dominira prostorom, u pet katrena voda se spominje samo jednom, u drugom stihu („Crnom zemljom preoranom / Razlile se vode sjajne, / A oblaci nebom plove / u tišine veličajne“). Zadivljujući prizor blistave i sjajne vodene površine postaje pozornicom veličanstvene scene. Ispred prostora vode, koja je svojom simbolikom i snagom zaslužila počasnu ulogu, povrh one scenografske, doživjet ćemo prikaz njene ubojite razornosti. U kontrastu s nemirnom, „preoranom“ zemljinom korom voda zrači mir i moć i pjesnik sa strahopoštovanjem oslikava njenu neobičnu snagu i tajanstvenu nezaustavljivost. Sjajna je vodena površina u pjesmi *Mrtvac* poplava ili kišna naplavina, prirodna sila koja izaziva poklon, moćna i kada teče, i kada miruje. Ona blistavim, prijetećim odsjajem simbolizira moćno prirodno božanstvo, silu protiv koje se ne može, sudbinu. Iako ne znamo što je uzrok starčeve smrti, prizoru mrtvaca ona je i kulisa i dinamično izvorište zbivanja, koje svojom istovremenim mirom i snagom odiše dojmom tajanstvene nedorečenosti, pa potaknuti njome razmišljamo o nejasnu starčevu podrijetlu, uzroku smrti, grijehu ili starosti, kazni ili žrtvi („Ukraj žrtve utrnute / Oborani starac spava“). Prostor pjesme također se otvara neizvjesno i nejasno, slikom umrlog starca, istodobno nalik prizoru božanske kazne iz drevnih vremena, na koja nas upućuje dim žrtve paljenice. Statičnošću i fluidom mira prizor poručuje da se sve ovo baš trebalo dogoditi. Vodena površina sažima tragiku prizora i smiruje je svojim sjajem i prostranošću. Blistava voda čisti i ispire, silazi s neba i razara, no kao simbol dvojnosti antitetički donosi i mir i blagoslov čistog, iskonskog, ponovnog obnavljanja. Voda simbolizira smrt, ali i ponovno rođenje u dodiru s vodom, sugerirano starčevim spokojem, poručuje nam o bezvremenosti života i smrti; sve se važno već dogodilo i, osjećajući neminovnost i rezignaciju, mi gledamo kraj koji je donijela smrt, beskonačnost simboliziranu beskrajnom vodom i „veličajnim“ tišinama. Učinak mirnoće i svevremenosti koji donosi

vodena površina Vidrić postiže u tri koraka. Upotrebom množine *vodē* već na zanaglasnoj dužini dobiva akustičko težište, a time i dojam prostranosti i veličine. Pridjevom „sjajne“ dočarava se voda koja nije živa i bujna, nego je, naprotiv, ravna i blistava, statična, mirna poput zrcala, u suprotnosti s valovitom zemljom asocira na staklastu, hladnu, srebrnu, mirnu, prostranu površinu. Svršenošću glagola „razlile se“ dojam je konačnosti i kraja sasvim potvrđen. Atmosfera mira i spokoja širi se dalje na pojam smrti; starac spokojno spava, doimajući se nezavisnim od vremena i prostora u kojem postoji. Poričući zbiljsko i zemaljsko vrijeme, ono kojim donosi i odnosi život, tj. vrijeme koje protječe i donosi mijenu i prolaznost, voda na neki tajanstveni način nameće dojam onezbiljenja prizora, što ga u istom času čini i svevremenskim, „od početka do iskona“, poput slike ili pozornice kojoj je donijela silnu - smrt. Interpretaciju uvodne pjesme *U oblacima* možemo povezati s pjesmom *Mrtvac* (usp. Frangeš 1992), pretpostavivši da pjesma *U oblacima* prethodi pjesmi *Mrtvac*. Može se tada interpretirati kao početak skice ljudskog ili pjesničkog života, koji tematizira vječni motiv čovjekovih težnji za lijepim i nedostižnim, kako bi se jednom, unatoč njegovim težnjama, završio očekivanim prizorom „K svijetloj pruzi nebosklona / … / Od početka, od iskona“, neumitnom smrću. Navedenim stihovima Vidrićevih prizorišta života i smrti dominiraju prizori uz vodu, statično oslikani snažnim plošnim potezima, koji naglašeno razdvajaju svjetove i donose osnovu oko koje se isprepliću snažne kontrastne emocije – čežnja za nedostižnim u težnji k besmrtnosti i neminovnost smrti u rezignaciji.

Voda kao dramatična najava zle slutnje

Jedna od prepoznatljivih Vidrićevih poetskih tehnika očituje se u intenciji da u pjesmi nagovijesti, sugerira nekakvu tajanstvenu zatajnost i napetost koja postaje osnova njena poetskog smisla. Vidrić stvara dojmove koji pjesme čine nejasnima, podrazumijevajući da će čitatelj naslutiti njihovo alegorijsko značenje prepoznavši ga na temelju svoga prethodnog znanja o kulturno-povijesnoj kulisi ispred koje su poetski prizori smješteni. No čak i kada kontekst naslućujemo, u atmosferi pjesme dominira tajanstvenost, bizarnost, mističnost i očekivanje nečeg neodredivog. Tako Vidrićev *Notturno* ostavlja čitatelja zatečena prizorom koji je, teatarski osmišljen s naglašenom sceničnošću, tajanstven u svojoj statičnosti, doimajući se poput fotografije ili dramskog prizora koji plijeni svjetlošću naglašenom atmosferom. Vidimo tajnu utvrdu ili hram nekakvog nepoznatog carstva i stubište, na čijem vrhu stoji mag, vrač, svećenik, koji, okupan svjetlom, u naručju drži ljepoticu. Prizor titra u atmosferi nejasnoga i nemira („Zvijezde se roje visoko / i dasi će sad da

krenu"). Ne otkrivajući što su „dasi", prizor nas uznemiruje i nameće pitanja - radi li se o nekom obredu, poput poganskog obreda žrtvovanja djevice, je li riječ o potjeri koju je junak izbjegao i spasio ili ugrabio djevojku, ili o pravu na nagradu, ljepoticu, koju odnosi pobjednik; je li ona puteno snena, omamljena ljubavnom žudnjom ili mirna, skamenjena poput lovine? Mističnoj atmosferi pridonosi predosjećaj nadolaska nečeg kobnog, neobjašnjivo napetog. Na tamnoj pozadini zrcali se srebrno i sjajno, nestvarno i moćno – *mag*, poput zamrznutog prizora, omamljen blizinom dragocjenog tereta. I pjesma *Silen* započinje tek naoko mirnim prizorom kojim dominira blistava vodena površina, („U poljskoj vodi tiho mjesec sijeva, / A s grma pada preko puta sjen."), najavljujući nepoznatog putnika i nemir neobjašnjiva poziva koji mu netko upućuje. Ne razumijemo ni tajnu uznemirenog ribara „u čamcu nemirnom" koji osluškuje „ariju s nebesa" u pjesmi *Sjene*, ne znamo tko je tajanstveni starac u *Mrtvacu*, nismo sigurni čiji se glas „prosu" u noćnom pejzažu pjesme *Pejzaž*, pitamo se zašto su sneni ljubavnici u pjesmi *Kipovi*. Zajedničko je nejasnoj i uznemirenoj atmosferi ovih pjesama upravo prizorište - voda kao nezaobilazna, tajanstvena pozornica. Voda donosi simboličke i važne trenutke u Vidrićevim pjesmama, a ta se činjenica osobito odnosi na one pjesme čiji se poetski učinak nazire u nejasnome. On je uvijek, pa makar i dijelom, izrečen fenomenom vode, koja se u pjesmama kojima dominira nejasna i tajanstvena atmosfera najčešće javlja u funkciji zle slutnje. Naime, ako u interpretaciji spomenutih pjesama pođemo od zagonetne atmosfere koja u njima fluidno dominira, uočavamo da važnost motiva vode znatno proširuje funkciju estetizacije; voda kao najava zla ili smrti postaje način kojim Vidrić dinamizira atmosferu u pjesmama, šireći i produbljujući dimenzije i nijanse vodne simbolike.

U pjesmi *Sjene* atmosfera tajanstva koja obavija ribara u čamcu upravo nestvarno titra pred nama, potaknuta namreškanom vodenom površinom i valovima koji se hipnotički šire. Dojam gibanja vodene površine Vidrić postiže tehnikom semantiziranja[4], kroz stalno prisutno drhtanje i lelujanje, vijugavim oblim linijama dočaravajući tajanstvenu atmosferu predvečerja i mreškanje vode u koncentričnim krugovima („I kako se ljulja, biba se / I čamac i on i sjena – (…) Ljulja se, pljuska, razilazi / Na

[4] Likovnu tehniku kojom secesija plošnošću i linearnošću dinamizira statične motive i istovremeno statizira dinamične, kako bi se postigla relacija oživljavanja mrtvog, odnosno ikonografičnog smirivanja živog, moguće je u književnosti izreći riječima - tehnikom semantiziranja (Stamać 1989: 94). Primjere za to vidimo u mnogo Vidrićevih pjesama (*Sjene, Mrtvac, Mrtva ljubav, Roblje, Pompejanska sličica, Jutro, Dva pejzaža, Dva levita*), osobito u tretiranju vodene površine, mirne ili uzburkane, čime postiže dinamiku i napetu, uznemirujuću atmosferu.

zlaćanih valih pjena…)“. Početna suzdržanost, kroz male drhtaje oblaka i ptica, preko kretnji ribara i njegove razbarušene kose do mijenjanja vodenog gibanja, nagoviješta nadolazeći nemir i raste u atmosferu nelagode i neobjašnjivog. Metaforika vode će u klišeiziranom prizoru ribara u čamcu naglasiti i formirati slutnju da koncentrični valovi oko čamca svojim mreškanjem uokviruju prizor na rijeci trepereći napetošću i zlatnom svjetlošću, podsjetivši nas na sliku koju smo davno negdje vidjeli. I naslov pjesme *Sjene*, premda pomalo neočekivan, upućuje na Vidrićevu namjeru da zaintrigira, odvojivši ga smislom od samih stihova, u kojima i nema sjena, doli jedne, koja se, skrivena u posljednjoj strofi, „ljulja, biba“ zajedno s čamcem na uzburkanoj vodi, kako bi uputila na poetski učinak, alegorijski svijet zbivanja koja se u pjesmi javljaju neuhvatljiva i prolazna, poput sjena (usp. Pavličić 1999).[5]

U pjesmi *Na Nilu* uloga motiva vode nadilazi onu dekorativnu i povezuje široko metaforičko polje rijeke kao moćne prirodne sile, iz koje sve započinje, u kojoj sve i završava, te najavljuje tragičan ishod zabranjene ljubavi između kraljice i roba. Moćne i mudre, vode Nila pojačavanjem svoje snage iskazuju zle slutnje da zabranjena ljubav nakon strastvene noći neće izbjeći nesretnu zbilju koju donosi jutro. Valovi dinamikom poručuju o nezadovoljstvu nebesa i poput prijetnje se pojačavaju, naglašeni u pjesmi u tri ključna momenta. Uvodni stihovi započinju smirenim, jednoličnim ljuljanjem valova, u ritmu rijeke, spokojno i melankolično. Motivom svjetla naglašava se blistava površina rijeke u kojoj se odražava bogat noćni dekor tamnih boja i zlatno svjetlucanje „šajke“ i fenjera (usp. Mokrović 2000: 59). Otkrivajući sasvim svoju naklonost artificijelnosti, Vidrić poznatu egipatsku kraljicu smješta u stilizirani, zamišljeni krajolik uz Nil, iskoristivši dinamiku žive, tekuće vodene površine za pozadinu egzotično-erotskog romantičnog prizora svevremenskih nesretnih ljubavi. Majstorski se izmjenjuje kromatika tame i noći, svjetla i mjesečeve i zvjezdane svjetlosti, crnog i bijelog, noći i jutra. Prizor na vodi, poput dekorativne kulise, Vidrić boji raskošno, kako dolikuje kraljevskom okruženju, u purpur i zlato, jedan od najvažnijih motiva secesije. Noćnom pejzažu smirenje donosi ljuljuškanje riječnih valova i zlatni odsjaji na

---

[5] Ovdje, doduše, napomenimo da postoje indicije da Vidriću naslovi nisu bili osobito bitni; birao ih je u posljednji čas, a mnoge naslove za pjesme koje nisu bile objavljivane u časopisima prije njegove jedine zbirke odabrao je u tiskari (prema zapisima F. Bubanovića; u: Barac 1940 A: 119.), pa se neki doimaju neobično nedvosmisleni, ogoljeli u odnosu na samu pjesmu, primjerice *Mrtvac* ili *Plakat*, dok su neki doista intuitivni, poput *Adieu*. Pjesma *Sjene* objavljena je u časopisu *Savremenik* 1909., dakle poslije zbirke *Pjesme*, pa je njen naslov najvjerojatnije nastao kada i sami stihovi. Izbor naslova nismo skloni tumačiti ni u skladu s biografskom metodom, koja bi nedvojbeno upozorila na to da se radi o posljednjoj godini života koja je za Vidrića bila obilježena duševnom pomutnjom.

njima („Val se razlijeva / I pjenu sipa. / (…) / Zlatna se šajka / Ljulja na valu"). Kako strasna ljubavna noć odmiče, nemir vode pojačava se, najavljujući krešendo strasti u kontrastu s mirom noći („Fenjeri plamte / Udaraju vesla / (…) / Bugari harfa, / Krše se vali, / Udaraju vesla"). Zora donosi smirenje strasti, istinu i sjetu, a purpurna noćna paleta smiruje se bijelom bojom „vodenih" motiva, riječne izmaglice i jutarnje rose („Rujna se para / Biba nad Nilom (…) Rosna ju trska / Napolak skrila"). Kao što je voda donijela nemir, ona će biti i izraz smirenja strasti. Dinamična i uznemirujuća atmosfera tragično se razrješava, ističući riječnim motivima i emocionalnu izražajnost kraljice Nefris u prvom dijelu pjesme, i realnost roba kojem je poklonila ljubav u drugom („Odriješi šajku, / Dobri brodaru, / Nek ju ponesu / Valovi silni"). Uspinjući se stepenicama kraljica se odvaja od vodene površine i vraća u svoj svijet, dok uzburkani vodeni pejzaž zaokružuje priču, kažnjavajući grješnike, i povlači u valove ljubavnika donoseći mu željenu smrt. Stilizacijska funkcija pejzaža izrečena je motivima vode u dinamičnoj i uzlaznoj ekspresivnoj funkciji koja čini zamišljenu kulisu ljubavi, senzualnosti i hedonizmu. Oblu liniju koncentričnih krugova vidimo vezanu uz motiv vode tipično secesijski i u ovoj pjesmi oblikovanu kao dekorativnu pozadinu zbivanja, poput stiliziranih krugova na vodi, dinamiziranih oblinom.

Neuhvatljivošću i nestalnošću fenomena vode Vidrić izražava oprez i strepnju pred moći kojom voda stvara i razara, pa će njene promjenjive oblike i titranje u igri sa svjetlošću i zloslutnom i dramatičnom ljeskanju semantiziranjem prikazati vijugavim, krivudavim linijama, kao što je to u pjesmama *Roblje* („A kipi more. – Nad talasom talas / Pjenav se diže i šumeć se sliva.") i *Putnik domu svom* („Vjetar duva, kiša lije / I natapa predjel pusti, / Dol se puši, more vrije."). Istom tehnikom semantiziranja vijuganje geometrijske linije koja se uspinje ili silazi slikajući motiv stubišta, koju susrećemo u pjesmama u kojima su prizori vezani uz motiv voda dominantni (*Plakat*, *Notturno, Na Nilu*), spojit će dva oprečna i udaljena svijeta, vodama razdvojena - zanos i zbilju, kraljicu i roba, visine i svakodnevicu, sadašnjost i budućnost, pustolovinu i ostanak, a Vidrićeve pjesme povezati prepoznatljivim i jedinstvenim stilom.

„U plavet doli – gdje u staklu vodâ / Tavna slika mitskog grada pliva" … voda kao zrcalo snoviđenja

U pjesmi *Ex Pannonia* Vidrić fenomenu vode poklanja kompleksnu ulogu koju iz stiha u stih modificira finim **nijansiranjem semantičkih polja.** Pjesma ima baladični ton kojim Vidrić nakon poetičnog narativnog uvoda u središte prizorišta smješta likove, raskošno osvijetljene

mjesečinom, pjevajući o tragičnom samoubojstvu lijepe kćeri starog barbara. Interpretacija motiva iz prirode i vode u prvoj strofi upućuje na igru svjetlosti i dinamičnih prizora uz vodu i statične arhitekture rimskih „villa“ koja odiše bajkovito*šću*. U opreci prirodnih i artificijelnih elemenata simboličko polje vode pojačava se i širi dodatnim značenjima, isprva nejasnom atmosferom koje se veže uz prizor davnog pejzaža i nekih nepoznatih, pritajenih i nesigurnih voda („I kad smo kraj mutnih voda / Dizali bijele ville -, / Onda su noći divne, / Jasne i mjesečne bile.“), da bi se, kao dio prirodnog prostora, mutna voda u kontrastu s bjelinom kamena, artificijelnih arhitrava, vezala uz negativne konotacije, najavljujući nekakvo zlo. Najavu nesreće pojačavaju motivi vode u ulozi prijetnje naglašeni vizualnim kontrastiranjem, pa će voda, sada treperava, oprezna i hladna („I uz put se blistala voda, / Kud crna proniče trava. // Kod bijele posljednje zgrade, / Što sjenu baca u vodu“) postati mjesto smrti. Voda stajaćica, kao mutna voda jezerskih mračnih dubina svojom tišinom i hladnim mirom predstavljaju marker nesretne ili nemoguće ljubavi koji također navješćuje smrt. Vrhunac nagovještaja kraja mlade utopljenice izreći će poznatim simbolom, krikom poludjele ptice, koja se ovdje javlja i kao omiljeni element secesijske dekorativne ikonografije i najava snažne emocionalnosti u liku vjesnika zla i slutnje zle kôbi („I krenusmo pustih grudi; / Iza nas kriknu ptica / Što noću vodama bludi - -“).

Efekt zrcala također je omiljen Vidrićev postupak kojim povezuje u snažne metafore svoje najdraže motive, motive vode i svjetlosti, kako bi kontrastiranjem svjetla i tame postigao dinamiku i dojam svevremenosti. Voda je pritom veličanstveno zrcalo, simbol istine ili spoznaje. U čarobnoj igri mjesečine u pjesmi *Ex Pannonia* u kontrastu tragičnom događaju stoji bjelina mjeseca, čiji se odraz odbija u zrcalu vode na šumu, pa se slika mjesečeva dvojnika ponovno odbijena u vodi, odražava u nebeskom zrcalu, pa ponovno u bjelini „arhitrava“, pa u vodi, pa u zvijezdama, i tako u beskonačnost, donoseći dinamičnu prostornost i dojam svevremenosti, gnomičnosti, kao da se prizor dogodio u nekom vremenu koje nije točno određeno, a koje se može uvijek naći. Prizor tragičnog kraja blijede utopljenice okružene vodom i odbljescima svjetla blista u igri vode i mjeseca poput ikone („Bila je kao Diana. / Po vodi i ladnom tijelu / Kosa joj pala vrana - -“). I u pjesmi *Silen* mjesečevo svjetlo odražava se u vodenoj površini („U poljskoj vodi tiho mjesec sijeva, / A s grmlja pada preko puta sjen“), da bi se zatim odbio od vodene površine osvjetljavajući na tren svjetlošću zatečenog Silena, i na kraju pjesme, čineći tako zatvorenu kompozicijsku strukturu, vraća se natrag, osvjetljavajući bogu put. Draž je prikaza u konceptu romantičnog beskraja sedefasto svjetlucave vodene mase i postavljanju figurativnih elemenata kompozicije u koprenu protusvjetla, što stvara ugođaj neizvjesnosti, čežnje i nostalgije.

Nemirna svjetlost odražavajući se u zrcalnoj refleksiji donosi prostornu i vremensku beskonačnost, prizor poput onoga koji dočaravaju dva zrcala koja se ogledaju jedno u drugome.

Stihovi pjesme *Notturno* donose veličanstvenu metaforu koja povezuje motive vode i sna u emotivni personificirani trokut *voda – staklo – duša* („A lice mu bilo bijelo: / Ko u snu gleda i sluša / I kao stakleni val / Roni se njegova duša"). Metaforu interpretiramo kao secesijsko nastojanje da se statizira dinamično, pa se u značenju živog – i val i duša, neobično uznemirena, sada usporedbom sa staklom upravo zaleđuju i statiziraju, kako bi bili ponovno dinamizirani dirljivom personifikacijom kojom se duša/val *roni*. Arhetipski simbolički sloj vode ogleda se u pjesmi *Notturno* i u univerzalnoj temi *voda – žena – mjesec*. U okviru spomenutih metaforičnih slika motiv se vode, dakle, uspoređuje sa staklom ili zrcalom, ne bi li se upotrebom efekta zrcala trodimenzionalni prostor smjestio u jednu plohu – vodenu, poput odraza, ili „obratne perspektive" odslike zrcala. Tako se prizor zamrznuo i zauvijek produžio u bezvremenost kojoj svaka umjetnička poetika, a osobito secesija u svojoj kreaciji estetizirane zbilje, teži. Zaleđivanjem i smirivanjem vodene površine Vidrić postiže svevremenost i mistični sloj univerzalnosti, dojam irealnog, snovitog (Fališevac 2012). Zrcaljenje neba i mjesečeve svjetlosti u vodi susrećemo i u pjesmama *Na Nilu* i *Pejzaž II*.

Motivi vode u pjesmi *Plakat*, izrečeni snijegom, ledom i sjajnim staklom vodene površine, nalik zaleđenom jezeru, snažnim kontrastiranjem s noćnim nebom donose tjeskobnu dinamiku punu tajnovitih i nepoznatih motivacija i nesvjesnih energija („Kud pade snijeg bjelasaju se staze, / Na hrdih stijenah bijele se i ginu. / U snijegu stope. Blijed se ljulja mjesec / U svijetlih krpah što po stijenah plinu."). Pjesnik silazi skrivajući prokletstvo i veličajnost pjesničkog umijeća, „cimbal snova", dok se svjetlosna simbolika i plavet doli spajaju u veličanstvenu sliku, kojom je u usporedbi vodene površine sa staklom u kojem se ogleda tama šume postignuta simbolistička atmosfera mitskog prizora. U vodenoj površini blista fantastična slika grada, alegorija snoviđenja, prijeteće dinamizirana sjajem vodene površine, tjeskobnog i veličanstvenog istovremeno. Metaforički trokut gustu, snježnu šumu, simbol erotike, strasti, emocija, nemira i čežnji, zaleđuje i istovremeno strmoglavljuje u opreci vrtoglavog poniranja i prostranih prostornih snova, gdje staklo „vodâ" progovara simbolikom zrcala, izvora spoznaje i otkrivanja istine („A podno stijenâ sjaji timor-šuma, / I ledna, snježna, ruši se i sniva / U plavet doli – gdje u staklu vodâ / Tavna slika mitskog grada pliva"). Zaleđena voda, led, vrhunac je u prikazu potpune stagnacije; iako ublažena snom, prizorom mitskog grada u zrcalu jezera dočekat će pjesnika, kao što je to i predosjetio, mrtvom dušom.

Secesijska dekorativnost

Vidrićeva zaintrigiranost motivima vode i tekućine očituje se u širokom spektru „vodenih“ detalja koje ćemo pronaći u gotovo svakoj pjesmi. I onda kada se ne radi o moćnoj božanskoj vodi koja ruši i stvara živote, gradove i duše, kao što smo to iščitali u stihovima pjesama *Mrtvac, Notturno, Plakat, Ex Pannonia,* Vidrićeva simbolika vode povezuje prirodne motive, jezero, potočić, bujicu, more, valove, kaplje, rosu. Iz prirodnog okružja, kao što i odlikuje stihove ikonografiji naklonjenih umjetnika secesije, semantika vode širi se na ono što je u prirodi nalik na umjetnost, na vrtove, ograđene prostore, u parkove, pa na umjetnine, vrijedne, skupocjene umjetnički oblikovane predmete, na nakit i u posuđe. Secesijska dekorativnost, kao jedno od najznačajnijih obilježja Vidrićevih stihova, potvrđuje čvrste imaginativne veze izrečene simboličnošću vode, ogledajući se i u izboru motiva kojima prikazuje vodu. Mjesta uz vodu, izvore, bunare mjesta su radosti i važnih susreta. Na dekorativnoj razini motivi su to kojima Vidrić rado ukrašava svoj umjetni raj kulta ljepote, kao što je to uobičajeno u likovnoj secesiji, pa ćemo razbacane po stihovima često susretati ukrasne posude za piće, amfore, žare, pokale, samovar, u kojima se simboli antičke i povijesne umjetničke vrijednosti isprepliću s konotacijama magijskog i mističnog. Detalji iz arhitekture u Vidrićevu uređenu pejzažu također svjedoče o naklonosti k umjetnički osmišljenom, uređenom okruženju za vodu, koje je kroti i ograđuje smještajući je u uređene prirodne prostore (bunar je pomno odabrano mjesto susreta snenih ljubavnika u pjesmi *Kipovi*) ili artificijelni, ograđeni, dekorativni vodeni prostor, poput urni i čaša u koje će Vidrić uz snažnu vizualnost i zvučnost nešto - točiti. Primjeri za to mnogobrojni su; čaše vina, amfora, kristalna čaša (*Coena*); krupni vrč (*Silen*); „kamene čaše kruže!“ (*Perun*); „golem mi pehar toči“ (*Narodna*); „Krčage nose – krčage vuku“ (*Pompejanska sličica*). I u svom prirodnom okružju motivi vode u funkciji su ukrasa, poput rose koja najavljuje zoru šireći svoje semantičko polje ulogom koprene koja skriva nevinošću ljubavnike u pjesmi *Na Nilu* („Do bijelih stuba / ljulja se šajka. / Rosna ju trska / Napolak skrila“). U pjesmi *Davno su sinule zvijezde…* bit će secesijskom stilizacijom oplemenjena u kap bisera na djevojačkom čelu („Gdje nisko padaju grane / I šume visoka stabla i najljepša zvijezda sije, / Gdje biserna rosa kapa, kad ponoćni lahor dane, (…) Svjetal će alem blistat na Tvome snježnom čelu“), preobrazivši prirodni svijet kapljice u svijet artificijelne ljepote.

Motive tekućine, ponajviše vode i vina, Vidrić izražava u osnovnoj semantici, zadržavši jasnu asocijaciju na ono što u svakodnevici ona znači, no ne odričući se pritom zlatne secesijske raskošnosti („U pô smijeha toči kaplje zlata (…) grgočuć svjetlo vino toči“ (*Coena*); „Slađano vino piju“

(*Pompejanska sličica*), ali i preobražene semantike koja uz ukrašavanje prirodnog i zbiljskog do onezbiljenja i apstraktne dekorativnosti mijenja prirodno lijepo u umjetnički izražajno i simboličko. U tom smislu osobito ga nadahnjuje motiv rose ili suza, svojim dodatnim semantičkim poljima snažnije emocionalne obojenosti („Prazne žarke kapljice kampanske" (*Pomona*); „Rosa je pala, / Pa se u krupnih kapljah blista" (*Jutro*); „Iz mog oka probi kaplja. – Ja primakoh ruke dvije / I poniknuh – niz lice mi podjednako suza lije." (*Mrtva ljubav*); „Iskrice noći lete …" / I vidjeh u rosnom grmlju, / Gdje blisnuv – ginu i – svijete." (*Pejzaž II*). Upečatljiva je simbolika suza i u pjesmi *Adieu* („Svijetlu je suzu utrla / Što mi sa zjenâ pada"), koje skrivaju tajanstvenu tugu sjetnog pjesnika ili ljubavnika, osobito ako *Adieu* pokušamo interpretirati kao vrlo blisku pjesmi *Plakat*, koja joj na neki način prethodi i u kojoj pjesnik izriče navještenje svog odlaska[6]. Mogli bismo tako naslutiti povezanost motiva vode u dvjema pjesmama, gdje „staklo vodâ" dramatično najavljuje sudbinsku veličanstvenost pjesnika, a „svijetla suza" u pjesmi *Adieu* tragiku i nesreću njegova emocionalnog svijeta.

Motivi kaplji javljaju se u nekoliko pjesama kao metafore uz pomaknuto, dodatno značenje, tako da pritom gube većinu svoje značenjske aure zadržavši samo najnužniji dio. Spajanje semantički udaljenih slika priziva nova značenja, donoseći, tipično secesijski, nove odnose na relaciji živo – neživo. Ovakav put do apstrahiranja zbiljski aktualnog značenja sve do stupnja ornamentalnosti upućuje nedvojbeno na visoku secesijsku stilizaciju i estetizaciju („Tare suze s lica – rosu s voća" (*Elije Glauko*)).

Fenomen tekućine ukazuje nam i na razini dekorativnih elemenata na simboliku koju vežemo uz vodu, život i smrt. U simbolu vode sadržani su i simboli krvi, očiju i suza, prikazani „tekućim" metaforama – očima kao jezerima duše, krvlju ubijenog ljubavnika i suzama u ljubavnoj patnji. Primjer za tu složenu metaforu vidimo u pjesmi *Romanca* koja pjeva o strastvenoj igri ljubavi, smrti i života u kojoj, nakon dvoboja u kojem je svladao ljubavnika svoje prelijepe žene, don Diego ostaje omamljen njenom ljepotom i zatečen svojom ljubavlju, te milošću potiskuje osvetu. („Skrenuše se oči ko da prose // Smrt je blizu, vidi se po dahu. / Prska krv po kamenu i prahu // (…) Jedan paž ga vidje gdje je plako").

---

6 Pjesma *Adieu* najčešće se tumači onako kako ju je interpretirao A. Barac, kao završna pjesma Vidrićeva opusa, nakon koje je pjesnik duševno obolio i umro, poput autoportreta, u kojem povratak s ljubavnog susreta ili serenade postaje karakteristika cijelog njegovog života i ličnosti; purpurna pomrčina postaje slutnja pomračenosti, stepenice silazak u pakao, a gospoja od koje se oprašta postaje smrt ili sudbina kojoj se spušta, tumačeći pjesmu *Adieu* kao skrivenu kob, oprost od pjesničkog poziva, „svijesti i života" (Barac 1940: 95).

Konačno, u kontekstu interpretacije motiva vode spomenimo i poznatu Vidrićevu općinjenost svjetlošću, kojom zadivljujućim slikarskim umijećem i gotovo scenografskim majstorstvom osvjetljava svoje stihove. U Vidrića je, naime, uočljivo isticanje bliskosti između svjetlosti i vode upravo po „tekućoj" sličnosti simbola povezanih vodenim načelom; pa će gotovo svi glagoli kojima Vidrić dočarava put i djelovanje mjeseca i mjesečeve svjetlosti biti vezani uz tekućinu i vodu („I vidi se tihi mjesec / Gdje lagano tone gaju" (*Dva levita*); „Nebeski putnik mjesec / Lako je odskakivo / Nad svijetlim oblačnim rubom / I opet u nebu plivo" (*Pejzaž ll*); „Na mokrih stazah / Tiha se voda ljeska… / …Tek mjesec nad svijetlim rubom / Naglije hiti i pliva." (*Pejzaž ll*); „I srebren se ljeska mjesec tamo sa plavetnih gora." (*Davno su sinule zvijezde*); „On proplaka – nadnijev se svjetlom / I svjetlo ih poli oba." (*Ex Pannonia*).

Umjesto zaključka…

Slikovnost i vizualnost često su spominjane odlike Vidrićeve poezije, pa je motiv vode, kao jedan od najznačajnijih motiva Vidrićeva stila, nezaobilazan svakoj ozbiljnijoj interpretaciji. Vidrićev pristup fenomenu vode ukazuje na mnogobrojne načine njegova doživljaja značenjske fluidnosti i širokih semantičkih polja koja u prvotnom i prenesenom značenju pokriva. Interpretirana kao pejzažni motiv, voda upućuje na kompleksniju razinu pristupa, od dekorativne pozadine zamišljenih mitoloških i klišeiziranih prizora do dekoracije u smislu ukrasnih detalja prizorišta pjesme. Pomnija interpretacija nagoviješta i mnogo širu ulogu, koja upućuje na postupno konstruiranje atmosfere koju najavljuje voda svojim potencijalom promjenjivosti, te širenjem prenesenog značenja sve do simbola koji donosi poetski smisao u pjesmi, kada upotpunjuje semantičko polje dodatnim značenjima, kao mutna (nesreća), srebrna (život), crna voda (smrt), vodeno zrcalo (fenomen svevremenosti ili sna).

Motiv vode upućuje i na sponu između Vidrićeve poezije i suvremenih mu likovnih i književnih stilova u pluralističkom razdoblju hrvatske moderne. Nerijetko se isprepliće i s motivima svjetla i sna, upućujući na tada suvremene poetske izraze moderne. Naime, interpretacija „vodenih" motiva književnopovijesno, stilski i poetički kontekstualizira Vidrićev nevelik opus, smjestivši ga s obzirom na njih među pjesnike u čijem se radu reflektiraju suvremene poetike. Vidrić poput slikara impresionista bjelinom produhovljuje svoje slike, pa su izvori svjetlosti uz motive vodenih površina usko povezani, kao što je to, bez obzira radi li se o zamišljenom, mitološkom pejzažu ili zagorskome, u pjesmama *Pompejanska sličica* i *Dva pejzaža*. Simbolistički su snažni kontrasti svjetlosti i tame, Vidrićev

nezaobilazan likovno-scenski efekt i odlika impresivne vizualnosti njegove poezije. Interpretirani s obzirom na pristup motivima vode vidimo ih u pjesmi *Plakat* kao kontraste vodene površine u zrcalu i mitskoga grada koji se poput snoviđenja oslikava u vodi, tajanstveno i mistično. Uz takvu vodu naslućujemo nešto nevidljivo, potaknuti bajkovitim i zadivljujuće zagonetnim pejzažom fantastičnog grada, irealnog i zastrašujuće veličanstvenog. Secesija će motivima Vidrićeve vode oduzeti dinamičnost i živost i naglasiti plošnost zrcala koje vodenu površinu povezuje s odsjajima svjetlosti na sebi u veličanstvenu, beskrajnu igru. Dekorativnošću i težnjom k ornamentalnosti pretvorit će ukrasne predmete u ograđene prostore za vodu koji, razbacani uokolo, zajedno s rosom, kapljama i biserjem diskretno svjetluckaju kao „žarke kapljice".

Literatura

BACHELARD, Gaston, *Poetika prostora*, Ceres, Zagreb, 2000.

BARAC, Antun, *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb, 1940.

BARAC, Antun, „Umjetnost i bol" (1940); u: Članci i eseji, PSHK 101, Zagreb, 1968. A

BARAC, Antun, „Vidrić između svjetla i mraka" (1940); u: Članci i eseji, PSHK 101, Zagreb, 1968. B

BATUŠIĆ, Nikola, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi, poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001.

BRLENIĆ-VUJIĆ, Branka, „Ljepota tuge", *Croatica*, 1990, 21, br. 33, str. 13-17.

BRLENIĆ-VUJIĆ, Branka, „Pitanje secesije u hrvatskoj moderni", *Croatica*, 1991, 22, br. 35/36, str. 59-79.

CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrandt, *Rječnik simbola,* Kulturno-informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2007.

Croatica 22(1991), sv. 35/36 (tematski svezak o hrvatskoj moderni)

ELIADE, Mircea, *Slike i simboli*, Fabula nova, Zagreb, 2006.

FALIŠEVAC, Dunja, „Balaneskne pjesme Vladimira Vidrića", *Umjetnost riječi*, 2002, 46, br. 1-2, str. 59-77.

FALIŠEVAC, Dunja, „San i snovito u Vidrićevoj lirici", u: *Prostori snova ; Onirično kao poetološki i antropološki problem*, Disput, Zagreb, 2012, str. 289-307.

FRANGEŠ, Ivo, *Matoš, Vidrić, Krleža*, Liber, Zagreb, 1974.

FRANGEŠ, Ivo, „Ljepota tuge", *Umjetnost riječi*, 1990, 34, br. 1, str. 39-47.

FRANGEŠ, Ivo, *Suvremenost baštine*, Matica hrvatska, Zagreb, 1992.

GRAKALIĆ PLENKOVIĆ, Sanja, „Poetika secesije u poeziji Vladimira Vidrića", *Kolo*, 2010, 19, br. ½, str. 109-123.

KRAVAR, Zoran, „Ritam u retku i ritam redaka", *Umjetnost riječi*, 1990, 34, br. 4, str. 331-353.

KRAVAR, Zoran, *Svjetonazorski separei,* Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2005.

MATOŠ, Antun Gustav, „Pjesme Vladimira Vidrića", *Hrvatska smotra*, 1908, III, knj. IV, sv. I., str. 19-20., u: *PSHK*, 66, Zagreb, 1967, str. 52-60.

MILANJA, Cvjetko, „Vidrićevo pjesništvo između impresionizma i secesionizma", *Umjetnost riječi*, 1998, 42, br. 3-4, str. 185-216.

MOKROVIĆ, Ljiljana, „Vidrić i hrvatsko slikarstvo na prijelazu stoljeća", *Umjetnost riječi*, 1995, 38, br. 1, str. 39-49.

MOKROVIĆ, Ljiljana, „Dva slikarska aspekta Vladimira Vidrića", *Croatica*, 1998/1999, 28/29, br. 47/48, str. 89-109.

MOKROVIĆ, Ljiljana, „Vidrić u kontekstu europskog modernizma", *Gazophylacium*, 2000, 5, br. ½, str. 53-66.

MRKONJIĆ, Zvonimir, „Božanstveni plakat Vidrićeva pjesništva“, u: *Vladimir Vidrić*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1996, str. 85-91.
NAZOR, Vladimir, „Vidrićev *Plakat* i *Notturno*“ (1941), u: *Vladimir Nazor*, PSHK 77, Matica hrvatska, Zagreb, 1965, str. 401-408.
PAVLIČIĆ, Pavao, „Sjene“, u: *Moderna hrvatska lirika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 42-62.
PEIĆ, Matko, „Vidrić i slikarstvo“, *Književnik*, 1959, l, br. 5, str. 26-38.
PEIĆ, Matko, „Vidrić – arhitektura i skulptura“, *Kolo*, 1966, lV, 1, str. 4-18.
SECESIJA U HRVATSKOJ, *Zbornik radova Secesija u Hrvatskoj* (ur. Julijo Martinčić i Dubravka Hackenberger]), HAZU, Osijek, 1999.
STAMAĆ, Ante, „Pitanje secesije u moderni“, u: *Passim*, Logos, Split, 1989, str. 84-94.
ŠICEL, Miroslav, „Vidrićeva poezija u interpretaciji Antuna Barca i Ive Frangeša; u povodu 100. obljetnice pjesnikove smrti“, *Kolo*, 2010, 19, br. 1/2, str. 82-94.
ŠKOPLJANAC, Lovro, „Kognitivni subjekti Vidrićevih *Pjesama*“, *Umjetnost riječi*, 2011, 55, br. 1/2, str. 81-94.
ŠKREB, Zdenko, „Vladimir Vidrić, Pejsaž (interpretacija)“, *Umjetnost riječi*, 1957, 1, br. 2, str. 99-116.
UŽAREVIĆ, Josip, „Problem teorije kompozicije, fenomenologija kompozicijskih aspekata lirske pjesme“, *Umjetnost riječi*, 1989, 36, br. 4, str. 259-300.
UŽAREVIĆ, Josip, „Vizualnost Vidrićeve lirike“, *Republika*, 1996, 52, br. 5-6, str. 106-121.
UŽAREVIĆ, Josip, „Vidrićeve pjesme – zbirka ili knjiga?“, *Croatica*, 1997, 27, br. 45/46, str. 347-358.
UŽAREVIĆ, Josip, „Vladimir Vidrić: Pejzaž, interpretacijska polemika“, *Zrcalo*, 1991, 1, br. 1, str. 133-146.
UŽAREVIĆ, Josip, *Vladimir Vidrić i njegove* Pjesme, Disput, Zagreb, 2009.
UŽAREVIĆ, Josip, „Vidrićev „Mrtvac”: interpretacija“, u: *Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike*, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2010, str. 161-180.
VIDRIĆ, Vladimir, *Pjesme*, Erazmus naklada, Zagreb, 1994.
ŽMEGAČ, Viktor, *Duh impresionizma i secesije, studije o književnosti hrvatske moderne*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb, 1993.

THE POETICS OF WATER IN VLADIMIR VIDRIĆ'S PJESME (POEMS)

Vladimir Vidrić's lyrical work reveals a poet of a narrow range of motives. Few as they may be, they become even more important in the interpretation of his poetry reflecting also the poet's philosophy of life. Through the interpretation of Vidrić's favourite motive of water, this paper offers one possible reading of his aesthetic, semantic and poetical expression. With the phenomenon of water Vidrić covers several semantic fields – water as a metaphor for foreboding, time, dream, death, life. Water appears in several forms as water, sea, tears, waves, drops, dew, expressing a dramatic quality, a contrast between natural and artificial as part of the Secession enclosed decorative space (a glass, an amphora, a well) or it has the function of aestheticizing as landscape motive. The way in which the phenomenon of water features in Vidrić's poetry we can define his poetic preferences as being Secessionist, impressionist and symbolic.

KEY WORDS: ***Pjesme (Poems), Secession, Vladimir Vidrić, water***

Julijana Matanović

Odsjek za kroatistiku
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 821.163.42-31.09 Mlakić, J.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 22. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 25. 11. 2016.

Pored vode raste javor
(velika snaga Mlakićevih voda)

Mlakićev roman *Živi i mrtvi* (2002) nagovara na dva čitanja. Prvo čitanje – kroz svoje ključne motive (voda, predaja, naslijeđe, Ilin dana i ratno putovanje) – provocira samu čitateljevu biografiju. Riječ je možda o najdragocjenijem obliku prijema jednog literarnog teksta. U prvom dijelu rada tako donosimo četiri biografske sličice *isprovocirane* romanom *Živi i mrtvi* (*priča o poslovici, priča o ćaći, Ilin dan i šareni kišobran*). U drugom dijelu nastoji se Mlakićev roman analizirati u žanru romana o povijesti. Indikatorski termin opravdava se upravo načinima na koje je u priče (dva rata i dvije generacije) uvedena voda.

KLJUČNE RIJEČI: ***biografija čitanja, gradbeni elementi, roman o povijesti, ponovljivost, voda***

Živi i mrtvi – buđenje priče o vlastitom životu

Voda. Kratka imenica, samo dva samoglasnika i dva suglasnika. Usložena pravilno. Po redu *abab*. Jasno, ženskoga roda u jeziku zemlje u kojoj je ima dovoljno i za brojne druge. Sklanja se lako, ali tek u genitivu nudi svoje najdublje značenje. O vodi govore svi; i geolozi i kemičari, menadžeri i kuhari, liječnici i bolesnici, izletnici i meteorolozi, tumači simbola i tumači snova, hodočasnici i nomadi, mudraci i propovjednici, teolozi i pravednici. Njome se posvećuje novi život, ona i stvara, ali i razara. Unatoč svemu, samo se njome uspijeva obrisati svaki grijeh i svaka ljaga. Ona je početak i kraj čovjekova života. Ona je, kroz potop, svršetak jednog i navještaj drugog doba. Voda je oduvijek i polazna inspiracija i zaključna tema umjetnicima. I umjesto priče o znakovima vezanim uz duge kiše, odsanjana mora i bistru vodu, spominjanja vode u različitim vjerskim tradicijama, u priču o vodi krenut ću vlastitom pričom, svjedočenjem u kojem će se imenica voda predstaviti u naslovnoj ulozi. Samo se takvim postupkom mogu, ili je bolje reći usudim, približiti

vodama koje plave stranice romana pisca čija proza potvrđuje kako se do brojnih čitatelja i nagrada ne dolazi osluškivanjem modnih strujanja u književnosti, već spoznajom da je autor odgovoran pred temama koje su mu dane i koje su, osnažene autorovim životnim i literarnim iskustvom, zaslužile da ih se – u najplemenitijem značenju riječi – nazove opsesivnim. I kada se, na tragu toga, čitatelj nađe u kontaktu s tekstom koji pogađa ono što on i sam osjeća, dakle kada se nađe pred literarno *prerađenim* pričama koje su – još u formi sirove životne građe – odredile i usmjerile i njegovu osobnu biografiju, onda u rezultat komunikacijskog sporazuma između autora, čitatelja i nastaloga djela, ne treba sumnjati.

U priču o značenju voda u jednom romanu ulazim podsjećanjem, kroz vlastite doživljene slike. One, nakon godina i godina ponovno – u susretu s Mlakićevim štivom – oživljavaju. I tek sada daju prave boje smislovima iscrtanim u danima njihova nastajanja i proživljavanja. Dobivaju tumačenje kakvo čovjeku može dati samo dobra literatura.

1. slika – priča o poslovici

Prvu poslovicu koju sam čula i upamtila, pa je i kao važnu toliko puta u životu isponavljala, bila je poslovica moje bake Kate, očeve majke. Podignutim kažiprstom desne šake, oslonjena na veliko deblo jabuke petrovače koja je bogatila naše dvorište, kazivala mi je *Baciš niz vodu, srest ćeš uz vodu*. Tada još nisam znala da postoji nešto što se zove preneseno značenje, nisam znala za stilska sredstva i metafore, nisam imala pojma da su riječi ionako samo znakovi. Bakinu izreku, koja mi je zvučala tako neobično i nemoguće željela sam provjeriti u praksi. Za laboratorijski pokus izabrala sam potočić na čiji smo izvor svakog jutra odlazili po vodu. Zvali smo ga bunarić. Djed je pio isključivo bunarićku vodu. I samo se njome umivao. U rano bi jutro stao na avliju, odmaknuo se nekoliko koraka od ulaznih vrata kuće, raširio noge, sagnuo se, približio dlanove i okrenuo ih prema nebu. Podsjećao je vjernika koji u pokori moli Očenaš. Potom je šake blago skvrčio i njima oblikovao najnepropusniju posudicu na svijetu. Mi bismo u nju ulijevali vodu s izvora potočića. – *E, to je* život, ponavljao bi djed na kraju obreda. Zatresao bi glavom, uzdigao se i obrisao lice ručnikom. Onda bi uslijedilo još jedno *E, to je život*. Djed, čiji će odlazak otvoriti ozonske rupe na mojoj biografiji, u svojoj tvrdnji nije izgovarao imenicu koja mu je, unatoč svim pravilima gramatike, subjekt jutarnjeg rituala. Nije rekao: *E, voda je život*. Pretvorio ju je u pokaznu zamjenicu i to u srednjem rodu, prilagođenu unukama koje su mu ponosno pomagale. Djed je svoje potomke učio glavnim lekcijama; što

je život i kako se oni koji u njega tek ulaze moraju odnositi prema onima koji će ubrzo iz njega izaći. Otići će prikrivajući nemir i zabrinutost. Osjećali su kako se voda koja se s njihova lica slijeva na zemlju, bori sa zlom koje se vjekovima preplitko zakopavalo u rodno tlo. Strahovali su pred vremenom kojemu više neće moći svjedočiti, ali koje će otjerati u nepoznato one koji će se tek roditi i koji će vodu – po običaju i zakonima – poželjeti ulijevati u šake koje su sada malene i koje drže lončiće, ali koje će narasti i išarati se razgranatim linijama života.

I naš je potočić, uz svoj izvor, imao i svoj tok i svoje ušće. Ulijevao se u rijeku Bosnu, rijeku krštenu imenom svoje nesretne zemlje. Djed se ljutio kad bi mu starija unuka u lončić usipala vodu izvučenu *kofom* iz bunara dubokog dvadeset i dva metra. Ona nije bila manje svježa, ali se uz nju nije rimovala rečenica *E, to je život*.

U potočić sam svako jutro bacala papirnate loptice. Pravila sam ih od papirića ukradenih iz djedove tabakere, ili – puno rjeđe – od škanicle u koju je trgovac Marijan pakirao svilene bombone. Loptice bi se prvo malo nećkale, a potom zaplesale okrenuvši se nekoliko puta kao da su balerine na važnoj audiciji i, na kraju, lagano otišle nizvodno. Gledala bih za njima sve dok se ne bi pretvorile u muhu. Nikada mi se nisu vraćale. Premda sam ostajala čekati ih dugo, dugo. Ukipljena uzvodno. A baka je i dalje ponavljala svoju omiljenu rečenicu. Čak mi je pred spavanje, podsjećajući me u tišini kako dragi Bog baš sve vidi i baš sve čuje, znala reći da će se rijeke na Sudnji dan početi vraćati svojim izvorima. Kad bih je upitala znači li to da će se rijeka Bosna vratiti našem potočiću, nije ništa odgovarala. Nije ipak zaboravila spomenuti kako će mi toga strašnog dana biti pokazana lista mojih grijeha. Na njoj će visoko stajati krađa zelenih kajsija u voćnjaku komšije Tadije. Bila sam uvjerena kako baka – kad su kajsije u pitanju – nije u pravu. Naime, komšija se zvao kao moj drugi djed, otac moje majke. Ta činjenica dala mi je pravo na ono na što ostala balavčad našeg zaseoka nisu imala. Nadala sam se da ću onda – ako je bakina tvrdnja o rijekama točna – vidjeti i svoje loptice. Kata je govorila toliko tiho da je zasigurno i nebo moralo uložiti puno truda da je čuje. Ja sam je mogla čuti jer sam ležala tik do nje, Bog je ionako sve čuo i znao, a pred djedom se o takvim stvarima moralo šutjeti. I noću, i danju. Samo je neka njegova crvena knjižica, na koju se baka jako ljutila, crvenjela do usijanja. Ona je imala uši čišće i zdravije i od samih božjih.

2. slika – priča o ćaći

Moj je otac svojim roditeljima dolazio subotom uvečer. Umišljala sam si da dolazi zbog toga da svoju prvorođenu barem jedanput tjedno pred san poljubi. Ćaća – koji je jako ljubio knjigu i tuđe priče – nije mi želio protumačiti bakinu omiljenu rečenicu. Svojoj je majci, osluškivala sam u polusnu sklupčana na kuhinjskom otomanu, – do pred jutro kazivao rečenice nekog stranog romana. U njemu se spominjala smrt nečije majke, kiše koje mjesecima lijevaju i poplave koje se ne povlače ni pred najsvetijim trenutcima; kad se život na zemlji završi, a nebo još nije spremno primiti dušu. Tek puno godina kasnije saznat ću da je otac u to vrijeme bio zaljubljen u Faulknera, ali na način na koji se u tekst zaljubljuje običan svijet; onaj koji ne osjeća stid pred priznanjem kako mu se rečenice nekog nobelovca mogu bliže od rečenica komšije s kojim svako jutro ispija dugu ukuhanu kavu. I koji knjige uči napamet, sakriva ih pod kožu i njima se snaži pred svijetom koji će uskoro proizvesti nove ratove i u njih poslati tuđe sinove. Na kraju svega neće ni poželjeti oprati ruke.

U kasnijim godinama, kad malo poodrastem i spoznam koliko je ustvari moj otac volio svoju majku pa joj je – sluteći njezin skori odlazak – umjesto priznanja i traženja oprosta –naizust izgovarao roman *Kad ležah na samrti*, razumjet ću i da mi je otac zatajio svoje tumačenje bakine omiljene poslovice. Jednostavno, nije me želio povrijediti. Nije me želio navesti na zaključak kako naša stara majka – kojoj on pjeva *Kad ja pođoh na Bembašu* ili *Vozila se po Vrbasu lađa*, pred mene baca savjet redovito onda kad pokažem neku mrvicu škrtosti, sebičnosti; kad primjerice medenjak s vašara ne želim podijeliti s prvom rođakinjom, već ga sakrijem duboko, na dno kredenca i prekrijem ga šarenim krpama i peškirima. Onako kako djed ušuškava svoju crvenu knjižicu. Na pragu prve zrelosti, kad baka već bude mirno počivala uz svog muža, samo nekoliko centimetara od groba mučenika fra Lovre, na bakinu ću rečenicu naići čitajući prozu pisca koji je život proveo u selidbama, traženjima i nemirima. I vlastitima, i onima koje je proizvela velika povijest. Irfana Horozovića. Zavoljet ću ga na način na koji je moj otac volio svoje omiljene pisce. Irfan će me nagovoriti na ponos što sam odrastala, površnim očima gledano sasvim prostu i običnu, rečenicu *Baciš niz vodu, srest ćeš uz vodu*… Možda sam zbog bakine poslovice postala darežljivija, možda mi ona još uvijek – onda dok dvojim i pitam se – lebdi iznad glave i opominje me. I poučava, sada glasnije, kako potomcima u naslijeđe ostavljamo i priču o sebi.

No, i dalje se bojim.

3. slika – Ilin dan

Nikada se neću prestati plašiti velikih kiša, gromova i mogućih poplava. Možda je taj strah ipak rođen u muci traženja smisla jedne Katine poslovice, ili je, u što sam sigurnija, posljedica olujnog ljetnog nevremena godine 1965…

Bio je Ilin dan. Župni dan u selu. Moj je ćaća proslavljao imendan. Poslijepodne se nebo zacrvenjelo od munja. Samo u nekoliko trenutaka dvorište se pretvorilo u baru, hrastić na rubu šume prelomio se. Zatekla sam se sama, ja šestogodišnjakinja, u staroj kući izgrađenoj na ćerpiće. Molila sam se svecu gromovniku, a on mi je odgovarao sve snažnije i jače. Nije mi dopuštao da pretrčim u novu plansku kuću – udaljeno svega pedesetak metara – u kojoj su bili i gosti, i domaći, i otac i majka. Za istim stolom svi oni koji rijetko sjedaju zajedno. Po mene nisu dolazili. I oni su čekali da gromovnik utiša prirodu. I oni se boje, tješila sam se. A možda je Bog koji je i tada sve vidio, uočio i to da su oni, uz ormašice, pite, rakiju i rahatluk, jednostavno zaboravili. Nije mi to palo na pamet. Umjesto toga učinilo mi se da voda u kanalu do stare kuće počinje teći uzvodno. Ubrzo je zasjalo sunce i otišla sam k njima. Djeda je šutio. Nije rekao *E, to ti je život*.

Naučila sam, na temeljima bakine poslovice, u kojoj su se nizvodno i uzvodno pobunili pred zakonima logike i prirode, i da se poslovica *Poslije kiše dolazi sunce*, može preoblikovati u *Poslije sunca, dolazi kiša*. I da takvi glagoli i u zamijenjenim mjestima iskazuju svevremenost. Naučila sam da optimizam i pesimizam imaju isti predznak na zemljopisnim površinama na kojima se godinama, kroz generacije i generacije, zlo – kao što je znao moj djed u minutama jutarnjeg umivanja – preplitko zakopava.

U svijet sam, i preko Save, ponijela slike voda, potočića, izvora, gromova. I ljubav prema povijesnim romanima koje mi je moj ćaća Ilija prepričavao na gradačačkoj kuli. Moje je lice, kad god bi ga nagnula nad bistu vodu, nakratko poprimalo njegov lik. Potom bi se voda naglo zamutila i počela prelijevati preko rubova korita.

4. slika – šareni kišobran

Ne volim dane u kojima se otapaju snjegovi. Tada mi se redovito javljaju slike groblja i grobova uz koje rastu ljubičice. Ljubičice ne mirišu, ali pričaju. Posve nadrealan prikaz. Cvjetovi izgovaraju priče onih koji su dolje ukopani. *Baciš niz vodu, srest ćeš uz vodu*, *E, to je život*… Čak ni

ocu to nisam nikada priznala. To s ljubičicama. Možda bi se i on, koji je među rijetkima razumio moje svjetove, začudio. A ja nisam željela da me i on koji se poistovjećuje s književnim likovima – pa mu se zbog toga smiju braća, sestre i poznanici – ne razumije. Nisam željela da i jedanput, kad je priča i pričanje u pitanju, izostavi *U tome si na mene*. Priznala sam mu za kiše i vodu. Osjećao se zbog toga krivim. Zasigurno je osjećao da je onoga dana trebao pretrčati u borovskim čizmama i doći po mene u kuću od ćerpića na koju su gromovi imali veći merak nego na onu gospodsku tek useljenu. Zbog toga me i nazvao kad je u proljeće 1992. krenuo na svoje prvo ratno dežurstvo. Oblačilo se i ćaća je ponio kišobran. Imao je moje sadašnje godine. Nije želio priznati da se boji. Samo je opisivao kišobran. Čak i kišobran nije bio muški. Posudio je ženin. Šaren, s fotografijama Venecije, grada na vodi. I godinama poslije, kad je prešućivao svoj bijeg iz Sjeverne Bosne prema Dalmaciji, govorio je samo o kišobranu. Nedostajao mu je u kamionu čija je cerada prokišnjavala. Kaldrma je bila prepuna rupa napunjenih vodom, vozili su bez svjetla, uz Vrbas. Po kojemu nisu vozile lađe. Jer je i Vrbas, ako je vjerovati bakinom tumačenju Svetog pisma, počeo teći uzvodno, a po takvoj rijeci više ne mogu ploviti ni lađe spasenja. Ni s odabranim. Nije bilo ni ukusno spominjati više ni vesla od suhoga zlata, ali ni vesladžiju Muju. Možda samo devet djevojaka. No, toga dana one se nisu nalazile na lađi okovanoj srebrom, već u kamionu koji je bez oznake *posebna vožnja* vozio od velikog zla prema nesreći. I skakao po tlu koje više nije primalo čistu vodu.

* * *

I sada tek otkrivam ime pisca na kojeg sam uvodno mislila. Zbog svojih kiša i magli, oca i sevdalinke o Vrbasu i lađi, zbog poplava i bosanske nesreće, spominjanja Ilin dana i narodnih običaja, zavoljet ću od prvoga dana, priznajući to riječima čitateljice kojoj literatura otkriva vezne konce života, a ne aparaturom znanstvenice koja u odabranim imenicama traži tumačenja isprovocirana nekom od struja u književnosti, pismo bosanskohercegovačkog i hrvatskog pripovjedača Josipa Mlakića (1964). Uz priču o vodi odlučujem iznova posegnuti za autorovim drugim romanom. Riječ je o romanu *Živi i mrtvi*, objavljenom dvije godine poslije romanesknog prvijenca *Kad magle stanu* (2000).

Josip Mlakić jedan je od onih autora koji svojom literarnom praksom potvrđuju veliku metaforu po kojoj pisac cijeli svoj život piše jednu – svoju – knjigu. Onako kako treba. Pisci imaju svoje teme i stvaraju svoje Djelo. Konačno bi to trebali prihvatiti i književni kritičari – rijetki koji su ostali – koji se interpretirajući nove naslove istoga autora uvijek iznova

iščuđuju autorovoj vjernosti koju iskazuje prema vlastitoj pripovjedačkoj matrici.[1] Čitati svaku novu Mlakićevu knjigu znači u nju ugrađivati dosad pročitane mu naslove. I ne samo to. Prisjećati se usput i pisaca kojima je sam Mlakić dužan, a taj dug – za razliku od mnogih drugih – on jasno i priznaje.[2] Čitati Mlakića znači i čitati prozu u kojoj i vlastiti - u mom slučaju – strahovi od poplava, predugih kiša, ratova i nesreća – dobivaju potvrde, pojašnjenja i zajedničke trenutke tješenja. Čitati Mlakića znači i sebi, ali i drugima potvrditi da su pisci vlasnici opsesivnih tema i motiva. Jedna je od tih tema – u našem slučaju –ponovljivost zla, a jedan od ključnih motiva koji je u funkciji te teme upravo je voda. I kad se sad pred takvim štivom nađe čitatelj koji s pripovjedačem, ili je bolje reći autorom, dijeli zajednički iskustveni katalog pa je k tomu još odmalena nagovaran na literarizaciju osobne povijesti, onda se u taj komunikacijski savez – kao što je već i napomenuto – ni svjedoci, ni bilježnički uredi u kojima su se listovi filadendrona nagnuli nad darovnicama i oporukama, ne mogu upletati.

Roman *Živi i mrtvi*, objavljen 2002. i nagrađen Vbz-ovom nagradom za najbolji neobjavljeni roman, **može se čitati i kao roman o povijesti**. Jasno, u pravu su sad i zagovaratelji književne precizne teorijske mehanike koji će zasigurno upozoriti da u tom romanu nema ni jedne povijesne osobe i povijesno ovjerenog datuma, povijesnog prostora zabilježenog u nacionalnoj ili svjetskoj enciklopediji. Ali Mlakićev roman, čija se radnja odvija kroz dva velika povijesna vremena (2. svjetski rat i posljednji rat u Bosni i Hercegovini) upravo je i gotovo isključivo samo to. *Živi i mrtvi* govore o povijesnoj ponovljivosti, o povijesnim krugovima (riječ krug je često naglašavana u Mlakićevoj prozi), o nemoći da se i skrivanjem pod poplun umjetničkog čina – od nje pobjegne. Gradbeni elementi romana

---

[1] Bilo bi zanimljivo Curtiusovu metaforu rodbinstva dodatno razraditi i pridružiti joj i metaforu braka. Pisanje kao bračna zajednica. U prvom slučaju počinješ pisati svoju temu, i cijeli život pišeš svoje Djelo (brak iz ljubavi za cijeli život), u drugom napraviš kratak izlet u neki drugi žanr, vrstu, rod, ali ubrzo se vratiš svojoj opsesivnoj temi (brak u kojem je napravljen preljub), u trećem nakon nekog vremena počinješ kao pisac shvaćati da teme koje si započeo nisu tvoje pa se uhvatiš drugih tematskih prostora (razvod i drugi uspješniji brak), u četvrtom počinješ, nastavljaš i traješ u započetoj atmosfera (ne napuštaš onu kojom si startao u prostore literature, premda ti drugi put koji si otkrio ide bolje (brak iz kojeg se ne izlazi, premda je otkrivena druga ljubav života), peta napuštanje pisanja (izlazak iz braka, samoća kao trajno stanje, u šestom se može pojaviti i kategorija žrtve. Pisac-bračni drug je napušten (pisac od publike i kritike, partner od drugog partnera) pa prestaje pisati. Varijante su brojne i zasigurno zahvalne za ozbiljniju razradu, s primjerima iz povijesti književnosti.

[2] Ovdje upozoravamo na Mlakićevo predavanje *Književni dugovi* (citirano prema rukopisu).

o povijesti ne moraju biti preuzeti samo iz popisa književnoteorijskih čvrstih termina i termina indikatora. Vrlo često oni se mogu prepoznati i u prostoru tematskog sustava (primjerice motiv sječe u romanima Ive Andrića, Ivana Aralice i Nedjeljka Fabrija). Kada je riječ o Mlakiću, onda je ta ponovljivost vezana, uz ona stalna gradbena mjesta, uz prepoznatljivu, uvijek istu atmosferu, a atmosfera je postignuta opisom kiša i vode.[3]

*

Prije negoli opišemo vodu u funkciji gradbenog elementa romana o povijesti, naznačimo ukratko na koje se sve načine voda uvodi u roman *Živi i mrtvi*.

1.
Riječi koje svoje primarno značenje ostvaruje uz imenicu voda uključuju se u drugi kontekst, a sve u funkciji pojačanja slike ili dojma. Primjerice: *Svjetlost se razlijevala*, *padine brda se utapale* (Mlakić 2002: 9); *Mogao je pratiti kako na jednom mjestu iznad njegove glave polako* ***bubri kapljica***, *podsjećala ga je na oteklinu na tijelu* (Mlakić 2002: 68); *Pri svjetlosti, koja je dopirala s ognjišta, mogao se i nazrijeti mliječnobijeli trag dima kako* ***lagano curi*** *prema krovu staje* (Mlakić 2002: 77); *Bio je nagnut*

---

[3] Iste godine kada objavljuje i roman *Živi i mrtvi*, Mlakić se pojavljuje i knjigom priča *Odraz u vodi*. Naslovna priča širi korpus kojim smo šire mogli oprimjerivati naše promišljanje o vodi u Mlakićevoj prozi. I sam naslov spomenute priče može natkriti našu temu. Priča je smještena iznova u vrijeme posljednjeg rata. Glavni junak vidi lice ubijenog vojnika i učini mu se poznatim. No, ne zna ipak tko je mladić. Sve dok mu voda ne oda tajnu. Ali, ne lijepoga, već ponovno tajnu nesreće. Čak i kad je bistra. Nije nevažno naglasiti da se mladić preziva prezimenom naslovnog lika iz Mlakićeva prvog romana *Kad magle stanu*.

(*Nakon otprilike pola sata pješačenja, zastao je da se odmori, i to na mjestu na kome je to običavao i prije rata kad bi se vraćao s pijace – na uskom proplanku, gdje je strma staza postajala blaža i gdje se nalazio izvor vode. Napio se vode, pijući iz sklopljenih dlanova, a zatim je uronuo ruke u izvor, s dlanovima okrenutim nagore; pustio je da mu se hladna izvorska voda prelijeva preko njih, kao kad uzima abdest. Izvor se blago zamutio, i Idriz je odustao. Sjeo je pored izvora i zamišljeno pratio kako voda polako istječe između dva kamena, između koji se natiskalo suhoga lišća i grančica, i kako se izvor polako bistri. Na polasku se još jednom napio vode: izvor se uzburkao od kapi što su padale iz njegovih sklopljenih dlanova, ali je ostao bistar. U vodi je vidio izlomljeni odraz svoga lica, i u jednom kratkom trenutku su mu neke stvari odjednom postati jasne; kao kad se čovjek tokom dana - ponesen nekom naizgled nevažnom asocijacijom - odjednom, do u detalje sjeti sinoćnjeg sna. U trenutku mu je postalo jasno zašto mu je bilo poznato lice onog mrtvog, mladog vojnika; u tren mu je pred oči došao naivni izraz lica Pave* ***Serdara*** *dok je bio mlađi. A i ono što ga je toliko kosnulo u izrazu lica Pave Serdara, jasno je vidio u onom izlomljenom odrazu i na svom licu*. Str. 8).

nad vratištem i vidio je samo te zažarene ugarke ***u moru*** *ugaslog pepela* (Mlakić 2002: 137); *Sve je obično završavalo mučnom glavoboljom u kojoj bi se* ***potpuno rastopila*** *njegova razdražljivost…*(Mlakić 2002: 144); *Sumaglica je* ***još uvijek plovila*** *uz rub šume i oni su tek nazirali nejasnu siluetu nesretnika…*(Mlakić 2002: 155). Najsnažnija, u komunikaciji sa središnjim raspoloženjem vremena i likova, utopljena u žanr romana je ona iskazana u imperativu *Operi za svaki slučaj*; dakle, Pucaj za svaki slučaj…(Mlakić 2002: 109).

2.
Česte su i poredbe preuzete iz kataloga *vodenih pojava*: ***Poput mora*** *iznad kojeg plovi crna magla* (Mlakić 2002: 35);. *Zamišljao je da se čuje šum curenja pijeska, cijelog mora pijeska, što bi trebalo podsjećati na monotono žuborenje vode, koji bi prekidao samo rezak zvuk kada bi neki sat iscurio i kada bi nekome „nestalo vremena“* (Mlakić 2002: 45); *Svjetlost je* ***poput slapa*** *ulazila u sobu i kroz spuštene trepavice nazirao je čak i tetovažu na majčinoj ruci* (Mlakić 2002: 47).

3.
Voda se spominje na jednom mjestu, u priči bliže povijesti, a pri samom kraju romana i u razgovoru u kojem je upotrijebljena u uobičajenom frazemu: *– I šta onda! – ponovio je Mali istim tonom. – Ništa – rekao je Vijali hladno, i dalje ga ispitivački promatrajući. – Samo istresi vodu iz ušiju. – Kakvu vodu? – pomalo zbunjeno je upitao Mali. Onaj hladni Vijalijev ton kao da ga je malo otrijeznio.* ***– Ušla ti je voda u uši, dečko!*** *– rekao je Vijali nekim ravnim i ravnodušnim glasom.* (Mlakić 2002: 177)

4.
Na nekoliko se mjesta spominje i kao ***simbol života***, ali života koji je već u odlasku i ona više ne uspijeva ispuniti jednu od svojih primarnih zadaća. – ***Vode***, zaustit će zarobljeni partizan (u genitivu!), pa kad mu je domobran i doda, a on je u trenu ispije, prijeki sud izvršit će svoj zadatak.

Čak i kad je voda iskorištena u oblikovanju lijepe i poetične slike, kojom se karakterizira i lik i prostor, ubrzo će ta ista slika biti prebojana bojama iz paleta bosanskih nesreća i zla. Na dan Svisvetih (priča iz dalje prošlosti), plahi i bojažljivi domobran Ferid spušta kiticu cvijeća u potok, i gleda za cvijećem sve dok ga voda ne odnese (Mlakić 67 :2002). Nakon samo nekoliko stranica, njegov suborac Stojan, pogođen metkom, nestaje u vodi. Pripovjedač poseže za poredbom koja briše pravo na ljudskost: *Vidio je samo kad su nestali u vodi, potom se je još jednom Stojanovo tijelo nakratko pojavilo iz vode, a odmah zatim nestalo poklopljeno*

mutnom bujicom. Znao je da im više nema spasa. Nestali su netragom u vodi, ***poput onih cvjetova što ih je Ferid dan prije*** *u bespomoćnom očaj ubacio u potok.---- Bacio je ispražnjenu pušku u kanjon i uzeo drugu* (Mlakić 2002: 85).

Vodi se, u Mlakićevu romanu, jednostavno rečeno, ne daje pravo na prikazivanje u svom iskonskom značenju vezanosti uz život: *Pokušavao je sve za što je od ranije znao da bi mu moglo pomoći: kvasio čelo hladnom vodom, pritiskao rukom bolno mjesto na čelu, ali uzalud* (Mlakić 2002: 145). Oduzimanjem toga prava ukida se vjera u napredak i pojačava teza o povijesnom ludilu.

5.

Voda se najčešće pojavljuje kao ***kiša*** i kao ***snijeg***: *Kiša je žestoko padala, miješajući se sa snijegom* (Mlakić 2002: 72) koji će se ubrzo početi topiti. Upravo u kombinaciji kiše i snijega ostvaruje se specijalni efekt ratne tjeskobe: *Mrzio je te periode: zemlja natopljena vodom, pusta i prljava, podsjećala je na bolesnika koji se znoji u groznici, a zrak vlažan i pun nekih slatkastih mirisa truleži. Snijeg se bučno spustio s krova, i to s one strane kuće na koju je gledao prozor sobe u kojoj je spavao* (Mlakić 2002: 43; *Vani je tlo bilo prekriveno tankim slojem snijega, ali još uvijek nije bilo smrznuto. Tlo je bilo natopljeno vodom, i u trenutku kada je doskočio osjetio je kako mu noge tonu u meku i raskvašenu zemlju. Snijeg je još uvijek padao* (Mlakić 2002: 69).

U cijelom romanu nema nagovještaja razvedravanju, upravo kao što nema nade i vjere u bolje. Iza kiše slijede pljuskovi, iza pljuskova slijede poplave, nakon njih se urušavaju prijelazi preko rijeka i potoka. Povijest je ***krug*** i ***ponavljanje*** uvijek istih nesreće, ali te su nesreće sve strašnije i veće, a krugovi godinama povećavaju svoje dijagonale. Kada se unuk sjeća djeda (svaki vojnik u svom vremenu), onda se – kao naznaka povijesne ponovljivosti – spominju kiše: *Djed je umro na Ilinu, pred večer, zrak je bio hladan i pročišćen kišom koja je pljuštala cijeli dan…*(Mlakić 2002: 95).

Nije nevažno upozoriti i na podatak da se u drugoj priči (priči iz posljednjeg bosanskog rata u kojoj unuk ponavlja priču svoga djeda i iskustvo Drugog svj. rata) ima daleko više kiše: *Kiša je uporno sipila…. Ko da nikad neće stat – rekao je Martin Feridu* (Mlakić 2002: 56); *Sada je vidio i groblje, odnosno samo nejasne obrise kapelice i mutno treperavo svjetlo svijeća. Još uvijek je kišilo. Cerada kamiona negdje je prokišnjavala i krupne su kapljice u pravilnim razmacima padale točno ispred njegovih nogu* (Mlakić 2002: str. 68); *Kiša je i dalje pljuštala nesmanjenom žestinom. Sva trojica su bila mokra do gole kože* (Mčakić 2002: 82); *Ubrzo je cijela krpa bila natopljena krvlju i kišom* (Mlakić 2002: str. 84); *Na nebu su se skupljali sivi oblaci, svaki čas je prihlađivalo*

i bila je užasna sparina; Bit će zajebano ako pokisnemo (Mlakić 2002: 131); *U daljini kao da je počelo kišiti* (Mlakić 2002: 135); *Osjetili su kako počinje propadati sitna, hladna kiša* (Mlakić 2002: 176).

Voda se veže i uz ***kiše*** i ***magle***: *Izgledalo je kao da magla izbija iz zemlje. Sporo je i nisko lebdjela nad zemljom. Počelo je i grmjeti. Zvukovi grmljavine su bili slabi, izgledalo je kao da dopiru iz visine, odnekud visoko iznad niskih, olovnih oblaka, koji su potpuno, poput ogromne tamnosive kupole, zaklonili udaljena brda* (Mlakić 2002: 176); *Vlagu više nije osjećao, jer je bio mokar do gole kože. Kiša je prestala i sad se mnogo bolje vidjelo. Kroz sve rjeđu sumaglicu, vidjelo se par planinskih vrhova u daljini, koji su bili pod snijegom* (Mlakić 2002: 141)

Voda i ***vatra*** – prirodne suprotnosti – sudionici su iste priče. U Mlakićevu romanu, u kojem se zlo ne može objasniti, voda i vatra idu jedna uz drugu *Tada se sjetio: negdje u pričama o Crnim vodama i Grobnom polju, bile su i vatre, ne sjeća se više u kojem kontekstu, ali zna da su spominjane* (Mlakić 2002: 34). Neobjašnjivo postaje objašnjivo. Voda i vatra sjedinjuju se u jednu imenicu koja nemogućnost suprotstavljanja nesrećama i vječnu ponovljivost i istost: *Već je pomalo svanjivalo: na istoku je iznad horizonta probjeljivalo, a na jednom dijelu svijetlog neba vidjelo se blijedo i ravnomjerno crvenilo: imalo je ružnu boju krvi isprane kišom, neprestano se širilo i izgledalo kao da će se za kratko vrijeme prekriti cijelo nebo, a zatim pasti na zemlju i kao krvavi posmrtni pokriti prekriti sve, i žive i mrtve* (Mlakić 2002: 209).

* * *

Voda kao gradbeni element

Prostori oko kojeg se bitke vode (u obje priče, u oba rata) su prostori Grobnog polja i Crnih voda (umjesto crnih mogao je stajati možda zamjenski pridjev mutnih).

Vode se prvo javljaju u – što je itekako važno za Mlakićevu prozu – u funkciji prepoznavanja davno poslušane priče. Priče se nasljeđuju kao što se nasljeđuju i predmeti. Samo što predmeti ne vrijede bez priče o darovatelju.[4] Unuk, tuđom odlukom odjeven u vojnu uniformu, stupivši na prostor Crnih voda, čuje – od onih koji znaju – naziv i nakon toga se pokrenu sjećanja ma djeda i njegova, tiho, izgovorena svjedočenja:… *da*

[4] U Mlakićevu romanu tu je djedova kutijica za duhan, tabakera koju unuk nosi u rat. U kutijici su, prema našem čitanju, sačuvane priče. Redatelj filma *Živi i mrtvi*, napravljenom prema Mlakićevu scenariju, Kristijan Milić, rabi upravo motiv tabakere na mjestima kada prebacuje priče iz jednog vremena u drugo.

Grobno polje započinje čim se pređu Crne vode, i da su na tom mjestu poginula dvojica seljana, koji su bili s djedom u domobranima. Pričalo se da su Crne vode tih dana bile nadošle od kiša i da leševi tih ljudi nisu nikada pronađeni. A tu su bile i te vatre… (Mlakić 2002: 49). Drugo poglavlje trećeg dijela romana i naslovljeno je Crne vode. I sada dolazimo do središnjeg mjesta na kojem želimo pokazati snagu i opravdanost opisa takvih voda u romanu koji kroz dvije priče, toliko smo to puta ponovili, nastoji upozoriti na nemogućnost bijega pred velikom poviješću. Integralni opis s tematskom jezgrom u funkciji opisa priloške oznake prostora bit će dan prvo u priči iz dalje prošlosti:

Crne vode su uski kanjon skoro okomitih obala, mračan i zastrašujućeg izgleda. Dolje u dubini teče potok čije su vode protjecale mjestom gdje je svjetlost teško dopirala i zbog toga vječito izgleda tamnim. Za kišnih dana sva voda, koja se skupljala gore naviše u planini, slijevala se u kanjon. Na više mjesta su se mogli vidjeti manji potočići koji se obrušavaju prema kanjonu, a ponegdje, gdje je voda jače dotjecala i neposredno prije obrušavanja se razlijevala, izgledalo je kao da se u dubinu spušta mutna vodena zavjesa. Sada se kanjonom valjala moćna, mutna bujica, koja je nosila sobom klade, izvaljene panjeve, pa čak i čitava stabla, isčupana iz zemlje skupa s korijenjem. Krupnija stabla ili klade, koje je on jedino mogao nazrijeti u polumraku kanjona, izranjala bi povremeno iz vode, a zatim, kao da ih neka zastrašujuća sila povuče natrag. Nakratko bi nestala i pojavila se uzvodno: neodoljivo je podsjećala na utopljenika koji se grčevito i uzaludno bori protiv moćne bujice (Mlakić 2002: 80).

Generacija unuka našla se u novom ratu, na istom prostoru, u istom besmislu. Samo oni sada imaju još težu zadaću. Taj kanjon treba prijeći. Dakle, Mlakić ne samo da ukazuje na ponovljivost, nego u nju ucrtava – kako je to činio i spominjući *Priču o plavoj zmiji* u svom prvijencu *Kad magle stanu*, misao da se zlo godinama i pojačava. Nakon što se dan gotovo identičan opis, ali sada iz perspektive bliže nam priče (u središtu su Robijevi strahovi), slijedi narativna sekvenca prijelaza preko balvana:

Prijelaz preko kanjona nije izgledao nimalo ugodno. Netko je jednostavno oborio dva bora i postavio ih, jedan do drugoga, s jedne obale na drugu. Razmak između obale kanjona ovdje je bio najmanji, jedno sedam-osam metara. Voda je protjecala bar dvadesetak metara ispod balvana i nije, kao dolje gdje su došli do kanjona, bila u polumraku. Mogli su vidjeti srebrenkaste odbljeske vode na nekim mjestima, jer su odnekud iskosa zraci sunca upadali u kanjon. - Ajde, bolan Robe, di si vidio da u filmovima Clint Eastwood padne u vodu? – rekao je Mali (Mlakić 2002: 114).

Balvan ovdje ne naznačuje povezanost, jednu od mogućnosti bijega, spojivog onog što je Bog razdvojio, nema u njmeu ništa od simbolike iz Andrićevih romana, priča i samog eseja Mostovi: *Mutni i nadošli Vrbas su oba puta prešli preko nekih balvana položenih između obala, koji su na par mjesta bili pod vodom* (Mlakić 2002: 55).

Opsesivna tema bosanske nesreće i zla iščitava se na svakoj stranici. Teče poput rijeke koja onda u jednom trenutku, zbog pojačane struje povijesti, izbije na površinu. Sve Mlakićeve slike nude se u višestrukosti svojih značenja. I sve je povezano s osnovom mišlju, svrhom i atmosferom. Primjerice, 3. dio romana naslovljen je *Water resist*. Riječ je o satu koji dečki uzimaju s ruke neprijateljskog ubijenog vojnika. Prvo se muče s dekodiranjem značenja, a onda kada oni shvate da je riječ o satu otpornom na vodu, na red dolazi čitatelj. Vode su ovdje naznaka zla, sat koji u Bosni pokazuje uvijek isto vrijeme i precima i potomcima, otporan je na zlo. Ukratko, svijet je naučen živjeti u vremenu u kojem se ne zna tko će napraviti čorbu, *a ko će je pokusat* (Mlakić 2002: 131).

Čitajući romane o povijesti redovito smo nailazili na motive kojima se pokušava uvjeriti pojedinca da tračak svjetlosti i nade za bijeg iz ludosti, jalovosti i smrti, ipak postoji. Na kraju bi se, primjerice kao što je to u romanu Feđe Šehovića, *Gorak okus duše*, ipak pokazalo da je i pronađena oaza umjetnosti ipak nemoćna pred krojačima sudbina slabih likova. I Mlakić uvodi jedan takav motiv. Riječ je o sevdalinki *Vozila se po Vrbasu lađa*. Vremena su u pjesmi mirna. Pjesma je sačuvana u sjećanju isprovociranom vremenom sada: *bakreni odsjaj umirućeg sunca u majčinoj kosi negdje pored Vrbasa i krupne bradavičaste kapljice po zarošenoj staklenoj boci iz koje je pila vodu, Muminov glas i njegovo nazalono „Vozila se po Vrbasu lađa*“ (Mlakić 2002: 103). Mumir je šargije izrađivao od javorova drva. One kojima je pratio stihove pjesme o lađi i Vrbasu bila je zasigurno izrađena od javora koji raste uz vodu. Ali, bosansku. Uključujući posvojni pridjev, oduzimamo i umjetnosti pravo na nadu.

*

U Bosni mjesecima nije prestalo kišiti. Narod spominje biblijske poplave. Kuće koje su nakon rata iznova podignute plove po cestama pretvorenima u rijeke. Dvanaest godina nakon objavljivanja romana *Živi i mrtvi* brišu se granice literature, zbilje, priče i povijesti. Iza kiše nikako da dođe sunce, a i kad, i ako proviri, virit će prekratko. Ne znam ima li još uopće smisla na ovim prostorima izgovarati bakinu poslovicu *Baci niz vodu, srest ćeš uz vodu*. I to dok se lađe po Vrbasu vrte u krug.

Literatura

MLAKIĆ, Josip, *Živi i mrtvi*, Zagreb, 2002.

A MAPLE TREE GROWS BY THE WATER
(THE GREAT STRENGTH OF MLAKIC'S WATERS)

Mlakic's novel *The Living and the Dead* (2002) prompts two readings. The first reading – through its key motifs (water, storytelling, inheritance, Ilin day and war journey) – provokes the reader's biography. One can almost speak of the most precious form of reception of a literary text. In the first part of the article we introduce four biographical images provoked by the novel *The Living and the Dead* (the story of the proverb, the story of the father, Ilin day and the colorful umbrella). In the second part we attempt to read Mlakic's novel as belonging to a genre of the novel about history. The indicative term is justified by the ways in which the water is introduced into the stories (two wars and two generations).

KEY WORDS: ***biography of reading, constructive elements, novel about history, repetitiveness, water***

Katarina Frljužec

Diplomski studij njemačkog i engleskog jezika i književnosti, smjer prevoditeljski/znanstveni
Sveučilište u Zadru

UDK: 811.111:811.112.2:811.163.42]:159.942

Pregledni rad
Primljen: 22. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 20. 11. 2016.

Marija Perić

Poslijediplomski studij „Humanističke znanosti“
Sveučilište u Zadru

Valovi kao jezični izraz emocija

Emocije su bitan faktor u interakciji s ljudima, a izražavaju se na različite načine. Osim jezikom, mogu se pokazati izrazima lica, gestikulacijom i mimikom te raznim fizičkim aspektima poput drhtanja. Cilj ovog rada je povezati izražavanje emocija uz riječ val u različitim jezicima. Kao korpus ovog rada promatrane su konstrukcije emocija s riječi val u hrvatskom, engleskom i njemačkom jeziku u novinama *Jutarnji list*, *The Spectator* i *Die Zeit*. Primarna zadaća emocija je evaluacija kao izraz stava, gledišta ili osjećaja govornika ili pisca. Martin i White dijele evaluaciju u tri domene: stav, sudjelovanje i gradaciju, a stav dalje dijele u afekt, sud i procjenu. Analiza ovoga rada temelji se na afektu u teoriji Martina i Whitea. Rezultati koji su proizašli iz ovog istraživanja pokazuju kako su emocije koje se izražavaju u ovakvim primjerima većinom negativne, a razlikuju se i među jezicima. Tako su one najrjeđe u engleskom, a najčešće u njemačkom jeziku gdje smo pronašle brojne ekspresivne izraze.

KLJUČNE RIJEČI: ***val, emocije, evaluacija, afekt, stav***

1. Uvod i metodologija

Jezik je temelj svakog društva i nužan faktor u ljudskoj komunikaciji u kojoj emocije imaju veoma bitnu ulogu. Novinski tekstovi imaju za cilj prenošenje informacija čitatelju te taj cilj danas ostvaruju putem raznih jezičnih sredstava, a kao jedan od njih sve su češće emocije. Emocije se mogu vezati uz razne riječi i tvoriti mnogobrojne jezične konstrukcije (frazeme, metafore…) te samim time predstavljaju zanimljivo područje istraživanja.

2. Ciljevi i svrha

Cilj ovog rada je istražiti povezanost riječi *val* s emocijama u hrvatskom, engleskom i njemačkom jeziku kroz teoriju Martina i Whitea u korpusu primjera iz novina hrvatskog, engleskog i njemačkog govornog područja, *Jutarnji list*, *The Spectator* te *Die Zeit*. Te novine odabrane su kao ozbiljan tisak s velikom popularnošću među čitateljima, a odabrani korpus time predstavlja jedan reprezentativni oblik jezika u njegovoj svakodnevnoj upotrebi u komunikacijskom procesu. Ovim istraživanjem htjelo se ukazati na razlike među jezicima, tj. iskazanoj razini emocionalnosti u svakom od jezika kroz jezične izraze s riječi *val*.

3. Teorijski pregled

Emocije su subjektivna iskustva koja ovise o osobi, trenutku i kulturi u kojima se nalazimo (usp. Ortner, 2016: 72). Svaki razgovor uključuje neku vrstu emocionalnog govora bilo da govornici pokušavaju izraziti ili sakriti osjećaje ili procijeniti i opisati emocije drugih (usp. Pavlenko i Driagina 2007: 213). Emocije oživljavaju razgovor, usmjeravaju naše postupke te nas mogu sasvim obuzeti usprkos našim nastojanjima da ih sakrijemo (usp. Planalp 1999: 10, Fiehler 1990: 1). One mogu biti različite jačine. Postoji više od stotinu definicija, ali svima je zajedničko da imaju nekoliko sastavnih dijelova, da jako ovise o socijalnom elementu i da je njihov opis moguć samo u kontekstu (usp. Jahr 2000: 7).

Jezikom se također opisuje i kultura te stoga u analizi emocija treba obratiti pozornost i na kulturalne razlike (usp. Mansilla 2003: 219). Postoje mnogi načini opisivanja nečijih emocija i osjećaja, ali one se najčešće mogu podijeliti u dvije skupine: (1) osoba može tvrditi da se osjeća dobro ili loše (npr. *I feel wonderful*.) ili (2) da se osjeća kao neka druga osoba u nekoj određenoj situaciji te se identificirati s tom situacijom (npr. *I feel like a motherless child*.) (usp. Wierzbicka 1999: 13). Način na koji netko tumači svoje emocije prvenstveno ovisi o materinskom jeziku i njegovim leksičkim mogućnostima koje se zatim određuju kulturom. Emocije se izražavaju na svakoj jezičnoj razini uključujući gramatiku i intonaciju, izraze lica poput mrštenja, podizanja obrva ili gesta. Takve razine emocija razlikuju se u određenim kulturama. Tako Wierzbicka (1999: 275-276) tumači kako postoje univerzalni predlošci organizacije emocija zajednički svim jezicima kao u univerzalnom ljudskom konceptu te tvrdi da svaki jezik ima riječ za *osjećaj*, da u svakom jeziku postoji razlika između *dobrih* i *loših* emocija, te da svaki jezik sadrži neku varijantu značenja riječi *plakati* i *smijati se*. Nadalje, svaka kultura

povezuje određene izraze lica s dobrim ili lošim emocijama, a svaki jezik sadrži pojedine emocionalne riječi i usklike.

Način na koji su emocije obuhvaćene jezikom ovisi o vrsti i temi teksta i o trenutnim vremenskim, prostornim i društvenim kontekstima (usp. Ortner, 2016: 72). Najpoznatije podjele emocija su na ugodne i neugodne (usp. Jahr 2000: 23) ili na pozitivne i negativne (usp. Thamm 1992: 654). Baveći se načinima komunikacije emocijama, Fiehler (1990: 99) razlikuje izražavanje i tematiziranje emocija. Izražavanje emocija odnosi se na samo iskazivanje emocije te prema tome uključuje istovremeno doživljavanje određene emocije i sam njen izraz. S druge strane, tematiziranje emocija je razgovor o emocijama, tj. jezično opisivanje određene emocije koju govornik u tom trenutku ne mora nužno osjećati. U ovom radu naglasak će biti stavljen na tematiziranje emocija, tj. na sam izraz emocije u pisanom tekstu.

Fiehler (1990: 96-97) govori o različitim područjima neverbalnog izražavanja emocija te spominje njihovo fizičko iskazivanje (npr. drhtanje), gestikulaciju i mimiku kao i iskazivanje u verbalnom dijelu izjava (jezično-sadržajni oblik verbalizacije, emocionalno-verbalne izjave, verbalno imenovanje, opis, imenovanje doživljaja, opis doživljaja i sl.) i iskazivanje u ponašanju tijekom razgovora (kroz temu, vrstu diskursa, razgovorne strategije), a Stopyra (2010: 105-106) razlikuje izraze emocija npr. držanje tijela, pokrete, ton glasa govornika, jasnoću artikulacije kao i jezična sredstva koja sadrže emocije poput čestica. Prema tome dolazimo do zaključka da su emocije središnji element u socijalnom i individualnom životu ljudi (usp. Valova 2010: 95), a već je i Jean-Jacques Rousseau tvrdio da se emocije doživljavaju tek onda kada se izraze jezikom (usp. Maynard 2002: 22). Međutim, emocije nisu vidljive samo u fizičkim promjenama. One se mogu izraziti i u književnim djelima pomoću verbalne i neverbalne komunikacije na način da čitatelj, s jedne strane, doživljava psihološke osobine likova, dok autor, s druge strane, stvara napetost (usp. Pavić Pintarić i Schellheimer 2014: 258). Takvi opisi doživljaja ostvaruju se pomoću jezičnih sredstava. Fiehler (1990: 120-122) razlikuje izraze za opis doživljaja i metaforičko korištenje pojmova (npr. *Es kocht in mir. – U meni se kuha.*). U izraze za opis doživljaja ubraja pojmove koji imenuju doživljaje, kratke usporedbe i usporedbe s *kao* ili *kao da* ili slike (npr. *osjećao (sam) se kao*), te metaforično korištenje pojmova (npr. *Ich hänge durch. – Držim se.*). Nadalje, Hermanns (2002: 356-361) dijeli jezična sredstva u emotivne riječi, tj. u riječi s emocionalnim značenjem i emotivne pojmove. Emotivne riječi su leksemi kojima se emocije izražavaju, dok su emotivni pojmovi leksemi koji označavaju emocije. Na taj način opisuje emotivne riječi prema vrstama riječi: emotivni usklici (npr. *eh, oh, ah, brr, fuj, uh*), emotivni rečenični prilozi (*nažalost, srećom, hvala Bogu,*

nadajmo se), emotivni pridjevi (*ugodno, glupo, dramatično*), emotivne imenice (*svinja, dušica*), emotivni glagoli (glagol govora kao npr. *brbljati* može se emotivno pojačati prefiksom, npr. *razbrbljati se*; glagoli koji označavaju loše odrađen posao, npr. *aljkavo raditi*) i emotivni frazemi (sve riječi pozdrava, psovke).

Usprkos tim podjelama veoma je teško istražiti evaluacijski jezik jer ne postoje određene gramatičke ili leksičke forme koje označavaju područje ekspresivnog vokabulara (usp. Hunston 2011: 3). Svi znanstvenici bave se jednim od četiri aspekata: (1) emocionalnim riječima poput sreće, ljutnje, tuge, (2) emocionalno nabijenim riječima (nadimcima, psovkama ili tabuiziranim riječima), (3) emocionalnim izrazima i metaforama i (4) emocionalnim diskursom, tj. načinom korištenja emocija, emocionalnih riječi, emocionalno nabijenih riječi, izraza i metafora u različitim vrstama teksta (usp. Pavlenko i Driagina 2007: 213-214). Sva četiri aspekta evaluacijskog jezika neizostavno su povezana s emocijama (usp. Fiehler 2010: 19). Mikulova (2012: 81) tvrdi da se uvijek procjenjuje s obzirom na neku hijerarhijsku skalu koja sadrži društveno prihvaćene moralne, religiozne i estetske norme.

Martin i White (2005: 1) definiraju evaluaciju kao subjektivnu prisutnost autora ili govornika koji nešto prihvaćaju, odbacuju, kritiziraju ili odobravaju i načina na koji svoje čitatelje i slušatelje dovode do toga da to isto naprave. Evaluacija se može prepoznati kroz vokabular i gramatiku jer su neke riječi sasvim jasno evaluacijske, tj. evaluacija je njihova glavna funkcija i glavno značenje. Mikulova (2012: 85-86) spominje različita evaluacijska sredstva i njihov jezični iskaz te koristi tipične primjere za evaluacijske lekseme koje spominju i Hunston i Thompson (2003: 21), primjerice pridjeve i priloge poput *wunderschön* (*prekrasno*) ili *gigantisch* (*ogromno*), imenice poput *Rechstextremisten* (*ekstremni desničari*) i *Aggression* (*agresija*) te glagole poput *umbringen* (*ubiti*).

Martin i White (2005) razradili su vlastiti model evaluacije u okvirima funkcionalne lingvistike te dijele evaluaciju u tri domene: stav, sudjelovanje i gradaciju[1] (usp. Mikulova 2012: 82). Stav se bavi našim osjećajima i emocionalnim reakcijama, sudovima ponašanja i procjenama te obuhvaća

---

[1] engl. *attitude, engagement* und *graduation* – njem. *Einstellung, Anteilnahme, Graduierung*
Kroz sudjelovanje, govornik ili pisac prosljeđuje stavove, ukazuje na njih i komentira ih kao da vlastito gledište ne mora eksplicitno izraziti (usp. Mikulova 2012: 83). Gradacija se bavi fenomenom evaluacije i temelji se na tome koliko je neki osjećaj jak ili slab (usp. Martin i White 2005: 37).

tri područja osjećaja: afekt, sud i procjenu[2] (usp. Martin i White 2005: 42). Ovaj rad temelji se samo na području afekta kojeg ćemo pobliže objasniti.

Afekt je emotivna dimenzija značenja i odnosi se na pozitivne i negativne osjećaje i naše reakcije na neko ponašanje koje nadalje ukazuju osjećamo li se sretno ili tužno, sigurno ili zabrinuto, zainteresirano ili ravnodušno. On se može izraziti različitim gramatičkim strukturama. Martin i White (2005: 35-46) razlikuju afekt kao osobinu, proces i komentar. Afekt kao osobina može opisati sudionike i pripisati im atribute kao i opisati način njihovog ponašanja. Afekt kao proces je mentalno stanje ili afektivno ponašanje. Afekt kao komentar sadrži modalni atribut, tj. on pokazuje kako se autor ili govornik osjeća i odnosi se na njegove želje.

Martin i White (2005: 46-49) opisuju i klasificiraju afekt sa sljedećih 6 faktora: (1) procjenjuje li okolina emocije kao pozitivne ili negativne; (2) postoje li paralingvistički ili ekstralingvistički oblici izražavanja emocija (*behavioural, mental i relational processes*; za dodatno pojašnjenje, vidi Martin i White 2005: 47); (3) je li emocija reakcija na neki okidač ili je ona raspoloženje s nepoznatim uzrocima; (4) na koji je način emocija gradirana (nisko, srednje i visoko); (5) iskazuje li emocija neko realno stanje ili se odnosi na nerealnu situaciju; te (6) u koju grupu emocija ju se može svrstati: (ne)sreća (npr. *tuga, mržnja, sreća, ljubav*), (ne) zadovoljstvo (npr. *dosada, znatiželja, poštovanje*), (ne)sigurnost (npr. *briga, strah, povjerenje*).

4. Pretpostavke

Pregledom teorije Martina i Whitea (2010) proizlaze sljedeće pretpostavke istraživanja. Ponajprije, njihova teorija ne može obuhvatiti sve aspekte izražavanja emocija u našim primjerima te će primjerice neverbalna komunikacija i svi ekstralingvistički oblici izostajati u našem korpusu zbog samog stila pisanja novinskih članaka. Nadalje, sve emocije bit će uzrokovane nekim realnim događajem te stoga ne bi trebale biti visoko gradirane, već nisko, zbog neutralnosti novinarskog izvještajnog stila. Također, pretpostavlja se kako će se uz riječ *val* češće vezati negativne emocije te će iz istraživanja proizaći i veći broj negativnih konstrukcija uz riječ *val* zbog same prirode novinarskog stila koji se ipak češće bavi negativnim događajima i problemima društva nego što objavljuje pozitivna iskustva.

---

[2] engl. *affect, judgement* und *appreciation* – njem. *Affekt. Urteil Einschätzung*
Sud se bavi procjenom nečijeg ponašanja kojem se možemo čuditi, kritizirati ga, hvaliti ili osuđivati (usp. Martin i White 2005: 42), dok se procjena bavi načinima vrednovanja (usp. Martin i White 2005: 35-36).

5. Metodologija

Svi primjeri u ovom radu nalaze se u online izdanjima novina hrvatskog, engleskog i njemačkog govornog područja *Jutarnji list, The Spectator* i *Die Zeit*, čija je arhiva članaka pretražena pomoću ključnih riječi *val*, *wave* i *Welle*. Iz tih primjera izabrani su oni koji obuhvaćaju konstrukcije koje uza sebe vežu emocije. U korpusu je pronađeno i analizirano cca. 20 primjera iz svakog jezika. Pretraživanje je započeto od najnovijih članaka, pa tako korpus primjera iz *Jutarnjeg lista* obuhvaća razdoblje od 2014. do 2015. godine (17 primjera), a iz *Die Zeit* od 2013. do 2015. godine (20 primjera). Za primjere iz engleskog jezika pretražena je online-arhiva *The Spectatora* koja obuhvaća samo vremensko razdoblje do 2008. godine te je zbog nedostatka primjera pretražen korpus sve od 2008. do 2001. godine (12 primjera). Riječ *val* u sva tri jezika uz svoje doslovno značenje ima i ono preneseno, pa tako u hrvatskom jeziku označava „nailaženje, jačanje ili naglo širenje (…) nekog događaja (…) [ili] prirodnog fenomena" (Hrvatski jezični portal, URL1, Anić 2007: 614), a slično je definiran i u njemačkom jeziku[3] (URL2), dok u engleskom jeziku čak i navodi izričito vezu s osjećajima i emocijama[4] (URL3). Imajući na umu samo značenje riječi *val*, u ovom radu ispitat će se koje se emocije vežu uz riječ *val*, te jesu li one pozitivne ili negativne, a poseban naglasak stavljen je na razlike među jezicima. U tu svrhu izrazi su analizirani prema teoriji Martina i Whitea koji afekt opisuju sa 6 faktora prema kojima dijele emocije u pozitivne i negativne, istražuju njihove ekstralingvističke oblike, razlikuju između uzrokovane emocije i općenitog raspoloženja, između realnosti i irealnosti, gradiraju emocije te ih dijele u tri kategorije *(ne)sreća*, *(ne) zadovoljstvo* i *(ne)sigurnost*.

6. Rezultati

U ovom radu analizirane su konstrukcije s riječi *val* / *wave* / *Welle* povezane s emocijama u novinskim člancima. Pronađeno je ukupno 49 primjera, 17 u *Jutarnjem listu*, 12 u *The Spectator* te 20 u *Die Zeit*. Ti su primjeri potom analizirani prema teoriji Martina i Whitea, tj. prema njihovim faktorima za analizu afekta. Njihovi faktori ne mogu se posve primijeniti na novinarske izraze povezane s valovima i emocijama, te su

---

[3] etwas, was in großem Ausmaß bzw. in mehr oder weniger dichter Folge in Erscheinung tritt [und sich ausbreitet, steigert] (22.3.2016.)

[4] a sudden occurrence of or increase in a phenomenon, feeling, or emotion (22.3.2016.)

prema tome prilagođeni. Sve emocije podijeljene su u pozitivne i negativne te dodijeljene određenim kategorijama (*(ne)sreća, (ne)sigurnost*, *(ne) zadovoljstvo*). Neverbalna komunikacija koju Martin i White navode ne nalazi se u primjerima ovog rada pa je taj faktor izbačen. Također, razlika između reakcije s nekim uzrokom i općenitog ugođaja emocije ne može se primijeniti na novinarski stil jer su takvi tekstovi sami po sebi komentar na neki događaj, te prema tome i reakcija na neki događaj koji se opisuje. Nadalje, čak i faktor realnosti tj. irealnosti ne može se razmatrati u ovim primjerima zbog samog stila tekstne vrste. Faktor gradacije koji Martin i White navode uspoređujući glagole u izrazima (*dislike, hate, detest*) prilagođen je primjerima u radu. Izrazi su gradirani s obzirom na konstrukciju primjera. Niski stupanj gradacije formuliran je na način da obuhvaća primjere koji sadrže samo riječ *val* i određenu emociju. Srednji stupanj gradacije označen je kao nadodavanje pridjeva jezičnom izrazu ili nagomilavanje više emocija na jednu riječ *val*, a visoki stupanj gradacije bi prema tome imali primjeri s izrazito ekspresivnim pridjevima te oni koji uključuju čvrste strukture poput njemačke *auf einer Welle (der Emotion) reiten* tj. *jahati na valu (neke emocije)*. Primjeri su kategorizirani prema jezicima korpusa te su u svakom jeziku prvo izloženi primjeri s pozitivnom, a potom s negativnom emocijom. Takva struktura analize prikazana je kroz kratki pregled triju faktora ispod svakog primjera: E – pozitivna ili negativna emocija u primjeru, K – kategorija emocija prema Martinu i Whiteu *((ne)sreća, (ne)nezadovoljstvo, (ne)sigurnost*) te G – gradacija.

6.1. Primjeri

6.1.1. Primjeri iz Jutarnjeg lista

(1) Atmosfera je uskoro eksplodirala, **val oduševljenja** prelio se kroz Ćirilmetodsku do Markova trga. (URL4)
E[5]: + oduševljenje
K: sreća
G: niska

(2) Odluka da se kandidira za nasljednika Seppa Blattera i za poziciju ukupno devetog predsjednika Fife u povijesti naišla je na **val odobravanja** u nogometnom svijetu. (URL5)
E: + odobravanje
K: + zadovoljstvo
G: niska

[5] E: emocija, K: kategorija afekta, G: gradacija

(3) Njihova pojava na svadbama izazvala je **val različitih reakcija, kod jednih šok, kod drugih oduševljenje** pa čak i suze. (URL6)
E: - šok, + oduševljenje
K: nesreća, sreća
G: srednja

(4) Puno je faktora utjecalo na **taj histerični val iseljavanja**, a socijalni razlozi i siromaštvo samo su dio tih razloga. (URL7)
E: - histerija, strah
K: nesigurnost
G: srednja

(5) I druge komentatore filma zapljusnuo je sličan **val mržnje** od obožavatelja "američkog snajpera". (URL8)
E: - mržnja
K: nesreća
G: niska

(6) Odluka gradića Chaplana, južno od Pariza, da romskoj bebi uskrati pokop na lokalnom groblju jer "mjesta ima samo za one koji plaćaju lokalne poreze", izazvala je u nedjelju **val ogorčenja** diljem zemlje (...). (URL9)
E: - ogorčenje
K: nezadovoljstvo
G: niska

(7) Škole su u utorak zatvorene u St. Louisu, prosvjedi su nastavljeni nakon noći nasilja potaknutog odustajanjem od sudskog progona bijelog policajca koji je ubio nenaoružanog crnog mladića, a **val ogorčenja** zbog "rasizma koji ubija" zahvatio je i druge američke gradove. (URL10)
E: - ogorčenje
K: nezadovoljstvo
G: niska

(8) Pokolj je izazvao **val međunarodne osude**, od UN-a do velikih zapadnih sila i Indije, tradicionalnog suparnika Pakistana, preko mlade pakistanske aktivistice za obrazovanje Malale Jusafzai, nove dobitnice Nobelove nagrade za mir podrijetlom iz tog područja. (URL11)
E: - osuda
K: nesreća
G: srednja

(9) HDZ-ova kandidatkinja pokušava **uzjahati na val velikog nezadovoljstva** aktualnom vlašću i negativne emocije kanalizirati prema predsjedniku Josipoviću. (URL12)

E: - nezadovoljstvo
K: nezadovoljstvo
G: visoka

(10) To je dovelo do nasilja na ulicama i krvavih sukoba s policijom koja se još uvijek bori s neredima koji sada periodično izbijaju u tom gradu. Tako je primjerice ulični spomenik upucanom mladiću prošloga tjedna uništen pod još nejasnim okolnostima što je izazvalo **novi val nezadovoljstva**. (URL13)
E: - nezadovoljstvo
K: nezadovoljstvo
G: niska

(11) Iako nije sasvim jasno da li se radi o neukusnoj šali ili su to zaista njena rebra, Thalia je naišla na **val nezadovoljstva** među svojim obožavateljima. (URL14)
E: - nezadovoljstvo
K: nezadovoljstvo
G: niska

(12) **Najnoviji val izraelsko-palestinskih napetosti** zadnjih nekoliko tjedana koncentriran je na Jeruzalem i okolicu s kamenovanjem policije i vozila, premlaćivanjem i pucnjavom te ubojstvima na prilazu svetim mjestima u Jeruzalemu. (URL15)
E: - napetost
K: nezadovoljstvo
G: niska

(13) Šokantan video u kojem militanti Islamske države raspravljaju o kupovini i prodaji zarobljenih pripadnica jazida, izazvao je **val zgražanja** širom svijeta. (URL16)
E: - zgražanje
K: nesreća
G: niska

(14) Poraz u Rio de Janeiru bi donio **novi val frustracija i nepotrebnih predbacivanja** tko je kriv za neuspjeh. (URL17)
E: - frustracija, - predbacivanje
K: nezadovoljstvo
G: srednja

(15) Mala Romkinja čija je deportacija izazvala **val bijesa** u Francuskoj, ali i šire, s novim papirima stigla je u Hrvatsku kod svog ujaka u Sisku, kazao je njen otac Resat Dibrani za AFP u petak navečer. (URL18)
E: - bijes
K: nesreća
G: niska

U razdoblju od 2014. do 2015. godine u *Jutarnjem listu* pronađeno je 15 rečenica, tj. 17 konstrukcija s emocijama i riječi *val*. Od 17 emocija, 14 je negativnih, a samo 3 pozitivne, što potvrđuje našu prvotnu pretpostavku da se uz *val* češće izražavaju negativne emocije. Te smo emocije grupirale u kategorije *(ne)sreća, (ne)sigurnost* i *(ne)zadovoljstvo*, te prema tome prva kategorija broji 7 emocija, druga samo jednu emociju, dok se u trećoj kategoriji nalazi najviše primjera, čak njih 9. Također, emocije smo svrstale u 3 stupnja gradacije i došli do zaključka da ih je najviše nisko gradiranih, čak 10 emocija, što opet potvrđuje našu početnu hipotezu. Ostatak je srednje (6 emocija) i visoko gradiran (1 emocija).

6.1.2. Primjeri iz The Spectator

(16) Caught by chance on Remembrance Sunday, the broadcast of the composer's celebrated recording of War Requiem kept me hooked, listening with half an ear, half fascinated, half repelled, for the whole duration of a trip down memory lane, recalling **the wave of patriotic fervour** and heart-on-sleeve emotion surrounding the work's première, 1962, in the new Coventry cathedral. (URL19)
E: + domoljublje
K: sreća
G: srednja

(17) The forced, coffin-plated smiles, **the infinitely weary waves of cheer**, the glutinous, tortured words of false optimism his speechwriters gum together for him, all leave their marks. (URL20)
E: + veselje
K: sreća
G: visoka

(18) England's victory caused **a sudden tidal wave of public jubilation**, in sentiment an echo of the recent unprecedented exultations of Mafeking Night... (URL21)
E: + veselje
K: sreća
G: visoka

(19) With no prompting, the entire audience sprang to its feet and bathed the returnee in **waves of applause.** (URL22)
E: + odobravanje
K: sreća
G: niska

(20) Meanwhile we must send Walton on his way with **a wave of gratitude**, and — for old times' sake — a gentle laugh. (URL23)
E: + zahvalnost
K: zadovoljstvo
G: niska

(21) The big three car-makers employ 240,000 people in the US. Bankruptcy, one of the options Obama is reported to be considering, would **send shock waves** through the entire economy. (URL24)
E: - šok
K: nesreća
G: niska

(22) **The killing caused shock waves** in the community and it was a relief when the police arrested her misfit nephew. (URL25)
E: - šok
K: nesreća
G: niska

(23) Whatever the underlying cause (urgent liquidation of hedge-fund positions by all available means probably had as much to do with it as any **general wave of negative sentiment** about the UK economy), you might think this already constitutes a 'run on the pound' which we should be worried about. (URL26)
E: - nezadovoljstvo
K: nezadovoljstvo
G: srednja

(24) S President may make friends in Europe this week but, says Anne Applebaum, his visit will be accompanied by **a wave of hatred** Warsaw AS I write this, thousands of ardent young people are boarding trains and buses, heading towards Spain, towards Sweden, towards just about every place that President George W. Bush might possibly appear in public on his first official visit to Europe. (URL27)
E: - mržnja
K: nesreća
G: niska

(25) Earlier this year **a great wave of anxiety** pulsed through the British media. Young women, it seems, are neglecting their relationships and their partners because they are spending up to eleven hours each day in the office. (URL28)
E: - anksioznost
K: nesigurnost
G: srednja

(26) This particular story ends as quietly as it began, **waves of disturbance** expertly dispersed, and the strenuous connections between the characters becalmed into a happy ending. (URL29)
E: - uznemirenost
K: nesigurnost
G: niska

(27) Instead, whenever I read the Guardian (which is often), **a wave of irritation** comes over me like a Jacksonian fit, the epileptic seizure that starts with a twitch in the toe and ends in a generalised convulsion. (URL30)
E: - razdraženost
K: nezadovoljstvo
G: niska

Engleski primjeri iz *The Spectator* u ovome radu datiraju od 2008. sve do 2001. godine zbog nedostatka pronađenih primjera. Pronađeno je 12 primjera, od toga 7 negativnih i 5 pozitivnih. Iako se broj pozitivnih i negativnih primjera ne razlikuje previše, ipak je broj negativnih primjera veći, kao što je pretpostavljeno na početku rada. Prema kategorijama *(ne)sreća* (7 primjera) i *(ne)sigurnost* (2 primjera) slični su rezultati kao i u hrvatskom jeziku, no kategorija *(ne)zadovoljstvo* ima mnogo manje primjera (3 primjera) nego u hrvatskom jeziku. Što se tiče gradacije, ponovno je većina primjera nisko gradirana (7 primjera), što potvrđuje našu početnu hipotezu, dok su srednje (3 primjera) i visoko gradirane emocije (2 primjera) slabije zastupljene.

6.1.3. Primjeri iz Die Zeit

(28) Nichts wünsche er sich angesichts der Massendemonstration gegen den islamischen Terror am Sonntag in Paris mehr, als dass die Menschen im Westen auch einmal Solidarität mit den Opfern in Nigeria zeigten. Doch um eine solche **Welle des Mitgefühls** zu entfachen, ist der westafrikanische Ölstaat mit seinen 175 Millionen Einwohnern offenbar allein geografisch zu weit von den Menschen in Europa entfernt. (URL31)
E: + suosjećajnost
K: sigurnost
G: niska

(29) Und er **reitet auf einer Sympathiewelle**, weil er sich erlaubt hat zu sagen, was alle längst wissen, aber nicht akzeptieren wollen oder können: Der Kaiser ist nackt, Griechenland ist pleite. (URL32)
E: + simpatija
K: sreća
G: visoka

(30) Kann man [Merkel] verdenken, wenn sie genießt, dass nicht mehr alles gegen sie verwendet wird, dass sie auf einer **Welle der Sympathie** surft? (URL33)
E: + simpatija
K: sreća
G: visoka

(31) Die Signale des Körpers können ausgeblendet werden, so wie beim Läufer, der **auf einer Welle des Glücks** seine Krämpfe vergisst. (URL34)
E: + sreća
K: sreća
G: niska

(32) Bewahren wir uns doch am Muttertag eine gewisse Sachlichkeit und lassen uns von den **Wellen der Sentimentalität** nicht forttragen! (URL35)
E: + sentimentalnost
K: sreća
G: niska

(33) Danach erfasste eine **nie gekannteWelle der Wut und Solidarität** das Land. Die pakistanische Zivilgesellschaft war plötzlich so sichtbar und laut wie vielleicht nie zuvor. (URL36)
E: - bijes, + solidarnost
K: nesreća, sigurnost
G: visoka

(34) [Das Massaker] sandte **eine Schockwelle** um die Welt und warf ein Schlaglicht auf die grausamen Menschenrechtsverletzungen unter Usbekistans autoritärem Präsidenten Islam Karimow, der bis heute im Amt ist. (URL37)
E: - šok
K: nesreća
G: niska

(35) Niemand lasse sich von der medialen **Welle der Betroffenheit** täuschen: Die Entscheidung, wie sich Europa verhalten wird, ist noch längst nicht gefallen. (URL38)

E: - pogođenost
K: nesreća
G: srednja

(36) Aus der **Wutwelle** wurde eine politische Bewegung, und am Ende gab es die AfD. (URL39)
E: - bijes
K: nesreća
G: niska

(37) In dieser schwierigen Lage hat Tsipras auf beeindruckende Weise die Parlamentswahlen gewonnen, ins Amt gehoben durch eine **Welle der Wut** über die Sparpolitik und das unzureichende Krisenmanagement seiner Vorgängerregierungen. (URL40)
E: - bijes
K: nesreća
G: niska

(38) Ein-, zweimal flüchtete eine Topmodel-Kandidatin aus Heidi KlumsZickenknast. Das wurde medial meist von Kopfschütteln oder einer **verlogenen Mitleidswelle** begleitet. (URL41)
E: - suosjećajnost
K: nesigurnost
G: srednja

(39) Doch seit im vergangenen Sommer eine Frau aus einem Industriebetrieb vor Gericht erreichte, dass ihr Arbeitgeber rückwirkend den Lohnunterschied zu einem männlichen Kollegen nachzahlen musste und sie darüber hinaus eine Entschädigung für die Diskriminierung bekam, befürchten Arbeitgebervertreter **eine Klagewelle**. (URL42)
E: - žaljenje
K: nesreća
G: niska

(40) Der ehemalige Vorsitzende des Aufsichtsrates der FC Bayern München AG wurde als Spekulationsjunkie entlarvt, wegen Steuerhinterziehung in zweistelliger Millionenhöhe verurteilt und in die Justizvollzugsanstalt Landsberg am Lech gesperrt. Das war **die erste Demütigungswelle**. (URL43)
E: - ponižavanje
K: nesigurnost
G: niska

(41) In den 1970er Jahren, als in Deutschland die sogenannte Rote Armee Fraktion Menschen ermordete, die sie als angebliche Feinde identifiziert hatte, und als **eine Welle hysterischer Furcht**, initiiert

und instrumentalisiert von reaktionären Kräften, das ganze Land in einen Ausnahmezustand versetzte, verlangten die Täter, nachdem sie festgenommen und inhaftiert waren, ihre Anerkennung als "Bürgerkriegspartei": (…). (URL44)
E: - strah
K: nesigurnost
G: srednja

(42) Diese "ungerechtfertigte Provokation von 1,5 Milliarden Muslimen weltweit" werde eine **neue Welle des Hasses** auslösen, schrieb die wichtige religiöse Einrichtung Dar al-Ifta in Kairo. (URL45)
E: - mržnja
K: nesreća
G: srednja

(43) All die Euphorie, die ihr Auftauchen auslöste, wurde zunichtegemacht von den Shitstorms, **den Wellen der Missgunstund Niedertracht**, mit denen die Mitglieder einander überzogen. (URL46)
E: - mržnja, - zloba
K: nesreća
G: srednja

(44) Als Ronald Pofalla am 12. August in Berlin vor die Presse tritt, ahnt er noch nicht, dass er **eine Welle des Spotts** lostreten wird. (URL47)
E: - prezir
K: nesreća
G: niska

(45) Die Zustände im besetzten Gebiet konnten auch im Ausland nicht verborgen bleiben und schlugen in der dortigen Presse bereits **Wellen der Empörung**. (URL48)
E: - negodovanje
K: nesreća
G: niska

U razdoblju od 2013. do 2015. godine u *Die Zeit* pronađeno je 20 primjera, od kojih su 14 negativnih i 6 pozitivnih, što potvrđuje našu početnu pretpostavku. U kategorijama su emocije nejednako zastupljene. Naime, 15 emocija nalazi se u kategoriji *(ne)sreća*, 5 u kategoriji *(ne) sigurnost* te nijedna u kategoriji *(ne)zadovoljstvo*. Što se tiče gradacije, najviše emocija je nisko (9 emocija) i srednje gradirano (7 emocija), dok su 4 emocije visoko gradirane. Iako se potvrđuje početna hipoteza o zastupljenosti nisko gradiranih emocija, zanimljivo je primijetiti kako se u njemačkom jeziku, u usporedbi s hrvatskim i engleskim, nalazi najviše visoko gradiranih emocija.

6.2. Sažetak rezultata

U primjerima su pronađene različite emocije. U sva tri jezika prisutne su emocije mržnja i šok koje pripadaju kategoriji *nesreća*. Nadalje, neke od emocija prisutne u hrvatskim primjerima su u kategoriji *(ne) sreća* oduševljenje, osuda, zgražanje i bijes, u kategoriji *(ne)sigurnost* histerija i strah te u kategoriji *(ne)zadovoljstvo* odobravanje, ogorčenje, nezadovoljstvo, napetost, frustracija i predbacivanje. U engleskim primjerima se u kategoriji *(ne)sreća* nalaze domoljublje, veselje i odobravanje, u kategoriji *(ne)sigurnost* anksioznost i uznemirenost, a u kategoriji *(ne)zadovoljstvo* zahvalnost, nezadovoljstvo i razdraženost. U njemačkim primjerima se u kategoriji *(ne)sreća* nalaze simpatija, sreća, sentimentalnost, pogođenost, bijes, žaljenje, zloba, prezir i negodovanje, u kategoriji *(ne)sigurnost* solidarnost, sigurnost, suosjećajnost (pozitivna i negativna), ponižavanje i strah, a u kategoriji *(ne)zadovoljstvo* nije pronađen nijedan primjer.

Prema Tablicama 1, 2 i 3 može se zamijetiti kako engleskih primjera ima najmanje. U engleskim novinskim člancima riječ *wave* češće se veže uz teme poput fizike i geografije, koje nisu aspekt ovog istraživanja, nego uz emocije. Riječ *val* veže se većinom uz negativne emocije kao što je i pretpostavljeno u početnim hipotezama. Jedino je u engleskim primjerima broj pozitivnih i negativnih emocija skoro podjednak. U primjerima izostaje neverbalna komunikacija, što je također jedna od hipoteza te su sve emocije reakcija na neku situaciju. Gledajući kategorije emocija možemo zaključiti kako u hrvatskom jeziku ima skoro podjednako emocija u kategorijama *(ne)sreća i (ne)zadovoljstvo* dok u engleskom i njemačkom jeziku prevladava kategorija *(ne)sreća*. Što se tiče gradacije emocija većina primjera je nisko gradirana dok su rijetki srednje i visoko gradirani. Najviše srednje i visoke gradacije ima u njemačkim primjerima.

EMOCIJA	pozitivno	3
	negativno	14
KATEGORIJA	(ne)sreća	7
	(ne)sigurnost	1
	(ne)zadovoljstvo	9
GRADACIJA	niska	10
	srednja	6
	visoka	1

Tablica 1. Hrvatski primjeri (17)

EMOCIJA	pozitivno	5
	negativno	7
KATEGORIJA	(ne)sreća	7
	(ne)sigurnost	2
	(ne)zadovoljstvo	3
GRADACIJA	niska	7
	srednja	3
	visoka	2

Tablica 2. Engleski primjeri (12)

EMOCIJA	pozitivno	6
	negativno	14
KATEGORIJA	(ne)sreća	15
	(ne)sigurnost	5
	(ne)zadovoljstvo	0
GRADACIJA	niska	9
	srednja	7
	visoka	4

Tablica 3. Njemački primjeri (20)

Analizirajući te primjere može se zamijetiti kako svaki jezik ima poseban način stvaranja veza između riječi *val* i emocija. Gledajući konstrukcije primjera, vidljivo je kako se riječ *val* često veže uz emocije u njemačkom i hrvatskom jeziku, dok malo rjeđe u engleskom jeziku u kojem se riječ *wave* više koristi u drugim kontekstima poput fizike i geografije. U hrvatskom jeziku se riječ *val* veže genitivom na neku emociju, dok se u njemačkom izmjenjuju genitivne konstrukcije i složenice, a u engleskom je većinom prisutna konstrukcija *wave of sth*.

Najčešći glagoli u hrvatskom jeziku koji se vežu uz valove i emocije su *zahvatiti* te *izazvati,* koji i sami mogu imati metaforičko značenje poput „obuzeti, ovladati“ (Hrvatski jezični portal, URL1), tj. „zgrabiti (…) čvrsto, snažno uhvatiti“ (Anić 2007: 640) i „učiniti da što izbije, da se pojavi, da se dogodi“ (Hrvatski jezični portal, URL1) tj. „biti povod nekom događaju“ (Anić 2007: 158), a naišle smo i na jedan posve

metaforički primjer *uzjahati na val emocija*. Što se tiče engleskog jezika, valovi se najčešće *izazivaju* ili šalju, a naišli smo također i na zanimljiv glagol *bathe* u značenju *kupanja* u nekom valu emocija. U njemačkom jeziku najčešći je glagol *auslösen*, što znači *izazvati*, ali postoje također i brojni metaforički izrazi s glagolima *surfen* (*surfati*) i *reiten* (*jahati*).

Zanimljivo je primijetiti kako su njemački primjeri najekspresivniji te često obuhvaćaju metaforičke izraze poput *jahati ili surfati na valu neke emocije*, dok u hrvatskom i engleskom jeziku takvi izrazi izostaju ili su rijetki. Sve u svemu, u hrvatskom i njemačkom jeziku emocije se vežu uz riječ *val* češće nego u engleskom jeziku, što se ne bi moglo pretpostaviti analizirajući same definicije riječi *val/Welle/wave*, jer kako je već navedeno, u Oxfordovom rječniku uz definicije riječi *wave* postoji i ono metaforičko povezano s osjećajima i emocijama, dok u hrvatskom i njemačkom rječniku ta komponenta nije toliko izrazito naglašena.

7. Zaključak

Ovim radom dokazano je da postoji povezanost između riječi *val* i emocija u hrvatskom, engleskom i njemačkom jeziku uz teoriju Martina i Whitea i uz korpus primjera iz novina hrvatskog, engleskog i njemačkog govornog područja, *Jutarnji list, The Spectator* te *Die Zeit*. Emocije koje se vežu uz riječ *val* razlikuju se u ova tri jezika. U hrvatskom i njemačkom jeziku najviše je negativnih emocija dok su u primjerima iz engleskog jezika pozitivne i negativne emocije ravnomjerno raspodijeljene. Nadalje, kategorije emocija razlikuju se u ta tri jezika. Tako su emocije iz hrvatskih primjera podjednako u kategorijama *(ne)sreća* i *(ne)zadovoljstvo*, u engleskom jeziku su većinom u kategoriji *(ne)sreća*, a u njemačkom jeziku daleko najviše primjera ima u kategoriji *(ne)sreća* te nijedan primjer u kategoriji *(ne)zadovoljstvo*. Kategorija *(ne)sigurnost* nisko je zastupljena u engleskom i hrvatskom jeziku. Što se tiče gradacije emocija, prvotna pretpostavka kako one neće biti visoko gradirane pokazala se točnom te su emocije u svim jezicima većinski nisko gradirane, a nekoliko ih je i srednje i visoko gradirano. Iznenađujuće, najviše visoko gradiranih emocija nalazi se u primjerima njemačkog jezika što može proizlaziti iz ekspresivnosti samog jezika. Njemački jezik bogat je ekspresivnim izrazima poput *auf einer Welle von Emotion reiten/surfen* (*jahati/surfati na valu neke emocije*) te su ti izrazi kategorizirani kao visoko gradirane emocije. Također, važna je razlika među jezicima i činjenica da se u engleskom jeziku riječ *val* tj. *wave* koristi više u znanstvenim kontekstima (npr. u područjima fizike i geografije), a izrazi s emocijama su rijetki, dok

se u hrvatskom i njemačkom jeziku često koriste u novinskim člancima kao slikovit izraz kako bi samu emociju uspješnije i snažnije prenijeli čitateljima.

Izvori

URL4=http://www.jutarnji.hr/reportaza-ante-tomica-s-inauguracije--ako-je-ovo-glava-ove-zemlje--strah-me-zamisliti-kako-izgleda-dupe-/1296054/ (25. 8. 2015.)
URL5=http://www.jutarnji.hr/jordanski-princ-zeli-srusiti-blattera--dosta-je-diktature--ali-bin-al-hussein-je-pravi-covjek-za-fifu-/1270569/ (25. 8. 2015.)
URL6=http://www.jutarnji.hr/video--sok-i-nevjerica-maroon-5-nepozvani-upadali-na-vjencanja--mladenci-vristali-od-srece/1274534/ (25. 8. 2015.)
URL7=http://www.jutarnji.hr/azem-vllasi--makedonija-bi-mogla-nestati/1356102/ (25. 8. 2015.)
URL8=http://www.jutarnji.hr/nova-ikona-amerike-snajperist-kyle-koji-je-u-iraku-ubio-160-ljudi/1278831/ (25. 8. 2015.)
URL9=http://www.jutarnji.hr/bescutni-gradonacelnik---cijela-stvar-je-napuhana-/1268192/ (25. 8. 2015.)
URL10=http://www.jutarnji.hr/zbog-ovih-dokaza-je-osloboden-poicajac--ti-se-j----prevelika-p----da-bi-me-upucao-/1240067/ (25. 8. 2015.)
URL11=http://www.jutarnji.hr/pakistan-ukinuo-moratorij-na-smrtnu-kaznu-zbog-pokolja-u-pesavaru/1257005/ (25. 8. 2015.)
URL12=http://www.jutarnji.hr/znanstveno-predvidanje-izbore-odlucuje-najneizvjesniji-drugi-krug-u-povijesti-hrvatske/1250940/ (25. 8. 2015.)
URL13=http://www.jutarnji.hr/nova-drama-u-ferguson-u-kasnim-nocnim-satima-na-ulici-upucan-policajac/1223480/ (25. 8. 2015.)
URL14=http://www.jutarnji.hr/meksicka-kraljica-telenovela--u-ovoj-teglici-su-moja-slavna-rebra--cuvam-ih-godinama---/1212929/ (25. 8. 2015.)
URL15=http://www.jutarnji.hr/jeruzalem--napad-u-sinagogi-najtezi-incident-u-zadnjih-sest-godina/1237365/ (25. 8. 2015.)
URL16=http://www.jutarnji.hr/sokantanvideo--dzihadisti-se-cjenkaju-oko-ropkinje--prodat-cu-je-za-jedan-glock-pistolj-/1233130/ (25. 8. 2015.)
URL17=http://www.jutarnji.hr/video--foto--njemacka---argentina-1-0-mario-g-tze-sjajnim-golom-na-sch-rrleov-asist-u-113--minuti-odveo-elf-do-cetvrtog-naslova-prvaka-svijeta-/1205952/ (25. 8. 2015.)
URL18=http://www.jutarnji.hr/romska-djevojcica-stigla-u-hrvatsku-cijela-francuska-prosvjedovala-zbog-njene-deportacije--a-sada-je-s-obitelji-pronasla-utociste-/1203921/ (25. 8. 2015.)
URL19=http://archive.spectator.co.uk/article/29th-november-2008/67/let-down-by-britten (25. 8. 2015.)
URL20=http://archive.spectator.co.uk/article/4th-october-2008/26/from-hadrian-to-gordon-sublime-to-ridiculous (25. 8. 2015.)
URL21=http://archive.spectator.co.uk/article/10th-september-2005/54/our-turn-for-the-urn (25. 8. 2015.)
URL22=http://archive.spectator.co.uk/article/9th-june-2007/13/go-west-to-discover-the-true-america (25. 8. 2015.)
URL23=http://archive.spectator.co.uk/article/6th-september-2003/71/gripping-times (25. 8. 2015.)
URL24=http://archive.spectator.co.uk/article/29th-november-2008/42/general-motors-must-be-allowed-to-crash (25. 8. 2015.)
URL25=http://archive.spectator.co.uk/article/22nd-november-2003/57/howards-end-reconsidered (25. 8. 2015..)
URL26=http://archive.spectator.co.uk/article/22nd-november-2008/14/thank-goodness-we-can-have-a-run-on-the-pound-when (25. 8. 2015.)

URL27=http://archive.spectator.co.uk/article/16th-june-2001/20/spurning-bush (25. 8. 2015.)
URL28=http://archive.spectator.co.uk/article/17th-november-2001/11/revealed-at-last-why-the-g-spot-doesnt-work-withou (25. 8. 2015.)
URL29=http://archive.spectator.co.uk/article/30th-august-2003/29/calm-after-the-storm (25. 8. 2015.)
URL30=http://archive.spectator.co.uk/article/30th-june-2007/28/global-warning (25. 8. 2015.)
URL31=http://www.zeit.de/politik/2015-01/boko-haram-nigeria-terror-baga-verwuestung (25. 8. 2015.)
URL32=http://www.zeit.de/2015/09/nord-sued-achse (25. 8. 2015.25. 8. 2015.)
URL33=http://www.zeit.de/2013/36/angela-merkel-popularitaet (25. 8. 2015.)
URL34=http://www.zeit.de/2014/05/leben-ohne-schmerz-genmutation/seite-7 (25. 8. 2015.)
URL35=http://www.zeit.de/2013/25/laure-wyss (25. 8. 2015.)
URL36=http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-03/pakistan-jibran-nasir-terror-taliban (25. 8. 2015.)
URL37=http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-05/jahrestag-massaker-andischan-kommentar-human-rights-watch (25. 8. 2015.)
URL38=http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-04/fluechtlinge-mittelmeer-eu-zehn-punkte-plan (25. 8. 2015.)
URL39=http://www.zeit.de/2015/10/geschlechtergleichstellung-afd-gender-politik (25. 8. 2015.)
URL40=http://www.zeit.de/wirtschaft/2015-01/griechenland-tsipras-syriza (25. 8. 2015.)
URL41=http://www.zeit.de/kultur/musik/2015-03/esc-andreas-kuemmert-absage-kommentar (25. 8. 2015.)
URL42=http://www.zeit.de/2015/10/gehaelter-bezahlung-maenner-frauen (25. 8. 2015.)
URL43=http://www.zeit.de/zeit-magazin/2015/08/uli-hoeness-uwe-ochsenknecht-gesellschaftskritik (25. 8. 2015.)
URL44=http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-01/thomas-fischer-strafrecht-voelkerrecht (25. 8. 2015.)
URL45=http://www.zeit.de/kultur/2015-01/charlie-hebdo-ausgabe-ausverkauft (25. 8. 2015.)
URL46=http://www.zeit.de/2013/21/internet-teilhabe-debattenkultur/seite-2 (25. 8. 2015.)
URL47=http://www.zeit.de/2014/01/rueckblick-verrueckte-politische-momente/seite-2 (25. 8. 2015..)
URL48=http://www.zeit.de/2014/09/erster-weltkrieg-ostpreussen-juden/seite-2 (25. 8. 2015.)

Literatura

ANIĆ, Vladimir, *Rječnik hrvatskoga jezika*. Novi liber, Zagreb, 2007.
FIEHLER, Reinhard, *Kommunikation und Emotion*. Walter de Gruyter, Berlin - New York, 1990.
FIEHLER, Reinhard, „Sprachliche Formen der Benennung und Beschreibung von Erleben und Emotionen im Gespräch“, u: *Studia Germanistica. Čislo 6. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis,* 2010, str. 19-31.
HERMANNS, Fritz, „Dimension der Bedeutung III: Aspekte der Emotion“, u: Cruse, Alan, Hundsnurscher, Franz, Job, Michael, Lutzeier, Peter Rolf. *Lexikologie. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2003, str. 356-362.
HUNSTON, Susan, *Corpus Approaches to Evaluation. Phraseology and Evaluative Language*. Routledge, New York - Oxford, 2011.
JAHR, Silke, *Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten*. Walter de Gruyter, Berlin, 2000.
MANSILLA, Ana, „Das Symbol in Sprache und Kultur. Untersuchungen zur deutsch- spanischen Phraseologie“, u:

Burger, Harald, Häcki Buhofer, Annelies, Greciano, Gertrud, *Phraseologie und Parömiologie. Flut von Texten – Vielfalt der Kulturen*. Band 14. Schneider Verlag Hohengehren, 2003, str. 219-228.

MARTIN, J.R., WHITE, P.R.R, *The Language of Evaluation. Appraisal in English*. Palgrave Macmillan, London, 2005.

MAYNARD, Senko K., *Linguistic Emotivity: Centrality of place, the topic – Comment dynamic, and an ideology of phatos in Japanese discourse*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia, 2002.

MIKULOVA, Anna, „Sprachliche Bewertung in Internet-Foren zu YouTube-Videos", u: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik, 26*, 2012, str. 81-103.

ORTNER, Heike, „Textuelle Konstruktion und emotionslinguistische Rekonstruktion von Identität", u: Pavić Pintarić, Anita, Sambunjak, Zaneta, Zelić, Tomislav (Hrsg.): *Sprachliche Konstituierung der Identität durch Emotionalität*. Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2016, str. 67-80.

PAVIĆ PINTARIĆ, Anita, SCHELLHEIMER, Sybille, "Translating emotions expressed in nonverbal features of dialogues in the novel: Schnee in Venedig", u: Cadera, Susanne, Pavić Pintarić, Anita (ur.): *Voices of Suspense and their Translation*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2014, str. 257-273.

PAVLENKO, Aneta, DRIAGINA, Viktoria, „Russian Emotion Vocabulary in American Learners' Naratives", u: *The Modern Language Journal, 91*, 2007, str. 213-234.

PLANALP, Sally, *Communicating Emotion. Social Moral, and Cultural Processes*. Cambridge University Press, Cambridge - Paris, 1999.

STOPYRA, Janusz, „Lexikalische Ausdrucksmittel von Emotionen im Deutschen", u: *Studia Germanistica. Čislo 6. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis,* 2010, str. 105-113.

THAMM, Robert, „Social Structure and Emotion", u: *Sociological Perspectives*, 1992, str. 649-671.

THOMPSON, Geoff, HUNSTON, Susan, „Evaluation: An Introduction", u: Thompson Geoff, Hunston, Susan. *Evaluation in Text*. Oxford University Press, New York, 2003, str. 1-27.

VALOVÀ, Šàrka, „Narrative Emotionalität", u: Vaňkovà, Lenka, Wolf, Norbert R. *Aspekte der Emotionslinguistik*. Ostrava, 2010, str. 95-105.

WIERZBICKA, Anna, *Emotions across Languages and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

URL1=http://hjp.znanje.hr/ (15.3.2016.)

URL2=http://www.duden.de/rechtschreibung/Welle (22.3.2016.)

URL3=http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/wave (22.3.2016.)

WAVES AS LINGUSTIC EXPRESSION OF EMOTIONS

Emotions are an important factor in the interaction with people and they can be expressed in different ways. Beside language, emotions can be evident in facial expressions, gestures and various physical aspects such as trembling. The aim of this paper is to connect the expression of emotion with the word *wave* in different languages. The corpus of this study consists of constructions of emotions with the word *wave* which have been observed in the Croatian, English and German newspapers *Jutarnji List*, *The Spectator* and *Die Zeit*. The primary task of emotions is the evaluation as an expression of attitude, opinions or feelings of the speaker or writer. Martin and White divide evaluation into three domains: attitude, engagement and gradation, and attitude is further divided into affect, judgment and appreciation. The analysis of this paper is based on the affect according to the theory of Martin and White. The results of this study show that emotions expressed in these examples are mostly negative, and vary among languages. Furthermore, the number of emotions combined with the word *wave* is the lowest in English and the highest in German, where we found many expressive phrases.

KEY WORDS: ***wave, emotion, evaluation, affect, attitude***

Adrijana Vidić

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.161.1-2.09
Izvorni znanstveni rad
Primljen: 13. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 25. 8. 2016.

Marta Džaja

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

„I koliko ljubavi... o, začarano jezero!“: jezersko i riječno u dramama A. P. Čehova

Dramski tetraptih A. P. Čehova, koji ga je pored prozaika učinio velikim dramatičarom, izrazito je prostoran. Nerijetko je istican utjecaj provincijske pustoši, izoliranosti, eksterijernosti i interijernosti pojedinih činova na dramsko zbivanje, a u dramama se u obliku neuspjelog ili uspjelog pokušaja pojavljuje i otimanje posjeda na kojem se odvijaju, što kulminira središnjom temom *Višnjika*. Također, svaka je drama smještena u neposrednu blizinu ili u okrug u kojem postoji neka vodena površina, rijeka ili jezero. Jezero iz *Galeba* je vidljivo na pozornici, o njemu se nerijetko govori, obitavalište je motiva naslova i glavnog simbola drame, a jedan od junaka ga proglašava začaranim i uzrokom pretjerano sentimentalnog ponašanja junaka. Takvo je ponašanje zbog pojave „rusalke” karakteristično i za imanje na kojem se odvija druga „jezerska” drama, *Ujak Vanja*. U preostalim dramama, smještenim pored rijeka, izraženije su različite dislokacije junaka, što se čak može dovesti u vezu sa simboličkim potencijalom tekućica. Ovaj rad će ukazati na činjenicu da postoji sustavnost u pojavljivanju jezerskih i riječnih površina i da je vezana uz samo dramsko zbivanje. Nadalje, ukazat će se na opću povezanost vode sa stvarnim i uvjetnim imenovanjem likova, leksičkim atribuiranjem prostora i intertekstualnošću.

KLJUČNE RIJEČI: ***drame A. P. Čehova, jezera, rijeke, intertekstualnost***

1. Uvod

Proučavatelji dramskog stvaralaštva A. P. Čehova nerijetko ističu važnost prostora za dramsko zbivanje u autorove četiri najpoznatije četveročinke, u *Galebu* (*Čajka*, 1896), *Ujaku Vanji* (*Djadja Vanja*, 1897), *Tri sestre* (*Tri sestry*, 1901) i u *Višnjiku* (*Višnevyj sad*, 1904). Harvey Pitcher, na

primjer, tvrdi da je lokacija važan ključ čehovljevske formule te da autor – kako u drami tako i u prozi – kuću, krajolik ili grad gdje likovi obitavaju očito smatra važnim dijelom njihove karakterizacije (Pitcher 1985: 12-13). Jovan Hristić razlikuje tri razine prostora u Čehovljevim dramama (u svoju studiju uključuje i dramu *Ivanov* [1889] kojom se ovdje nećemo baviti). Prva se odnosi na prostor dramskog zbivanja koji se predočava na pozornici. U pravilu je precizno određen didaskalijama, pridodane su mu i meteorološke osobine, a kretanje njime najprirodnije prati dramsko zbivanje. Jedna te ista prostorija može se ponavljati u više činova s u međuvremenu izmijenjenim prvobitnim prilikama, likovi se mogu kretati iz zajedničkih prema sve intimnijim prostorijama ili iz utrobe kuće naprema van, ovisno o onom što se u drami zbiva (Hristić 1981: 155-164). Drugi nivo prostora odnosi se na zemljopisni položaj. Ta dimenzija na pozornici nije vidljiva nego je otkriva scenski govor te je presudna za odnose među likovima koje Pitcher naziva rezidentima i pridošlicama (*outsiders*) imajući na umu upravo važnost prostorne dimenzije (Pitcher 1985: 14-15). (Richard Gilman pak „događajem ili okolnošću" koja pokreće ove drame proglašava „dolazak" pridošlica na teritorij i u ustaljene živote rezidenata [Gilman 1995: 113]). Budući da u tri od četiri drame starosjedioci žive na prometno izoliranim imanjima ili u prometno izoliranom gradiću, može se govoriti o obrascu izoliranosti. Izuzetak u tom pogledu čini drama *Višnjik* u kojoj je tema sukoba starog i novog ponešto drugačija. U njoj, naime, atraktivnost imanja pored kojeg prolazi željeznica i koje se nalazi na ladanjskoj udaljenosti od grada pokreće dramsko zbivanje (Hristić 1981: 164-169).[1] Treću razinu prostora u dramama Hristić povezuje sa zvukovima koji upozoravaju na postojanje života izvan onog što je vidljivo na pozornici (Hristić 1981: 170-174). Tu, na primjer, spadaju hukanje sove ili zvuk sjekira koje udaraju po stablima višanja, a sličnu ulogu igraju i stanke koje imaju sposobnost učiniti da „odjednom postajemo svesni ne samo psiholoških provalija u nama nego i ogromnog, praznog prostora oko nas" (Hristić 1981: 174). Na važnost

[1] Sve su drame osim *Tri sestre* smještene na imanjima u prirodi izvan grada i na različitoj udaljenosti od njega. *Tri sestre* su jedina drama koja se odvija u gradu, ali riječ je o provincijskom gradiću koji je zaobišla željeznica (od njega je udaljena nekih dvadesetak kilometara), pa je prostorna zabačenost i tu boljka junaka. U *Galebu* je naselje koncentrirano oko jezera koje okružuje šest imanja, a jedno od njih je i Sorinovo gdje se odvija drama. Najbliže selo u kojemu je Medvedenko učitelj nalazi se nešto više od šest kilometara dalje od imanja, a negdje još dalje postoji i grad u kojemu je željeznička stanica. Međutim, do grada je teško otputovati jer upravitelj imanja konje za kočiju ustupa samo u iznimnim prilikama. Dok su ovdje imanja koncentrirana oko jezera, Astrov treba prijeći preko trideset kilometara da bi došao do imanja na

eksterijera u didaskalijama upozorava i Arnold Aronson, koji tvrdi da se uvažavanjem eksterijera može stvoriti kontinuitet između, primjerice, dječje sobe u *Višnjiku* i svijeta izvan nje, a same eksterijerne scene imaju „fluidnost koja ih vodi van granica pozornice“ (Aronson 2000: 137).

Pustoš oko neposrednog prostora u kojem obitavaju likovi zapravo je nepregledna ruska priroda čiji se elementi u prijetećem ili u ugroženom obliku pojavljuju na pozornici ili se o njima na njoj govori. Riječ je, dakle, o dvosmjernoj prijetnji jer, usporede li se četiri drame kao uvjetna cjelina, što je zbog izražene repetitivnosti različitih motiva već intuitivno teško izbjeći, otkriva se da je uz prirodu postojano vezan element uništenja, bilo da ljudi prijete prirodi i uništavaju je (poput Trepleva koji ubija galeba) ili se prijetnja i uništenje vezuju uz prirodu i usmjereni su prema ljudima (kao u slučaju dječaka Griše koji se utapa u *Višnjiku*). Između dvije vrste uništenja nalaze se eksplicitni ekolozi kakav je doktor Astrov, no i uvjetni ekolozi kakvi su Ranevskaja ili Gaev, koji u očuvanju onoga što na zemlji jeste ili iz nje raste imaju osobne koristi ili se jednostavno ne mire s promjenama koje donosi vrijeme. Njima su suprotstavljeni novovjeki osvajači tuđe očevine koji svoju dominaciju nad prirodom i društvom najavljuju sjekirama, poput Nataše iz *Tri sestre* ili Lopahina iz *Višnjika*. J. Douglas Clayton spomenutu repetitivnost motiva diže na razinu obrasca pa strukturu zapleta ili ono što naziva čehovljevskim mitom opisuje ovako:

> „Čovjek je zaljubljen u mladu ženu otprilike osamnaest godina staru. Zavedena je njegovim riječima i pada pod njihov utjecaj. Ovo se općenito događa u prisutnosti neke prirodne vodene površine: jezera ili rijeke. Pojavljuje se mjesečina. Doživljava intenzivan trenutak sreće i izjavljuje da je sretna. Uspoređuje ju se s pticom. Tom trenutku dolazi kraj i započinje životna jednoličnost. Postaje

---

kojem se odvija radnja *Ujaka Vanje*. U blizini je neko selo do kojega Telegin može doći pješice, ali nije poznato gdje je željeznica koja je na imanje dovela Serebrjakova i Elenu Andreevnu. *Višnjik* je jedina drama u kojoj pored imanja prolazi željeznica pa junacima odlazak do grada, čiji se obzor čak i vidi u daljini za lijepa vremena, ne predstavlja problem. Ovdje ta prometna povezanost nije nikakva prednost jer je ujedno riječ o jedinoj drami čiji junaci ne žele napustiti nego zadržati svoje imanje (Hristić 1981: 164-167). Naposljetku, Hristić u pustoši koja okružuje junake vidi uzrok njihova odveć sentimentalnog ponašanja: „Okruženi pustoši, Čehovljevi junaci zbijaju se jedan uz drugoga, mogli bismo čak reći: žive suviše blizu jedan drugoga. (…) U svojoj izgubljenosti i usamljenosti oni se grčevito hvataju jedni za druge, nemilice se zasipaju riječima – ispovestima, prekorima, izjavama ljubavi – kao da njima žele da nekako ispune ogromnu prazninu u koju su bačeni, zagorčavaju život jedni drugima i muče sebe osećanjem krivice zbog toga – jednom reči, ponašaju se kao zveri u kavezu” (Hristić 1981: 168).

> obična šljakerica (*a drudge*) i radnica (konj). Čovjek je doveden do očaja jer mu objekt njegove žudnje ne uzvraća ljubav te počini ili pokušava počiniti samoubojstvo." (Clayton 2013: 21)

U ovom radu razmotrit će se dio obrasca koji Clayton ističe u prethodnom citatu, odnosno onaj vezan uz vodene površine koje se pojavljuju na sve tri razine prostora koje izdvaja Hristić. Ukazat će se na činjenicu da postoji sustavnost u pojavljivanju jezerskih i riječnih površina i da je vezana uz samo dramsko zbivanje. Nadalje, ukazat će se na opću povezanost vode sa stvarnim i uvjetnim imenovanjem likova, leksičkim atribuiranjem prostora i intertekstualnošću. Težište analize bit će na jezerskoj drami *Galeb*, dok će ostale tri drame – jedna jezerska (*Ujak Vanja*) i dvije riječne (*Tri sestre*, *Višnjik*) – poslužiti za dodatnu analizu teme vodenih površina.

2. Jezera i rijeke

Premda su pretežito skrivene, vodene površine u Čehovljevim dramama su itekako prisutne i uglavnom funkcionalne. Jezero iz drame *Galeb* svakako je najupadljivije.[2] Spominje se već u didaskalijama na početku prvog čina, ali neko vrijeme ostaje izvan dometa gledateljeva pogleda jer ga zaklanja amaterska pozornica načinjena za izvedbu Treplevljeve drame.[3] Kada se na toj pozornici podigne zastor, jezero se konačno i vidi. Pojavljuje se i u

---

[2] Prema Čehovljevu biografu, Donaldu Rayfieldu, prvobitnu „inkubaciju" *Galeba* prekinuo je pokušaj samoubojstva slikara I. I. Levitana koji će zatim Čehov utkati u svoju dramu. Levitan je u to vrijeme živio na zabačenom imanju Gorka, na pola puta između Moskve i Sankt-Peterburga. Vlasnica imanja bila je Anna Turčaninova, udana poput prethodne umjetnikove ljubavnice, Sof'je Kuvšinnikove. Nakon svađe s Annom 21. lipnja 1895. ustrijelio se u glavu, ali rana nije bila fatalna. Međutim, njegovo psihičko stanje bilo je teško pa su i Levitan i njegova ljubavnica pisali Čehovu da dođe u posjetu, što je ovaj i učinio 5. srpnja (Rayfield 1997: 350-351). Iz Gorke je istog dana napisao pismo Lejkinu: „Došao je telegram i našao sam se na obali jednog od jezera 70–90 vrsta od stanice Bologoe. Proboravit ću ovdje tjedan ili tjedan i pol i otputovati natrag u Lopasnju. Tu na jezeru vrijeme je otužno, oblačno" (Čehov 1978a: 64-65). Tek su nakon autorova posjeta Gorki u njegovu originalnu hamletovsku zamisao o novoj drami ušli Nina Zarečnaja, jezero, ustrijeljena ptica i tema samoubojstva (Kataev 2002: 174). Drama *Galeb* ne predstavlja jedini tekst u kojemu je Čehov posudio motive iz Levitanovog života već se u literaturi navode i naslovi „Skakavac" („Poprygunj'a", 1892) te „Kuća s mezaninom" („Dom s mezoninom", 1896).

[3] „Jedan dio parka na Sorinovom imanju. Široka aleja, koja vodi ravno od gledališta u dubinu parka prema jezeru; ona je pregrađena pozornicom, na brzu ruku napravljenom za amatersku predstavu, tako da se jezero uopće ne vidi. Lijevo i desno od pozornice žbunje. Nekoliko stolica, stolić" (Čehov 1988: 69).

prologu drame u kojem se zazivaju „(…) dostojanstvene stare sjene, koje lebdite u noći nad ovim jezerom (…)“ (Čehov 1988: 77), a zaziva se i vodeni živalj, „(…) nijeme ribe, koje su obitavale u vodi, morske zvijezde (…)“ (Čehov 1988: 77). Jezero i obzor tako postaju dio scenografije u scenografiji, odnosno dio Čehovljeve, ali i Treplevljeve drame. Također, s jezerom vrlo vjerojatno imaju veze i vlaga i studen kao atmosferske prilike prvog čina koje će se kroz dramu mijenjati. U drugom činu jezero se prema didaskalijama vidi s lijeve strane. Podne je i, za razliku od prvog čina, vruće, i na površini jezera reflektira se treptaj sunčeve svjetlosti. Na početku četvrtog čina Maša informira publiku da su „[n]a jezeru valovi. Ogromni.“ (Čehov 1988: 107), a Medvedenko dodaje da je već dva dana i noći vrijeme grozno. Ogromni valovi umjesto odraza mjeseca ili sunca na površini jezera potencijalno su najava psihološki napetih stanja i događaja s kraja drame.

U prvom se činu čuje pjevanje s druge strane obale, a Arkadina komentira: „(…) Prije jedno deset, petnaest godina, ovdje, na jezeru, glazba i pjesma čula se neprekidno skoro cijelu noć. Ovdje na obali ima šest plemićkih imanja. Sjećam se – smijeh, graja, pucnjava, i ljubavi, ljubavi… (…)“ (Čehov 1988: 80). Zbog ovakvog opisa veselog života oko jezera stječe se dojam da je postalo napušteno i lišeno života kao što u Treplevljevoj drami više nema života na zemlji. Međutim, kako se Čehovljeva drama bude odvijala, ali kako je već u prvom činu postavljeno, sentimentalnih proklamacija ljubavi i pucnjave neće nedostajati, pa je moguće da samo Arkadini, koja komentira prošlost i koja je posve usredotočena na sebe, sve to vidno promiče do trećeg čina kada osvještava da se nalazi u ljubavnom trokutu. Da je život oko jezera ipak sličan onom u prošlosti i da to ima veze s jezerom, naglasit će doktor Dorn na samom kraju prvog čina izjavom: „Kako su svi nervozni! Kako su svi nervozni! I koliko ljubavi... O, začarano jezero! (…)“ (Čehov 1988: 84).[4]

Čim se pojavi na Sorinovom imanju i u drami, Nina će pomalo zagonetno navesti da je poput galeba privlači jezero. Slika galeba s kojim se uspoređuje u prvom i u četvrtom činu nije ista jer će se u međuvremenu odviti niz uništenja. Najprije će Treplev u drugom činu pred Ninine noge baciti mrtvog galeba, najaviti da će „(…) na isti način ubiti samog sebe“ (Čehov 1988: 91), a Nina će mrtvu životinju eksplicitno podići na razinu simbola: „U posljednje vrijeme postali ste razdražljivi, govorite nekako

[4] U pismu Suvorinu 21. listopada 1895. Čehov piše: „Pišem s određenim zadovoljstvom premda strašno lažem u pogledu uvjeta pozornice. Komedija, tri ženske uloge, šest muških, četiri čina, pejzaž (pogled na jezero), puno razgovora o književnosti, malo radnje, pet pudi ljubavi“ (Čehov 1978b: 85).

nerazumljivo, nekakvim simbolima. I ovaj galeb je također sigurno neki simbol, ali, oprostite, ja ga ne razumijem. (*Spušta galeba na klupu.*) Ja sam suviše prosta da bih vas mogla razumjeti" (Čehov 1988: 92). Nina će simbol galeba ipak pokušati razumjeti kada ga Trigorin u istom činu obogati značenjima koji iznova upućuju na nju, a ne na Trepleva: „(…) Tema za malu priču: na obali jezera od djetinjstva živi mlada djevojka, ovakva kao vi; voli jezero kao galeb, i sretna je i slobodna kao galeb. Ali slučajno je naišao jedan čovjek, vidio ju je i prosto iz dosade upropastio – kao ovog galeba" (Čehov 1988: 96). U trećem činu, prije nego odluče da će se viđati i da će Nina pobjeći od kuće, raznježen od medaljona s uputom koji mu poklanja, Trigorin izjavljuje: „Sjećat ću se. Sjećat ću se vas onakve kakvi ste bili onog vedrog jutra – sjećate li se? – prije nedjelju dana, kad ste imali svijetlu haljinu… Mi smo razgovarali… onda je na klupi ležao bijeli galeb…" (Čehov 1988: 98). U četvrtom činu Nina priznaje da od dolaska kući luta svaki dan oko jezera. Tri puta na nekoliko stranica ponavlja: „Ja sam – galeb… Ne, to nije ono." (Čehov 1988: 120, 122), drugi put dodaje i: „Ja sam glumica!" (Čehov 1988: 122), a dvaput se referira i na: „Tema za malu priču…" (Čehov 1988: 122, 123). Trigorin, koji se u trećem činu odlučio sjećati prizora Nine s mrtvim galebom, u četvrtom činu uopće ne prepoznaje životinju koju je sam dao preparirati („Ne sjećam se! [*Promislivši.*] Ne, ne sjećam se!" [Čehov 1988: 123]). Treplev se pak sjeća što je najavio u drugom činu (i u trećem pokušao) – ustrjeljuje se upravo onda kada se preparirani galeb pojavljuje na pozornici.[5]

Jezero je iz *Galeba*, dakle, vidljivo na pozornici te zrcali dramska zbivanja u Čehovljevoj, ali i Treplevljevoj drami. Magnetski privlači objekte uništenja, bilo da je riječ o ljudima ili životinjama: Ninu koju uništava Trigorin, Trepleva kojeg uništava Nina, galebove kakve ubija Treplev, ribe koje lovi Trigorin. Jezero se pojavljuje i u *Ujaku Vanji*,

---

[5] Viktor Gul'čenko tvrdi sljedeće o povezanosti sedam junaka drame (Treplev, Nina, Trigorin, Arkadina, Sorin, Dorn, Maša) sa simbolom galeba: „Svatko od njih sedmero otkriva Galeba u drugom, ali zatim ga isto tako u drugom postupno ubijaju. Onako kako se siže razvija, odvija se i oslobođenje odabranog simbola od tereta prvobitnih poetskih dužnosti. Na mjesto osmog Galeba mogao bi pretendirati preparirani Galeb, kojeg pri kraju predstave Šamraev najavljuje Trigorinu, no s druge strane ipak i ne bi: u prepariranoj ptici koju je ubio Treplev najmanje je Galeba (dakako, u simboličkom značenju riječi). Truplo ptice slabo je usporedivo sa samom pticom koja prvenstveno utjelovljuje pokret, let, ustremljenost prema nekim dalekim visinama. Poznato je i da se u tijelo ptice koja leti naseljavaju duše preminulih ljudi, a to je znak nadjačavanja, udaljavanja od smrti, prelaska iz zemaljskog postojanja u drugo, vječno, onostrano – u carstvo Svjetske duše. Stoga se preparirani galeb ne smatra simbolom već eksponatom kućnog zoološkog muzeja" (Gul'čenko 2009).

no mnogo suptilnije i na većoj udaljenosti od neposrednog dramskog zbivanja. Ono po čemu se jezerske drame *Galeb* i *Ujak Vanja* poklapaju jest pojačana sentimentalnost i veći broj ljubavnih trokuta u odnosu na preostale dvije riječne drame. Izvor svega navedenog u *Ujaku Vanji* dolazak je „rusalke” Elene Andreevne. Rusalkom je naziva ujak Vanja u trećem činu, a zatim sama ponavlja njegove riječi da bi zaglušila savjest u trećem i četvrtom. Vojnickij joj poručuje:

> „No, draga moja, čarobnice moja, budite zaboga razboriti! U vašim žilama teče rusalkina krv, krv vodene vile, pa budite i vi vilom rusalkom! Dajte svome srcu oduška, makar jedamput u životu, zaljubite se što prije i preko ušiju u kakvog vodenjaka – pa sobom strmoglavce pljusnite u vodu, da se veleučeni gospodin profesor i svi mi od čuda zabezeknemo!“ (Čehov 1988: 151)

Nešto kasnije u istom činu, prije nego što se susretne s Astrovom da bi saznala ima li izgleda za brak između njega i njezine pokćerke Sonje, razmišlja:

> „Podati se čarima takva čovjeka, zaboraviti se… Čini se, da sam se i ja malo njime zanijela… Da, bez njega mi je nesnosno, i evo, čim pomislim na nj, zatitra mi slatki smiješak na ustima… Taj ujak Vanja veli, da u mojim žilama teče vilinska krv (*rusaloč'ja krov'* [Čehov 1963: 511])… Oh, da mi je poput slobodne ptice odletjeti od svih vas, od vaših pospanih lica, od vaših razgovora, i zaboraviti, da svi vi postojite na svijetu. Ali ja sam kukavica, plašljiva…“ (Čehov 1988: 153)

U četvrtom činu, pred sam odlazak s imanja i pred strastveni oproštajni zagrljaj s Astrovom, ponavlja dio onog što joj je rekao Vojnickij („Bilo što bilo: makar jedamput u životu!“ [Čehov 1988: 169]).

O postojanju jezera u *Ujaku Vanji* čitatelja obavještava ekolog Astrov u trećem činu. Eleni pokazuje karte njihova okruga u zadnjih pedeset godina i ukazuje na iskrčivanje šume zbog kojeg nestaju životinje, ali i mlinice.

> „Slika našeg kraja, kakav je bio prije pedeset godina. Tamnozelena i svijetlozelena boja označuje šumu; polovica je cijele površine zaraštena šumom. Gdje je zelenilo pokriveno crvenom mrežicom, tamo je bilo sobova i srna… Ja tu prikazujem i floru i faunu. Na tom su jezeru živjeli labudi, guske, patke i – kako pripovijedaju stari ljudi – bilo je tu sijaset ptica, koje su se nadvijale u jatima poput oblaka. Osim sela i zaselaka vidite tu i tamo porazbacana

> naselja, majure, naseobine starovjeraca, pa onda vodene mlinove… Rogatoga je blaga i konja bilo vrlo mnogo. (…) A sad pogledajte niže. Ovako je bilo prije dvadeset i pet godina. Tu je pošumljena tek trećina čitave površine. Srna više nema, ali imade još sobova. Zelena i modra boja već su bljeđe. I tako dalje i tako dalje. Prelazimo sada k trećem dijelu! To je savremena slika našeg kraja. Zelene boje još imade tu i tamo, ali ona više ne čini cjelovitu, neprekidnu površinu, nego skup mrlja: nestalo je i sobova, i labudova, i tetrijeba. Prijašnjim zaseocima, naseobinama, majurima i mlinovima nema više ni traga. Općenito uzevši, pruža nam se slika postepenoga i nesumnjivoga izrođivanja, koje će, čini se, za kojih 10 – 15 godina postati potpuno.“ (Čehov 1988: 154-155)

Tu dramu smatramo jezerskom upravo stoga što tekućice koje su pokretale mlinove presušuju ili fatalno opadaju u trenutku dramskog zbivanja, dok se nigdje ne govori o propasti jezera koje dominira kartom koja ukazuje na stanje prije pedeset godina.[6] Uništenje prirode zbog ljudskog faktora je evidentno, ali u toj drami priroda ne prijeti čovjeku. Međutim, čini se da tu ulogu kakvo je imalo jezero u *Galebu* – koje sve privlači, oko kojeg sve staje i u čijoj se blizini događaju destruktivne stvari poput pokušaja ubojstva ili samoubojstva – preuzima sama Elena Andreevna. Tu tvrdnju pojačava činjenica da će o njenom pogubnom utjecaju, kako na prirodu (nedopuštena ispaša) tako i na ljude (besposlica, pokušaj ubojstva i samoubojstva), progovoriti isti onaj koji je kroničar uništenje prirode u njihovu kraju. U četvrtom činu Astrov joj kaže:

> „Vi kao da ste dobar čovjek, pun duše, a ipak i nešto čudno izbija iz čitavog vašeg bića… Doputovali ste, evo, ovamo sa svojim mužem, i svi, koji su ovdje radili, vrtjeli se ili štogod gradili, morali su odbaciti svoj posao i čitavo se ljeto baviti samo kostoboljom vašeg muža i vama. Oboje – i on i vi – zarazili ste sve nas svojom besposlicom. Ja sam se zanio vama, čitav mjesec dana nisam ništa radio, dok su u to vrijeme ljudi patili, a seljaci po mojim šumama i šumskim branjevinama pasli svoju stoku. I tako ste vi i vaš muž,

---

[6] Zanimljivo je u pogledu uništenja prirode usporediti *Ujaka Vanju* s dramom *Šumski duh* (*Lešij*, 1890) na temelju koje je nastala. Premda je njezin autor nerado spominjao, iz nje je preuzeo niz junaka, situacija i dijaloga (Gilman 1995: 102). U *Šumskom duhu* je već utemeljen cijeli monolog o uništenju prirode, koji izgovara Hruščov, budući Astrov, no u toj drami još uvijek eksplicitno postoji jezero, ali i rijeka na kojoj je mlinica kod koje se odvija četvrti čin. S promjenama pri pisanju *Ujaka Vanje* nestale su rijeke, kao i sretni završetci ljubavnih priča.

gdjegod bi vaš noge stupile, donosili sobom razaranja… Ja se šalim, naravno, ali je ipak… čudno, i ja sam u to uvjeren, da bi nastala ogromna pustoš, kad biste vi ostali… I ja bih poginuo, a i s vama ne bi bilo bolje.“ (Čehov 1988: 168)

Kuriozitet u Astrovljevoj kronici kraja predstavlja činjenica da su vrste ptica koje se navode kao ugrožene, odnosno labudovi, guske i patke, upravo one ptice u koje su se prema Joanni Hubbs pretvarale vile, rusalke Južnih Slavena (Hubbs 1993: 29). Hubbs će još spomenuti i povezanost različitih varijanti vodenih vila sa srnama i konjima, a njih pak doktor Astrov također navodi među ugroženim životinjama (Hubbs 1993: 32). Prehrabro bi i izlišno bilo izjednačiti Elenin dolazak na imanje s obnavljanjem prirode u obličju životinja u koje se rusalke mogu pretvoriti. Međutim, kao što su rusalke u folkloru ambivalentna bića povezana sa zavođenjem i nanošenjem štete ljudima, ali i s obnavljanjem prirode, tako je i Elena Andreevna ambivalentna junakinja čija jaka etička načela, posebice njezina mučenička vjernost starom mužu, kod publike često prolaze nezapažena pored Vanjinih i Astrovljevih izjava o beskorisnosti takve vjernosti i beskorisnosti samog Eleninog postojanja koje nije podložno nekoj praktičnijoj svrsi.

Kuća obitelji Prozorov iz drame *Tri sestre* toliko je blizu rijeci da se prema didaskaliji s početka eksterijernog četvrtog čina vide i rijeka i šuma s njezine druge strane, a s rijeke dopiru i zvukovi. Prvi se put spominje kada je pridošli Veršinin hvali („A kako je ovdje široka, kako je golema rijeka! Predivna rijeka. (…) Ovdje je tako zdrava, lijepa, slavenska klima. Šuma, rijeka… i ovdje također ima breza. (…) Samo je čudno – željeznička je stanica dvadesetak vrsta daleko… I nitko ne zna zašto je tako.“ [Čehov 1988: 183]). Vatrogasci u trećem činu traže dopuštenje da do rijeke dođu preko vrta Prozorova, a na njezinoj će drugoj obali u skoro atavističkom dvoboju u šumi poginuti zaručnik najmlađe sestre Irine. Osim ove besmislene pogibije koja je posljedica ljudskog djelovanja, najavljuje se i uništenje jelovog drvoreda i javora pored kuće jer pridošlica obitelji – malograđanka Nataša – planira tu posaditi cvijeće. Najava sječe doima se osvetničkom jer odmah nakon nje slijedi i Natašina ponižavajuća opaska o Irininom pojasu, slična onoj kakvu je njoj samoj uputila Olga u prvom činu dok još nije bila dio obitelji. Na kraju će drame velik dio likova napustiti gradić, ali i obiteljsku kuću.

Motivi odlaska likova, razbaštinjenja, kao i donekle osvetničke sječe prisutni su i u drugoj riječnoj drami – *Višnjiku*. Za razliku od svih prethodnih drama, tu imanje nije prometno izolirano, a ta je činjenica, također za razliku od prethodnih drama, izvor nesreće za njegove

osiromašene stanare, jer ga to čini potencijalno dobrom investicijom za onog tko ima novca da ga kupi. U neposrednoj blizini prolazi željeznica, ali i rijeka u kojoj se šest godina prije početka drame utopio dječak Griša, nakon čega njegova majka napušta Rusiju i na početku drame se prvi put vraća. Rijeka oduzima život dječaku, a poduzetni Lopahin život starim višnjama. Priroda i čovjek se tu međusobno uništavaju.

3. Intertekstualnost

Osim doslovne prisutnosti pored poprišta drama, vodene površine dominiraju i njihovom intertekstualnom razinom. U *Galebu* je najočitija veza sa Shakespearovim *Hamletom*. U ruskoj se drami izričito citira engleska, ali njezini odrazi postoje i u atmosferi, likovima i zapletu. Kao što su nesumnjivo jake, veze između dvije drame su i ambivalentne, a za ovu ćemo se priliku zadržati samo na onima koje imaju veze s vodom.[7] Kod Čehova bi Hamlet prvenstveno mogao biti melankolični mladi pisac Treplev. Poput danskog kraljevića ima složen odnos s majkom, s čovjekom koji zauzima mjesto njegova oca – spisateljsko umjesto kraljevskog prijestolja, te poput Hamleta postavlja vlastitu dramu unutar drame. Međutim, Hamlet može biti i Trigorin kojega sam Treplev s njime uspoređuje („Eno ga – dolazi pravi talent, korača kao Hamlet, također s knjigom. [*Imitira ga*.] 'Riječi, riječi, riječi…'" [Čehov 1988: 92]) i koji napušta najočitiju Ofeliju – Ninu. Ofelija bi mogla biti i Maša za čiju ljubav Treplev nije zainteresiran. U svakom slučaju, niti jedna od dvije moguće Ofelije neće se utopiti nego će se ustrijeliti najizgledniji Hamlet – Treplev.

U drugom činu *Galeba* okupljeni likovi čitaju Maupassantov tekst *Na vodi* (*Sur l'eau*, 1888).[8] (U Maupassantovu opusu neobično je dug niz

---

[7] Podrobnije o suodnosu dviju drama kod Smirenskij (2004), Curtis (1985), Stroud (1958), Adler (1970-1971) i Winner (1956).

[8] Ovo nije jedina „posudba" iz Maupassanta. Na primjer, dio razgovora između Maše i Medvedenka o njezinoj crnini s početka drame iz Maupassantova su romana *Bel-Ami* (1885) (Rayfield 1997: 353). Nadalje, Treplev izrijekom spominje prezime francuskog pisca u prvom činu *Galeba*: „Kad se diže zastor i pri večernjoj svjetlosti, u sobi s tri zida, ovi veliki talenti, svećenici svete umjetnosti, prikazuju kako ljudi jedu, piju, vole, hodaju, nose svoje kapute; kad se iz trivijalnih scena i fraza trude da izvuku moral – mali moral, jednostavan, koristan u domaćem životu; kad mi u tisuću varijacija iznose uvijek jedno te isto, jedno te isto, jedno te isto – onda ja bježim, bježim kao što je bježao Maupassant od Eiffelova tornja koji mu je pritiskivao mozak svojom trivijalnošću" (Čehov 1988: 72). Maupassantovo prezime ovdje je signal citata iz Maupassantovog teksta pa je Treplevljev monolog zapravo obogaćen glasom već afirmiranog pisca koji također zastupa inovativnost (Iščuk-Fadeeva 2011).

naslova u kojima se spominje voda i varijacija su navedenog.) Pripovjedač tih putopisnih zabilješki s posadom uplovljava u pomodni Cannes, grad aristokratskih titula, gdje je onaj tko želi imati uspješan salon primoran u njega privući neke slavne ličnosti. Među domaćicama salona najtraženiji su glazbenici, nešto manje su na cijeni slikari, a pojavila se potražnja i za književnicima. Potonji imaju neke prednosti: mnogo govore, prigodni su za sve vrste društva i, kako su nužno inteligentni, olakšavaju zadaću domaćicama salona. One pak trebaju izabrati između pjesnika i romanopisaca. Prvi su obično šarmantniji, a drugi duhovitiji, međutim, problem s romanopiscima je taj što sve oko sebe koriste kao književni materijal. Upravo se ta karakteristika realizira u *Galebu*. Osim što je sam Čehov bio ozloglašen zbog navike da u književnosti koristi svoj i živote bližnjih, takav je i Trigorin, koji neumorno u notes zapisuje motive iz okruženja da bi ih kasnije iskoristio u tekstovima. Nadalje, u *Galebu* će se citirati dio iz Maupassantova teksta u kojem se navodi da

> „(…) za ljude iz visokog društva isto tako je opasno da maze književnike i privlače ih u svoje društvo kao što je opasno za brašnara da gaji štakore u svojim ambarima. A međutim ih vole. Dakle, kad žena izabere pisca kojeg želi da zarobi, ona ga opsjeda pomoću komplimenata, ljubaznosti i ugađanja…“ (Čehov 1988: 86)

Premda Arkadina tvrdi da je to možda kod Francuza slučaj, a „(…) kod nas nema ništa od toga, nikakvih programa” (Čehov 1988: 86), čitatelj se u trećem činu može osvjedočiti da je upravo to njezin program kada nakon neskromnih salvi laskanja („[…] Ti si tako darovit, pametan, najbolji suvremeni pisac, ti si jedina nada Rusije… […] Misliš da je to laskanje? Da ti ja lažem? Dobro, pogledaj me u oči… pogledaj… Ličim li ja na lažljivicu? Eto vidiš, samo ja umijem da te cijenim, samo ti ja govorim istinu, dragi moj, divni…“) u sebi zaključuje „[s]ada je moj“ (Čehov 1988: 105). Kod Maupassanta se dalje navodi da žena, kada uvidi da je pisca osvojila stalnim laskanjem, treba poraditi na njegovoj izolaciji i pomalo prekidati veze koje bi ovaj mogao drugdje imati te ga tako neprimjetno naviknuti da dolazi isključivo u njezinu kuću. Pisac tako postaje idol kojeg pažnjom okružuju i ostale žene, ali ako je pametan, odbit će ih i tako se učiniti još traženijim. Dopusti li da se „odazove na zov tih sirena pariških salona“ (*zov ètih siren* [Mopassan 1977]), postaje javno vlasništvo, čime gubi dvije trećine vlastite vrijednosti. Ponovno se pojavljuje vilinska metaforika – zov sirena – koja se ovdje izjednačuje s laskanjem.

Maupassantov tekst *Na vodi*, dakle, podvlači nesumnjive Trigorinove osobine – stalno bilježenje i pretvaranje motiva iz okoline u književni materijal, ali i slabost pred laskanjem dviju žena koje se bore za izuzetnost

i njegovu naklonost. Trigorinov književni kolega, Treplev, drugačijeg je životnog i književnog stila. Kada se Nina i Trigorin upoznaju u prvom činu, iz dijaloga odmah bivaju jasne njihove suprotstavljene naravi – banalno romantična i banalno pragmatična. Umjetnicu u nastanku jezero neshvatljivo vuče, a afirmiranom umjetniku, kojemu je njegovo književno stvaralaštvo naporna svakodnevna praksa dok istinski uživa tek u ribolovu, jezero je prvenstveno obitavalište ribe i tek onda usputni motiv koji namjerava upotrijebiti u pisanju. Ne zavodi ga „zov sirene" nego isključivo motivacija da Ninu iskoristi u književne svrhe. Nina bi u pogledu afiniteta u umjetnosti bila sklona sentimentalizmu ili romantizmu, Trigorin mimetičkom realizmu, a Treplev modernizmu. Ne čudi onda da, dok je većina likova u drugom činu okupljena oko čitanja Maupassanta u parku, Trigorin pokraj jezerskog kupališta lovi ribu. Odsutan je i Treplev. Ispostavlja se da je i on zabavljen ubijanjem životinja pored jezera, ali posve simboličkim i nepragmatičnim u skladu s vlastitim afinitetima u umjetnosti. Međutim, dok se Nina tek čudi jednostavnosti slavnog Trigorina, postupak neafirmiranog Trepleva, kako je već navedeno, smatra posve nerazumljivim. S njezine joj umjetničke pozicije niti ne može biti razumljiv, a činjenicu da joj je postao nezanimljiv sam Treplev objašnjava neuspjehom vlastite drame te njezino zahlađenje opisuje slikama uništenja prirode, „(…) kao da sam se probudio i odjednom vidio da je jezero presušilo, da je propalo u zemlju" (Čehov 1988: 92). Trigorin smatra da mu samo pejzaž dobro ispada u tekstovima i Nini priznaje da ga priroda nadahnjuje, u što se čitatelj može uvjeriti na licu mjesta. Kada mu Nina pokaže svoju kuću i vrt te pojasni da je cijeli život provela kraj jezera, a posebice kada vidi dio te prirode – mrtvog galeba, Trigorin isti čas u notes zapisuje poznatu temu za malu priču. Nije poznato je li na osnovu Trigorinove skice nastala neka njegova pripovijest, ali naznačeni siže se realizira kao dio Čehovljeve drame: onaj koji se odnosi na Nininu i Trigorinovu budućnost.

Intertekstualnost u *Galebu* vezana uz vodu ovim se ne iscrpljuje. Fraza koja je navodno iz Trigorinove pripovijesti „Dani i noći" („Ako ti kadgod zatreba moj život, dođi i uzmi ga" [Čehov 1988: 103]) zapravo je preuzeta iz Čehovljeve pripovijesti „Susjedi" („Sosedi", 1892). Imanja susjeda iz naslova, Ivašina i Vlasiča, dijeli ribnjak. U dobrim su odnosima sve dok Ivašinova mlada sestra Zina ne pobjegne od kuće živjeti s dvostruko starijim i oženjenim Vlasičem, zbog čega je cijela obitelj osramoćena. Ivašin odlazi Zini i Vlasiču, prolazi pored ribnjaka na odlasku i povratku, a kod Vlasiča saznaje i za legendu o sjemeništarcu kojega su mrtvoga svirepo bacili u taj isti ribnjak. Ribnjak osvijetljen mjesečinom dominira i krajem pripovijetke. To nije jedini primjer u kojemu se Trigorin predstavlja

kao autor teksta koji je zapravo Čehovljev. Tako u četvrtom činu Treplev kaže: „(…) Trigorin ima vještine, lako je njemu… Kod njega na brani bliješti grlić razbijene boce i crni se sjenka vodeničnog točka – i mjesečna noć je gotova (…)“ (Čehov 1988: 119). Ovaj posredni opis mjesečine na rijeci preuzet je iz Čehovljeve pripovijetke „Vuk“ („Volk“, 1886). Nilov i Kuprijanov posjećuju mlinara Maksima koji ih obavještava da se u okolici pojavio vuk. Vuka će potom Nilov ubiti golim rukama, a poslije strepiti od bjesnoće za koju se u izvorniku koristi stari naziv „vodobojazn’“.[9]

Voda i mlinari pojavljuju se u *Galebu* u još jednom primjeru iz četvrtog čina. Treplev u razgovoru s Dornom, u kojem doktora i publiku izvještava o Nininoj sudbini u protekle dvije godine, navodi: „(…) U ‘Rusalci’ vodeničar kaže za sebe da je gavran, a ona je u pismima stalno ponavljala da je galeb (…)“ (Čehov 1988: 114). Riječ je o Puškinovoj nedovršenoj drami *Rusalka* (1829-1832) koja se bavi napuštanjem djevojke, njezinim samoubojstvom, utapanjem u Dnjepru i osvetom.[10] Mlinar je djevojčin otac koji nakon kćerine smrti luta šumom polunag i susreće kneza zbog kojeg se utopila. U razgovoru mu kaže da je, kad je vidio kćer kako se baca sa stijene, želio skočiti za njom i oduzeti si život, ali su mu tada narasla dva krila i zadržala ga u zraku. Kao što se mlinar koji sebe naziva gavranom ne uspijeva ubiti utapanjem, to jest skočiti u rijeku za kćeri koja izvršava samoubojstvo, tako ni Nina koja sebe naziva galebom, a koja bi u Čehovljevoj verziji *Hamleta* bila Ofelija, ne izvršava suicid utapanjem nego nastavlja živjeti. Motivi Hamleta i vila iznova se pojavljuju u *Višnjiku* u dijalogu između Varje i Lopahina.[11] Naime, Lopahin Varju naziva nimfom („Ohmelijo, o nimfo, sjeti me se u svojim molitvama! [Čehov 1988: 263]), što podsjeća na motiv rusalke koji se, kako je već navedeno, pojavljuje u *Ujaku Vanji*.[12]

---

[9] Hidrofobija je zastarjeli naziv za bjesnoću zbog njezina simptoma straha od pijenja („Hidrofobija“).

[10] Još jedan Puškinov vodeni motiv pojavljuje se u prvom i četvrtom činu *Tri sestre* u Mašinom napjevu iz *Ruslana i Ljudmile*: „Na igalu (*lukomor’e*) zelen hrast,/ a na hrastu zlatan lanac…“ (Čehov 1988: 179, 191, 233).

[11] Prema Hristiću, Lopahin ime Ofelija izgovara krivo zbog vlastite neobrazovanosti (Hristić 1981: 200), ali smo mišljenja da je prije u pitanju igra riječima potencijalnog ženika koji nastoji izbjeći prošnju djevojke. Ime Ohmelija tada bi bilo izvedeno iz glagola *ohmelet’*, koji znači „opiti se“, „nakresati se“ ili figurativno „zanijeti se“ (Poljanec 1973: 701). Kada ga masovno podsjećaju da bi trebao isprositi Varju, Lopahin koristi upravo riječi kojima Hamlet odbija Ofeliju: „Ohmelijo, idi u samostan…“ (Čehov 1988: 263). Lopahin Varju do kraja drame ne isprosi, a sama Varja poslije prodaje višnjika mašta otići na hodočašće ili u samostan. Međutim, ni ova se Ofelija ne utapa nego poslije prodaje višnjika odlazi raditi kao ekonomka na drugom imanju.

[12] Ponegdje u svijetu Istočnih Slavena postoji vjerovanje da su rusalke žene šumskih duhova te se nazivaju i *lešihi* ili *lešačihi* (Zelenin 1995: 146, 187) što podsjeća

4. K zaključku

Pored svih dosad navedenih, dodajmo za kraj još jednu sustavnost. U obje se jezerske drame izravno ili neizravno uvlače rusalke, ali u obje je prisutan i motiv mističke magije. Doktor Dorn jezero u *Galebu* naziva začaranim, *koldovskoe ozero* (Čehov 1963: 442), zbog čega prema tom liku nastaje toliko ljubavne pometnje i trokuta. I Harvey Pitcher ističe atribut *koldovskoe*: „Mirno i prelijepo u normalnim uvjetima, ali prekriveno ogromnim valovima kada je vrijeme olujno, jezero je nalik na jezero iz narodne predaje s čarobnim moćima za dobro i za zlo. Začarava one koji oko njega žive. I za Kostju i za Ninu jezero kao da simbolizira izvor sve sreće i pobuđuje u njima živopisne snove o sretnoj i uspješnoj budućnosti" (Pitcher 1985: 49).

Međutim, jezero je varljivo i opasno, a zavodljiva poetičnost jezera čini da se likovi teško mire s prozaičnošću života, te tako jezero utječe i na ishod drame (Pitcher 1985: 49). Nina se pomirila s prozaičnošću i okrenula leđa čaroliji jezera dok Treplev to nije u stanju i ostaje trajno pod njegovim utjecajem. Također, činjenicu da je Treplev toliko fizički vezan uz jezero, a onda i njegov utjecaj, Pitcher povezuje s njegovom škrtom i egocentričnom majkom: „Doslovno i metaforički Kostja je zaglavio na istom mjestu u životu i nikad nije postao sposoban da se primjereno pomakne naprijed dok na kraju nije došao do potpunog zastoja te nije vidio drugog rješenja osim vlastitog uništenja, postajući tako žrtvom čarolije galeba od prije dvije godine" (Pitcher 1985: 63-64).

Zanimljivo je primijetiti i da pokćerka Sonja Elenu Andreevnu naziva čarobnicom (*koldun'ja*), jer svojom nazočnošću čini da staje uobičajena radna svakodnevnica u kući, da se svi okupljaju oko nje i izjavljuju joj ljubav. Na već spomenutu pretpostavku da *koldun'ja* Elena Andreevna preuzima funkciju kakvu *koldovskoe ozero* ima u *Galebu* može uputiti i muževljevo prezime Serebrjakova – koje se u drami za nju ne koristi, ali kojem ostaje vjerna – jer za jezero nije neobično reći da se srebri (inf. *serebrit'sja*). Ninino je pak prezime Zarečnaja: ona koja je s druge strane rijeke, a do bijega od kuće živjela je s druge strane jezera od imanja na kojemu se drama odvija. Nadalje, s druge strane rijeke pogiba Tuzenbah u *Tri sestre*, a uz tu se rijeku vezuje – čarobnost: Veršinin u prvom činu izjavljuje da je rijeka *čudesnaja* (Čehov 1963: 542). Također, u *Višnjiku*

---

na prototip doktora Astrova, Hruščova iz drame *Šumski duh*. Također, „[s]vako utjelovljenje vodene nimfe podsjeća na arhaičnu sliku preobrazbi sklone boginje s ptičjom glavom koja prati čovječanstvo od razdoblja lova do onog poljoprivrede, stočarstva i – ratovanja" (Hubbs 1993: 29).

Lopahin pojašnjava da je čaroban položaj na kojem se nalaze imanje i rijeka („Mestopoloženie *čudesnoe*, reka glubokaja“ [Čehov 1963: 616]).[13] I tu je, kao i u prethodnom slučaju, rijeka vezana uz preuranjenu smrt, onu već navedenog dječaka Griše koji se u njoj utapa. U obje riječne drame značajniji broj likova napušta mjesto gdje se drama odvija, dok su za jezerske drame karakteristični neuspjeli ili uspjeli suicidi (i neuspjeli dvoboj).

Izlišno bi bilo tražiti čvrste dokaze simboličke uporabe vodenih površina iz onoga što je ovdje izneseno o obrascima i naravi funkcioniranja rijeka i jezera u četiri analizirane drame. Neupitna je pak važnost prostorne dimenzije analiziranih Čehovljevih drama, a time i važnost koju kao elementi prostora imaju jezera i rijeke.

Literatura

ADLER, Jacob H., „Two ‘Hamlet’ Plays: ‘The Wild Duck’ and ‘The Sea Gull’“, u: *Journal of Modern Literature*, 1970-1971, 1, br. 2. URL: http://www.jstor.org/stable/3830871 (13. 12. 2015.)

ARONSON, Arnold, „The Scenography of Chekhov“, u: *The Cambridge Companion to Chekhov* (ur. Vera Gottlieb i Paul Allain). Cambridge University Press, Cambridge, 2000, str. 134-148.

CLAYTON, J. Douglas, „Diagnosis and Balagan: The Poetics of Chekhov’s Drama“, u: *Adapting Chekhov: The Text and It’s Mutations* (ur. J. Douglas Clayton i Yana Meerzon). Routledge, New York, 2013, str. 17-31.

CURTIS, James M., „Ephebes and Precursors in Chekhov’s The Seagull”, u: *Slavic Review*, 1985, 44, br. 3, str. 423-437. URL: http://www.jstor.org/stable/2498013 (23. 12. 2015.)

ČEHOV, Anton, *Četiri drame* (prev. Čedo Prica). Školska knjiga, Zagreb, 1997.

ČEHOV, Anton P., *Drame* (prev. Kiril Taranovski, Josip Badalić, Milan Bogdanović, Radovan Ivšić i Borislav Mrkšić). August Cesarec, Zagreb, 1988.

ČEHOV, A. P., *Sobranie sočinenij. T. 9. P’esy 1880-1904*. Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudožestvennoj literatury, Moskva, 1963.

ČEHOV, A. P., „Pis’mo Lejkinu N. A., 5 ijulja 1895 g. Gorki“, u: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Pis’ma: v 12 t. T. 6. Pis’ma, Janvar’ 1895 – maj 1897*. Nauka, Moskva, 1978a, str. 64-65. URL: http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi6/pi6-064-.htm (12. 3. 2016.)

ČEHOV, A. P., „Pis’mo Suvorinu A. S., 21 oktjabrja 1895 g. Melihovo“, u:

[13] Prema Poljančevu rječniku, *čudesnyj* ima sljedeća značenja: „*zast*, *rel* čudesan, natprirodan; čudotvoran, magičan, fantastičan; *fig* čaroban, bajan, divan, prekrasan, izvrstan“ (Poljanec 1973: 1296). U hrvatskim prijevodima drama pojavljuju se varijante „(pre)divan“ („[p]redivna rijeka“ [Čehov 1988: 183], „[p]oložaj je divan“ [Čehov 1988: 245]) u prijevodu koji je korišten u radu, zatim „čudesan“ i „divan“ („[č]udesna rijeka“ [Čehov 2010: 17], „[p]oložaj je divan“ [Čehov 2010: 166]) kod Vladimira Gerića i „čaroban“ („[č]arobna rijeka“ [Čehov 1997: 190], „[m]jesto je čarobno” [Čehov 1997: 287]) u prijevodu Čede Price.

Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 6. Pis'ma, Janvar' 1895 – maj 1897. Nauka, Moskva, 1978b, str. 85-86. URL: http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi6/pi6-085-.htm (11. 3. 2016.)

ČEHOV, A. P., „Sosedi", u: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Sočinenija: v 18 t. T. 8. (Rasskazy. Povesti), 1892 – 1894*. Nauka, Moskva, 1977, str. 54-71. URL: http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp8/sp8-054-.htm (12. 1. 2016.)

ČEHOV, Anton Pavlovič, *Tri sestre. Ujak Vanja. Višnjik* (prev. Vladimir Gerić). Europapress Holding d.o.o., Zagreb, 2010.

ČEHOV, A. P., „Volk", u: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Sočinenija: v 18 t. T. 5. (Rasskazy, jumoreski), 1886 – 1886*. Nauka, Moskva, 1976, str. 39-45. URL: http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp5/sp5-039-.htm (13. 1. 2016.)

GILMAN, Richard, *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity*. Yale University Press, New Haven, 1995.

GUL'ČENKO, Viktor, „Skol'ko čaek v čehovskoj 'Čajke'?", u: *Neva*, 2008, br. 12. URL: http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gu11-pr.html (24. 1. 2016.)

„Hirofobija", *Proleksis enciklopedija online*. URL: http://proleksis.lzmk.hr/26370/ (3. 2. 2016.)

HRISTIĆ, Jovan, *Čehov: dramski pisac*. Nolit, Beograd, 1981.

HUBBS, Joanna, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*. Indiana University Press, Bloomington, 1993.

IŠČUK-FADEEVA, Nina, „Pejzaž s vodoj u Mopassana i Čehova (Na vode i Čajka)", u: *Folia Litteraria Rossica*, 2011, br. 3. URL: http://www.rossicalitteraria.uni.lodz.pl/3/%D0%98%D1%89%D1%83%D0%BA-%D0%A4% D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf (13. 2. 2016.)

KATAEV, Vladimir, *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov* (prev. i ur. Harvey Pitcher). Ivan R. Dee, Chicago, 2002.

MOPASSAN, Gi de, *Na vode*. Pravda, Moskva, 1977. URL: http://royallib.com/read/mopassan_gi/na_vode.html#0 (24. 11. 2015.)

PITCHER, Harvey, *The Chekhov Play: A New Interpretation*. University of California Press, Berkley i Los Angeles, 1985.

POLJANEC, R. F., Madatova – Poljanec, S. M., *Rusko-hrvatski rječnik*. Školska knjiga, Zagreb, 1973.

PUŠKIN, A. S., „Rusalka", u: *Polnoe sobranie sočinenij: v 16 t. T. 7. Dramatičeskie proizvedenija*. Izd-vo ANSSSR Moskva – Leningrad, 1948., str. 185-212. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol07/y072185-.htm (12. 2. 2016.)

PUŠKIN, A. S., „Ruslan i Ljudmila: Poèma, 1817-1820", u: *Polnoe sobranie sočinenij: v 16 t. T. 4. Poèmy, 1817 – 1824*. Izd-vo ANSSSR Moskva – Leningrad, 1937., str. 1-88. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol04/y042001-.htm (11. 2. 2016.)

RAYFIELD, Donald, *Anton Chekhov: A Life*. Northwestern University Press, Illinois, 1997.

SMIRENSKIJ, Vadim, „Polet 'Čajki' nad morem 'Gamleta'", *Toronto Slavic Quarterly*, 2004, br. 10. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml (23. 11. 2015.)

STROUD, T. A., „Hamlet and The Seagull", *Shakespeare Quarterly*, 1958, 9, br. 3, str. 367-372. URL: http://www.jstor.org/stable/2867341 (12. 12. 2015.)

WINNER, Thomas G., „Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: A Study of Dramatic Device", *The American Slavic and East European Review*, 1956, 15, br. 1, str. 103-111. URL: http://www.jstor.org/stable/3004280 (15. 12. 2015.)

ZELENIN, D. K., *Očerki russkoj mifologii: Umeršie neestestvennoj smert'ju i rusalki*. Izdatel'stvo „Indrik", Moskva, 1995.

„AND HOW MUCH LOVE THERE IS ABOUT THIS LAKE OF SPELLS!”: LAKES AND RIVERS IN A. P. CHEKHOV'S PLAYS

The role that the space plays in A. P. Chekhov's theatrical tetraptych, the four plays that made an already established prosaist a great playwright, is extremely pronounced. The impact of the void surrounding provinces the characters inhabit, the influence of their isolation or of the use of exterior and interior acts on the dramatic structure has frequently been discussed besides the dispossession of the estates which is the central theme of *The Cherry Orchard*. Furthermore, each play is situated in a region or nearby a certain stretch of water, a lake or a river. The lake in *The Seagull* is visible on stage and is frequently mentioned or discussed, it is a habitat of the main motif of the play and also the play's title. One of the characters proclaims that ''this lake of spells" is the cause of the characters' oversentimental behavior. Such behavior is also typical for *Uncle Vanya*, another lake play in which a water nymph – rusalka – appears. The remaining two plays are situated around rivers and, unlike the lake plays, they feature different dislocations of the characters which are possibly connected to the symbolic potentials of the river. This aim of this paper is to point out the regularity of the appearance of lakes and rivers in Chekhov's plays and their relation to the action of the play. Furthermore, it will address the general interrelatedness between the water and lexical attributes of the space, intertextuality and actual and provisional naming of the characters.

KEY WORDS: ***A. P. Chekhov's plays, lakes, rivers, intertextuality***

zadarski
filološki
dani 5
ZFD 6

Barbara Vodanović

Odjel za francuske i iberoromanske studije
Sveučilište u Zadru

UDK: 81'37:821.163.42.09
Izvorni znanstveni rad
Primljen: 17. 5. 2016.
Prihvaćen za tisak: 13. 4. 2017.

Kako se mijenjala voda. Interpretativno-semantičko čitanje.

Analitički opis bilo kakvoga sadržaja temelji se na interpretativnom postupku, tj. na nizu postupaka koji nam omogućavaju da u nekom tekstu iščitamo jedno ili više značenja. Rastierovim modelom interpretativne semantike (F. Rastier, *Sémantique interprétative*, 1987. i kasnije), moguće je opisati izmjene semantičkih struktura, tzv. semantičkih tema, te promjene što su se dogodile na dominantnoj temi, (*cf. topic*) unutar nekog teksta. Ovdje predlažemo pokazati što se događa s formom sadržaja (tzv. semantičkom molekulom) oprimjerenom terminom *voda* uslijed izmjena izotopija (generičke teme) u pojedinim pjesmama triju antologijskih hrvatskih pjesnika 20. i 21. stoljeća kao što su: Josip Pupačić („Otkad je zima pala u horizont"), Vesna Krmpotić („Djetetu u utrobi") i Tonko Maroević („Slijepo oko, 5).

KLJUČNE RIJEČI: ***interpretativna semantika, izotopija, semička molekula, semantička tema, voda***

1. Uvod

Ovaj osvrt odnosi se isključivo na tri odabrane pjesme, i to „Otkad je zima pala u horizont" Josipa Pupačića, zatim „Djetetu u utrobi" Vesne Krmpotić i „Slijepo oko, 5" Tonka Maroevića, uzete izolirano od cjeline pjesničke zbirke ili pjesničkog opusa njihovih autora. Za njihovu analizu koristimo se Rastierovim modelom interpretativne semantike razvijenim tijekom 80-ih godina 20. stoljeća.

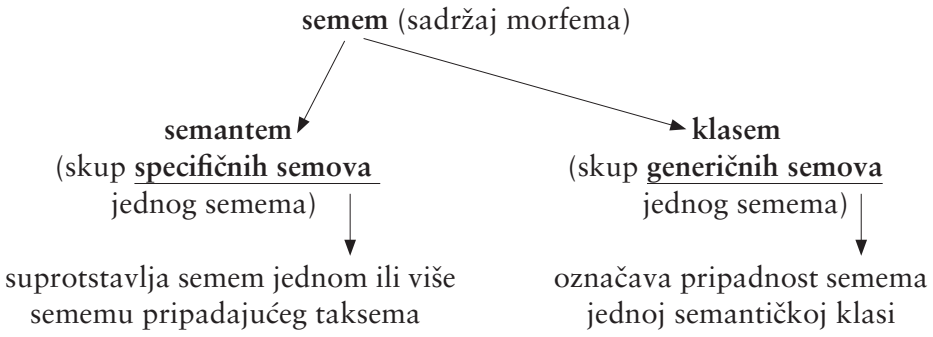
2. Teorijski okvir

U svakoj od pojedinih pjesama voda predstavlja najmanje jedan element u semičkoj molekuli, semantičkoj temi svake od njih. Tema, definirana kao semička molekula, može sadržavati različite izraze jedinica u rasponu od morfema do sintagmi koje se jednostavnije nazivaju leksikalizacijama (cf. Rastier u Cusimano 2012: 140).

Semantičku mikrostrukturu čine aferentni i inherentni semovi koji se udružuju u semantičke klase. Te se klase pak razlikuju na temelju stupnja općenitosti i vrste veza koje imaju sa svojim elementima. Svaka klasa, a taseksem je minimalna semantička klasa koja ima ulogu organizatora sadržaja u odnosu na općenitije klase višeg reda, domene i dimenzije, odgovara jednoj generičkoj izotopiji.

Rastierov je pristup onomaziološki, on kreće od ideje kako bi stigao do izraza što na sintagmatskoj razini znači da se jezična jedinica definira u opoziciji s drugim pertinentnim jedinicama unutar istog taksema, ali i unutar konteksta: sintagme, iskaza, rečenice ili teksta (v. Trudel 2009[1]). Pripadnost značenjskoj klasi pretpostavlja da se u neku određenu kategoriju mogu posložiti leksemi na temelju pripadnosti toj grupi leksema, što je bitna razlika u odnosu na pristupe unutar kognitivne semantike koji ne podržavaju zatvorene klase. Funkcija pripadnosti jednog leksema nekom širem skupu izražava se pomoću njegove semičke konfiguracije: semem se sastoji od semova koji čine uređeni skup temeljen na principu razine općenitosti.

Kod Rastiera postoji razlika između generičkih i specifičnih semova kao što je prikazano u nastavku:



Prikaz 1. Razlika između generičkih i specifičnih semova.

Generički semovi označavaju pripadnost semema nekoj semantičkoj klasi i dijele se na tri tipa: makrogeneričke semove koji odgovaraju razini dimenzije (npr. /živo/, /konkretno/, /čovjek/, /životinja/, itd.), zatim mezogenerički semovi koji odgovaraju razini domene (pripadaju npr. nekoj ljudskoj aktivnosti //sport//, //kuhinja//, //politika//, itd.), te mikrogenerički semovi koji odgovaraju razini taksema (npr. //cestivni//, //željeznički//, itd.). Specifični semovi su oni koji suprotstavljaju sememe

drugim elementima istog taksema. Na primjer, specifični sem koji nam pomaže da razumijemo razliku između imenica 'mauzolej' i 'memorijalni centar' je /prisutnost tijela/ (v. L. Hodromentova 2010). Dok generički semovi čine da se semem integrira u neku klasu tvoreći veze temeljene na jednakostima između semova, specifični semovi ustoličuju odnose temeljene na suprotnostima i na taj način definiraju semem nekog leksema prema njegovoj specifičnoj različitosti. U slučaju složenih leksičkih jedinica pripadnost jednoj klasi rezultat je procesa uzastopne (sukcesivne) integracije. Klase međusobno mogu komunicirati putem inkluzije ili intesekcije semova.

1.2. Semantička tema i izotopija

Izotopija je jedan od temeljnih i formativnih pojmova interpretativne semantike, a predstavlja nam se kao alat kojim je moguće povezati semantiku teksta s jedinicama od kojih je tekst sačinjen, te se definira kao rekurencija jednog sema, jedinice značenja, uzduž sintagmatske osi, tj. teksta (Rastier, 1987: 87-108). Rastirova izotopija, za razliku od Greimasove, poznaje samo sintagmatsku dimenziju, i moguća je isključivo unutar neke jezične cjeline, počevši od razine dvaju morfema u nizu pa do razine poglavlja ili teksta u cjelini.

Semantička tema sastoji se od niza izotopija koje, temeljem tipa rekurentnog sema, mogu biti generičke ili specifične. Generičke izotopije odgovorne su za ono što nazivamo referencijalnim dojmom (impression reéférentielle). Prema tome sam tekst denotira klasu sadržaja koju inducira njegova temeljna generička izotopija, dok specifične izotopije imaju izvorište u idiolektu i sociolektu i predstavljaju nadtekstualni sadržaj.

Cilj nam je odgovoriti što je tema pojedine od izabranih pjesama i što u njima predstavlja voda kao manifestacija semičke molekule, je li voda njezina aferentna, nadtekstualna ili inherentna, tekstualna oznaka.

Prema teoriji lingvistike teksta, izotopija predstavlja čin čitanja, čin izgradnje jednog značenja, pri čemu je osnovni cilj integracija većeg dijela elemenata, ako ne i svih, u jednu nedvosmislenu cjelinu koja osigurava umanjivanje višeznačnosti teksta. Izotopija tvori tekst koherentnim, uzimajući pri tom u obzir i konotativne i metaforičke vrijednosti u izgradnji značenja, kao i neizrečeno (v. Greimas, 1976: 20).

3. Analiza

Pokušat ćemo prvo na primjeru pjesme „Otkad je zima pala u horizont" Josipa Pupačića, a potom i na primjerima pjesme „Djetetu u utrobi" Vesne Krmpotić i pjesme „Slijepo oko, 5" Tonka Maroevića definirati njihove generičke i specifične izotopije te vidjeti kako se u njima ponaša semička molekula 'voda'.

3.1. Josip Pupačić, „Otkad je zima pala u horizont"

Otkad je zima pala u horizont
i strah je
u srcu tamna vidika vi ste zamrle, vode
I muk pustoši more sudbinom koja je legla
na nujno lice stvari
u bolu zaleđeno

U srcu tamna vidika vi ste zamrle, vode
zgrušane
bez dna, bez sjaja
ne pomičući svjetlo
kroz tajne svoga bića što otkrivahu mijene
i otvarahu duši raskošje odaja, vrata

Na nujno lice stvari
u bolu zaleđeno
pala je šutnja, prah od pocrnjela snijega
I nigdje lelujanja zraka
ni daška

Sama
sleđena bdiješ
spomenik sebi, vodo
otkad je zima pala u horizont

i strah je

Analizu pjesme „Otkad je zima pala u horizont" započeli smo (pogrešnom) pretpostavkom o temi ove pjesme. Pretpostavili smo da je tema smrt materijalizirana u leksiji zima te da je voda samo jedan semem unutar teme zima. Ispostavilo se pak da je zima, iako dominantan, samo jedan od motiva u pjesmi te se kao tema nametnula voda, i to prvo na formalnoj gramatičkoj razini, vokativom u množini i u jednini, a onda naravno i na semantičko leksičkoj razini.

Otkrijmo koje to izotopije tvore temu vode u ovoj pjesmi. Osobit je problem u pjesama refleksivnost i autorefleksivnost, tj. dimenzija idiolekta koja nije upisana u denotativni smisao pa se neprestano događa prijelaz u tzv. „figurativno". Zato valja istaknuti da se i semantičke klase prožimaju u ovoj pjesmi na način da se svaka od semantičkih jedinica iz svoje ortonimijske denotacije prenosi u taj prostor figurativoga. U osnovi svake „figurativne" uporabe nalaze se semantički i presupozicijski odnosi između semantičkih razina koje su implicirane u mahanizmima prijenosa značenja. U svakom od tih slučajeva prijenosa postoji nekakva „semantička anomalija" ili „nepodudarnost", mada ta nepodudarnost ne mora nužno biti temeljena na tropima već može pripadati općem polju polisemije (v. Cristea, 2001: 73). Kada se radi o različitim kontekstima u koje sememi ulaze, neki semovi mogu biti aktualizirani ili čak istaknuti dok su drugi neutralizirani ili virtualizirani, a postupak uspostavljanja prenesenog značenja shvaća se kao mentalna operacija putem koje govornik „uzima odmak" od, „prvog" ortonimijskog značenja (v. Pottier, 1992: 123 i dalje). Izotopija tvori tekst koherentnim, uzimajući pri tom u obzir i konotativne i metaforičke vrijednosti u izgradnji značenja, kao i neizrečeno (v. Greimas, 1976: 20).

Čini se da u Pupačićevoj pjesmi postoje dvije semantičke baze, same tvorene od generičkih izotopija, a to su:

I. agregatno /stanje/ vode zimi ne bi trebao promaknuti ni jednom čitatelju i
II. /izgled/ kao posljedica toga stanja.

Semantičke jedinice koje tvore generičku izotopiju prikazujemo u tablici 1:

semantičke jedinice	generičke izotopije	
	(agregatno) /stanje/	/izgled/
zgrušane	+	
bez dna		+
bez sjaja		+
zaleđeno	+	
sleđena	+	
pocrnjela		+
snijega	+	

Prikaz 2. Generičke izotopije (Pupačić)

Naznačimo sada i dvije semantičke baze za sastavljanje specifičnih izotopija. Ove se baze temelje na metaforizaciji:

I. /nelagode/ i
II. /odsutnosti/ pokreta, zvukova, života.

semantičke jedinice	specifične izotopije	
	/nelagoda/	/odsutnost/
zima je	+	
strah	+	
tamna vidika		+
ne pomičući		+
zamrijeti		+
muk		+
pustoši		+
legla		+
šutnja		+
u bolu	+	
nujno lice	+	
nigdje lelujava zraka		+
bdiješ		+

Prikaz 3. Specifične izotopije (Pupačić)

U ovoj je pjesmi voda tema ali, gledajući s pozicije distribucije, i tzv. globalna izotopija jer je voda rekurentni sem koji se proteže cijelim tekstom.

3.2. Vesna Krmpotić, „Djetetu u utrobi“

Hoćeš li ikada biti tako sretno,
kao što si sada, u ljubavi mog tijela?

Ni jedna te ljubav više neće
tako prožeti svega,
niti ćeš krv svoju dijeliti s nekim
ko sada sa mnom.

U zagrljaju svakom ljudskom
i ne znajući sjećat ćeš se kako si ovdje ležao
prelijevajući se iz sebe u mene
kao zora u dan -
O ne nadaj se da ćeš zaboraviti ovo vrijeme,
jedino vrijeme kad nisi bio sam.

Što te onda goni u surovu svjetlost svijesti?
Iz cjeline svog bića bit ćeš izrezan komad.
Iz kugle vida samo jedan pogled.
Od neba, samo jedna zvijezda.

Bespomoćno ti rasteš,
bespomoćno ja starim;
ista slijepa želja tjera tebe u svjetlost dana,
koja je i mene nagnala u mrak tvog začeća.

Uzalud sam gradila branu na toj rijeci:
ti si voda koja je naišla i odnijela me sobom.
Protiv tebe nema lijeka, jer si ti bujica
koja iz mene same izvire –
uzalud sam gradila branu na toj rijeci.

Dijete moje, mi smo igračke s ugrađenim otporom,
koji povećava ljepotu naših kretnjā.

Za razliku od prethodne pjesme, ovdje se ‘voda’ pojavljuje tek u predzadnjoj strofi kao motiv, dosta važan mada sporedan, unutar teme trudnoća. Dakle s pozicije distribucije semova, voda je (samo) lokalna izotopija, prikazana uglavnom generičkim (rijeka, bujica, odnijela, izvire)

semovima koji dakle tvore lokalnu generičku izotopiju. Ona, zajedno s drugim izotopijama tvori tzv. svežanj izotopija (usp. Rastier, *faisceau d'isotopie*) unutar teme pjesme.

3.3. Tonko Maroević, „Slijepo oko, 5"

Vatra bi žegla iz drugoga pamćenja. Znam je još stidljivu dok je more lutalo za oblikom, nadimala se posna zemlja čineći sve što je radilo i sunce; sve isto samo obrnutim slijedom. Tada ono bijahu stale vode nadirat, val vala dosizat, odlažuć snagu u zelenom talogu; u takvoj tvari tinjao je žar (zlatnoživa ga ćuti trava što se sad valja po žalima, po izloženim obalama, još je taj dodir snaži). Dugo su se zatim nemarni vjetrovi tuda bavili, od njih pokoji humak, pokoja kresta kamena; otoku nisu mogli nauditi. U prvoj predanosti vidjelo izbra svoje granice: oko.

(A uvraćeno se smiri na žutom pasu priljepka, gdje se plitak stožac povija starijem kamenu: pod ljuskom drhturi izdanak samog bića pučine. Po njegovu se iskustvu ta granica dugo čuva, a otvori je štita čine uvjetnom. Opravdana je to vjera, jer budni su se zvuci dograđivali na opnu školjke, uhosvetogpetra.)

Prema riječima Zvonimira Mrkonjića (Mrkonjić, 2010) pejzaž je poetika za Maroevića. Maroević želi vidjeti svijet u praskozorje znakova, pa nam i u ovoj pjesmi nudi svoja „kozmološka otkrića".

Semantičke baze:

1. elementi (priroda): vatra, voda, more, vjetar, granica
2. prostor: otok, priljepak, kamen, pučina, uhosvetogapetra
3. kretnje: bi žegla, lutalo za oblikom, nadimala se posna zemlja, sve što je radilo i sunce, vode nadirat, val vala dosizat, tinjao je žar, se smiri, stožac se povija, drhturi izdanak, zvuci su se dograđivali, lutalo za oblikom, stožac se povija.
4. granice: otvori štita, opno školjke, izbra svoje granice, pas pijeska

Tema pjesme je pejzaž, i to promorski, no pitanje je u kojoj su mjeri izotopije u Maroevićevoj kozmologiji generičke, odnosno specifične. Pokušajmo ih razdijeliti.

Prvo ćemo prikazati generičke izotopije temeljene na bazama:

I. /elementi/
II. /prostor/

semantičke jedinice	generičke izotopije	
	/elementi/	/prostor/
vatra	+	
more	+	
vode	+	
žalima		+
po izloženim obalama		+
vjetrovi	+	
kresta kamena	+	
otoku		+
granice		+
pučine		+
granica		+
školjka		+

Prikaz 4. Generičke izotopije (Maroević)

Baze za tvorbu specifične izotopije i ovdje su dvije:

I. /kretnje/
II. /granice/

semantičke jedinice	specifične izotopije	
	/kretnje/	/granice/
lutalo za oblikom	+	
nadimala se posna zemlja	+	
sve što je radilo i sunce	+	
stale (vode) nadirat	+	
val vala dosizat	+	
tinjao je žar	+	
se valja	+	
oko		+
pas pijeska		+
se plitak stožac povija	+	
otvori je štita čine uvjetnom		+
opnu školjke		+
uhosvetogpetra		+

4. Umjesto zaključka

Rečeno je prethodno da semantičku temu čini niz izotopija različite vrste od kojih neke pripadaju referentnom, denotativnom, a druge nadtekstualnom sadržaju. U izabranim je pjesmama voda nejednako zastupljena intenzitetom, tj. učestalošću pojavnosti semantičkih jedinica koje se tiču vode pa njezina prisutnost tvori temu ili motive unutar teme na različite načine.

Pupačić je za temu pjesme izabrao upravo vodu, no on je ne voli, ona je za njega slutnja boli, patnje i samoće na što upućuju baze za tvorbu specifičnih izotopija (nelagoda, odsutnost), ali i same generičke izotopije: pocrnjela, bez, dna, bez sjaja, zaleđena… Teško je ne pomisliti na sudbinu koju je i sam doživio, a koja se kao zloguka slutnja ocrtava i u ovih nekoliko redaka.

Kod Krmpotić voda je važan, mada sporedan motiv unutar teme trudnoća koja zaokuplja pjesnikinju, i ona joj ne pristupa ni generički, ortonimijski, kao prostoru u kojem dijete raste, ni metaforički kao izvoru života, već presupozicijski o vodi kao neomeđenom i nezaustavljivom toku.

U Maroevićevoj kozmologiji voda je presudna, zajedno s vatrom kao pretpostavka za samo postojanje pejzaža o kojem piše i koji je centralna tema pjesme. Voda je element koji definira granice i prostor te ga oblikuje kretnjom što je očito unutar svih baza koje su temelji izotopije.

Izvor

PEJAKOVIĆ, Hrvoje (ur.), *Antologija suvremene hrvatske poezije*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1997.

Literatura

CRISTEA, Teodora, *Structures signifiantes et relations sémantiques en français contemporain*, Bukurešt, 2001.

CUSIMANO, Christophe, *La sémantique contemporaine. Du sème au thème*, PUPS, Pariz, 2012.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Le Seuil, Paris, 1976.

HODRMENTOVA, Lenka, „Les réseaux d'isotopies dans le petit prince" Magisterská diplomová práce, Vedoucì práce: Mgr. Christophe Cusimano, Ph.D. Brno 2010. Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav románských jazyků a literatur Učitelství francouzského jazyka a literatury pro střední školy: URL: https://is.muni.cz/th/178421/ff_m/Les_reseaux_d_isotopies_dans_Le_Petit_Prince.pdf (17-7- 2015).

MRKONJIĆ, Zvonimir, „Pejzaž kao poetika", *Vijenac*, br. 419, 2010, URL: http://www.matica.hr/vijenac/419/Pejza%C5%BE%20kao%20poetika/ (17. 7. 2015.).

POLGUERE, Alain, *Lexicologie et sémantique lexicale*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.

POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, PUF, Pariz, 1992.

RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, PUF, Pariz, 1987.

TRUDEL, Éric, „Champ sémantique, champ sémantique lexical ou classe sémantique", Časopis *Texto*! [En ligne] Volume XIV, n.2, 2009[1]. URL: http://www.revue-texto.net/index.php?id=2277 (17. 6. 2015.).

TRUDEL, Éric, „Éléments de synthèse en sémantique interprétative", Časopis *Texto*! [En ligne] Volume XIV, n.2 2009[2]. URL: http://www.revue-texto.net/index.php?id=2277 (17. 6. 2015.).

COMMENT CHANGER L'EAU. UNE LECTURE SÉMANTICO-INTERPRÉTATIVE.

La description analytique d'un contenu quelconque repose sur l'interprétation, c'est-à-dire, sur un enchaînement de procédures qui ont pour résultat la découverte d'une ou de plusieurs significations offertes par ce contenu. Le modèle de la sémantique interprétative de Rastier (1987 et après) représente un outil pour la description de la commutation des structures sémantiques, appelés thèmes sémantiques, et des changements qui se sont produits sur le *topic* dominant à l'intérieur d'un texte donné. Nous proposons ici de montrer ce qui arrive avec la forme de contenu, c'est-à-dire avec la molécule sémantique *l'eau* lors d'une commutation des isotopies avec l'exemple de trois poésies de poètes croates modernes et contemporains Josip Pupačić, Vesna Krmpotić et Tonko Maroević.

MOTS CLÉS: ***sémantique interprétative, isotopie, l›eau***

Mislava Bertoša
Odsjek za lingvistiku
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

Lucia Miškulin Saletović
Hrvatski studiji
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 81'37:659.1
Izvorni znanstveni rad
Primljen: 25. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 9. 11. 2016.

Koncept vode u reklamama za proizvode za njegu tijela[1]

Cilj je ovoga rada ispitati značenje i funkciju koncepta vode u reklamama za proizvode za njegu tijela iz kontrastivne semiotičke i multimodalne perspektive. Istraživanje provedeno na korpusu reklama u tisku iz druge polovice 19. stoljeća i suvremenih reklama pokazalo je da se pojam vode najprije povezivao s unutarnjom njegom tijela (kisele i izvorske vode za ublažavanje smetnji probavnog sustava), dok je u suvremeno doba jedna od osnovnih zadaća pružanje dugotrajne i optimalne hidratacije izvanjskim djelovanjem na tijelo. Koncept vode zastupljen je u različitim sastavnim elementima te na različitim razinama reklama. Na verbalnoj je razini najzastupljeniji u udarnim naslovima i glavnim tekstovima u kojima se provlači u obliku ključnih riječi (smirivanje i ublažavanje boli u 19. stoljeću; hidratacija u 21. stoljeću) koje promiču posebno važne vrijednosti proizvoda i imaju značajnu ulogu u argumentacijskoj strukturi. U korpusu su zabilježene i takozvane negativne ključne riječi vezane uz koncept vode. Služe za navođenje negativnih svojstava i neželjenih posljedica koje nastaju nekorištenjem proizvoda (bol u 19. stoljeću; suhoća u 21. stoljeću), čime se na primatelje apelira uspostavljanjem i naglašavanjem kontrasta između razlika u raspoloženju te izgledu kože uslijed korištenja i nekorištenja proizvoda, što je zastupljeno i na slikovnoj razini.

KLJUČNE RIJEČI: ***multimodalnost, narativna semiotika, reklame, strukturalna semiotika, voda***

Mar che ti volgi ovunque è riva e chiami
Cuor che ti volgi ovunque è pena e l'ami:
Ritornan l'acque e i sentimenti al fondo,
ma per salire puri ancora al mondo.

Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, 1913.

---

[1] Članak je nastao kao rezultat rada na znanstvenom istraživanju *AuRSem – Antroponimi u reklamama: semiotički pristup* koje je u akademskoj godini 2013/2014. financijski podržalo Sveučilište u Zagrebu.

1. Uvod

Ovisno o vrsti proizvoda oglašivanja, u reklamama postoje različiti koncepti i vrijednosti na kojima se zasniva reklamna poruka. Recentnija su istraživanja, primjerice Bertoša (2008) i Miškulin Saletović (2013) pokazala da je u reklamama za kozmetičke proizvode vrlo često riječ o konceptu vode i vrijednostima koje mu se pripisuju. Stoga se u ovome radu pobliže ispituje značenje koncepta vode u reklamama za proizvode za njegu tijela u dvama razdobljima: na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće te u suvremeno doba. Uzimajući u obzir razdoblje nastanka, reklame iz prvog razdoblja uključuju dvije skupine: reklame voda za piće (izvorske, kisele, stolne i mineralne) te reklame voda za kupanje (promoviranje toplica i lječilišta), dok suvremene reklame obuhvaćaju različite vrste krema za lice, kupke, mlijeka za tijelo, losione, sapune i slično. U korpus za analizu devetnaestostoljetnih reklama nisu uključene reklame za proizvode poput krema, pomada i šampona zato što se u njima koncept vode nije pojavljivao kao relevantan. Njega tijela u reklamnom diskursu tog razdoblja nije uključivala isključivo ono što se danas u reklamama predstavlja kao proizvod za njegu tijela, nego i proizvode poput voda za piće, toplica i lječilišta (Bertoša 2008: 159–161), koji danas ulaze u kategoriju prehrambenih proizvoda, odnosno *wellnessa* i zdravstvenog turizma. Iz navedenog je razvidno da je polazište u ovome radu koncept vode i njegovo oblikovanje u reklamama za one vrste proizvoda koji su u određenom razdoblju smatrani proizvodima za njegu tijela. Njegov je osnovni cilj rada ispitati značenje i funkciju koncepta vode u reklamama za proizvode za njegu tijela iz kontrastivne semiotičke i multimodalne perspektive.

2. Teorijski okvir

U ovome radu značenje pojma vode iz reklamnih se tekstova re-konstruira iz strukturalne semiotičke i multimodalne perspektive. Budući da je riječ o usporedbi reklama iz tiska koje potječu iz dvaju razdoblja – iz prijelaza 19. u 20. stoljeće (reklame koje su bile objavljivane u novinama koje su izlazile na području Istarskog poluotoka u Austro-Ugarskoj Monarhiji; reklame na hrvatskome, talijanskom i njemačkom jeziku) i iz suvremenog doba (današnje reklame na hrvatskome jeziku iz časopisa *Gloria, Story* i *Elle* iz razdoblja od 2010. do 2014.) – perspektiva je kontrastivna. Usporedba reklama sa samoga početka povijesti oglašivanja u tisku i današnjih omogućit će da se izdvoje elementi kontinuiteta i diskontinuiteta

u konceptualizaciji vode, opišu sličnosti i razlike te objasne vrijednosti, značenja i funkcije koje su joj u dvama razdobljima bile pripisivane, na verbalnom i vizualnom planu.

U teorijskom okviru ovoga rada primijenjene su teze i paradigme koje se nadovezuju na „semiotički projekt" A. J. Greimasa. Za analizu značenja pojma vode u reklamama primijenjen je okvir njegove narativne semiotike, s primjenjivošću pojmova stanja i transformacije, objekta vrijednosti (Greimas 1968) te semičke kategorije (Greimas, Rastier 1968, Greimas 1998). U ovoj je perspektivi semiotika prije svega teorija djelovanja koja modificira klasičnu semiotičku paradigmu Barthesa i Eca, te preuzima staru ideju u povijesti lingvističkih teorija koju je moguće pratiti bar od Humboldta: ideju da jezik ne reprezentira stanje svijeta, već da je jezik djelovanje i da služi da bi se stanja svijeta transformirala, istovremeno modificirajući i onoga tko proizvodi znakovne poruke kao i onoga tko ih prima i razumije (Fabbri 2001: 24).

Budući da je ovaj rad usredotočen na proizvode za njegu tijela, u teorijski okvir uključena je teza o anti-prirodnosti i o društvenoj uvjetovanosti tijela tipična za semiotičku perspektivu, posebice pravce proizišle iz strukturalne semiotike poput semiotike strasti ili semiotike estezije. No, čak i bez obzira na pojedine pravce, semiotika gotovo u cjelini slijedi „antinaturalistički i fenomenološki put prema kojem je tijelo mjesto konstrukcije ljudske subjektivnosti, koja se uvijek zbiva unutar intersubjektivnih i, dakle, društvenih dinamičnosti" (Traini 2006: 207). Tijelo utoliko uvijek posjeduje povijesna i društvena značenja, ono je uvijek „ispisano" i oblikovano u skladu s društvenim zahtjevima (ili protiv njih), a ono što se prikazuje kao „prirodno" ili „dano" „rezultat je složenoga strategijskog rada koji se sastoji u konstrukciji identiteta tijela" (Traini 2006: 209).

Na prijelazu dvaju stoljeća briga je za tijelo već bila bitnom sastavnicom svakodnevnoga života građanstva koje je i bilo glavni primatelj novina i reklamnih poruka te najizgledniji potrošač promicanih proizvoda. Pošto je, kako obrazlaže Foucault, tokom klasičnoga doba došlo do svojevrsnog „otkrića" tijela, počela mu se posvećivati snažna pozornost, bilo je manipulirano, oblikovano, pokoravano, nadzirano, disciplinirano (Foucault 1994: 138). U tome se smislu promovirani proizvodi za tjelesnu njegu mogu smatrati jednim od pokušaja ovladavanja, kontrole i manipulacije tijelom. Briga za tijelo u prikupljenim se reklamama ostvarivala u ideji „zdrave vode" (Florence Fabijanec 2012), vode kao lijeka, koja je uključivala osobnu higijenu, brigu za zdravlje, tjelesno blagostanje i njegovan izgled, ali je podrazumijevala i socijalnu ulogu vode u posjećivanju javnih kupališta, toplica, lječilišta, općenito u

zdravstvenom turizmu. Potrebno je napomenuti i to da su analizirani reklamni tekstovi s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće, iako im je prvotna i temeljna funkcija bila promocija i prodaja određenoga proizvoda, svojom formom oponašali zdravstveno prosvjećivanje čitateljstva (Dugac, Škrobonja 2000).

U prikupljenom korpusu temeljna opozicija u načinu na koji voda djeluje na subjekt-tijelo opozicija je između izvanjskog i unutarnjeg djelovanja na tijelo. Tu je opoziciju sa (socio)semiotičkog aspekta opisao Landowski: on govori o dvama različitim sintaktičkim tipovima, od kojih jedan tip naziva „sintaksom obavijanja", a drugi „sintaksom prodiranja" (Landowski 2003: 53). U „sintaksi obavijanja" proizvod djeluje na tijelo izvana, obavijajući ga, dok „sintaksa prodiranja" podrazumijeva da proizvod djeluje na tijelo iznutra, prodirući (Landowski 2003:53). I semiotička je funkcija tih dvaju tipova različita. Ono što obavija i pokriva tijelo ima bitno ornamentalnu funkciju: puderi, kreme i slični proizvodi su kozmetika. Ako subjekt upotrebljava takve proizvode za uređivanje, to je zato da bi se sam „osjećao dobro", ali i zbog „užitka", to jest da bi od vlastita tijela učinio diskurs koji se obraća drugom, da bi ušao u stanje komunikacije s drugim (Landowski 2003: 54). Kozmetički preparati tako daju značenje tijelu subjekta konstituirajući njegovu figuru pod pogledom drugih. Suprotno, ono što djeluje iznutra djeluje prema Landowskom izvan značenja, izravno na meso od kojeg je sastavljeno bilo koje tijelo. I to ne u funkciji neke simboličke učinkovitosti nego na kemijskom i neurofiziološkom principu. Međutim, ni tu nije isključen užitak, samo što je tu riječ o drukčijoj vrsti užitka – o užitku koji se temelji na samodovoljnosti tijela, o tijelu koje se nalazi u odnosu samo prema konzumiranom proizvodu (Landowski 2003: 57).

Nadalje, u ovome se radu reklame analiziraju i kao multimodalni tekstovi, što znači da uz jezičnu razinu obuhvaćaju i druge razine koje zasebno i u suodnosu u većoj ili manjoj mjeri pridonose re-konstruiranju značenja cjelokupnoga teksta.[2] Značenje i komunikativni učinak pojedinačnih razina premašuju zbroj komunikativnih učinaka pojedinih razina i rezultat su njihova suodnosa i međudjelovanja. S obzirom na vrste sustava znakova koji sudjeluju u stvaranju značenja u pojedinim medijima oglašivanja, Stöckl (2012: 247–248) razlikuje tri vrste reklamnih tekstova: tiskane, auditivne i audiovizualne. U tiskanim reklamnim tekstovima riječ je o jeziku, slikama i tipografiji, audiotekstovi obuhvaćaju jezik, glazbu i zvukove, dok su najkompleksniji audiovizualni tekstovi jer obuhvaćaju jezik, statične i dinamične slike, glazbu, zvukove i tipografiju. Različite

[2] Iscrpnije o tome u: Kress, 2010.

razine, odnosno različite vrste znakova imaju i različite učinke na primatelja. Jezični su znakovi u pravilu arbitrarni i imaju generalizirajući karakter, dok slike, boje i tipografski elementi nisu apstraktni i djeluju izravnim promatranjem. Uz klasične verbalne elemente, kao što su slogani, udarni naslovi i glavni tekst, jezična razina obuhvaća i elemente koje primatelji na prvi pogled ne svrstavaju u jezičnu razinu. Riječ je o tekstovima koji su uklopljeni u slike i čine sastavni dio slika, no ubrajaju se u jezičnu razinu jer za njihovo dešifriranje nije dovoljna vizualna pismenost. Primjer su imena proizvoda koja se u reklamama učestalo pojavljuju kao dio slika, a ne samo unutar klasičnih verbalnih elemenata. Janich (2010: 252) ističe da slike i tekst u reklamama međusobno ne konkuriraju, kao što bi se mogao steći dojam u tekstnolingvističkim radovima koji naglašavaju prevlast jezika ili u marketinškim radovima koji naglašavaju dominaciju slika, nego dominantnost slika ili teksta ovisi o funkciji i ciljevima pojedinačnih reklama. Polazeći od kriterija koji obuhvaćaju vrstu slika, tekstne strukture, semantičko-pragmatične poveznice jezika i slika, kognitivne operacije za povezivanje jezika i slika te međusobne odnose slika, Stöckl (2004: 252-300) je odnose slike i teksta u masovnim medijima podijelio u različite kategorije. Osnovni je odnos podudarnost jezika i slika, koji se u kontekstu reklama odnosi na prikazivanje onoga što se tematizira u verbalnim dijelovima reklama, što je u većini slučajeva proizvod oglašivanja, dok su ostale vrste odnosa kompleksnije i zahtijevaju veći kognitivni napor primatelja. Stöckl (2008: 17) smatra kako tipografija u pisanim tekstovima uz jezik i slike predstavlja samostalni semiotički kod, čija je autonomija ipak ograničena jer su tipografski generirana značenja neodređena, ovisna o kontekstu te usko vezana uz značenje jezika i slika. Načela djelovanja tipografskih struktura su prema Stöcklu (2008: 16–17): prenošenje konotacija fontovima, slaganje tako da tipografsko postaje slikovno te vizualno raščlanjivanje i naglašavanje dijelova teksta. Willberg i Forssman (2005: 53) ističu da je uslijed imperativa privlačenja pozornosti, pobuđivanja znatiželje i komunikacijske učinkovitosti upravo u reklamama, za razliku od drugih tekstnih vrsta, dopuštena neograničena kreativna sloboda u izboru tipografskih sredstava.

3. Analiza

3.1. Reklame iz tiska s prijelaza devetnaestoga u dvadeseto stoljeće: TKO NE OGLAŠUJE, TAJ NE NAPREDUJE!!![3]

Iz prikupljena korpusa reklama moguće je zaključiti da se pojam vode na prijelazu dvaju stoljeća s jedne strane povezivao s unutarnjom njegom tijela. Brojne reklame promovirale su učinkovitost različitih kiselih i izvorskih voda za ublažavanje smetnji probavnog sustava, protiv raznih crijevnih bolesti, slabokrvnosti ili za poboljšavanje općeg stanja organizma. S druge se strane, kad je bila riječ o oglašivanju kupališta i toplica, povezivao s izvanjskim djelovanjem vode na tijelo. Ova se opozicija u korpusu s prijelaza 19. u 20. stoljeće pokazala u određenoj mjeri problematičnom i ne sasvim primjenjivom, jer je izvanjsko djelovanje vode na tijelo, dakle, kupanje ili namakanje u vodi, promovirano u reklamnim tekstovima za kupališta i toplice, svoje učinke moglo ostvariti ne samo na izvanjskosti tijela već i u njegovoj unutrašnjosti.

Djelovanje vode na ljudsko tijelo, bez obzira na to je li se ostvarivalo unutarnjim ili izvanjskim putem, u prikupljenim je reklamama imalo dva osnovna značenjska obilježja: 1. voda je bila konceptualizirana kao učinkovit lijek te 2. voda je bila konceptualizirana kao učinkovit instrument sezonske brige za tijelo.

1. Konzumacijom, prolazeći kroz unutrašnjost tijela, voda djeluje na njega iznutra. Djelovanje se ostvaruje kao transformacija subjekta-tijela: s pomoću reklamiranoga proizvoda-vode dolazi se do novog stanja, jer subjekt-tijelo iz stanja bolesti prelazi u stanje zdravlja. Taj se transformacijski put kretao uvijek od negativnoga stanja prema pozitivnome, od nepoželjnoga prema poželjnome, od disforije prema euforiji, od neugode prema ugodi. Utoliko konceptualizacija vode kao lijeka omogućuje da se na dubinskoj razini analize uspostavi semička kategorija (Greimas, Rastier 1968; Floch 1997) sastavljena od pojma bolesti i pojma zdravlja. Prvi član semičke kategorije, bolest, u reklamnim tekstovima oblikovana je kao „neprijatelj“ kojega je potrebno pobijediti s pomoću reklamiranoga proizvoda-vode, dok je drugi član semičkog para, zdravlje, predstavljeno kao objekt vrijednosti (Greimas 1998) kojemu se teži, odnosno treba težiti, s pomoću određenoga postupka – konzumacije reklamiranih voda.

Konotacije dinamičnosti djelovanja i transformacijskog aspekta pojma vode pojačane su upotrebom priloga *contro* u primjerima 2 i 3. Djelovanje

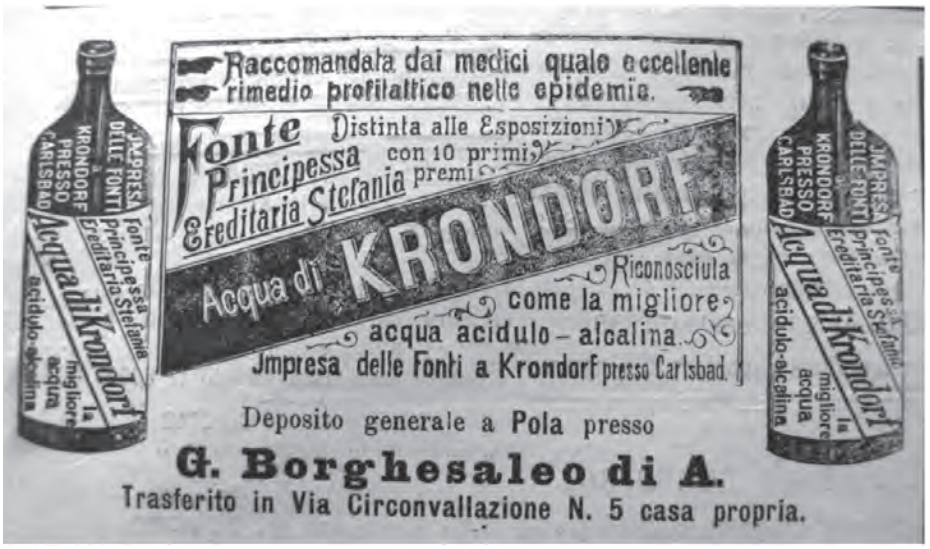
---

[3] Oglas iz novina *Naša sloga*, 1908. godina.

je vode usmjereno *protiv* raznih bolesti poput, primjerice, kostobolje, urične dijateze, žgaravice ili *protiv* opće kiselosti organizma. Osim toga, voda kao lijek posjeduje svojstva koja ju povezuju s mitskim i bajkovitim univerzumima: njezina sposobnost čudesna djelovanja (primjer 1) evocira imaginarij pučkih vjerovanja u nadnaravna svojstva voda. Konotacije koje su vodu povezivale s mitološkim i narodnim vjerovanjima, međutim, u prikupljenu su korpusu supostojale s konotacijama tipičnim za sasvim suprotne univerzume, one znanosti i medicine koji su na različite načine evocirani u primjerima 2, 4 i 5. Da su reklame toga vremena imale odlike svojstvene znanstvenom načinu razmišljanja, istaknuli su u svojoj analizi reklama za farmaceutske proizvode u Novom Listu Dugac i Škrobonja (2000). Oni u znanstveno razmišljanje prisutno u reklamnim tekstovima na prijelazu stoljeća svrstavaju ove taktike: „isticanje provjere kvalitete proizvoda određenim postupcima koji su društveno legitimni, potvrda određenih medicinskih autoriteta koji su proizvod upotrebljavali i koji ga preporučuju, zatim posebne zaštitne marke i imena koja jamče određenu kvalitetu“ (Dugac, Škrobonja 2000: 11), a to su sve taktike potvrđene u primjerima 2, 4, 5, 7; v. i sliku 1 i sliku 2.[4]

Slika 1: Reklama za gorčicu *Rákóczy* (*Naša sloga*, 1884)

[4] Ovdje je, ipak, riječ samo o prividu znanstvenosti, jer autori naglašavaju da su u medicinskim reklamama odraženi stari obrasci razmišljanja koji kao osnovni uzrok nastanka većine bolesti proglašavaju „pokvarenost“ ili „slabost“ krvi (usp. primjer 7 u ovome radu), što je već tada bilo u suprotnosti s važećim znanstvenim tumačenjima nastanaka i liječenja bolesti (Dugac, Škrobonja 2000).



Slika 2: Reklama za izvorsku vodu *Krondorf* (*L'Indipendente*, 1905)

S obzirom na brojne bolesti protiv kojih je uspješno i učinkovito djelovala, može se zaključiti da je pojam vode u ovome razdoblju imao obilježja lijeka široka spektra djelovanja. Voda kao lijek liječila je podjednako bolesti odraslih i tipične bolesti djece, kako se dade zaključiti iz primjera 3 i 4.

(1) „Serve mirabilmente nelle affezioni catarali dello stomaco, indi nei disturbi degli organi della respirazione e della digestione."[5]
„*Čudesno djeluje kod trbušnih bolesti katara, zatim kod poremećaja organa za disanje i probave.*"[6]

(2) „Provata e racommandata in base di numerosi pareri medici contro la gotta, la diatesi urica […] Specifico contro il brucciore di stomaco."[7]
„Prokušana i preporučena na temelju brojnih medicinskih mišljenja protiv kostobolje, urične dijateze. Posebno protiv žgaravice."

(3) „Nelle malattie dei bambini che richiedono spesso rimedi contro le acidità […] per acidità dello stomaco, scroffole, rachitidi […] organi respiratori e tosse canina."[8]
„Kod dječjih bolesti koje često zahtijevaju lijekove protiv kiselosti… kod kiselosti želuca, škrofula, rahitisa… respiratornih organa i hripavca."

---

[5] Reklama za mineralnu vodu *Fontereale*. *Gazzetta del popolo*, Pola, 1899.
[6] Sve reklame u ovom odjeljku prevela je MB.
[7] Reklama za izvorsku vodu *Vita*. *Il Giornaletto di Pola*, 1905.
[8] Reklama za kiselu vodu *Mattoni Giesshübler*. *Il popolo istriano*, 1898.

I u reklamama za toplice, kupališta i lječilišta diskurs temeljen na semičkoj kategoriji bolest – zdravlje pseudoznanstvene je i pseudomedicinske naravi. Voda je također pojmljena kao lijek široka spektra djelovanja, kao „zdrava voda“ (primjer 5). Takav diskurs vodu poima u kemijskom sastavu nabrajajući njezina kemijska obilježja, stupanj topline te ističući njezinu snagu i učinkovitost, čistoću i dugotrajnost izviranja, autentičnost i jedinstvenost (primjeri 4 i 5). U devetnaestostoljetnim reklamama pozornost je usmjerena prema konkretnim, „suhim“ činjenicama i različitim podatcima te prema uspostavi logičkih veza, a ta suha činjeničnost i „logičnost“ također potkrepljuju uspostavu analogija sa znanstvenim i medicinskim diskursom. Utoliko je voda konceptualizirana prema praktičnoj valorizaciji (Floch 1997: 167–173) koja se odnosi na karakteristike predmeta-reklamiranoga proizvoda po sebi, na ono što proizvod „može“ ili „zna“ napraviti: dakle, na njegove sastavne, učinkovite i izvedbene karakteristike. Ovaj tip valorizacije prema Flochu uspostavlja „stvarna“, konkretna svojstva predmeta, u ovome slučaju vode. Ta su svojstva materijalne naravi (Floch 1997: 167–173), mjerljiva su i opisiva s pomoću karakteristika koje su „objektivne“ naravi.

(4) „Für Gicht und Rheuma Kinderkrankheiten […] Radioaktive, alkalisch-muriatische, jodhältige Thermalquellen.“[9]
„Kod gihta i reume, dječjih bolesti […] Radioaktivni, alkalno-solni, jodni termalni izvor.“

(5) „Najjači i najljekovitiji sumporni izvor Europe, najbogatiji na jodu i opće sa jedino obstojećim uspjesima ozdravljenja jer unikum kroz sretno kemično spojenje od sumpora, joda, soli i bromida u izvanrednoj kolikoći. Lječilište bolesti svake vrsti.“[10]

2. U drugu skupinu reklama spadaju oni oglasi u kojima je voda svoj aktivni učinak na tijelo također ostvarivala iznutra, također konzumacijom, ali na drukčiji način: dovodeći subjekt-tijelo u blagostanje. Riječ je o diskurzivnim taktikama koje zdravlje nisu suprotstavljale nekoj konkretnoj bolesti kao „lošem funkcioniranju tijela“ koje je s pomoću reklamiranog proizvoda-vode potrebno ili moguće popraviti, nego su ga povezivale s jednom drugom vrijednošću, a to je blagostanje, opće dobro stanje organizma. Ono se u reklamama iz korpusa postiže sezonskim kurama i osvježavanjem tijela iznutra. Voda se ovdje konceptualizira kao tretman, kura, kao sredstvo za pročišćavanje organizma. Karakteristike

---

[9] Reklama za toplice i lječilište u Lipiku. *Polaer Tagblatt*, 1917.
[10] Reklama za kupalište *Nagy i drug* u Splitu. *Naša sloga*, 1906.

njezina djelovanja su blagost i uspješnost (primjer 7), a subjekt-tijelo dobro ju podnosi (primjer 6).

U ovoj skupini reklama svojstva pojma vode nisu snažnog transformacijskog karaktera kao u prethodnoj skupini, a voda nije lijek koji djeluje *protiv* neke bolesti (primjeri 2 i 3) ili *kod* neke bolesti (primjeri 1, 2 i 4), već instrument redovite sezonske brige za tijelo. Ona osvježava tijelo u vrućim danima (primjer 6) te blago, ali uspješno čisti njegovu unutrašnjost (primjer 7). Voda svojim djelovanjem dovodi subjekt-tijelo u dobro zdravstveno stanje, a način na koji je takvo stanje moguće postići uključuje ponavljanje određenih postupaka (konzumacije određenih promoviranih voda ili posjećivanje promoviranih kupališta i lječilišta), sezonske kure (uglavnom ljetne ili proljetne) i kontinuitet. Unatoč razlikama u odnosu prema prvoj skupini reklama, i ovdje je voda bila konceptualizirana prema praktičnoj valorizaciji: nabrajanjem njezinih svojstava, opisivanjem što „zna" i „može" napraviti te načina na koje djeluje.

(6) „Nella stagione calda puo essere racommandata come la migliore e più sopportabile bibita rinfrescante da tavola."[11]
„U vrućem godišnjem dobu može se preporučiti kao najbolje i najpodnošljivije osvježavajuće stolno piće."

(7) „Preporuča se od najprvih liečničkih strukovnjakah tudjih i domaćih kano najuspješnije djelujuću vodu gorčicu za čišćenje krvi i za blago čišćenje želudca."[12]

Vizualni plan u reklamama iz ovoga razdoblja bio je u usporedbi sa suvremenim reklamama „siromašan". Slike su u ovome razdoblju u reklamama bile rijetke i jednoličnih funkcija, otisnute u crno-bijeloj tehnici. U korpusu je dominirala ikonička reprezentacija reklamiranoga objekta: voda po sebi nikada nije bila vizualizirana, već samo uobličena u proizvod koji je bio promoviran (slika 1). Slika je utoliko imala bitno demonstrativnu funkciju: iskazivala je „istinu" o predmetu i pokazivala ga u njegovoj „realnosti" (Pozzato 2001: 178). U vizualni je plan uključena i tipografska organizacija reklama koja je u ovome razdoblju iskorištavala mnoge mogućnosti tiska koje su oblikovateljima tiskanih reklama stajale na raspolaganju (Bertoša 2008: 87–156). Voda po sebi, unatoč raznolikim tipografskim organizacijama reklamnih poruka posvjedočenima u devetnaestostoljetnom tisku, ni tipografski nikada nije bila oblikovana i vizualizirana. Tipografska organizacija reklama, podjednako kao struktura i na razini pojedinačnih sastavnica, mogla je

---

[11] Reklama za kiselu vodu *Mattoni Giesshübler*. Il popolo istriano, 1898.
[12] Reklama za gorčicu *Rákóczy*. Naša sloga, 1884.

imati različita značenja i funkcije (uspostava autentičnosti proizvoda, početak pozicioniranja marke, isticanje važnih dijelova teksta itd.), a svojevrsni je vrhunac eksperimentiranja tipografskim obilježjima dostizala u redundantnim gomilanjima velikoga broja tipografskih obilježja, u eksperimentiranjima i poigravanjima raznolikim grafičkim mogućnostima (slika 2). U ovakvim se primjerima, promatranima u društvenom i povijesnom kontekstu, otkriva izravna upisanost tehnološke i društvene dimenzije u reklamne tekstove. Utoliko estetizacije i ludizmi takvih oglasa nisu bili sam sebi svrhom, već se u brojnim reklamama mogu povezivati sa „spektakularizacijom robe u prvoj fazi potrošačkoga društva" (De Iulio 1996: 20), a budući da su tiskane reklame i njima promicani proizvodi u to doba bili dostupni samo malobrojnoj eliti koja je bila pismena i vodila način života koji je uključivao više ili manje redovito čitanje novina i isprobavanje novih proizvoda na tržištu, ovakva izražajna sredstva imala su i bitnu sociosemiotičku dimenziju.

3.2. Suvremene reklame iz tiska

U analiziranom korpusu suvremenih reklama na koncept vode nailazimo na različitim razinama i u različitim sastavnim tekstnim elementima.[13] Voda je konceptualizirana kao djelotvorno sredstvo hidratacije koje uklanja i/ili sprječava suhoću, bore i nepravilnosti. Nanosi se na kožu, što znači da obavija tijelo i služi za izvanjsku njegu, ali je njezino djelovanje, kao što će biti pokazano na odabranim primjerima, i dubinsko. Uporabom proizvoda oglašivanja koža iz neželjenog stanja suhoće, nepravilnosti i oštećenja prelazi u njegovano stanje; koža postaje glatka, snažna, nježna, meka i podatna. Optimalna hidratacija postaje objektom vrijednosti, dok je suhoća kao drugi član semičke kategorije ono što treba izbjeći ili ublažiti, odnosno ukloniti.[14]

---

[13] Prema Janich (2010: 53-76) tradicionalni su tekstni sastavni elementi reklama: udarni naslov, glavni tekst, slogan i ime proizvoda, dok se u posebne vrste tekstnih elemenata ubrajaju dodatak pravnoga karaktera, ubačeni tekst, zaključna poruka i tekst uz slike.

[14] U izrazito malom broju suvremenih reklama iz analiziranog korpusa voda je konceptualizirana kao nepotrebni sastojak i višak kojeg se tijelo treba riješiti kako bi se smanjio njegov opseg i kako bi obline bile čvrste i lijepe (*iznimno učinkovito djeluje na otpuštanje suvišne vode i sagorijevanje masnoća*; *smanjuje opseg vaših bedara, učvršćuje, zaglađuje i uljepšava vaše obline*). Ovakav je način konceptualizacije vode zastupljen isključivo u reklamama za kreme i gelove za oblikovanje tijela te kreme protiv celulita i masnih nakupina.

Slika 3: Reklama za kremu za lice *Nivea Visage Aqua Sensation* (*Gloria*, 2010)

Slika 3. prikazuje reklamu za kremu za lice *Nivea Visage Aqua Sensation* u kojoj je koncept vode zastupljen na verbalnoj razini, na razini slika te na tipografskoj razini.[15]

Na verbalnoj je razini koncept vode prisutan u udarnom naslovu u obliku semičke kategorije hidratacija – suhoća (*Revolucionarna hidratacija za suhu kožu*) te kao objekt vrijednosti u glavnom tekstu (*Hydra_IQ aktivira … stvaranje vodenih kanala*; *trenutačna, dugotrajna i intenzivna hidratacija*) i u samom imenu proizvoda oglašivanja (*Nivea Visage Aqua Sensation*). Voda kojom je obavijen proizvod oglašivanja simbolizira hidrataciju, što je ujedno i ključna riječ u glavnom tekstu reklame. Opreka hidratacija – suhoća naglašena je na tipografskoj razini uporabom različite debljine fonta u udarnom naslovu; za prvi dio udarnog naslova (*revolucionarna hidratacija*) rabi se tanji font, dok se u drugom dijelu udarnog naslova (*za suhu kožu*) rabi znatno deblji font, čime se i na vizualnoj razini želi istaknuti negativne posljedice koje se mogu izbjeći korištenjem proizvoda oglašivanja.

Na verbalnoj je razini koncept vode najzastupljeniji u udarnim naslovima i glavnim tekstovima, dok je izrazito rijetko prisutan u sloganima. Koncept vode provlači se kroz udarne naslove i relativno kratke glavne tekstove ponajprije u obliku ključnih riječi[16] kojima se semantičkim sredstvima povećava vrijednost predmeta oglašivanja. Riječ je o hidrataciji kao objektu vrijednosti, što se na leksičkoj razini ostvaruje uporabom ovih leksema: voda, (na)vlažiti, vlaga, vlažnost, svježina, njega, mekano, glatko i blistavo (*termalna voda Vichy*; *zaglađuje, učvršćuje i navlažuje kožu; daje potrebnu vlagu koži*; *održava optimalan stupanj*

---

[15] Valja naglasiti kako je koncept vode u suvremenim reklamama istaknut i u reklamama za proizvode za njegu muškog tijela (*gel fluid za njegu nakon brijanja i hidratantni gel za lice*) bez obzira što su takve reklame u analiziranom korpusu znatno manje zastupljene od onih za njegu ženskog tijela.

[16] Ključne riječi prema Janich (2010: 169) promiču posebno važne vrijednosti i svojstva predmeta oglašivanja, potiču maštu i stvaranje asocijacija u primatelja te je stoga njihova uloga u argumentacijskoj strukturi teksta značajna.

prirodne vlažnosti kože; *pruža ugodan osjećaj svježine*; *blagotvorni učinak dubinske njege*; *uživajte u prekrasno mekoj, glatkoj i blistavoj koži*).

Nadalje, u korpusu je zabilježen velik broj riječi vezanih uz koncept vode koje se mogu promatrati kao podskupina ključnih riječi. Riječ je o plastičnim riječima čija je uloga u argumentacijskoj strukturi teksta značajna, no one prema Janich (2010: 170–171), za razliku od ključnih riječi, ne služe za pobuđivanje emocija te poticanje mašte i pozitivnih asocijacija, već ponajprije za stvaranje dojma kvalitete i znanstvene utemeljenosti proizvoda. U analiziranom korpusu najučestalije su plastične riječi hidratacija, hidratizirati i hidratantno te tvorenice koje sadrže izvorno grčke i latinske lekseme u značenju voda (*pruža koži hidrataciju*; *izvrsno hidratizira, zaglađuje i učvršćuje kožu*; *bogata hidratantna njega*; *hidra-piling tehnologija*; *Hydra IQ tehnologija*; *potiče sintezu akvaporina*). Navedene tvorenice mogu se promatrati u kontekstu kontinuirane zastupljenosti pseudoznanstvenih elemenata na jezičnoj razini reklama općenito te reklama za kozmetičke proizvode i njegu tijela[17], kako je prikazano na primjerima reklama iz 19. stoljeća u prethodnom odjeljku ovoga rada. Stvaraju privid znanstvenosti jer na razini izraza djeluju poput znanstvenih termina, no na planu sadržaja se vrlo često ne odnose na znanstvene predmete i koncepte, a moguće je čak i da nemaju predmet referencije jer su kreirane za marketinške potrebe. Prosječni ih primatelji vjerojatno ne razumiju, no razlog njihove uporabe u reklamama nije olakšavanje recepcije, nego apelativno djelovanje na primatelja sugeriranjem znanstvene utemeljenosti proizvoda na planu izraza. Nadalje, u velikom broju navedenih i sličnih tvorenica dolazi do odstupanja od tvorbenih i sintaktičkih normi hrvatskoga jezika. Tako je primjerice u tvorenici *Hydra IQ tehnologija* riječ o pretpoložajnoj imenici u funkciji predatribucije. Na razini izraza nalazimo tri imenice jednu pokraj druge bez dodatnih sredstava (padežnih nastavaka ili prijedloga) koji pojašnjavanju njihov značenjski odnos, pa semantički i logički odnosi među njima nisu nužno jednoznačni i transparentni. Navedeno dodatno

[17] Stolac (2004: 118) i Stolac, Vlastelić (2014: 62–79) ističu kako reklame u ostvarivanju cilja moćne saveznike nalaze u kvaziznanstvenoj arhitektonici teksta: stručnom nazivlju, internacionalizmima, brojčanim podatcima, formulama i pozivanju na provedena istraživanja. Miškulin Saletović (2013: 139–140) navodi kako se u suvremenim hrvatskim i njemačkim reklamama za kozmetičke proizvode pseudoznanstvenost na leksičkoj razini odražava u uporabi leksema s latinskim i grčkim korijenima, tvorbenim sufiksima koji su preuzeti iz latinskoga ili grčkoga jezika (ili samo tako zvuče), velikom broju plastičnih riječi te čestim navođenju alfanumeričkih podataka, dok se na sintaktičkoj razini poseže za dugim kompleksnim rečenicama.

potkrjepljuje tvrdnju kako razlog njihove uporabe nije značenjska preciznost, već isticanje prividne znanstvene utemeljenosti proizvoda koji koži pružaju upravo onu količinu vlage koja je potrebna da koža bude meka, glatka, blistava i podatna.

Koncept vode u analiziranom je korpusu prisutan i u obliku podskupine ključnih riječi koje vrijednost proizvoda oglašivanja ne povećavaju navođenjem i isticanjem vrijednosti i prednosti proizvoda, već navođenjem negativnih svojstava i neželjenih posljedica koje nastaju uslijed nekorištenja proizvoda, odnosno kao posljedica nedostatka vode (*zaštićena od isušivanja*; *suhu, ispucalu i oštećenu kožu*). Riječ je o drugom članu semičke kategorije, odnosno o suhoći i nedostatku vode. Miškulin Saletović (2013: 104) navedenu podskupinu ključnih riječi naziva negativnim ključnim riječima. U analiziranim reklamama najčešće ih nalazimo u okviru strategije koju Gau (2007: 74) naziva tehnika „problem-rješenje". Argumentiranje se zasniva na postojanju problema, a za njegovo rješavanje ili ublažavanje idealan je upravo proizvod koji se oglašuje („Čini vam se kako je vaša koža zimi više osjetljiva, suha i bez sjaja? Rješenje: uvijek koristite ...„).

Ključne riječi vezane uz hidrataciju kao objekt vrijednosti kojem treba težiti u pravilu se rabe u kombinaciji s vrijednosnim riječima koje su prema Janich (2010: 169) na osnovi svog pozitivnog sadržaja (i bez stupnjevanja) pogodne za povećanje vrijednosti onoga što se njima označuje ili pobliže određuje (*učinkovita hidratantna zaštita*; *trenutačna, dugotrajna i intenzivna hidratacija*; *dubinska hidratacija*; *hidratacija je tako intenzivna*). Kao što je vidljivo iz primjera, vrijednosne se riječi u ulozi atributa i predikatne dopune često gomilaju, no analiza njihova stvarnog značenja u našem korpusu i u reklamama za druge vrste proizvoda[18] pokazala je da su one zbog svoje „sveznačnosti" najčešće semantički prazne.

Hidratacija kao objekt vrijednosti važna je sastavnica imena proizvoda za njegu tijela (*Vichy Aqualia Thermal*, *Aquasource*, *Aquaporine Active*, *Hydro Fresh*, *Nivea Visage Aqua Sensation*) koja su u većini slučajeva hibridne tvornice te sadrže lekseme iz različitih jezika. Prevladavaju imena koja sadrže lekseme iz engleskog jezika, a često nailazimo na lekseme iz latinskog i grčkog jezika te na primjere tvorbe po uzoru na latinski. Koncept vode najzastupljeniji je u zadnjem dijelu imenske formule[19]

---

[18] Detaljnije o tome u Stolac (2000: 35–40), Miškulin Saletović (2013: 102) i Stolac, Vlastelić (2014: 53–61).

[19] Bertoša i Miškulin Saletović (2015) navode kako su imena kozmetičkih proizvoda najčešće višerječne imenske formule koje obuhvaćaju: (i) krovnu marku, (ii) generičko

kojim se proizvod pobliže određuje i specificira (*Aqua Sensation*). Uporabom plastičnih riječi čiji je osnovni sem voda (*Aqua)* u kombinaciji s vrijednosnim riječima (*Sensation*) pojašnjava se čemu proizvod služi, kako proizvod djeluje te se pokušavaju pobuditi pozitivne konotacije i asocijacije. Promatramo li imena proizvoda za kozmetičke proizvode kao spoj informativne i emocionalne komponente, što potvrđuju i recentna istraživanja (Miškulin Saletović 108–106 :2013, Sasse 176–155 :2013), razvidno je kako je koncept vode u imenima proizvoda u analiziranom korpusu ponajprije u službi poticanja na kupnju i uporabu proizvoda evociranjem pozitivnih učinaka koje voda izvanjskim i unutarnjim djelovanjem ima na kožu i tijelo, a koji su detaljnije opisani u ostalim verbalnim sastavnim dijelovima reklama. Navedeno predstavlja još jedan od elemenata kontinuiteta u odnosu prema devetnaestostoljetnim reklamama, u kojima je pseudoznastvenost bila ponajprije u funkciji promicanja određenog proizvoda.[20]

Semantičke asocijacije među ključnim riječima u udarnim naslovima, glavnim tekstovima i imenima proizvoda analiziranih reklama mogu se svesti na zajednički nazivnik voda i hidratacija. One tvore izotopne lance i služe kao sredstvo ostvarivanja kohezije na verbalnoj razini. Te se semantičke asocijacije prelijevaju i na slikovnu i tipografsku razinu analiziranih reklama, što znači da je koncept vode izražen u različitim sustavima znakova koji su međusobno povezani i integrirani na različitim razinama i na različite načine.[21]

Značaj i učinak vode i hidratacije vrlo se često dočaravaju sintezom slika koje prikazuju ženu mlađe životne dobi i blagotvorno djelovanje vode na njezinu kožu i njezin izgled. Slika 4. prikazuje reklamu za kremu za lice *Vichy Aqualia Thermal* u kojoj najveći dio reklame zauzima lice žene koje je obavijeno vodom u obliku ruku.

---

ime (skupinu proizvoda unutar iste marke) i (iii) daljinu specifikaciju proizvoda. Povlače analogiju s imenskom formulom u antropoonomastici: krovna marka i generičko ime identificiraju proizvod preko svog imena (svojih imena), dok daljnja specifikacija proizvoda ima sličnu funkciju poput osobnog imena. Ilustriraju to na primjeru imena kreme za učvršćivanje lica i protiv bora *Garnier Skin Naturals UltraLift*. *Garnier* je ime marke proizvođača *L'Oreal*, *Skin Naturals* označava skupinu sličnih proizvoda unutar marke *Garnier*, dok daljnja specifikacija *UltraLift* pobliže određuje proizvod.

[20] Detaljnije o tome Dugac, Škrobonja (2000: 11–17), Bertoša (2008: 306) i Bertoša (2014: 87–122).

[21] Stöckl (2012: 251–255) za sadržajno-konceptualnu, funkcionalnu-pragmatičnu i formalno-sintaktičku povezanost koncepata i ideja izraženih pomoću različitih sustava znakova rabi termin *intermodalna koherentnost*.

Slika 4: Reklama za kremu za lice *Vichy Aqualia Thermal* (*Elle*, 2012)

Sinteza slika služi za privlačenje pozornosti primatelja te ujedno simbolizira snagu tisućljetnih minerala Vichy termalne vode koja jača kožu i pruža koži bogatu 24-satnu hidratantnu njegu, što su ključni argumenti glavnog teksta. Učinkovitost termalne vode dodatno se naglašava i na tipografskoj razini tako da je dio glavnog teksta reklame u kojem se govori o svojstvima termalne vode prikazan u obliku tablice koja sadrži pojedinačne minerale i njihovo djelovanje na kožu licu. U ovom slučaju možemo govoriti i o elementima tipografskog dispozitiva[22] jer tablica na prvi pogled zasigurno ne djeluje kao uobičajeni način tipografskoga oblikovanja reklama. Tablice u pravilu nalazimo u znanstvenim i stručnim radovima i analizama, prije svega na području prirodoslovnih, biomedicinskih i tehničkih znanosti. Uporabom te netipične grafičke konvencije pokušava se uspostaviti suptilna veza između znanja i koncepata koji sami po sebi nisu nužno povezani. Postojanjem djelomičnog nesklada između tipografskog oblikovanja i tekstne vrste pokušava se privući pozornost primatelja i naglasiti jedan od argumenata reklamne poruke, a to je znanstvena utemeljenost proizvoda.[23] U tablici se navode pojedinačni kemijski elementi koje sadrži termalna voda *Vichy*, a oni posjeduju priznata svojstva koja su također prikazana u tablici. Nabrajanje sastavnih elemenata i načina na koji djeluju, opisivanje učinkovitosti proizvoda, dakle onoga što on „zna“ i „može“ napraviti upućuje na zaključak da se i u suvremenim reklamama proizvoda za njegu tijela može govoriti o dominaciji praktične valorizacije. Time se također pokušava stvoriti dojam da su sastojci sustavno ispitani i analizirani u nekom laboratoriju, no budući da nigdje u reklami ne nalazimo podatke o provedenom ispitivanju i analizi, i u ovoj reklami možemo govoriti o elementima pseudoznanstvenosti. Osnovna je funkcija ovakva tipografskog oblikovanja konotativno i/ili metaforičko upućivanje na

---

[22] Wehde (2000: 19) tipografski dispozitiv definira kao makrotipografske sheme kombinacija koje se kao „super znakovi” mogu sintagmatski oblikovati tako da uvijek ukazuju na pojedine tekstne vrste, odnosno tako da konotiraju pojedine tekstne vrste.

[23] Više o tome Kress, 2001: 70-72.

Slika 5: Reklama za gelove za tuširanje *Genera Pleasure Flowers*, *Genera Mousse Beauty* i *Genera Smiley Day* (*Story*, 2011)

značenja koja nisu implicitno sadržana na verbalnoj razini reklamne poruke. Veći dio reklame za gelove za tuširanje *Genera Pleasure Flowers*, *Genera Mousse Beauty* i *Genera Smiley Day* (vidi sliku 5) zauzimaju slike.

Sinteza slika proizvoda oglašivanja, ženskog tijela i vode objedinjuje različite vrste odnosa slike i teksta. Dijelom je riječ o odnosu podudarnosti (Stöckl 2004: 254–256), odnosno ikoničke reprezentacije koja je dominatna u devetnaestostoljetnim reklamama jer slike prikazuju proizvode oglašivanja (gelove za tuširanje) čiji se sastojci detaljnije opisuju u glavnom tekstu reklame. Tijelo žene služi kao privlačivač pozornosti te je ujedno primjer slike izblijedjele na planu značenja (Stöckl 2004: 282–284) jer slike (atraktivnih) žena zbog učestale uporabe u reklamama za različite vrsta proizvoda i usluga upućuju na čitav niz različitih mogućnosti kojima se značenje dodjeljuje u kontekstu. No, semantika slika u ovoj je reklami zahtjevnija i višeznačna. Voda koja poput valova obavija žensko tijelo i proizvode oglašivanja vizualizira jezičnu metaforu *Val svježine*, što je tipografski naglašeno veličinom i vrstom fonta. Nadalje, voda se može tumačiti i kao vizualizacija apstraktnih pojmova *svježina* i *hidratacija*, što su ključne riječi reklame. U reklami za kremu *Normaderm Tri-Activ* (vidi sliku 6) semička kategorija hidratacija – suhoća istaknuta je i na vizualnoj razini.

U udarnom naslovu i glavnom tekstu navodi se da proizvod uklanja nepravilnosti i pruža dvadeset četverosatnu hidrataciju, što je na razini slika prikazano dodavanjem komadića kože s nepravilnostima (bubuljicama, začepljenim porama

Slika 6: Reklama za kremu *Normaderm Tri-Activ* (*Gloria*, 2014)

i masnim sjajem) na sliku lica žene mlađe životne dobi čija je koža glatka, njegova i hidratizirana. Kontekst tumačenja slika nije isključivo jezična razina, već su to same slike koje su grafičkim oblikovanjem stopljene u jednu. Supostavljenost dviju slika ilustrira prijelaz kože iz stanja začepljenosti, masnog sjaja i nepravilnosti u poželjno stanje hidratacije, ujednačenosti i njegovanosti.[24]

4. Zaključak

Na prijelazu dvaju stoljeća u reklamama iz tiska voda je bila koncipirana dvojako: kao univerzalni lijek protiv bolesti svih vrsta i kao sredstvo (sezonske) brige o tijelu. Učinkovitost je vode u ovome razdoblju mogla biti trojakom: ponajprije je moguće uspostaviti individualnu učinkovitost koja je podrazumijevala konzumaciju koju je, u perlokucijskom učinku tadašnjih oglasa, provodio bolesnik-primatelj, zatim biokemijsku učinkovitost koja je bila izražena pseudoznanstvenim i pseudomedicinskim diskursom, te konačno, svojevrsnu simboličku učinkovitost koja je podrazumijevala način na koji je bolesnik-primatelj, ponovno u perlokuciji oglasa, racionalno ili afektivno percipirao vodu kao sredstvo pomoći, stvarajući značenja svojeg iskustva.

Voda je bila koncipirana kao praktično valoriziran aktivan agens koji posjeduje snažnu moć transformacije tijela na koje je primijenjeno. Reklamnim je diskursom opisivano što voda može napraviti i kako djeluje na ljudsko tijelo: dakle, voda ili ozdravljuje tijelo, omogućujući prijelaz iz konkretne bolesti u stanje zdravlja, ili mu, sezonskim kurama, osigurava opće blagostanje. Zdravlje i blagostanje u analiziranim su oglasima figurirali kao objekt vrijednosti koji je tražen s pomoću određenog postupka i utoliko su predstavljali svojevrsnu kompetenciju života viših društvenih slojeva.

---

[24] Stupanj pripisivanja značenja prethodno opisanim tipografskim sredstvima, suodnosu teksta i slika te slika međusobno u velikoj mjeri ovisi o receptivnoj svijesti te tipografskoj i vizualnoj osviještenosti potencijalnih primatelja. S jedne strane postoji namjera pošiljatelja za kreiranjem semiotički „zgusnute“ reklamne poruke. Podatci su dobiveni u usmenim razgovorima s djelatnicima marketinških agencija i agencija za odnose s javnošću, koje su zadužene za osmišljavanje reklama i reklamnih kampanja te promociju kozmetičkih proizvoda na hrvatskom tržištu. S druge se strane postavlja pitanje kako primatelji takve reklamne poruke zapravo tumače i rekonstruiraju. Stoga bi bilo potrebno provesti istraživanje o tome na koji način primatelji različitih sociodemografskih karakteristika tumače i interpretiraju tipografski i vizualno generirana značenja u reklamama.

U suvremenim reklamama voda je također konceptualizirana kao sredstvo koje posjeduje snažnu moć transformacije koja djeluje oko semičke kategorije suhoća – hidratacija. Aktivnim djelovanjem na tijelo, voda revitalizira kožu – uklanja nepravilnosti, smanjuje bore, pruža svježinu i osigurava mladolik izgled. Djelovanje je vode opisano i vizualizirano kao *učinkovito*, *trenutačno*, *dubinsko*, *dugotrajno* i *intenzivno*. Navedena se semička kategorija u suvremenim reklamama ponajprije ostvaruje u suodnosu verbalne, slikovne i tipografske razine reklamnih tekstova. U većini analiziranih suvremenih reklama prijelaz iz stanja suhoće kao neugode u stanje hidratacije kao ugode prikazan je na slikovnoj razini koja ulazi u različite vrste složenih odnosa s ostalim dvjema razinama, što je detaljnije objašnjeno u odjeljku 3.2.

Kontrastivna je analiza pokazala da se podjednako može govoriti o sličnostima i razlikama u konceptualizaciji vode u devetnaestostoljetnim i suvremenim reklamama u tisku za proizvode za njegu tijela. Elementi kontinuiteta uključuju: (i) konceptualizaciju vode kao transformacijskog agensa, (ii) dominaciju praktične valorizacije u konceptualizaciji i (iii) posvjedočenost pseudoznanstvenog diskursa. Voda na narativnom planu svoju transformacijsku moć na subjekt tijelo ostvaruje njegovim prijelazom iz početnog negativnog stanja (stanje neugode, disforije) u završno pozitivno stanje (stanje ugode, euforije). U tom se prijelazu temeljna svojstva proizvoda vrednuju prema praktičnoj valorizaciji i pseudoznanstvenim obilježjima. Osnovni su elementi diskontinuiteta prisutni na slikovnoj razini i suodnosima koje ostvaruje s ostalim razinama: dok u devetnaestostoljetnim reklamama nije zabilježen niti jedan primjer vizualizacije koncepta vode (već samo pojedinačnog konkretnog proizvoda oglašivanja), u suvremenim se reklamama koncept vode u pravilu vizualizira i značenjski konstruira u odnosima s ostalim sastavnicama.

Na dubinskoj i formalnoj razini uočene su sličnosti između devetnaestostoljetnih i suvremenih reklama, dok se temeljne razlike očituju na površinskoj i sadržajnoj razini: forme su punjene različitim sadržajima. U devetnaestostoljetnim reklamama temeljna je semička kategorija opozicija između bolesti i zdravlja, dok je u suvremenim reklamama to opozicija suhoća – hidratacija. Pseudoznanstveni diskurs u suglasju je s razdobljima oblikovanja: u devetnaestostoljetnim reklamama uglavnom se svodi na verbalne opise, za razliku od suvremenih reklama u kojima se u velikoj mjeri odvija na vizualnoj razini, a na verbalnoj uključuje i veliki broj tvorenica, pseduolatinizama i pseudogrecizama. U analiziranom korpusu opozicija između „sintakse obavijanja“ i „sintakse prodiranja“ pokazala se problematičnom jer je voda konceptualizirana tako da obavijajući tijelo izvana, istovremeno snažno prodire u unutrašnjost tijela na koje i u kojem ostvaruje svoje blagotvorne učinke.

Literatura

BERTOŠA, Mislava, Jamči se za uspjeh kano i za neštetnost. *O reklamnome diskursu iz sociosemiološke perspektive*, Srednja Europa, Zagreb, 2008.

BERTOŠA, Mislava, *Od monarhijske reklame do queer lingvistike*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2014.

BERTOŠA, Mislava, MIŠKULIN SALETOVIĆ, Lucia, „Uvid u imena kozmetičkih proizvoda“, izlaganje na skupu 3. *Međimurski filološki dani*, Čakovec, 2015.

DE IULIO, Simona (*ur.*), *L'età del manifesto. Sguardi sulla pubblicità francese del XIX secolo,* Franco Angeli, Milano, 1996.

DUGAC, Željko, ŠKROBONJA, Ante, „Zdravstveno prosvjećivanje kroz medicinsku reklamu u prvim brojevima Novog Lista“, u: *Acta Facultatis Medicae Fluminensis*, 2000, br. 25, str. 11-17.

FABRRI, Paolo, *La svolta semiotica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001.

FLOCH, Jean-Marie, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, Franco Angeli, Milano, 1997.

FLORENCE FABIJANEC, Sabine, „Uloga vode u svakodnevnom životu srednjovjekovne Hrvatske“, u: *Gazophylacium : časopis za znanost, umjetnost, gospodarstvo i politiku*, br. XVII, 2012,str. 9 -43.

FOUCAULT, Michel, *Nadzor i kazna*, Informator – Fakultet političkih znanosti, Zagreb, 1994.

GAU, Daniela, *Erfolgreiche Werbung im interkulturellen Vergleich. Eine Analyse deutsch- und französischsprachiger Werbung*, Gunter Narr, Tübingen, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano, 1968.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni,* Bompiani, Milano, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien, RASTIER, François, „The Interaction of Semiotic Constraints”. *Yale French Studies*, br. 41, 1968, str. 86-105.

JANICH, Nina, *Werbesprache*, Narr Francke Attempto, Tübingen, 2010.

KRESS, Gunther, Sociolinguistics and social semiotics, u: COBLEY, Paul (*ur.*), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, London, New York, 2001, str. 66-82.

KRESS, Günther, *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*, Routledge, London, 2010.

LANDOWSKI, Eric, „Modi del sentire insieme. Fra estesia e sociabilità“, u: SEMPRINI, Andrea (*ur.*), *Lo sguardo sociosemiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicitá*, Franco Angeli, Milano, 2003, str. 49-67.

MIŠKULIN SALETOVIĆ, Lucia, *Tekstna vrsta reklama za kozmetičke proizvode u suvremenim hrvatskim i njemačkim časopisima*, doktorska disertacija, Zagreb, 2013.

POZZATO, Maria Pia, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci editore, Roma, 2001.

SASSE, Julia, „Produktnamen zwischen Information und Emotion, Eine linguistische Untersuchung am Beispiel von deutschen und französischen Körperpflegemittel“, u: ECKKRAMMER, Eva Martha, THALER, Verena (*ur.*), *Kontrastive Ergonymie, Romanistische Studien zur Produkt- und Warennamen*, Frank & Timme, Berlin, 2013, str. 155–176.

STÖCKL, Hartmut, *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text*, de Gruyter, Berlin, New York, 2004.

STÖCKL, Hartmut, „Werbetypographie – Formen und Funktionen“, u: HELD, Gudrun, BENDEL, Sylvia (*ur.*), *Werbung - grenzenlos. Multimodale Werbetexte im interkulturellen Vergleich*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2008, str. 13–36.

STÖCKL, Hartmut, „Werbekommunikation semiotisch“, u: JANICH, Nina (*ur.*), *Handbuch Werbekommunikation,*

Sprachwissenschaftliche und interdisziplinäre Zugänge, Narr Francke Attempto, Tübingen, 2012, str. 243–262.

STOLAC, Diana, „Atributi u reklamama“, u: BLAŽENTIN, Stjepan (*ur.*), *IV. međunarodni kroatistički znanstveni skup, Pečuh, 19–20. lipnja 1998*, Hrvatski znanstveni zavod, Pečuh, 2000, str. 35–40.

STOLAC, Diana, „Jezični elementi u funkciji (kvazi)znanstvenosti reklama“, u: PATRÁS, Vladimir (*ur.*), *Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach: Zborník materiálov z 5. medzinárodnej konferencie o komunikácii*, Univerzita Mateja Bela – Fakulta humanitných vied, Banská Bystrica, 2004, str. 114–120.

STOLAC, Diana, VLASTELIĆ, Anastazija, *Jezik reklama*, Hrvatska sveučilišna naklada, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Zagreb, Rijeka, 2014.

TRAINI, Stefano, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Bompiani, Milano, 2006.

WEHDE, Susanne, *Typographische Kultur: eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Niemeyer, Tübingen, 2000.

WILLBERG, Hans Peter, FORSSMAN, Friedrich, *Lesetypografie*, Schmidt, Mainz, 2005.

CONCEPT OF WATER IN BODY CARE PRODUCT ADVERTISEMENTS

The aim of this paper is to investigate the meaning and function of the concept of water in body care product advertisement from a contrastive semiotic and multimodal perspective. The analysis conducted on the corpus of print advertisements from the second half of the 19th century and of contemporary advertisements has shown that the concept of water was firstly related to internal body care (acidulous mineral and spring waters for relieving indigestion), whereas one of its key functions nowadays is to provide long-term and optimal hydration through external influence on the body. The concept of water is present in various constituent elements and at various levels of advertisements. At the verbal level, it is most frequently found in headlines and text-bodies in the form of key words (easing and relieving pain in the 19th century; hydration in the 21st century) that promote particularly important features of the products advertised and that play a significant role in the argumentation structure. Also recorded in the corpus are the so-called negative key words related to the concept of water. They are used to list
negative and unwanted consequences of not using the advertised products (pain in the 19th century; dryness in the 21st century), and, in doing so, to appeal to recipients by establishing and emphasizing the contrast in mood and skin appearance due to the usage, i.e. non-usage of the advertised products, which is also present at the level of images.

KEY WORDS: ***multimodality, narrative semiotics, advertisements, structural semiotics, water***

Jasmina Vojvodić

Odsjek za istočnoslavenske jezike
i književnosti
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 821.161.1-1/3:2-169].09

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 11. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 12. 7. 2016.

Mitovi o vodi (žensko načelo vode u književnom tekstu)[1]

Mit o vodi jedan je od najrasprostranjenijih mitova u svijetu, a različiti elementi mitova o vodi, o vodenoj stihiji ili mitova o vodenim bićima ulazili su u književnost u svim njezinim razdobljima. To znači da književnost uvelike baštini tradiciju mita. U našem smo se tekstu bavili jednim malim segmentom mita o vodi. To su ženska „vodena" bića u ruskoj književnoj tradiciji 19. stoljeća. Za primjer su nam poslužili književni tekstovi Puškina, Gogolja, Ljermontova, Somova, Ostrovskog i drugih, u kojima su glavne junakinje utopljenice i/ili rusalke. U tim je književnim djelima jasno naglašeno žensko načelo vode, jer se junakinje, uglavnom nesretno zaljubljene djevojke, vraćaju u vodu kao „žensko" tijelo i „žensko" počelo (*regressus ad uterum*). Time ženski književni likovi čuvaju mitološku tradiciju vode koja očišćuje i vode kao novoga rođenja.

KLJUČNE RIJEČI: ***mitovi o vodi, ruska književnost 19. stoljeća, rusalka, žensko načelo***

Književnost i mitologija

O povezanosti, ali i razlikama između mitologije i književnosti puno se pisalo. Sjetimo se samo Meletinskoga (*Ot mifa k literature*, 2001) koji je kazao da književnost počinje od kompleksa „mit-ritual", što čini prvobitni izvor cjelokupne duhovne kulture, dakle i glazbe i kazališta pa tako i književnosti. Barthes naglašava da je mit drugotni semiološki sustav (2009). Sama književnost, premda puno toga preuzima iz mitologije, nije mitologija po sebi. Književnost čitamo drukčije, već samim tim što sadrži u sebi određenu vrstu neozbiljnosti koju si mit ne može dopustiti (vidi: Solar 1988). Zadatak mita da, prema riječima Meletinskog, prevlada kaos

[1] Tekst je napisan u okviru projekta „Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća" Hrvatske zaklade za znanost (HRZZ, 6077).

tako što ga pretvara u kozmos i da istodobno štiti kozmos od snažnih sila kaosa (2001: 6), nije izjednačen „zadatcima" književnosti. Premda ih povezuje priča, pripovjedna struktura s početkom, sredinom i krajem, ona je u književnosti fikcionalna, dok je priča u mitu „zbiljska" i cilj joj je objasniti, objaviti i tumačiti istinu. Stoga i cijeli sustav književnih vrsta prenosi samo književna iskustva koja nisu ni filozofija, ni znanost, ni religija, ni politika, dok su mitovi sve to zajedno (Solar 1988). Međutim, književnost uvelike čuva mitološku tradiciju na način da mitološki likovi, motivi i teme ulaze u književni tekst i ondje dobivaju drugo značenje – postaju književni likovi, motivi i teme.

Mitovi o vodi

Voda, kao jedan od osnovnih elemenata našega planeta, uz zrak, zemlju i vatru u mitologiji zauzima značajno mjesto. Voda se iskazuje u različitim pojavnostima: more, rijeka, jezero, kiša, pa čak suze i krv kao ljudske „vode" ili tekućine. Simbolička značenja vode mogu se svesti na tri dominantne teme: izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja (Chevalier i Gheerbrant 1994: 755). U judeo-kršćanskoj tradiciji voda simbolizira ponajprije ishodište stvaranja, no ne treba zaboraviti da se voda kako u kršćanskoj tradiciji tako i u pretkršćanskoj mitologiji predstavlja u dva dijametralno suprotna plana: kao izvor života i izvor smrti, ona stvara i razara. Upravo ta dvojakost značenja vode čini ju izuzetno snažnom u mitološkoj tradiciji. Kiša i rosa donose plodnost i objavljuju blagonaklonost Boga (Isto) te joj se pripisuje i simbolika „očišćenja" (Babarina 2013). Očišćenje se pritom poima na nekoliko razina: očišćenje kao izbavljenje (oslobođenje); očišćenje kao iskušenje i očišćenje kao kazna, to više što se djelotvornost mitološkoga poimanja vode presijeca u fizičkom i duhovnom planu. Značenje vode, što nije nevažno spomenuti, očuvano je i u slavenskoj mitološkoj tradiciji kao živa i mrtva voda.

Kršćanstvo baštini tradiciju iscjeliteljskog značenja vode pa cijeli Stari zavjet slavi njezino dobročinstvo, a Novi ga zavjet prima u nasljeđe. Voda je znak blagoslova i vječnoga života, što se iščitava iz Isusovih riječi: „A tko pije vode koje ću mu ja dati, doista neće nikad ožednjeti. Štoviše, voda koju ću mu dati postat će u njemu izvorom vode što izbija u život vječni" (Iv 4,14). Ili u obećanju Duha Svetoga: „Ako je tko žedan, neka dođe k meni; i neka pije tko vjeruje u me. Kako veli Pismo: „Iz njegove će nutrine poteći potoci žive vode" (Iv 7,38). Voda života je kozmogonijski simbol, ona očišćuje, iscjeljuje, pomlađuje i uvodi u vječnost. U nekoj

nebeskoj liturgiji prirode „zemlja zauzima poziciju kruha, a voda – mjesto euharistijskog vina“ (Hanzen-Lëve 2003: 661). Dokaz očišćujućoj snazi vode su brojni obredi, čime voda briše pogreške i obnavlja život pa otuda značenje vode u obredu krštenja. Kršten čovjek upravo preko vode ulazi u stanje novog čovjeka (primjer je tomu Isusovo krštenje u rijeci Jordan, nakon kojega se Isusu otvorilo nebo: Mt 3,17; Mk 1,9-11; Lk 3,21-22). U *Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (2006) navodi se da je voda znak pranja i čišćenja i u tom se značenju upotrebljava kod „sakramenta krsta koji predstavlja ispiranje grešnosti i ulazak u novi život“ (2006: 586). S tim se može povezati i potop, kao razorna i uništavajuća stihija, koji poznaju mitologije gotovo svih kultura, jer je on brisanje starog i nastajanje novog doba. Voda u tom slučaju ujedinjuje u sebi oba načela: stvaranje i razaranje, jer dovodi do ponovnog rođenje u smislu u kojem je ono i život i smrt (Chevalier i Gheerbrant 1994). Voda može pustošiti i sadržavati zlu silu i nerijetko ona kažnjava grešnike, a da pritom ne pogađa pravednike.

Rječnik simbola (Chevalier i Gheerbrant 1994), na koji smo se već pozvali, podsjeća nas na moguće dijeljenje vode na sljedeći način: silazna, nebeska voda, kao što su kiše muška voda, jer je to voda koja će oploditi zemlju, dok je voda koja se rađa iz zemlje i praskozorja – ženska voda. Bračni savez neba kao muškoga načela i zemlje ili vode kao ženskoga, raširen je indoeuropski mitološki motiv (vidi: BSÈ). U antičkoj je tradiciji Afrodita, boginja ljubavi i ljepote te najljepša boginja antičkih mitova neraskidivo povezana s vodom. Premda je prema Homeru ona kći boga Zeusa i boginje kiše Dione, prema Heziodu rodila se iz morske pjene koju je oplodio bog neba Uran. Žena je dakle na više načina povezana s vodom, što se pokazalo važnim u našem istraživanju ženskoga načela vode. Vodu i u književnoj tradiciji možemo povezati sa ženskim načelom, na što nas upozoravaju istraživači koji su se bavili poezijom Srebrnog vijeka (vidi o tome Starostina 2013; Hanzen-Lëve 2003; Banjanin 2007). Za povezanost žene i vode dobar primjer daju nam književni tekstovi u kojima su glavni likovi različita vodena bića.

Ženska vodena bića (rusalka)

Jedna od najpoznatijih ženskih vodenih bića je rusalka – šumska i vodena vila starih Slavena. Ona je junakinja (istočno)slavenske mitologije i demonologije (Ènciklopedija simvoliki i geral›diki, 2015). U *Općoj* se *enciklopediji* nazivaju i „vodenicama“, a protumačene su kao „mitološka bića starih Slavena (osobito istočnih), […] kao duše mladih djevojaka i

djece koja su se utopila“ (1981, sv. 7). Sama riječ „rusalka“ povezuje se s riječima „ruslo“ (rus. *ruslo* – riječno korito), prema mjestu obitavanja rusalki u rijekama i „rusyj“, „rusjavyj“ (rus. *rusyj* – svjetlosmeđa boja kose; hrv. *rus* – crvenkast, riđ, rumen), prema boji kose rusalki. Upozorava se također i na drevna imena svetih rijeka: Rossa i Rusa, odakle su rusalke mogle dobiti ime. Po svoj prilici ime „rusalka“ povezano je sa staroruskim praznikom i igrama „rusalii“, u ukrajinskoj i ruskoj tradiciji (Zelenin 1995: 142). Kršćanske *rosalia*, kako navodi Zelenin, podudaraju se u Rusi, prema vremenu, s drevnim poganskim praznikom u čast pokojnika umrlih neprirodnom i nasilnom smrću (rus. *založnye pokojniki*) (Isto) pa je taj pretkršćanski blagdan dobio nov, kršćanski naziv „rusalije“ (rus. *rusalii*), „Rusalni tjedan“ (rus. *Rusal'naja nedjelja*) (Isto). Kršćanska je Crkva prihvatila folklornu tradiciju i proslavlja blagdan Pedesetnice (pedeset dana nakon Uskrsa), odnosno Duhova, a to se kršćansko vrijeme poklapa s „rusalnim tjednom“ pretkršćanske folklorne tradicije. Mnogi kršćanski blagdani, kao što nam je poznato, imaju svoje izvorište u pretkršćanskima, ponajviše onima koji su povezani s kalendarskim obredima (vidi o tme: Propp, *V svete fol'klora*, 2007). Propp napominje da se Crkva dugo vremena borila s narodnim običajima, a one običaje koje nije uspjela iskorijeniti, prihvaćala je kao svoje. Često bi takvi blagdani tada dobili i nov naziv ili još neke nove odlike. Folklorni pretkršćanski blagdan rusalnoga tjedna obilježavao se u ruskim krajevima donošenjem mladih brezovih grana iz šume kojima bi djevojke koje su u šumu odlazile zatim ukrašavale domove. Breza koja je jedno od prvih zelenih stabala u to doba godine, povezuje se s mladošću i rastom, čiju snagu treba sa stabla prenijeti zemlji i ljudima (Propp 2007: 56), što je u raspravi o rusalkama važno, jer su one upravo mlade, tek „prolistale“ djevojke.[2]

Same rusalke nose i drukčije nazive, poput već spomenute „vodenice“, zatim „kupalka“, „vodnica“, bjeloruski „vodjanica“, „kupalka“, „kupaločka“, što naglašava njezinu „vodenu“ narav. Riječ je o bićima koja žive u vodi i koja u određeno doba godine izlaze iz vode kako bi obitavala na zemlji. Rusalke su uglavnom mlade djevojke koje su umrle neprirodnom, nasilnom smrću te nekrštena djeca. Izvan istočnoeuropske zone, vjerovanja o rusalkama poznata su u istočnoj Poljskoj, dijelom u slovačkim Karpatima te u sjeveroistočnoj Burgarskoj (vidi: Ènciklopedija simvoliki i geral›diki, 2015). Zelenin posvećuje posebnu pozornost rusalkama u svojoj knjizi o ruskoj mitologiji i pokojnicima umrlima

[2] U nekim je obredima zabilježeno i paljenje brezinih grana i njihovo bacanje u polje, što se objašnjava željom da se obredom potakne plodnost zemlje (Propp 2007: 61).

neprirodnom smrću (*Izbrannye trudy. Očerki russkoj mifologii: Umeršie neestastvennoj smert'ju i rusalki*, 1995). Bitno je napomenuti da pokojnice umrle nasilnom i neprirodnom smrću zadržavaju svoju prirodu i nakon smrti i upravo će se taj „život nakon smrti" najviše obrađivati u narodnim predajama, u mitologijama te, pod njihovim utjecajem, u književnoj tradiciji. U folkloru se zadržalo značenje rusalki kao žena koje nisu umrle na prirodan način (Zelenin 1995: 148), a ponekad, osim žena, to mogu biti i mala djeca, odnosno „duše nekrštene djece, utopljenica, uopće žena i djevojaka koje su se same lišile života i koje nisu sahranjene" (Isto). Staro je vjerovanje, napominje Zelenin, koje se zadržalo u pamćenju naroda da su rusalke obitavaoci voda, djevojke koje su se u vodu bacile iz očaja i koje u vodi postaju vodene nimfe, baš kao što se kod Litvanaca takve utopljenice pretvaraju u undine.[3] Rusalke se mogu razumjeti ako se shvati da one nisu „duše umrlih predaka, nego nečiste pokojnice i djeca, koji su prije vremena i na neprirodan način završili svoj život, i da su zbog prirode takve svoje smrti i došli u potpunu vlast predstavnicima nečiste sile. Rusalke i ne žive ondje gdje obitavaju umrli preci („roditelji"), i prema ljudima se odnose na poseban način, bave se svojim poslovima i izgledaju drukčije od ljudi, a i odnos naroda prema njima je specifičan" (Zelenin 1995: 155). Izgled rusalki opisuje se različito u različitim krajevima, ali posebno se naglašavaju njihova mlada i bijela, gotovo prozirna put i prozirne, lake haljine koje nose na sebi. Likovna umjetnost također na različite načine vizualizira rusalku. Poznata je, primjerice, Vrubeljeva *Rusalka* (1891), inače slika inspirirana Lermontovljevom istoimenom pjesmom ili pak slika *Rusalke* Ivana Kramskog (*Rusalki*, 1871).

Rusalka kao folklorno i mitološko biće čvrsto je ukorijenjena u književnu tradiciju. U književnosti se često povezuje s noćnim vremenom i mjesecom, što nije neobično, uzme li se u obzir „mnoštvo podudarnosti između vode i mjesečeva svijeta (svijeta nesvjesnog i ženskog) ili između (žive) vode i ktoničke plodnosti, povezane sa simbolikom 'Majke-Zemlje'" (Hanzen-Lëve, 2003: 661). Poezija 19. stoljeća, posebice romantičarska, čuva sjećanje na to mitološko biće. Neki autori smatraju da su motivi ruskalki u rusku književnost ušli preko njemačke tradicije i to povezuju s pjesnikom Žukovksim, koji je prevodio njemačke pjesnike. Rasalka je kod Žukovskoga undina. Njegova starinska pripovijest napisana u

[3] U zapadnoeuropskoj tradiciji postoje i druge vodene vile poput nimfi (boginje voda, šuma i gora), najada (nimfe voda, najbrojnija skupina nižih boginja grčke i rimske mitologije), sirene (premda čudovišta sa ženskom glavom i ptičjim tijelom, kćeri su riječnoga boga Aheloja i muze Terpsihore, s vodom su povezane jer mame mornare svojim lijepim glasom) (vidi o tome: Zamarovský: 1989).

Slika 1. Mihail Vrubel', *Rusalka*

Slika 2. Ivan Kramskoj, *Rusalke*

stihovima, zapravo je prijevod istoimene pripovijesti iz 1811. njemačkoga romantičara Friedricha de La Motte-Fouquéa (1777-1843). Žukovskij je prevodio tu pripovijest od 1831. do 1836. i ona je nesumnjivo utjecala na njegovo daljnje stvaralaštvo. U Ljermontova pjesma *Rusalka* (1832) napisana je u žanru balade, gdje lirski subjekt pjeva o rusalki koja je „plivala po rijeci modroj" („plyla po reke goluboj") i kojoj zatim prepušta da pjeva o neostvarenoj ljubavi, kada strastveni njezini poljupci ne mogu probuditi iz mrtvoga sna viteza iz nepoznate zemlje („vitjaz' čužoj storony"). O rusalki se pjeva i u istoimenoj pjesmi Tarasa Ševčenka iz 1846. godine, u kojoj također rusalka uzima glavnu riječ, opisujući svoj život u vodama Dnjepra. što se uklapa u tipične romantičarske opise. Takve su i druge rusalke – književni likovi iz istoga razdoblja. Undina se, primjerice, spominje u Lermontovljevu romanu *Junak našeg doba* (*Geroj našego vremeni*, 1840), u dijelu *Taman'*, nesumnjivo najtajanstvenijem u cijelom romanu, u kojemu je glavni junak Pečorin djevojku koja ga je htjela utopiti, nazvao „undina". Premda spomenuta djevojka nije biće „s onu stranu", u sebi ima mnogo toga pograničnog i tajanstvenog.

Slika 3. Morske sirene. Lubok. 1866.

Zadržat ćemo se kratko na književnim djelima pisaca iz 19. stoljeća u kojima djevojke-utopljenice, baštineći folklornu tradiciju, tvore specifičan fikcionalni svijet. To su tekstovi Karamzina, Puškina, Somova, Gogolja, Ostrovskog i Leskova.

Jaku folklornu tradiciju, premda udaljenu od čiste bajkovite, ima Gogoljeva pripovijest *Majska noć ili Utopljenica* (*Majskaja noč', ili Utoplennica*) iz piščeve rane zbirke *Večeri u zaselku kraj Dikan'ke* (*Večera na hutore bliz Dikan'ki,* 1831). Gogol' je tu pripovijest pisao koristeći se bogatom usmenom tradicijom koju je poznavao i o kojoj mu je pisala majka (u pismima iz 1829. Gogol' moli majku da mu piše o rusalkama, Gogol' 1952: 341). Početak *Majske noći* temelji se na poznatoj ukrajinskoj narodnoj pjesmi *Sonce nize'ko, večir blizen'ko* (Isto). Rusalka koja u toj pripovijesti čuva sve folklorne elemente „vodenoga bića", ipak je oblikovana kao samostalna junakinja i u tekstu se pojavljuje kao pomagačica glavnome junaku Levku. Važno je spomenuti da je „pannočka" o kojoj Levko pripovijeda svojoj voljenoj Hanni, mimo svoje volje postala ruskalka. U tipično bajkovito ispripovijedanoj priči o napuštenoj kući na jezeru saznajemo da se djevojka utopila jer ju je iz kuće istjerao otac koji se nalazio pod vlašću svoje nove žene, djevojčine zle maćehe. Shrvana djevojka bacila se u vodu: „Vidi ovamo: eno nedaleko od kuće je najstrmija obala! S te se obale bacila pannočka u vodu i otada je nema više" (1952: 59). Utopljenica je, međutim, postala rusalka, ali time pripovijest nije završena. Budući da Levko ne može ostvariti svoju ljubav s Hannom, jer mu na tom putu stoji otac, seoski starješina, rusalka mu pomaže u ostvarenju ljubavi. Ujedno, rusalka se i sveti svojoj maćehi koja ju je dovela u stanje u kojem se nalazi. Dakle, Levko pomaže rusalki pronaći maćehu koja se skriva među rusalkama, a rusalka njemu, tako da je pomaganje izjednačeno i uloge pozitivnih junaka zadovoljene.

Osveta rusalke naznačena je i u Puškinovoj nedovršenoj drami u stihovima *Rusalka* (1832).[4] Tipična priča o siromašnoj djevojci, u ovom slučaju mlinarovoj kćeri koju je napustio bogati knez, nastavlja se njezinim novim životom pod vodom rijeke Dnjepra. Ona čak pod vodom rađa dijete koje poučava o svom porijeklu. Rusalka se sprema osvetiti knezu koji ju je ostavio, premda kćeri govori da ga još uvijek voli:

---

[4] Drama je, poput drugih Puškinovih tzv. Malih tragedija, zamišljena u Mihajlovskom 1826. godine. Premda se Puškin rukopisu vraćao i 1829. i 1832., ostala je nedovršena i bez naslova koji su nakon autorove smrti dodali izdavači (vidi: Puškin 1977: 716).

On sam; k nemu nežnee prilaskajsja
I rasskaži vse to, čto ot menja
Ty znaeš' pro svoe rožden'e; takže
I pro menja. I esli sprosit on,
Zabylal' ja ego il' net, skaži,
Čto vse ego ja pomnju i ljublju
I ždu k sebe. Ty ponjala menja?
(1977: 360).

(On je; što nježnije mu se umili / I ispripovijedaj sve ono, što od mene / Znaš o svome rođenju; također / I o meni. I ako te pita on, / Jesam li ga voljela il' nisam, reci, / Da ga još uvijek pamtim i volim / I čekam uza se. Jesi me razumjela?)

Rusakla će se po svoj prilici osvetiti privlačenjem nesuđenog ženika u vodu. Osveta je dakle utapanje muškarca koji ju je ostavio i koji ne može postati rusalka.

Osveta napuštene djevojke glavna je tema i pripovijesti Oresta Mihajloviča Somova *Rusalka* (1831), temeljena na ukrajinskoj predaji. Priča koja počinje kao tipična bajka riječima „nekada davno" (rus. *davnym davno*) nije završila utapanjem nesretne i siromašne djevojke Gorpinke u vodama Dnjepra, nego tek nakon njezine osvete bogatom Poljaku Kazimiru Čepki koji ju je napustio. Unatoč svim pokušajima, majka nije uspjela vratiti svoju kćer rusalku među žive. Otišla ju je tražiti čak i u podzemni svijet, pokorno slušala starca sa savjetima kako pronaći djevojku, dočekala ju je dok je izlazila iz vode s drugim prijateljicama-rusalkama i držala ju čitavu godinu u kući, mrtvu i nepomičnu. Kada se djevojka probudila ponovno je napustila kuću, što majka nije izdržala i otišla je u manastir, dok je ponovni nestanak Gorpinke značio smrt mladoga Kazimira. Njegovo su mrtvo tijelo pronašli bez tragova nasilja, ali narod je imao svoju verziju smrti mladića, smatrajući da su ga usmrtile rusalke.

Osveta napuštene djevojke, kao što vidimo, često se ostvaruje upravo preko „novoga" života rusalke. Ono što nije uspjela ostvariti u svom zemaljskom životu, vodena djevojka ne ostvaruje s onu stranu života, ali joj se otvara mogućnost osvete. Ovaj mitološki i posebice književni motiv iz romantičarske književnosti živi i u onim tekstovima koji nisu neposredno povezani s rusalkom kao folklornim bićem, ali jesu s vodom. Jedna od možda najpoznatijih junakinja ruske sentimentalističke književnosti – Liza iz poznate pripovijesti *Jadna Liza* (*Bednaja Liza*, 1792) Nikolaja Mihajloviča Karamzina, također je predstavnica takvoga „vodenog" svijeta. Siromašna je djevojka živjela u blizini Moskve sa svojom majkom

i krasile su je sve karakteristike djevojke iz bajke: bila je radišna, nesebično je pomagala majci, žrtvovala se, nije mislila na sebe. Sve je to funkcioniralo do trenutka dok se nije zaljubila u bogatog mladića Èrasta. Čuvala je tu ljubav kao tajnu. Nakon što ju je Èrast ostavio djevojka je pronašla smrt utapanjem u jezeru. Njezina smrt nije značila izbavljenje, niti je djevojka postala rusalka. Nakon njezine smrti, ubrzo joj je umrla majka, ali ono po čemu se Liza približava drugim junakinjama, uvjetno rečeno osvetnicama, jest Èrastova nesreća do kraja života. Mladić se nije mogao smiriti i do kraja se života osjećao ubojicom. Njezina kazna nije bajkovita, nego je pretočena u Èrastovo kajanje kao kaznu.[5]

Motiv rijeke ili općenito vode koja pruža mogućnost izbavljenja žene iz bezizlazne zemaljske situacije, pojavljuje se i u drugim književnim djelima. Leskovljeva Katerina L'vovna iz pripovijesti (Leskov ju je nazvao crticom, rus. *očerk*) *Ledy Macbeth Mcenskoga kotara* (*Ledi Makbet Mcenskogo uezda*, 1864) bacila se u rijeku Volgu, što je bilo i ubojstvo (sa sobom je povukla Sonetku, novu Sergeevu ljubavnicu) i samoubojstvo. Dosuđena kazna na robiji zbog niza ubojstava (svekra Borisa Timofeiča, muža Zinovija Borisyča i dječaka Fedora Ljamina), nije završena kao kazna dok voda nije „progutala" Katerinu. Još jedna Katerina zbog nerazumijevanja okoline, ona koja se cijeloga života bojala groma, život završava u rijeci. Riječ je o Katerini, ženi Tihona Ivanyča Kabanova iz drame Aleksandra Ostrovskoga *Oluja* (*Groza*, 1859), čija smrt utapanjem u rijeci Volgi mijenja one koji su ostali živi. Kuligin osuđuje Kabanove nakon Katerinine smrti: „Evo vam vaša Katerina. Činite s njom što hoćete! Tijelo joj je ovdje, uzmite ga, ali duša sada nije vaša: ona je sada pred sucem koji je milostiviji od vas" (Ostrovskij 2015). I sam se Kabanov, njezin muž osvijestio: „Majko, vi ste je uništili" vi, vi, vi…", te u završnoj riječi: „Tebi je dobro, Kaćo"! A zašto sam ja ostao da živim i mučim se! (Pada na ženino tijelo)" (Isto) te ponovno, kao i u ranijim primjerima vidimo da su oni koji ostaju živi osuđeni na kajanje do kraja života.

I Sof'ja iz komedije *Muke zbog pameti* (*Gore ot uma*, 1824) Aleksandra Sergeeviča Griboedova verbalizira povezanost žene i vode ili rješavanje ženskih problema utapanjem: „Meni je svejedno ili za njega ili u vodu" („Mne vse ravno, čto za nego, čto v vodu", 2015). Na prijedlog Lize da se uda za Skalozuba, Sof'ja pokazuje da je brak koji nije utemeljen na ljubavi izjednačen samoubojstvu utapanjem.

---

[5] Prisjetimo se, primjerice, poeme *Brončani konjanik* (*Mednyj vsadnik*, 1836) Aleksandra Sergeeviča Puškina u kojoj vodena stihija uništava sve pred sobom u Peterburgu, ali što je najvažnije, uništava ljubav između Paraše i Evgenija. Evgenij nije uspio spasiti svoju voljenu, nakon čega je poludio i na kraju umro.

Žensko načelo vode

Ženski književni likovi, kako možemo vidjeti iz nekoliko primjera koje smo naveli, čuvaju mitološku tradiciju vode koja očišćuje, zatim vode kao ženskoga načela i vode kao novoga rođenja.[6] Vode u kojima one nalaze utočište vrlo su različite. Nerijetko je to rijeka Dnjepar (u Puškina i Somova), Volga (u Ostrovskog i Leskova) ili pak bezimeno jezero (u Gogolja i Karamzina). U Puškina, Somova i Gogolja utopljenice su postale rusalke i svete se jer su za života bile iznevjerene. Kod Karamzina, Ostrovskog i Leskova djevojke utopljenice nisu postale rusalke, ali oni koji su ostali živi (osim kod Leskova gdje to nije posebno naglašeno), kaju se za svoje postupke.

Voda u svim nabrojenim djelima igra važnu ulogu. „Živa se voda odavna suprotstavlja kosmičkomu pra-svijetu" (Hanzen-Lëve 2003: 661). Voda, kao što smo vidjeli, sadrži u sebi dvojaku prirodu. Ona je živa i mrtva, iscjeljuje, obnavlja, ali istodobno i uništava. Ujedno, voda s jedne strane „dolazi iz kozmičkih visina, a s druge strane živa voda dolazi „iz dubina zemlje, iz izvora života i plodnosti pramajke, izvora regeneracije i odlazi u *aqua permanens*, koji istodobno guta ono što pada u njega i što mu jedino daje mogućnost katarze i ponovnog rođenja" (Isto).[7] Pritom živa voda (*aqua vitae*) zemaljskih dubina vizualno i stihijski spaja oči zemlje (vodena prostranstva) s nebom i nebeskim svjetlilima, zaključuje Hansen-Löve, koji se mitopoetikom vode bavio ponajviše u proučavanju poezije ruskih simbolista. Osim što je zemaljska voda povezana sa ženom, povezana je i s mladošću. Ženski likovi koje smo spominjali kao pokojnice umrle neprirodnom i nasilnom smrću, sve su odreda mlade djevojke. Njihova svježa mladost odlazi u svježinu vode, jer je ona

---

[6] Književnih primjera o povezanosti žene i vode ima dosta. Nabrajanje izlazi izvan okvira ovoga teksta i istraživanja pa sam se zadržala uglavnom na primjerima iz devetnaestostoljetne književne tradicije. U kasnijoj tradiciji podsjećam na neke tekstove, primjerice, Platonovljevu pripovijest *Rijeka Potudan'* (*Reka Potudan'*, 1936), koja nije primila živote mladih ljudi, Ljube i Nikite, nego im je naprotiv udahnula nov život, premda je utapanje bilo vrlo blizu. Djevojka se bila bacila u vodu, ali su je spasili, a nabujala proljetna rijeka značila je jačanje Nikitine muške snage koju ranije nije imao. Primjere možemo pronaći i u priči *Rijeka Okkervil* (*Reka Okkervil'*, 2005) Tat'jane Tolstoj, ili *Nove pustolovine Elene Prekrasne* (*Novye priključenija Eleny Prekrasnoj*) Ljudmile Petruševske iz zbirke znakovitoga naslova *Prave bajke* (*Nastojaščie skazki*, 2000), u kojoj djevojka bajkovitoga imena izlazi iz morske pjene, ponavljajući Afroditino rađanje, kao i njezinu ljepotu.

[7] O vodi koja pamti i koja je na Zemlju došla iz dalekog svemira pisao je Josip Užarević u tekstu „Posmrtni let duše u svemir. O jednome arhetipskome snu" (u zborniku radova *Prostori snova. Oniričko kao poetološki i antropološki problem*, ur. Ž. Benčić i D. Fališevac, Zagreb, 2012).

mitološki povezana s mladošću, kao što je suhoća sa starošću. Tomu u prilog ide vodeni balans u organizmu koji, prema riječima Volodine, utvrđuje zemaljsko postojanje čovjeka, odnosno njegovu vitalnost, dok je starost pak u jezičnoj slici svijeta „isušeno" tijelo (Volodina 2013). Voda je mladenačka, ženska i ženstvena, a zemaljska je voda ktonička plodnost. Mlada se voda potvrđuje i plodnošću junakinja, koje ponekad rađaju u vodi, tj. u životu „s onu stranu", poput mlinarove kćeri u Puškinovoj *Ruskalki*. Ako je žensko tijelo, tijelo koje rađa, ono se, odlaskom u vodu ponovno vraća u svoje prvotno stanje, u zemaljsku (žensku) vodu ne bi li nastavilo živjeti. *Regressus ad uterum* kao ponovno rađanje znači obnavljanje s ciljem da se novi član rodi na novi način ili da se pomladi. Tradicionalno je riječ o „vraćanju izvorištu" ili, kako piše Eliade, „povratak pojedinca svojim izvorima, shvaća se kao mogućnost obnove i ponovnog rađanja" (1994). U slučaju ženskih junakinja to je povratak ženskoga tijela u „žensku" utrobu i okrilje majke (zemlje), odnosno ciklus iz maternice (majke-žene) u novu maternicu (majke-zemlje). Junakinje se time ponovno vraćaju izvorištu, dvostruko potvrđuju svoju žensku prirodu.

Ako povežemo ljubavni odnos s mitološkim bićem (zaljubljena žena, iznevjerena žena – rusalka, uvjetno rečeno – osvetnica), seksualnost iščitavamo kao njihovu bitnu poveznicu. Ona povezuje smrt i život, odnosno, ljubavni nagon i nagon za smrću (*eros* i *tanatos*), a dvostrukost seksualnosti kompatibilna je dvostrukoj prirodi vode, kao izvora života i izvora uništenja. Zaljubljene, a zatim ostavljene junakinje nestaju pod površinom vode, ali ta im voda omogućuje prelazak u novi oblik života, jer se junakinje vraćaju u „žensko" tijelo, žensko okrilje (*regressus ad uterum*). Ženske književne junakinje umrle neprirodnom ili nasilnom smrću su uglavnom žrtve i njihov novi život u obličju vodenoga bića omogućuje im osvetu, odnosno ubojstvom ili nametanjem krivnje one drugoga čine žrtvom. Voda time na neki način „ispire" njihov grijeh i, pružajući im mogućnost novoga života, voda zapravo čuva njihovu tajnu, u koju su upućeni samo rijetki ili „odabrani".

Literatura

ANIĆ, Vladimir, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb, 2000.

BABARINA, Natalija Andreevna, „'Voda' kak simvol očiščenija v èptonomike", u: *Voda v slavjanskoj frazeologii i paremiologii*, t. 1, Budapešt, 2013, str. 130-135.

BADURINA, Anđelko (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 2006.

BANJANIN, Milica, „Između prirode i kulture: poetika vode u ruskoj književnoj i umjetničkoj imaginaciji", u: *Književna smotra*. Temat „Voda", god XXXIX, 145/3, Zagreb, 2007.

BARTHES, Roland, „Mit danas", u: *Mitologije*. Prev. M. Čale. Zagreb, 2009.

BIBLIJA. Sveto pismo Starog i Novog zavjeta, 2. izd. Varaždin, 2015.

BSÈ (*Bol'šaja Sovetskaja Ènciklopedija*) (A. M. Prohorov, gl. red.), Moskva, 1971-1978.

CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1994.

ELIADE, Mircea, *Mit i zbilja*. Prev. M. Cvitan i Lj. Mifka. Zagreb, 1970.

ÈLIADE, Mirča (Eliade, Mircea), *Aspekty mifa*. Prev. s franc. B. Bol'šakov, Moskva, 1994, URL: http://yanko.lib.ru/books/sacra/eliade-aspektu_mifa.pdf (20. 5. 2015.).

GOGOL', Nikolaj Vasil'evič, *Sobranie sočinenij v šesti tomah*. T. 1. Moskva, 1952.

GRIBOEDOV, Aleksandr Sergeevič, *Gore ot uma*, URL: http://az.lib.ru/g/griboedow_a_s/text_0010.shtml (20. 5. 2015.).

HANZEN-LËVE, Aage, A. (Hansen-Löve, Aage, A.), *Russkij simvolizm. Sistema poètičeskih motivov. Mifopoètičeskij simvolizm načala veka. Kosmičeskaja simvolika*, Sankt-Peterburg, 2003.

KARAMZIN, Nikolaj Mihajlovič, *Bednaja Liza*, URL: http://lib.ru/LITRA/KARAMZIN/liza.txt (20. 5. 2015.).

LESKOV, Nikolaj Semenovič, „Ledi Magbet Mcenskogo uezda", u: *Sobranie sočinenij v odinnadcati tomah*. T. 1. Moskva, 1956.

MELETINSKIJ, Eleazar Moisievič, *Ot mifa k literature*, Moskva, 2001.

OPĆA ENCIKLOPEDIJA Jugoslavenskog leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (J. Šentija, ur.), sv. 7. Zagreb, 1981.

OSTROVSKIJ, Aleksandr Nikolaevič, *Groza*, URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0060.shtml (20. 5. 2015.).

PROPP, Vladimir, *V svete fol'klora*, Moskva, 2007.

PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič, „Rusalka", u: *Dramatičeskie proizvedenija*, Moskva, 1977.

RUSALKI, Ènciklopedija simvoliki i geral›diki. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php (20. 5. 2015.).

SOLAR, Milivoj, *Roman i mit*, Zagreb, 1988.

SOMOV, Orest Mihajlovič, Rusalka. Malorossijskoe predanie, URL: http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0110.shtml (22. 6. 2015.).

STAROSTINA, Ol'ga Vjačeslavovna, „Funkcionirovanie arhaičeskih simvolov gidrologičeskih leksem v poètičeskih tekstah Serebrjanogo veka", u: *„Voda" v slavjanskoj frazeologii i paremiologii*, t. 2, Budapešt, 2013, str. 581-586.

VOLODINA, Tat'jana Vasil'evna, „Voda v èntoanatomičeskih predstavlenijah v frazeologii slavjan", u: *„Voda" v slavjanskoj frazeologii i paremiologii*, Budapešt, 2013, str. 207-214.

ZELENIN, Dmitrij Konstantinovič, *Izbrannye trudy. Očerki russkoj mifologii: Umeršie neestestvennoju smert'ju i rusalki*, Moskva, 1995.

ZAMAROVSKÝ, Vojtech, *Junaci antičkih mitova. Leksikon grčke i rimske mitologije*, Zagreb, 1989.

МИФОЛОГИЯ ВОДЫ (ЖЕНСКОЕ НАЧАЛО ВОДЫ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ)

Миф о воде является одним из самых распространенных мифов в мире. Поэтому разные элементы мифа о воде, о водяной стихии или мифов о водяных существах входят в литературу на протяжении всей ее истории. На самом деле это значит, что литература во многом унаследовала традицию мифа. В нашем исследовании мы занимались только одной небольшой частью мифа о воде. Мы обратили внимание на женские «водяные» существа в русской литературной традиции 19 века. Примером нам послужили литературные произведения Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Сомова, Островского и других, в текстах которых героинями являются утопленницы и/или русалки. В данных произведениях четко выражается женское начало воды, поскольку героинями чаще всего оказываются несчастные влюбленные, возвращающиеся в воду как «женское» тело и «женское» начало (*regressus ad uterum*). Этим мы попытались подтвердить, что женские литературные герои хранят мифологическую традицию представлений о воде, которая очищает, и воды как нового рождения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ***мифы о воде, русская литература 19 века, русалка, женское начало***

MARKO FOTEZ I MARIJA CRNOBORI

Ivan Bošković

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Filozofski fakultet
Sveučilište u Splitu

UDK: 792.02(497.583)“19“:792.071
Fotez, M.
Izvorni znanstveni rad
Primljen: 25. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 3. 11. 2016.

Teatarsko djelovanje Marka Foteza u ogledalu splitske kazališne kritike (što je u Splitu pisano o Marku Fotezu)

U biografiji Marka Foteza za Split su vezane dvije vremenske i stvaralačke dionice: ona od 11. listopada 1940. do travnja 1941. i ona od ljeta 1967. (premda je u prosincu 1966. na splitskoj pozornici igrana *Kate Kapuralica* u njegovoj adaptaciji i režiji) do jesni 1970. godine. Bilo da je riječ o kazališnim preradbama, prijevodima, polemikama ili pak (splitskim) kazališnim režijama historiografija je apostrofirala Fotezov nemjerljiv doprinos. I dok npr. Buljan tek podatcima podsjeća na Fotezove splitske dane (Bogdan Buljan 1976), Bogner-Šaban u svojemu članku uzorno tematizira splitsku etapu u kontekstu njegove svekolike kulturološke i teatrološke uloge u hrvatskom kazalištu općenito (Bogner-Šaban 1993).

KLJUČNE RIJEČI: ***Marko Fotez, Split, kazališna kritika***

1. Fotezovo ‘predstavljanje’ splitskoj publici bilo je prilikom gostovanja zagrebačke Drame s predstavom *Dunda Maroja* 21. 11. 1938. godine. Velik uspjeh navedene predstave na zagrebačkoj sceni, koji je kritika popratila riječima o „svečanom danu hrvatske kazališne kulture”, zacijelo je bio magnet i splitskom kazališnom gledateljstvu koje je s vidljivim nestrpljenjem očekivalo gostovanje velike predstave i velikog imena. Atribuciju predstave koja se „može ubrojiti u najveće uspjehe hrvatske drame posljednjih godina“, ako je suditi po ocjeni kroničara Novog doba (V.R. – Vojmil Rabadan), može se zahvaliti vrsnoj Fotezovoj adaptaciji teksta te režijskoj koncepciji koju karakterizira „zrelost pogleda, umjetnička uravnoteženost i svestrano znanje“ te nadasve ozbiljan režiserov rad. Štoviše, Fotezov kazališni instinkt i znanje teatarskog znalca i intelektualca iznimne naobrazbe, omogućili su mu da napravi predstavu „uzornu do najmanje sitnice u gesti glumca ili kopči na kostimu“ (Rabadan 1938). Kako bi naglasio u čemu je ‘vrsnoća’ ove predstave i Fotezova redateljskog umijeća, kroničar navodi nekoliko „sretnih i znalačkih poteza“. Tako je, navodi, „nedovršenoj glumi dao konac i to hotimično

drugačiji nego li je morao glasiti Držićev: U originalu bi se Pomet sigurno oženio Petrunjelom, – Fotez daje Petrunjelu Popivi, da Pomet ostane sam, nekako iznad ostalih ljudi, poprimajući tako crte altruiste koje tuđe sudbine upravlja sretnom rješenju, ne tražeći za sebe sreću, kao neki dobri deus ex macina". Zahvaljujući tome, nastavlja kroničar, „renesansni prevejani lakrdijaš i varalica tako se približio sentimentalnom i plemenitom Arlecchinu, odnosno Pierrotu romantizma". Usto je Fotez „uklonio duge prizore napisane talijanski, razvučena mjesta stegao, a jezik pročistio od talijanizama i dijalektnih izraza", ne izgubivši pri tome nimalo od arhaičnog i dubrovačkog kolorita i biljega epohe, koji je „čak potencirao nadodavši stilski pogođeni završetak, gdje sva lica poredana na rampi pod grbom sv. Vlaha – mole aplauz, i to pjevajući".

Istom kroničaru, vrsnom poznavatelju kazališne prakse nije promaklo da je Držićev jezik u Fotezovu izdanju lišen nejasnoća i duljina te „da je bljesnuo u punoj ljepoti krasnog starog hrvat-skog jezika, zadahnuta prisnim narodnim duhom, isprepletena frazama, poslovicama i humorom, kojemu nakon Držića nema premca sve do danas" (Rabadan 1938). Kao takav, Držićev *Dundo Maroje* vještom je „redatelju i dobrim glumcima pružio neiscrpive scenske mogućnosti" u „izrazima, situacijama, karakterima i maskama". Pri tome su i Fotez i zagrebački glumci uspjeli i znali sačuvati mjeru i ne zapasti u lakrdijanja, a ipak oblikovati/igrati predstavu „vraški razigranu i zabavnu burgiju pred kojom bi i najrespektabilniji Englez dobio grčeve od smijeha". Nije stoga čudno da se „zdrav i sveopći smijeh orio čitave večeri gledalištem" pa se činilo, „izlazeći iz kazališta", da među razvedrenim licima publike nazrijevamo ugursuski nasmiješenu figuru svećenika, muzičara, diplomate, rektora sveučilišta u Sieni, levente, najboljeg dramatičara XVI vijeka, poznatog šaljivdžije dum Marina, kako namigujući tare ruke: Altroke zastarjela književnost… Ne šokajte, gospari: vino, koje opija s etiketom 1550, imenso je veramente i vrijedi malo više od cijele zetske banovine" (Rabadan 1938).

Iako je splitskoj publici otprije bilo poznato kazališno umijeće zagrebačkih glumaca, Rabadan na kraju posebno apostrofira „elementarnu komičnu snagu i briljantan humor" kojim su svoje uloge izgradili Strahinja Petrović (Dundo Maroje), Joza Laurenčić (Pomet), Ljubomir Jovanović (drugi sluga Popiva), Ervina Dragman (služavka Petrunjela), Martin Matošević (Bokčilo) i Josip Rutić (Ugo Tudešak). Njima su se u 'skladnoj kazališnoj igri' pridružili i ostali akteri u Držićevoj komediji, pa je to rezultiralo (oduševljenim) zaključkom kako je posrijedi predstava „na kakvu nas sreća namjeri tek u iznimnim slučajevima" (Rabadan 1938).

Koliko se predstava zagrebačkih glumaca 'urezala u pamćenje' splitske kazališne publike, vidjelo se i kada je Fotez predstavu ponovno postavio na pozornicu 1940. godine. Sjećanje na nju splitsko je kazalište opet ispunilo do kraja. S Fotezom u trostrukoj ulozi – kao ravnateljem splitske Drame, priređivačem teksta i redateljem – splitska je predstava istovremeno trebala pokazati i mogućnosti splitskoga kazališnog ansambla, o čemu je Fotez razmišljao i u svojim interventima i feljtonskim zapisima. Stoga se, posve razumljivo, odjek navedene predstave nametnuo i kao okvir kritičke prosudbe splitske predstave. Na temelju dostupnih podataka umije se zaključiti da Fotez nije značajnije odstupio od zamisli realiziranih u zagrebačkoj predstavi. Štoviše, Čičin-Šain navodi da je splitska predstava zapravo „nastojala ponoviti zagrebačku" pa se, umjesto „bljeska i čari zagrebačke predstave", doimala kao „refleks nekog amaterstva". Kroničar ne krije da je razlog tomu izostanak redateljeve „čvrste ruke od početka do kraja", kao i da splitsko kazalište „raspoloživim snagama" nije moglo visoko podignuti izvedbu Držićeva djela. Upravo stoga se predstava i ne može „smatrati definitivnom obradom". Od vidljivih nedostataka splitske predstave navedeni kroničar spominje i činjenicu da djelo nije osmišljeno ni s jezične strane, navodeći da ga ponajprije smeta jasnoća izgovora te naglasak kojim su se glumci predstavili splitskoj publici (Čičin-Šain 1940), a koji je odudarao od dubrovačkog govora/izgovora Držićevih dramskih lica. Stoga je posve logičan zaključak da je to bila posve prosječna predstava, u umjetničkom smislu znatno neuvjerljivija no što je to splitska publika, koja je već prije upoznala i Foteza i *Dunda Maroja* – očekivala. Na manjkavosti jezičnog izraza koji se „doimao neugodno" te na neizgrađenog lica, kao i na činjenicu da je „cijeli komad dat na brzu ruku", upozorio je i kroničar *Jadranske straže* J. R. (Jakša Ravlić 1941).

2. I prije nego je postao ravnateljem splitske Drame, Fotez je višekratno, nakon povratka s pu-tovanja po Italiji i susreta s talijanskim režiserima, glumcima i piscima, govorio da mu je želja da oblikuje splitski kazališni repertoar u kojem bi bilo mjesta kako za lokalne tako i za klasične komade hrvatske književnosti. Po njegovoj zamisli, splitsko je kazalište trebalo održavati vezu s drugim kazalištima u zemlji, dok bi veza sa zagrebačkim kazalištem trebala biti i dublja, poglavito u smislu razmjene gostovanja. Potvrdit će se to ubrzo jer će splitska Drama sa svojim predstavama gostovati u Hvaru, Dubrovniku i Mostaru. Sa splitskim snagama na tim će gostovanjima, od kojih je posebno zapamćen Držićev *Dundo Maroje* u hvarskome kazalištu (5. 10. 1940.), biti davane predstave *I Lela će nositi kapelin*, *Poniženi i uvrijeđeni* te *Sablasti* u režiji Vatroslava

Hladića, Nušićev *Pokojnik* u režiji Petra Matića te *Žena-anđeo* u režiji Vojmila Rabadana, tadašnjega dramaturga splitske Drame. Uz ostalo, one su i potvrda Fotezovih riječi da splitsko kazalište, suprotno zluradim najavama u zagrebačkim novinama, neće biti „ni škola, ni vježbalište", nego „pravo kazalište" (*Novo doba* 1940).

2.1. S kakvim je ambicijama i očekivanjima Fotez došao u Split za ravnatelja Drame pokazalo se prigodom svečanog ponovnog otvaranja Hrvatskoga narodnoga kazališta u Splitu 5. prosinca 1940. U želji da ponovno otvorenje kazališne zgrade bude dostojno obilježeno, u toj je prigodi na pozornici igrana Marulićeva *Judita*. Nakon što je – dostojno prvorazredne nacionalne i društvene manifestacije – govorima uzvanika i uglednika kazalište ponovno svečano otvoreno, na pozornici je izvedena sama predstava. Fotezova je režijska zamisao bila da se predstavom po djelu oca hrvatske književnosti pokaže „narodni, kulturni i historički razvitak splitskog društvenog života" (*Novo doba* 1940). Škarpa navodi da je ta „dramatizacija također dokazom snage i privlačnosti toga djela, koje nas uza svu arhaičnost jezika, kojim je pisano, na ostavlja hladne, već naprotiv budi u nama naj-dublje rodoljubne i umjetničke dojmove i sili nas, da se na nj, makar to bilo i prigodno, uvijek vraćamo puni ponosa na taj svijetli dokaz naših kulturnih tradicija" (Škarpa 1940: 2-4).

Pred prepunom dvoranom i u uzvišenom raspoloženju nacionalnog zanosa u predstavi su sud-jelovali Manja Figenwald u ulozi Judite, Dujam Biluš u ulozi Ozije te Vatroslav Hladić kao Oloferno. Nakon dramskog uprizorenja Marulićeve *Judite*, potom je s istom motivacijom davan i svečani prikaz *Splite grade* Vojmila Rabadana, u kojem su na pozornici oživjele osobe koje su tijekom prošlosti „proslavile" i zadužile Split, a igrali su ih Josip Petričić, Dujam Biluš, Milivoj Ganza i Ivo Marijanović. Cjelokupan događaj kod publike je izazvao nezapamćeno oduševljenje pa je uprava kazališta odlučila da se i *Judita* i *Splite grade* počnu davati i splitskim đacima! Svakako vrijedi naglasiti da je ovom prigodom tiskana i *Spomenica* sa člancima i slikama iz po-vijesti splitskog kazališta i kazališnog života u Dalmaciji.

Kritički gledajući, predstava je u umjetničkom smislu ostala u sjeni povoda kojom je davana na pozornici! Spominju je *Hrvatski glasnik* (30.11.1940.) i *Jadranska straža* (1/1940.).

2.2. Kao jednoj od svojih opsesivnih književnih i kazališnih tema, Milanu Begoviću, Fotez se 'odužio' postavljanjem na pozornicu njegova 'vrličkog komada' *I Lela će nositi kapelin*. Taj komad Begović je, kako je poznato, napisao za proslavu 40-godišnjice svojega književnog rada (i 65-godišnjice

života), a za njemačke pozornice preradio ga je Fred Alten, za kojega se najavljuje da će i osobno u Dubrovniku nazočiti premijeri svoje preradbe. Ta Begovićeva drama s temom iz dalmatinskog života – što je trebalo biti u podlozi dominantnog repertoara splitskoga kazališta – nudi sliku iz života malograđanske djevojke koja se nada, u skučenim prilikama svog životnog položaja, da će kroz ljubav doći do svoga 'kapelina', odnosno višeg položaja i sreće kakvom ju je ona zamislila u svojoj mašti, što je na kraju dovodi do osobne tragike (Kazalište 1940: 8). U predstavi naslovnu žensku ulogu nosila je Mica Šekulin, a glavne muške Milivoj Ganza i Miloš Jeknić, a u njoj su sudjelovali Ivona Petri, Ivka Berković, Tana Ostoić, Dragutin Levak, Petar Matić i dr. Predstava je odigrana 19. 1. 1941. godine.

U osvrtu na predstavu kroničar navodi da je drama „građena nepravilno"; prvi je čin neka vrsta predigre; drugi čin, „ljubak vrlički pastel, koji završava sa efektnom Lelinom prosidbom", zapravo je prvi i „drama bi imala da započne kad se zapravo digne zavjesa trećeg čina, koji bi imao da bude drugi, naime sa borbom u duši vrličke, još patrijarhalne djevojke. Odavde, pa do Leline smrti na kraju komada, dramska linija, sa svojim krivuljama, na pozornici bi imala da se postepeno diže sve na više". Kroničar lista (SŠ – Čičin-Šain) apostrofira da je napetost dramskoga komada stavljena na duševnu borbu koja se vodi u glavnoj junakinji. Nažalost, splitska predstava to nije iskoristila, kao što nije uspjela ‹oživjeti› ni ostala (dramska) lica, tipične likove iz svoje sredine. Posebnost pak djela kroničar vidi u jeziku drame, koji je prošaran stranim riječima, a sve kako bi se dočarao i posebno istakao „lokalni kolorit komada". A upravo je jezik jedna od zamjerki koje kroničar upućuje splitskim glumcima kojima, kako navodi, „treba dati dobru jezičnu školu". U kratkom osvrtu kroničar/kritičar izdvaja i ulogu Mice Šekulin kao naslovne junakinje Lele, koja se „pokazala kao iskusna i dobra glumica" jer je „jednostavnim efektima podigla" radnju komada posebno u sceni same prosidbe. Efektna je, po riječima kroničara, bila i scenografija predstave, a autor i glumci bili su nakon svakoga čina nagrađeni „obilatim aplauzima" (*Novo doba* 1941).

2.3. Posebno mjesto u biografiji Marka Foteza svakako je vezano uz Stjepana Miletića. Reformatoru hrvatskoga glumišta o kojem je pisao višekratno i o kome je napisao disertaciju, Fotez se odužio tako da je na splitsku pozornicu, u vrijeme njegova ravnateljstva splitskom dramom, postavio i dramski komad *Tomislav*. Kako je istaknuto, postavljanje ovog komada na pozornicu bilo je motivirano „nastojanjem da se stalno podržava na (svojoj/splitskoj) pozornici značajnih djela hrvatske dramske

književnosti“ (Kazalište 1940: 12), ali i da u novoj dramaturškoj obradi do izražaja dođu sve „ljepote njenih riječi, karaktera, situacija i bogatih mogućnosti scenskih efekata“.

1Miletić je, poznato je, *Tomislava* zamislio kao dio pentalogije kraljevskih drama iz hrvatske prošlosti po uzoru na Shakespearea, želeći i sam dramskim djelom pridonijeti preporodu hrvatske kazališne umjetnosti. Dramu *Tomislav* tako je štampao u izdanju MH 1902. godine, ob-jašnjavajući svoju motivaciju riječima:

> „Ideja je ove historije i svega kola, kojemu pripada, a koje bi moglo imati zajednički naslov ‘Hrvatski kraljevi’, dvostruka: i umjetnička i rodoljubna. Umjetnička zato, što ima da služi višim i etičkim i estetičkim idejama, a rodoljubna, što je taj svijet upravo naše krvi, što se u njemu prikazuje svijetla epoha naše narodne dinastije. (….) Te svijetle i tamne dane, svu tu znamenitu dobu hrvatskih kraljeva prikazati u dramatičnom obliku u pentalogiji, od koje bi pojedine drame bile samo činovi ove velike tragedije, eto to je viski cilj, za koji pisac teži. Idući za ovom zvijezdom nije se plašio ni prigovora ni nerazumijevanja, jer je znao, da rodoljubna dužnost mora biti svakome prvi zakon. Taj svijet hrvatskih kraljeva počinje eto s ‘Tomislavom’, koji nam prikazuje osnutak, slavu i sjaj hrvatske kraljevine.“ (*Kazalište* 1940)

Iako je predstava s istoimenom komadom u Fotezovoj dramaturškoj obradi i režiji najavljivana u lokalnim novinama te odgađana zbog nepredviđenih poteškoća tehničke naravi, izvedena je 18. 3. 1941. godine. Predstava je, nakon što je najprije izvedena u Zagreb (1912. …1913.), a potom i u Sarajevu (1925.), u Splitu imala šest izvedbi, a u njoj su sudjelovali Dujam Biluš u ulozi Tomislava, papina poslanika igrao je Zvonimir Rogoz, Grgura Ninskog Milivoj Ganza, Hrvoja Svačića Vatroslav Hladić, splitskog nadbiskupa Josip Petričić, mletačkog dužda Orsa Dragutin Levak, Simeona Velikog Petar Matić, Kolomana Milan Vujnović. Scenograf predstave bio je Vjekoslav Parać, a scenska pratnja Oskar Jozefović.

Kritika je istakla da je ovo veliko (‘glomazno’) Miletićevo djelo teško nazvati dramom u punom smislu riječi (*Dalmatinska Hrvatska* 1941: 4). Više je riječ o dramskoj kronici, o 11 historijskih slika –

„vjernih ilustracija historijskih događaja za vrijeme vladanja hrvatskoga kralja“ – povezanih kronološkim redom u jednu cjelinu, u kojima nedostaje dramskog sukoba kao okosnice dramske radnje. To su i razlozi zbog kojih je Fotez djelo preradio u nastojanju da bude „bliže današnjem načinu prikazivanju historijskih drama“. Iako je, riječima

kroničara, preradba uspjela, mogla je „podnijeti još neka križanja“, dok su „neke radnje mogle potpuno otpasti“. Pri tome izdvaja rat između Hrvata i Mađara, koji se mogao prearanžirati, dok je skraćenjem i „udešenjem prema današnjima zahtjevima scene, i publike“ djelo dobilo na svježini i uvjerljivosti. Kroničar ne krije da djelo, kojemu manjka dramske akcije i napetosti, i pred glumce postavlja veće zahtjeve. A na njih su oni odgovorili uspješno, posebno Milivoj Ganza u ulozi Grgura Ninskog, za kojeg se navodi da je bio „uvjerljiv i suptilan sa mnogo smisla za dostojanstveni izgled sad biskupa u crkvi, sad državnog kancelara na bojištu“. Markantnom izvedbom istakao se i Dujam Biluš u ulozi Tomislava, pri čemu mu „više pristaje salonska igra“, gdje dominira pojavom i nastupom, „više nego u herojskoj ulozi“, dok su i drugi glumci bili dobri. Vrlo je zanimljiva i kroničareva opaska da će predstava dobro doći za „svečane prigode“ te kao „đačka i pučka predstava»“, jer će „baš u tim priredbama doći do izražaja svrha pisanja i izvađanja ovakovih historijskih prikaza iz domaće povijesti“ (*Dalmatinska Hrvatska* 1941: 4).

Fotezovu i Miletićevu *Tomislavu* posvećen je podulji prikaz u *Novome dobu* (*Novo doba* 1941). Na početku se podsjeća čitatelje na motivaciju samoga djela, dijela zamišljene pentalogije, nastala na temelju „svestranog proučavanja domaćih historika, osobito Franje Račkoga“. Također se navodi da je Miletić ostvario samo dva dijela: *Tomislav* (1902.) i *Pribina* (1903.), pa se *Tomislav*, koji nije samostalna cjelina, može smatrati „svijetlom slikom i predigrom“. U djelu, navodi kroničar *Novoga doba*, nema „obrisa dramskog zapletaja“, a i komad je prilagođen svečanoj igri na otvorenom te stoga nije prikladan da se „u izvornom obliku prikaže na pozornici“. Istovremeno, bezbroj prizora iz pet činova stopilo se u 10 slika, a cijela je drama koncentrirana na „nosioca idejne osnovice u drami, Tomislava“, pri čemu je, dramaturški intervenirajući, Fotez „izostavljao i premještao prizore, lica, dijaloge i monologe“, a sve kako bi postigao jednostavnost i dramske efekte. Riječima kroničara, Fotez je u tome bio možda i odveć rigorozan, premda obrada djeluje efektno, i prilagođena je „zahtjevima sadašnjice i moderne pozornice“. Štoviše, predstava je isticala „potrebnu i dostojanstvenu patetiku“. Od segmenata dramske predstave kroničar ističe „izvanredno uspjelu, živu i slikovitu scenografsku postavu“ koja je uspjela oživjeti „davno minulo doba slavne prošlosti“. Iako je predstava u cjelini ispunila očekivanja publike, uz glavu ulogu Dujma Biluša, „odvažnu i u okviru svoga shvaćanja složenog zadatka“, posebno se kreacijom nametnuo Milivoj Ganza u ulozi Grgura Ninskoga, u kojoj je ostvario sav „žar, borbenost i dostojanstvo ove legendarne i historičke figure“. Usve, bila je to dobra predstava koju

je publika "primila s odobravanjem i zadovoljstvom" (*Dalmatinska Hrvatska* 1941: 4).

O predstavi *Razbijeni vrč* po djelu Heinricha von Kleista (9. travnja 1941.) malo je podataka. Nakon ovih izvedaba Fotez nije prekinuo veze sa Splitom. Kroničari kazališnih događanja na-vode da je Fotez bio u Splitu i 1957. godine s predstavom *Mister Dolar* Branislava Nušića (Bogdan Buljan 1976).

II.

2.4. Ponovni susret Foteza i Splita bio je režija *Kate Kapuralice* Vlaha Stullija u njegovoj dramaturškoj adaptaciji 11. 12. 1966. – 166 godina nakon što je napisana. Ista je predstava – od žirija Dramskih umjetnika proglašena najboljom predstavom u Republici Hrvatskoj 1966. godine – izvedena i u okviru Splitskih ljetnih priredaba na Carrarinoj poljani 1967. godine, u vrijeme kada Fotez preuzima funkciju direktora splitske Drame, na kojoj ostaje tri godine, do jeseni 1970. U istom vremenu Fotez je i predsjednik Splitskoga ljeta, agilni kazališni djelatnik, pokretač Literarne scene zajedno s Maticom hrvatskom, Zavodom za zaštitu spomenika kulture, Kulturno-umjetničkom poslovnicom i Studentskim centrom, Komorne scene i Dramskog studija i dr.

Uoči postavljanja Stullijeve komedije na kazališnu pozornicu Fotez se u *Slobodnoj Dalmaciji* oglasio tekstom o hrvatskim komedijama 17. i 18. stoljeća (Fotez 1966). Kao svojevrsni poziv na predstavu, podsjeća da je hrvatska komediografija svoj vrhunac dosegla u Dubrovniku u djelu Marina Držića, dok za komediografiju 17. i 18. stoljeća navodi da je odveć malo istražen dio nacionalne književnosti i teatarske tradicije. Štoviše, taj pučki oblik renesansne komedije plautovskoga tipa pokazao je znatnu živost u posljednjim desetljećima 17. stoljeća o čemu govori velik broj rukopisa. Posrijedi su, navodi, komedije nepoznatih autora, žanrovski bliske komedijama situacija i komedijama karaktera, u kojima je odražen život ljudi i sredine u kojem su te komedije nastale. Apostrofirajući njihovu šablonsku i stereotipnu scensko-dramaturšku strukturu te njima primjeren jezični izraz, one su Fotezu „ne samo draga evokacija jednog razdoblja naše društveno-literarne prošlosti nego i još uvijek živ materijal za zanimljivo i zahvalno scensko oblikovanje". Fotez u članku podsjeća čitatelje i na tradiciju 'prenašanja' i 'ponašivanja' Molie-rovih komada (*frančezarije*), što po njemu svjedoči o „izravnom kontaktu Dubrovnika s Evropom", a s druge, njihova lokalizacija i ambijentalizacija govori da u „velikoj mjeri često aludiraju na najaktualnije i najakutnije društvene pojave".

U istom članku Fotez podsjeća i na utjecaje talijanske komediografske tradicije, *talijanarije*, čiji se odrazi javljaju i na dubrovačkim kazališnim daskama. Ističući da je riječ o „nemoćnim posljednjim pokušajima originalnog komediografskog stvaranja“, u takvim djelima – a takvo je i komedija *Kate Kapuralica* – vidljivo je da je posrijedi kazalište povezano sa životom. Djelo napisano u Dubrovniku 1800. godine, do tada netiskano,[1] po Fotezu se izdvaja iz todobne književne produkcije i predstavlja događaj u smislu otkrivanja jednog nepoznatog djela književnog naslijeđa (Fotez 1966).

Umjesto komedija, žanrovski definirana i ‘naturalističkom tragikomedijom’, Fotezova splitska predstava je, po riječima kritičara Frane Barasa (1966), bila prožeta „hladnom atmosferom naturalističkog ili, bolje, neorealističkog teatra“. Pri tome je „povremeno interpolirana melodramatskim elementima“, iako bi, kako navodi kritičar, „doživljaj komedije bio efektniji i manje ‘nelagodan’ da se predstavi dalo više mediteranskog brija, a manje inzistiralo na naturalističkim surovostima“. Razlog je to kritičarova utiska da se „umjesto južnjačkog temperamenta osjećala izvjesna cinična naturalistička hladnoća“, kojoj je pridonosila i redateljska koncepcija po kojoj se predstava odvija pravolinijski, u kojoj prijelazi nisu dovoljno razrađeni, što je uz „prostački sočne replike“ utjecalo na ukupan „dojam fragmentarnosti“. Kritičar nadalje apostrofira i oskudno i nedovoljno korištenje rasvjete te scenografiju (Ante Puhalović) za koju ističe da je „rastočena, hladna i gadljiva“.

Za lik Kate (Asja Kisić) ističe da je necjelovita, za Mare (Zdravka Krstulović) da nije bila dovoljno nametljiva i reljefno prisutna, dok je za lik muža papučara Luke (Slavko Štetić) istaknuto da je „uglavnom zadovoljio“ premda je disharmonirao svojim „dalmatinsko-zagorskim više nego dubrovačkim akcentom“. Ništa bolja nije bila ni kostimografija Margite Gavrilović.

Iako se predstava nije nametnula posebnom scenskom kulturom, navedeni kritičar ne ostavlja dvojbu da je Stullijev tekst „dragocjen, smion literarno-scenski raritet koji zaslužuje da bude pu-bliciran i otrgnut zaboravu“ (Baras 1966). Bez obzira na to što se nije prometnula u pamtljiv scenski događaj, svakako vrijedi istaknuti da je *Kate Kapuralica* izvedena, kako navodi Buljan, 69 puta, i po tome svakako spada u red najigranijih predstava (Buljan 1976).

Vrijedi istaknuti Perkovićevu misao o drami i Fotezu izrečenu u kontekstu razmatranja o ‘manipuliranom kazalištu’: „(…) Tako je bilo i s njegovim dolaskom u Split godine 1966. Po svom običaju, nije došao pranih

[1] Djelo je tiskano u (splitskim) *Mogućnostima* br. 6/1967.

ruku. Donio je tekst u čiju je scensku vrijednost i nepotrošenost među brojnim znalcima stare hrvatske literature prvi povjerovao". Ova tužna komedija postavljena u njegovoj režiji i dramaturškoj obradi iznenada je ospunula sve znalce stare književnosti. Fotez je, tko zna koji put, iz svoje izolacije podario hrvatskom glumištu pravi književno-kazališni biser. I on se nije pokazao samo kao povijesno-literarna vrijednost već je iskazivao upravo nevjerojatne obzore komunikativnosti sa senzibilitetom modernog gledatelja. Iz Stullijeva teksta izbijala je začuđujuća povezanost s modernim dramaturškim tragično-komedijskim projekcijama ljudskog životarenja na marginalnim prostorima civilizacijskog trenda, gdje se uslijed socijalnih uvjetovanosti ljudska višedimenzionalnost svodi na horizontalne zahtjeve tijela. A preostale iskrice duha i taštine pretaču u tužne groteskne maštarije o izlasku iz svoje socijalne zarobljenosti u susret iluziji o vlastitom dignitetu. Toga je dana „splitska Drama, s Fotezom na čelu, inicirala neophodnost novih teorijskih i književno-povijesnih preispitivanja Stullijeva djela i njegove valorizacije u kompleksu bogate ostavštine naših starih hrvatskih pisaca" (Perkvoić 1993: 167).

2.5. *Dundu Maroju* i Držiću, svojevrsnim zaštitnim znakovima svoje teatrološke prakse Fotez se iznova vratio i na otvorenju kazališne sezone 1967. godine. Nova je predstava, po Fotezovim riječima, trebala pokazati ‹konačnu verziju›, treću i završnu, Držićeva teksta, u čijem je 'obogaćenju› dramaturški najznačajnije bilo da je samome Pometu vraćen njegov dubrovački jezik (Mirković 1967).

Splitska predstava *Dunda Maroja* odvijala se u znaku obilježavanja 400-godišnjice Držićeve smrti[2] i 450-godišnjice rođenja, za što je redatelj Fotez inzistirao na razradi karaktera pojedinih uloga i na komici situacije, diferencirajući ih jezično, potvrđujući da kod Držića uz komiku karaktera i situacije postoji i komika riječi. Štoviše, u lokalnom karakteru riječi po njemu je sadržan velik potencijal Držićeve dramske snage, premda bi, kako navodi Baras (1967), samome *Dundu Maroju* trebalo dati „više renesansnog duha". Za to bi trebalo imati „uravnotežen profesionalni ansambl visokih umjetničkih kvaliteta i scenske discipline", što splitski zacijelo nije. Nisu to ni glumci koji su igrali u predstavi, poglavito Zvonko Lepetić u ulozi Pometa; on je, riječima kroničara, ulozi prišao „dosta nonšalantno", ostvarivši „pomalo površnog i sordiranog Pometa", koji je 'oživio' tek

[2] Obilježavanju 400-godišnjice Držićeve smrti splitsko kazalište je posvetilo i novi broj edicije S*plitska scena* u kojem su doneseni prilozi o Držiću iz pera Miroslava Krleže, Marijana Matkovića i Živka Jeličića te prikaz Bogdana Buljana o djelima Marina Držića na splitskoj pozornici. Usp. članak „Držićeva proslava", Slobodna Dalmacija, 17. XII. 1966.

u trećemu činu. Njemu nasuprot, ulogu Petrunjele Zdravka je Krstulović donijela s „mnogo temperamenta, zavodljivosti i šarma“, uza zamjerke da ju je opteretila „pomalo vulgarnim pojedinostima“. U predstavi za koju kroničar vjeruje da će imati dobar odziv kod publike, izdvaja se impresivan portret lihvara Sadija u ulozi Ive Marjanovića te Slavka Štetića u ulozi starog škrtca, dok je interpretaciju Bokčila Bora Glaser opteretio „izvjesnim naturalizmom“. Dok za kostime Jagode Buić kroničar navodi da su „veoma uspjeli i efektni“, što ne vrijedi i za scenografiju Petra Pašića, za koju se ističe da je „otežavala scenu naglašenim rimskim motivima na panou u dnu pozornice“ (Baras 1967). Za razliku od u ocjeni suzdržanog Barasa, Feđa Šehović izrijekom navodi da se u „predstavi koja šokira slabošću igre kompletnog ansambla“ tek izdvajaju Slavko Štetić (Dundo Maroje) i Asja Kisić (Laura). Zanimljivo je da se prije same predstave publici obratio sam Fotez ‘prigodnim slovom’ o Držiću. To međutim Šehoviću nije bilo vrijedno spomena; štoviše, „sve ono što je Fotez rekao o Držiću, kao neku vrstu prologa predstavi, makar koliko dirljivo i pametno, nije ni sjenka od onoga što ima reći Držićev Negromant“. A upravo „prologa Dugog nosa nije bilo, kao što nema ni onih mnogih detalja koji Držića čine samosvojnim piscem jedne književne epohe“ (Šehović 1967).

2.6. Šestoga svibnja 1968. splitsko je kazalište svečano obilježilo 75-godišnjicu otvorenja kazališne zgrade. Dočim je otvoreno, 6. 5. 1893., nazvano i „domom nacionalne kazališne kulture“, kazalište je godinama bilo jedno od središnjih mjesta gradske duhovne, a ne samo kazališne umjetničke identifikacije. Podsjećajući na te dane splitsko je novinstvo (Mirković 1968) evociralo gostovanje zagrebačkih glumaca koji su u gradu od samo 16 000 stanovnika izazvali nezapamćeno oduševljenje. Za obilježavanje navedenog nadnevka kazalište je pripremilo svečanu akademiju, a izvelo je i Musorgskijevu operu *Boris Godunov* u režiji Koste Spaića i Nikše Bareze. Dramom s kojom su zagrebački glumci na gostovanju otvorili kazališnu zgradu, a riječ je o Demetrovoj *Teuti*, obilježena je i 75-godišnjica, istina samo jedan njezin prizor, koji su izveli glumci Neva Bulić i Vasja Kovačića. Kao i višekrat u splitskoj kazališnoj prošlosti, (kritički) odjek predstave ostao u sjeni samoga događaja, pa o njemu, osim novinske vjestice, nemamo pobližih podataka.

2.7. Interes za zaboravljena djela hrvatske dramske prošlosti očitovao je Fotez i na Splitskome ljetu 1968. U njegovoj dramaturškoj obradi i režiji na scenu je postavljen moralitet *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*,[3]

[3] Tekst prikazanja objavljen je u *Mogućnostima* br.8/1970.

atribuiran i kao „prva predstava jednog skazanja na našoj sceni u ovom stoljeću“ (Mirković 1968). Svjestan da je riječ o djelu skromnog dramskog potencijala, Fotez je – kao i u slučaju *Kate Kapuralice* – imao potrebu objasniti svoje dramaturške motive i režijske razloge (Fotez 1968). Osim želje za oživljavanjem djela naše kulturne baštine, u 'djetinjstvu teatra' on otkriva konflikte među likovima kao agense dramske napetosti. Nalazi ih i u gotovo 'stripovskom' nizanju prizora, bezazlenom neobaziranju na 'vrijeme i prostor', kao i u činjenici da je sve popraćeno pjevanjem, glazbom i šarenilom impresivne i dirljive scenske bajke.

U predstavi su, u Fotezovoj dramaturškoj obradi i režiji, sudjelovali scenografkinja i kostimo-grafkinja Jagoda Buić, dok se u naslovnoj ulozi splitskoj publici predstavio Vasja Kovačić uz potporu članova splitske Drame i glumaca Tribine mladih.

Kritika je dobrohotno i s pohvalama dočekala ovu Fotezovu dramatizaciju i režiju. Osim što je afirmirala ljetnu pozornicu na Sustipanu kao prostor prikladan za scenska događanja, pokazala je i živost i zanimljiv potencijal teksta iz samog djetinjstva naše teatarske baštine. Pod naslovom *Šarena slikovnica naivnog teatra* Veljko Vučetić (1968) ističe nekoliko momenata iz Fotezove predstave. Navodeći da je Fotezova želja bila prikazati gledateljima „autentičan crkveni moralitet, bez većih naknadnih stilizacija ili preinačenja“, osmerce prikazanja glumcima je ostavio za recitiranje, pjevanje je prebacio na dječji i muški zbor te glazbu emitiranu s magnetofona, a glumcima je ostavio da izgovaraju i didaskalije. Fotez se, kao dobar poznavatelj tradicije crkvenih prikazanja, nije odveć obazirao ni na kompoziciju samoga djela te na klasične obzire scenskog vremena i prostora. Koncentrirajući dramatiku samog prikazanja na sukobu dobra i zla, svjetovnog i nadzemaljskog/božanskog, od martirija sv. Lovrinca, Fotez je teatarskim jezikom uspio oblikovati vrijednu kazališnu predstavu u kojoj je Vasja Kovačić „upravo nekom svetom ozbiljnošću tumačio život i martirij sv. Lovrinca“, Slavko Štetić je „izvrsno tumačio svetačku naivnost pape Sista“, dok su solidne uloge ostvarili i Ivo Marijanović i Jugoslav Nalis (Vučetić 1968). O predstavi je pohvalno pisao i Petar Selem (1968). Bogner-Šaban navodi da je predstava uvrštena na repertoar Hrvatskog narodnog kazališta, a nakon požara zgrade davana je na gostovanjima u Zagrebu i Osijeku, snimljena je i za televiziju, a dospjela je i na Dubrovačke ljetne igre (Bogner-Šaban 1993: 153).

2.8. Svoj (opsesivni) interes za Držića kao najznačajnije ime hrvatske dramske književnosti starijih razdoblja očitovao je Fotez kada se odlučio u jednu predstavu spojiti pastirsku igru *Tirenu* i *Novelu od Stanca* (Fotez 1969). Ne narušavajući pri tome ni jedno ni drugo djelo, Fotez je, kako

je sam izjavio, cjelovečernju izvedbu zamislio kao prikaz „zbivanja u jednoj karnevalskoj noći renesansnog Dubrovnika“. Zamislivši je kao „predstavu u predstavi“, pastirsku igru *Tirenu* nastojao je stilizacijski uklopiti u realističku radnju *Novele od Stanca*, pri čemu „rekonstrukcija epohe i obrada radnje i likova treba da budu ostvarene na temelju tzv. otuđenja, tj. s potrebnom dozom ukusnog ironiziranja, koje u pravilu ne prelazi u grotesku, ali grotesku ne izbjegava, naročito ne na onim mjestima koja su zadana i opravdana tekstom (čovjekova želja da sačuva ‘vječnu mladost’)“ (Mirković, 1969). U adaptaciji prije igranoj u Dubrovniku i u Beogradu, Držićeva je pastorala, „ubačena u stvarno zbivanje, jedne karnevalske dubrovačke noći, interpretirana kao moderna stilizacija u kojoj naročito treba da budu istaknuti elementi glazbeni, koreografski i pantomimski, a u prvom redu glumačka interpretacija“ (Mirković, 1969).

Splitska kritika je, moglo bi se reći, suzdržano dočekala ovu Fotezovu predstavu. Kudrjavcev, godinama ključno kritičarskom ime splitskih kazališnih događanja, na samom početku prikaza konstatira da Fotezove predstave izazivaju interes kako onih koji odobravaju njegove poteze, tako i onih koji takve postupke osporavaju (Kudrjavcev 1969). Pitajući se hoće li spajanje dvaju Držićevih tekstova u modernoj stilizaciji i na podlozi igre u igri uroditi značajnim plodovima, ističe da je Fotezova intervencija ostala nedorečena. Učinjene intervencije u tekstu po njemu djeluju više artificijelno nego uvjerljivo, a nisu mogle „neutralizirati stilske i jezične razlike između originala i tekstovnih interpretacija“. Osim što su „skretali pažnju s primarnog sloja (teksta) na sekundarne nanose“, ni „atraktivni baletni dodaci“ nisu bitno pripomogli ostvarenju scenskog spektakla, nego su reducirali značaj Držićeva teksta i direktno i indirektno otežali (ponekad i onemogućili) njegov tekst s publikom. Istina, kritičar ne propušta naglasiti da su se scenske radnje pod Fotezovom kontrolom odvijale skladno i „bez oscilacija“ te da je ansambl koji je nosio predstavu ostvario „originalnu i zanimljivu varijantu“ Držićeva/Fotezova djela. Pri tome naglašava „izvanredno inventivno pogođenu i uzorno provedenu“ ulogu B. Glazera (Stanac) i Rade Perkovića (Obrad), posebno apostrofirajući njegove glasovne kvalitete, a značajne su glumačke dionice imali i Pero Vrca, Ante Ćurković i Sven Bichler kao Đivo, Miho i Vlaho. Kritičar apostrofira i Nevu Bulić koja je „fascinantnom pojavom i dominirajućim glasom uspjela nadvladati šablonu svoje uloge (Tirena)“ (Kudrjavcev 1969).

2.9. Na početku 1969. godine Fotez prevodi i režira Kohoutovu dramatizaciju Verneova romana *Put oko zemlje za osamdeset dana* (21. 1. 1969.), ali bez većega odjeka. U istoj godini u Splitu režira i recital Tomislava Slavice *Crveni vihor* (25. 3.1969.), Shakespearov komad *Kako*

vam drago (29. 12. 1969.) te *Napola na drvetu* Petera Ustinova (18. 7. 1970.), ne uvećavši njima do tada stečeni teatrološki i kulturni kapital.

3. U dvama svojim boravcima u Splitu Fotez je, u trima ulogama koje je obnašao, ostavio dubok trag. Dosljedno ustrajavajući na dramskoj aktualizaciji hrvatske književne baštine, i sa skromnim ansamblom splitskoga kazališta ostvario je nekoliko pamtljivih dramskih predstava. Uz Marina Držića – s kojim je najprije gostovao, a potom ga i ponovno postavio na splitsku pozornicu prilikom obilježavanja Držićevih godišnjica – zapamćene su njegove režije *Judite*, potom Begovićeve drame *I Lela će nositi kapelin*, Miletićeva *Tomislava* te Kleistova komada *Razbijeni vrč*.

Drugo razdoblje njegova kazališnog djelovanja u splitskoj sredini zapamćeno je po adaptaciji i režiji *Kate Kapuralice*, potom treće, konačne verzije *Dunda Maroja* te objedinjene predstave Marina Držića *Novela od Stanca – Tirena*. Osim Držićevih djela koje je stavio na pozornicu i pokazao ih u sjaju svojih dramskih/dramaturških mogućnosti, interes za hrvatsku književnu i dramsku baštinu svakako je *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* P. Hektorovića kojom je ovaj posve zaboravljeni i usto zanemareni komad u majstorskoj redateljskoj ruci pokazao vrijedan dramski/dramaturški potencijal. U tim režijama Fotez, kako se dade iščitati iz kritičkih zapisa, nije uvijek bio sretne ruke. Ponekad zbog ograničenih mogućnosti samoga komada, a ponekad jer ni njegove prilagodbe i dramaturške zamisli nisu dokraja bile osmišljene. Svakako dio razloga tome leži i u ograničenim mogućnostima splitskog glumačkog ansambla nedostatna za veće teatarske izazove. Ono što je navedenim predstavama Fotez doista uspio jest pokazati jedan od mogućih smjerova u razvoju hrvatskoga glumišta, poglavito onoga s osloncem na domaću ka-zališnu baštinu, što su pojedini redatelji u godinama koje dolaze itekako koristili.

Kada je riječ o splitskoj Fotezovoj dionici, svakako je značajna i činjenica da je zahvaljujući njemu Sustipan dobio legitimitet istinskog kazališnog prostora, osobito za vrijeme ljetnih kulturnih događanja. Još je držimo značajniji Fotezov agilni teatrološki i kulturološki rad, vidljiv kako u brojnim sadržajima *Splitskoga ljeta*, tako i *Literarne sekcije*, predavanjima i – svakako valja apostrofirati – u njegovim čestim novinskim interventima. Fotez ne samo da je otkrivao nepoznate ili nedovoljno poznate činjenice nacionalne književne memorije i kazališne kulture, nego je svojim istupima učio i odgajao publiku. Moglo bi se reći da su u tom smislu Fotezove splitske godine bile uistinu plodonosne. I za njega i za splitsku sredinu!

Literatura

BARAS, Frano, „Na Dnu“ starog Dubrovnika. Praizvedba komedije „Kate Kapuralica“ Vlahe Stullija u Splitskoj drami, Slobodna Dalmacija, 17. 12. 1966.

BARAS, Frano, „Prisutnost renesansnog smijeha“, *Slobodna Dalmacija*, 7. 12. 1967.

BOGNER-ŠABAN, Antonija, „Marko Fotez i njegovi umjetnički dani u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu“, *Mogućnosti*, 8-10/1993., str. 144-156.

BULJAN, Bogdan, „Dr Fotez i splitska scena“, *Slobodna Dalmacija*, 11. 12. 1976.

ČIČIN-ŠAIN, Ćiro, „Sa premiere „Dunda Maroja“ u Splitu, u izvedbi splitskog Hrvatskog narodnog kazališta“, *Novo doba*, 23. 12. 1940.

„Dramska historija u 10 slika – napisao Stjepan Miletić“, *Dalmatinska Hrvatska*, br. 4/1941.

„Držićeva proslava“, *Slobodna Dalmacija*, 17. 12. 1966.

„Dvije posljednje premiere“, *Novo doba*, 23. 1. 1941.

FOTEZ, Marko, „Djetinjstvo teatra“, *Slobodna Dalmacija*, 27. 7. 1968.

FOTEZ, Marko, „Hrvatske komedije 17. i 18. stoljeća“, *Slobodna Dalmacija*, 10. 12. 1966. „Komedije XVII i XVIII stoljeća“ (prir. Marko Fotez), *PSHK*, knjiga 20, Zagreb, 1967.

„I Lela će nositi kapelin“, u: *Kazalište, polumjesečnik Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu*, god. I, br. 1,1940. – 1941.

KUDRJAVCEV, Anatolij, „Držić u novom ruhu“, *Slobodna Dalmacija*, 15. 1. 1969.

MIRKOVIĆ, Vojko,„Svečana evokacija“, *Slobodna Dalmacija*, 7. 5. 1968.

MIRKOVIĆ, Vojko, „Dom nacionalne kazališne kulture“, *Slobodna Dalmacija*, 22. 4. 1968.

MIRKOVIĆ, Vojko, „Obnova pučke dramatike“, *Slobodna Dalmacija*, 27. 7. 1968.

MIRKOVIĆ, Vojko, „Pastorala u komediji“, *Slobodna Dalmacija*, 10. 1. 1969.

MIRKOVIĆ, Vojko, „Regionalno i univerzalno. Razgovor s drom Markom Fotezom, direktorom Drame splitskog Narodnog kazališta“, *Slobodna Dalmacija*, 25. 11. 1967.

„O problemima splitskog kazališta“, *Novo doba*, 16. 4. 1940.

PERKOVIĆ, Vlatko, *Manipulirano kazalište*, Književni krug-HNK Split, Split, 1993.

RAVLIĆ, Jakša, „Marin Držić: Dundo Maroje. (Preradba M. Foteza)“, *Jadranska straža*, 2/1941., str. 76.

ROJE, Nando, „Kazalište – dio narodne povijesti“, *Slobodna Dalmacija*, 4. 5. 1968.

SELEM, Petar, „Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika“, *Telegram*, 9. 8. 1968.

(St. S.), „Miletićeva dramska historija „Tomislav“ u Splitu“, *Novo doba*, 21. 3. 1941.

„Svečano otvorenje Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu“, *Novo doba*, 6. 12. 1940.

ŠEHOVIĆ, Feđa, „Slaba igra kompletnog ansambla (Premijera u splitskom kazalištu – Držić: Dundo Maroje, redatelj Marko Fotez)“, *Vjesnik*, 11. 12. 1967.

ŠKARPA, Cvito, „Značenje ‘Judite’ u hrvatskoj književnosti. Uz njeno scensko uskrisenje na splitskoj pozornici“, u: *Kazalište, polumjesečnik Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu*, god. I, br. 2, 5. 12. 1940., str. 2-4.

(V. R.), „Marin Držić: Dundo Maroje“, *Novo doba*, 23. 11. 1938.

VUČETIĆ, Veljko, „Šarena slikovnica naivnog teatra“, *Slobodna Dalmacija*, 31. 7. 1968.

THEATRICAL ACTIVITY OF MARKO FOTEZ IN THE MIRROR OF SPLIT'S DRAMA CRITICISM (WHAT IS WRITTEN IN SPLIT ABOUT MARKO FOTEZ)

Marko Fotez's biography links him to Split in two different temporal and creative periods of his life: the first from 11th October, 1940 to April 1941, and the second from summer of 1967 (although *Kate Kapuralica*, which he adapted and directed was playing in Split's theaters during December of 1966) to Autumn 1970. Whether it was his theatrical adaptations, translations, polemics or even directing (Split's) plays, the historiography emphasized Fotez's immeasurable contribution. And while Buljan, for example, mentions Fotez's period in Split only by giving basic data (Bogdan Buljan 1976), Boger Saban in his article emphasizes this period as having an important place in the context of Fotez's versatile cultural and theatrical contribution to Croatian theater in general (Bogner-Šaban 1993).

KEY WORDS: ***Marko Fotez, Split, drama criticism***

Lucija Ljubić

Odjel za kulturologiju
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera
u Osijeku

UDK: 792.028:792.071] Crnobori, M.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 24. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 14. 7. 2016.

Marija Crnobori i njezini dramski likovi

Marija Crnobori jedna je od malobrojnih glumica koje su napisale više autopoetskih tekstova u kazališnoj publicistici surađujući s časopisima i novinama, ali i sudjelujući na teatrološkim znanstvenim skupovima poput *Dana hvarskog kazališta*. Do 1991. rasuti u periodici i zbornicima, njezini su zapisi većim dijelom objavljeni u knjigama *Svijet glume* (1991) i *Životić. Eseji kazališni i ini* (2011). Ogledi M. Crnobori posebno su vrijedan prilog u rekonstrukciji procesa usvajanja piščevih intencija u oblikovanju dramskog lika koji glumica, uz redateljske savjete, donosi na scenu, što M. Crnobori uspoređuje sa stvaranjem čovjeka: pisac je otac, glumac je majka, a redatelj liječnik. Cilj je ovog rada situirati zapise M. Crnobori u tijelo hrvatske autobiografske glumačke proze te analizirati osebujan glumičin proces „posvajanja" o kojemu je pisala u ogledima („Moja Antigona", „Moja Ifigenija", „Moji Krležini likovi"), iz čega se izvodi i glumičin stav prema kazalištu kao posvećenom mjestu dijaloga s dramskim likom, sa sobom i s gledateljima.

KLJUČNE RIJEČI: ***autobiografska proza, hrvatsko kazalište, Marija Crnobori, memoari***

„Rado ljudi govore kad osjete da će ih netko čuti. Govor je lijek", zapisala je Marija Crnobori u svoj dnevnik 3. kolovoza 1998. godine (Crnobori 2011: 308). Povod da napiše tu rečenicu dobila je od nekog radnika koji joj je ispričao o svom prekidu ljubavne veze dvadesetak dana uoči vjenčanja s dugogodišnjom djevojkom. Radnik je bio zaposlen na gradilištu Jugoslovenskog narodnog pozorišta koje je glumica, unatoč vrućini i svojim godinama, ustrajno i redovito obilazila prateći kako napreduju radovi. Međutim, ni tada nije zaboravljala da je glumica i njezini su odlasci na gradilište zapravo zamjenjivali odlaske u kazalište, u prostor u kojemu je ona „usvajala" i „posvajala" uloge koje je tumačila srastajući s njima i ugrađujući se u neprekinut i dugačak lanac povijesti glumišta uopće. Navedene rečenice na neki su način možda i kontradiktorne s obzirom na cilj ovoga rada u kojemu se ponajprije želi govoriti o odnosu Marije Crnobori prema dramskim likovima koje je interpretirala i o kojima je pisala, ali tko god uzme čitati ono što je ona

zapisala ili u intervjuima izgovorila, lako će zaključiti da ona nije dijelila sebe od uloga, nego je, dapače, nastojala što snažnije sebe prožeti njima, odnosno riječima koje mora izgovoriti. U drugoj je prigodi, koja jednako tako nije povezana s kazališnom glumom u užem smislu, u intervjuu o čakavskoj poeziji Zvani Črnji rekla da čakavske pjesme osjeća kao nešto što je njezino i što je „razumjela davno prije", kao da je tako od pamtivijeka jer: „Svaka riječ, naime, ima, posebno, svoj smisao. Složene jedna do druge, riječi dobiju nekakav drugi smisao, koji se mora uskladiti s ćelijom svake pojedine riječi, sa smislom svake ćelije, i onda, tako složene, riječi daju (…) zaokruženu poetsku viziju, pjesmu. Tim putem idem i ja. Slažem riječi… a svaka od njih ima svoju težinu, svoje srce, svoj život" (Črnja 1971: 2).

Spremnost na govor zbog očekivanja da će je netko čuti, ljubav prema slaganju riječi i govoru/pisanju, uz punu svijest o samostalnosti života svake pojedine riječi, bez obzira dolazila ona iz autobiografskih zapisa, odgovora u intervjuima ili iz književnih djela, možda su najbliži opis onoga što je Mariju Crnobori ponukalo da svoja promišljanja ukoriči u dvije knjige, najprije u *Svijet glume* 1991. u izdanju novosadskog Sterijinog pozorja, a potom i u *Životiću* dvadeset godina poslije, u izdanju Istarskog narodnog kazališta u Puli, i uz suradnju makedonske teatrologinje Jelene Lužine. Tako je ta glumica konačno u oba svoja kazališna prostora ostavila po jednu knjigu koja može svjedočiti o glumišnom životu M. Crnobori – ili *Životiću* – kako je odlučila nazvati svoju drugu knjigu. Razlog za takav naslov moguće je pronaći ponovno u njezinim dnevničkim zapisima u kojima je na 25. godišnjicu smrti supruga Marka Foteza zapisala: „Dok nabrojiš do jedan, sve prođe. Životić!" (Crnobori 2011: 370) Samo nekoliko dana prije toga zapisala je i da su glumci sluge – sluge pisca, sluge repertoara, sluge redatelja: „Nemaš talenta onoliko koliko ti misliš nego onoliko koliko drugi vide" (Crnobori 2011: 327). Koliko god takva izjava mogla obeshrabrivati, ako je izrekne M. Crnobori, ona ima i drugu težinu i dodatnu misao o upućenosti na druge, na komunikaciju, na raspravljanje i razgovor, upravo ono što je vjerojatno i nju nukalo da nastavi s objavljivanjem svojih eseja u kojima je promišljala uloge koje je tumačila i kojima je služila.

Popis tih uloga velik je, i raspodijeljen je u nekoliko hrvatskih i srpskih kazališta, a često se na popisu nalaze upravo oni ženski dramski likovi o kojima je glumica pisala u svojim radovima. Marija Crnobori (Banjole, 1. listopada 1918.) najprije se u Zagrebu školovala za učiteljsko zvanje. Glumu je počela učiti kod Dubravka Dujšina, a 1939. upisala se u Glumačku školu završivši je 1942. godine. U zagrebačkom je Hrvatskom narodnom kazalištu nastupala od 1940. godine, a po završetku glumačkog

školovanja ušla je i u stalni angažman. Prvi je put nastupila u maloj ulozi Dame u Gončarov – Borovom *Bezdanu* nastavivši nastupe kao Vila proljeća u Držić – Fotezovu *Plakiru*, Tofanija u *Bolesnoj krvi* Mihaila Sorboula, Milkana u *Majstorima* Rače Stojanova i Jeljenka u *Dubravci* I. Gundulića. Talent mlade glumice odmah je uočen, a kritika je naglasila njezin „istančan smisao za njegovanje govorne fraze i psihološko nijansiranje lika" (Batušić 1969: 225). Slijedile su veće uloge na sceni HNK: Lujza u Schillerovoj *Spletki i ljubavi*, Vivie u Shawovu *Zanatu gospođe Warren*, Dunja u Katajevljevu *Očinskom domu*, Spikerica u Čapekovoj *Majci* te Molly Moran u dramatizaciji Steinbeckova romana *Mjesec je zašao* koju je napisao Slavko Batušić. Sezonu 1946./1947. provela je u novoosnovanom Narodnom kazalištu u Rijeci, gdje je nastupila ponovno kao Gundulićeva Jeljenka i Schillerova Lujza, ovaj put u režiji svoga supruga Marka Foteza, a svojim je dotadašnjim kreacijama pridružila i Lauru u Krležinoj drami *U agoniji*. U ljeto 1947. prešla je u Jugoslovensko dramsko pozorište u kojemu je nastupala do kraja svoje karijere, najčešće se potvrđujući kao tragetkinja snažnih emotivnih proloma u ulogama iz grčkih tragedija kao što su Sofoklova Antigona, Racineova Fedra i Eshilova Klitemnestra u *Agamemnonu*, a snagu tragičnih unutarnjih sukoba umjela je pokazati i kao Goetheova Ifigenija (*Ifigenija na Tauridi*), Shakespeareova Regan (*Kralj Lear*) i Lady Macbeth te Schillerova Eboli (*Don Carlos*). U novijem dramskom repertoaru istaknula se kao Francka (Ivan Cankar, *Kralj Betajnove*), Ljubov Jarovaja (Konstantin Andrejevič Trenjov), Klara (M. Krleža, *Leda*), Ines (Jean-Paul Sartre, *Iza zatvorenih vrata*), Deša (Ivo Vojnović, *Dubrovačka trilogija*) i Claire (Jean Genet, *Sluškinje*). Za hrvatski kazališni život značajni su njezini nastupi na Dubrovačkim ljetnim igrama o kojima je i sama pisala: Goetheova Ifigenija (*Ifigenija na Tauridi*), Shakespeareova Ofelija i Kraljica (*Hamlet*) te Titanija (*San ljetne noći*), kao i Corneillova Infantkinja u *Cidu* i Jokasta u Sofoklovu *Kralju Edipu*. U njezinoj se umjetničkoj biografiji posebice ističe umješnost u recitiranju zavičajnih čakavskih stihova. Za povijest hrvatske kinematografije važni su njezini nastupi u filmovima Oskara Miletića *Barok u Hrvatskoj* i *Radium – izvor zraka* (u kojemu je tumačila lik Marije Curie), no potonji je film ostao nedovršen.[1]

---

[1] U njezinoj filmografiji valja još spomenuti filmove *Sofka* Radoša Novakovića, *Priča o fabrici*, *Posljednji dan* i *Nevjera* Vladimira Pogačića, *Mrtvi grad* Velimira Stojanovića, *Tuđa zemlja* Jože Gale, *Krvava košulja Žorža Skrigina i Oluja* Alberta Lattuade. Filmografija bilježi i glumičin monodramski nastup u televizijskoj seriji Radivoja Lole Đukića *Crni sneg*.

Tekstovi koje je Marija Crnobori pisala, i koji su većim dijelom sabrani u navedenim dvjema knjigama, a ulaze u korpus autobiografske proze, mogu se razvrstati u nekoliko tematskih cjelina, što je u drugoj njezinoj knjizi i učinjeno.[2] Najveća je, i za ovaj rad najznačajnija ona o dramskim likovima koje je glumica tumačila. Manje skupine obuhvaćaju uspomene na kazališne ličnosti s kojima je glumica surađivala i kazališta u kojima je radila te dnevničke zapise s prijelaza stoljeća. Iako pisanje memoara u povijesti hrvatskog kazališta nije nepoznato, ono ipak nije postalo pravilo, nego je ostalo na razini iznimke, pa stoga ni korpus autobiografskih knjiga koje su pisali kazališni djelatnici nije velik, a o njemu je već pisano (Čale Feldman 2001). Autobiografskog su se diskurza češće laćali kazališni ravnatelji i redatelji, rjeđe glumci, a najrjeđe glumice. Međutim, posljednjih desetljeća pojavilo se nekoliko knjiga u kojima su hrvatske glumice različitih naraštaja posezale za takvim pismom i objavile svoje zapise koji se kreću u okvirima autobiografske proze. Najproduktivnija je svakako bila glumica Eliza Gerner, a pridružile su joj se Nela Eržišnik, Zdenka Heršak i Anja Šovagović-Despot, pri čemu u svim knjigama jest riječ o javnim osobama koje su sudjelovale u opisanim zbivanjima, no razlikuju se svojom autorskom pozicijom u prenošenju događaja. Dok tri autorice pripovijedaju ili o pojedinim segmentima svoga glumačkog života, poput E. Gerner, ili daju kontinuirani prikaz svog životnog i umjetničkog puta, poput N. Eržišnik i Z. Heršak, A. Šovagović Despot usredotočuje se i na pojedine probleme koji je zaokupljaju u aktivnom glumačkom životu, posebice u radu na pojedinim ulogama ili u organizaciji kazališne djelatnosti, a ne libi se jasno, katkad i polemično, izreći svoj stav o tome.

Prema kategorijama elemenata zastupljenih u žanru autobiografije, koje je ustvrdio Philippe Lejeune (1999: 202) – a to su oblik upotrebe jezika, tema, autorova situacija i pozicija pripovjedača – autobiografija podrazumijeva pripovijedanje u prozi; temu iz osobnog života ili povijesti razvoja ličnosti; identičnost autora i pripovjedača te identičnost pripovjedača i glavnog lika. Sukladno novim istraživanjima Andree Zlatar (1998) i Helene Sablić Tomić (2002), zapise Marije Crnobori, kao i knjige navedenih autorica-glumica moguće je smjestiti u međuprostor koji bi bio dalji od autobiografije u užem smislu, a znatno bliži memoarskoj autobiografskoj prozi. Ističući u suvremenoj hrvatskoj autobiografskoj prozi dvije skupine tekstova – pripovjednu i esejističko-refleksivnu – H. Sablić Tomić (2002) memoare svrstava u prvu kategoriju, zajedno s autobiografijom u užem smislu, dnevnicima i pismima.

---

[2] Jelena Lužina raspodijelila ih je u pet cjelina koje je domišljato naslovila grčkim pojmovima: „Hybris“, „Anagnoris“, „Mythos“, „Efemeris“ i „Katarsis“.

U taj se žanrovski prostor smještaju i zapisi Marije Crnobori, zahvaćajući jednim svojim dijelom i u esejističku refleksivnost, posebice u dijelovima u kojima autorica promišlja dramske likove koje je tumačila. Tipologija suvremene autobiografske proze rukovodi se dominantnim narativnim postupcima kao što su sudjelovanje pripovjedača u radnji, odnos autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena te tipovi diskursa (Sablić Tomić 2002: 24). Pritom zapisi Marije Crnobori zadovoljavaju uvjet jednakosti između autorice, lika i pripovjedačice, no bliži su asocijativnom diskursu u kojemu je pripovijedanje akronološko, proizlazi iz prisjećanja i temelji se na fragmentarnom samoprikazivanju glumice.[3] Prema tipovima diskursa u najvećem je dijelu riječ o polidiskurzivnim autobiografskim tekstovima kojima je kontinuitet pripovijedanja narušen biografskim, dnevničkim i epistolarnim diskursom, a odlikuju se višim stupnjem literarizacije. Kad je riječ o tipologiji memoara i njihovoj predloženoj raspodjeli na personalne, socijalne i povijesne, tekstovi M. Crnobori smjestili bi se na granicu personalnih, u kojima je subjekt središte privatnog prostora odražavajući duh vremena o kojemu se govori, i socijalnih, u kojima je subjekt interpretator političkih, socijalnih i kulturnih zbivanja, no čini se da je, za razliku od navedenih autorica, M. Crnobori prednost ipak dala osobnom stavu, najpotpunije i tipološki najjasnije vidljivom u zapisima o dramskim likovima koje je tumačila, po čemu i jest prepoznatljiva u stručnoj i znanstvenoj teatrološkoj literaturi.[4]

S druge strane, jedinstven pristup temama koje obrađuje, posebice onima o vlastitim kazališnim ulogama, tekstove M. Crnobori približava kategoriji asocijativne autobiografije u užem smislu (Sablić Tomić 2002), no i takva se teza lako može narušiti uzme li se u obzir da tekst piše glumica koja radi uloge odustaje od svog privatnog identiteta i preuzima identitet dramskog lika koji tumači. Vidljivo je to, primjerice, u članku u kojemu je glumica pisala o trima Antigonama odigranima u razmacima od po nekoliko godinama na Peristilu tijekom Splitskog ljeta. Prvim dvama nastupima glumica je bila nezadovoljna, a tek ju je treći ispunio zadovoljstvom, što se vidi i u narativnoj strukturi teksta koji završava pretapanjem granica između glumice i Antigone: „Kad su me stražari odvodili niz stepenice u onu malu uličicu da me živu zakopaju – zaorio je aplauz i trajao dok smo god prolazili scenom. Sjela sam u uličici na stolicu

---

[3] Sukladno navedenim obilježjima, knjige Marije Crnobori srodne su onima Elize Gerner (posebice knjigama *Oproštaj s Gvozdom* i *Tito Strozzi*), što ih i čini prikladnima za analizu kakvu je napravila L. Čale Feldman (2011).

[4] Jelena Lužina, koja je odabrala i priredila tekstove za knjigu *Životić*, pridjenula joj je podnaslov „Eseji, kazališni i ini“, a u predgovoru je te eseje nazvala „antimemoarima“ pozivajući se na Andréa Malrauxa.

– i osjetila da sam sve ostavila na pozornici“ (Crnobori 1990: 422). Te je svoje pozicije duboko bila svjesna i autorica kad je zapisala da je glumac u stalnom dijalogu i sa sobom i s književnim likom koji mora stvoriti na sceni, ne zaboravljajući da je u cijelom procesu neophodna kritičnost i prema sebi i prema tumačenom liku (Crnobori 2011: 119).

Članci koje je M. Crnobori pisala o svojim dramskim ulogama imaju uglavnom jednake, jednostavne i karakteristične dvodijelne naslove – „moja“ kao atribut i uz to ime lika: „Moja Antigona“, „Moja Ifigenija“, „Moja Fedra“, „Moja Klitemnestra“ (…) ili čak iskazuju dvostruku posvojnost kao „Moji Krležini likovi“. Obrazloženje navodi sama: „(…) to je zato što sam se s njima namučila i one su stvarno postale moje“, nastavljajući da ih je radila zajedno s redateljima i kolegama, ali ih je poslije „sama teglila na svojim plećima i s njima se dalje hrvala“ (Crnobori 33 :2011). Kad piše o svladavanju pojedinih uloga, glumica često govori o „borbi“, „hrvanju“, „ratu“ ili „osvajanju“, no tu bitku vodi ponajprije s dramskim likom koji tumači, a ne, primjerice, s redateljem, preuzimajući odgovornost za svoju interpretaciju: „Stvaranje lika je slično borbi, ratu – prestrojavanje, muvanje, dodavanje, odbijanje, množenje i dijeljenje. Mjerenje, jednostavno! Mučan posao koji može ponekad za okolinu biti i neprijatan. Glumac tako stekne i neprijatelje, a ne zna ni sam kako i zbog čega“ (Crnobori 123-122 :2011). Ili: „Dramski tekst nije živ dok ga ne usvojim, dok se s njim ne sjedinim, dok se s njim ne pomirim i dok ga ne govorim u čvrstom uvjerenju da i ja tako mislim. Dok ga ne branim pred svima kao što ga branim i u samoj sebi“ (Crnobori 2011: 147). Kritika je rano uočila obilježja takve glume, naglašavajući da je riječ o glumici koja ostvaruje živu vezu s gledalištem, s „punom inteligentnom koncentracijom i nužnom, nenametljivom kontrolom svojih izražajnih sredstava“, a u njezinoj su igri mnogi isticali da ponekad intelektualistički akcenti nadvladavaju emocije, ali imponira njezina profesionalna samouvjerenost „dok nas osvaja svojim jakim, razumno obuzdavanim, umetničkim temperamentom i muzikom veoma kultivisane reči. Inače, njene role, veoma stilizovane i sa velikom preciznošću igre, većinom predstavljaju dovršene, scenski zaobljene umetničke celine“ (Kolaković 1961: 7). Zanimljivo je da M. Crnobori nije pisala o kazališnoj kritici niti o kritičarima. Gdješto bi se mogla razabrati kakva slutnja decentnog oponiranja, poput one da se nikoga ne bi smjelo puštati u gledalište dok predstava nije dovršena, čime bi se izbjeglo očitovanje onih koji se smatraju pozvanima i obaveznima da izreknu svoj sud, a „gotovo uvijek očekuju gore no što će zapravo biti“ (Crnobori 2011: 174). Čini se da je glumici bilo više stalo kako će ona odraditi svoj posao, a na kritici je da odradi svoj. S druge strane, kritike koje je dobivala uglavnom su

bile u najmanju ruku povoljne, a nerijetko izrazito pohvalne, kao da su i kritičari bili idealni gledatelji kojima se glumica obraćala nastojeći ih dirnuti i ostvariti suigru s njima.

Sudeći prema tekstovima koje je M. Crnobori napisala, u oblikovanju svojih dramskih likova nije imala većih sukoba s redateljima. Čini se da je sa svima surađivala dobro, možda i zato što je bila uvjerena u nužnost dobre suradnje glumaca s redateljima, ponajprije zato da što lakše i bolje dopre do publike: „Pravu mjeru snage koju treba izvući na svjetlo dana, dobro i lijepo uobličenu, glumac tačno ne zna, sve dok ne dobije neku potvrdu sa strane, najprije od režisera, a kasnije od publike. Zato su za takve predstave potrebni režiseri koji jednostavno znaju reći da ili ne“ (Crnobori 123 :2011), poput Tomislava Tanhofera s kojim je često surađivala i o kojemu je napisala i zaseban članak, lirski intoniran i prijateljski prisan. Pisala je o više redatelja: Branku Gavelli, Titu Strozziju i Bojanu Stupici, razotkrivajući neke detalje svog odnosa s njima koji je uglavnom bio i profesionalan i privatan. Dok je o navedenim redateljima pisala zasebne članke, svom suprugu Marku Fotezu napisala je dirljivo pismo prisjećajući se fragmenata njegove znamenite predstave *Dundo Maroje*. Izbjegavajući detalje iz privatnog života, osim onoga o dubrovačkom vjenčanju na kojemu joj je Fotez najavio režiju *Hamleta* i ulogu Ofelije, ni o njemu nije pisala više nego o ostalim redateljima. Zapisala je da je imao običaj smješkati se kad nije bilo dobro, a na priznanje kvalitete valjalo je dugo čekati, no radio je bez buke i smireno. Glumica je svog supruga redatelja smatrala osobnom kontrolom: „Bio je oprezan, jer je znao da je glumac, dok radi ulogu, živa rana. Kako je divno imati takvu kontrolu! To zna onaj ko je ima, ili ko ju je imao. I najhrabrijem treba podrške“ (Crnobori 2011: 71).

U jednom je intervjuu s Radoslavom Lazićem porekla da je privlači režija pravdajući se da pripada onoj vrsti glumaca koja priznaje da je i potencijalni redatelj i to joj je dovoljno jer, kako je rekla, ne želi svu onu gnjavažu koju moraju progutati pravi redatelji. Ovako je sažela rad nekih redatelja: „Branko Gavella raščlani tekst i razbije privatnu ličnost glumca u najsitnije dijelove, a onda spaja lik koji čvrsto stoji i hoda svojim nogama. Tomislav Tanhofer muči i sebe i glumca, a uživa kada se glumac od njega oslobodi i poleti. (…) Bojan Stupica zavitla glumca i zajedno s njim glumi da sve frca po pozornici i leti u gledalište. Marko Fotez sprovodi tiho svoju ideju, ne odstupa od nje, a glumac misli da je sve sam uradio. Tito Strozzi nevidljivom svilenom niti lako dovede žednog glumca do kladenca svježe vode, kao mađioničar“ (Crnobori 1991: 289). Nije teško zaključiti da su i redatelji voljeli raditi s Marijom Crnobori jer je, osim darovitosti, posjedovala i veliku snagu samodiscipline, o čemu je i sama na više mjesta

pisala. S druge strane, imala je izgrađen stav prema glumi i nije ga se ustručavala braniti, a redatelji su njezino mišljenje uvažavali. Najviše je takvih anegdota zabilježila o radu s Brankom Gavellom, kao u radu na Ifigeniji: „Znam, htio me je 'smrviti', a onda graditi lik po svome. E, ne može! Zajedno ćemo. To znam danas, a onda mi se samo utroba bunila i tražila zraka. Mudri Gavella je znao da je i tako dobro. Da se i tako dođe do cilja. Znao me je iz škole. Samo je sa mnom iz klase radio posebno" (Crnobori 2011: 50).

Marija Crnobori jedina je hrvatska glumica koja je ostavila za sobom zapise o radu na više uloga koje je tumačila, otvarajući čitateljima prostore da sami vide kako teče i koliko je naporan rad na scenskom oblikovanju nekog dramskog lika. O svojim je ulogama izlagala i na znanstvenim skupovima, poput Dana hvarskoga kazališta (o Krležinoj Lauri *U agoniji*, o Titu Strozziju ili o početcima hrvatskog kazališta u Rijeci) ili Međunarodnog simpozija kazališnih kritičara i teatrologa u Novom Sadu (o Antigoni),[5] stekavši tako i jedinstvenu reputaciju glumice koja sudjeluje na teatrološkim skupovima i umije govoriti o svom radu. Koliko je teško pisati o tome, više je puta bilježila i sama: „Teško je o glumi pisati. Idem kao mačak oko vruće kaše! Ne samo zato što nema terminologije, a čini mi se da je ne može ni biti, već, jednostavno, zato što je gluma čin, radnja, zbivanje, a ne opisivanje. Ali – svejedno – ono što mogu, mogu, više ni trunku!" (Crnobori 2011: 64), ali i dodaje: „Pišem, a znam da to nije gluma. Gluma je glas koji se čuje kad se misao izgovara. Lice koje se mijenja prema osjećanju. Oko koje sjaji ili smrkne prema snazi osjećaja i misli. Pokret, hod, dah, ritam rečenice. A šta ja to radim? Ali, neka. Nastavit ću" (Crnobori 2011: 149).

Duboko je svjesna tranzitornosti kazališnog čina i nemogućnosti da se oživi minuli kazališni čin: „Ono 'sad' glumačkog rada je zauvijek prošlo. To što pišem je samo sjećanje i sadašnje meditiranje o određenom liku, a to je nešto drugo. Šta? Ne znam! Možda moja želja da glumim opet, ponovo! 'Kasno, kasno!', nešto mi šapće!" (Crnobori 2011: 80). Jednom joj se prigodom, kako se sama prisjeća, Ivo Andrić požalio da još nije pročitao ono što bi volio pročitati od glumca, odnosno – kako se uistinu radi uloga, a glumica mu je odgovorila da je to teško točno reći jer, kad se i ništa ne radi, radi se uloga u glumcima cijelima, i u malom prstu, a svatko tko to želi doznati, morao bi biti s glumcima od prvih čitaćih proba do premijere, a ni tada ne bi sve doznao jer svatko od glumaca nosi osobni laboratorij u koji nitko ne može imati uvida, pa ni sami glumci,

---

[5] Svi su radovi, u proširenom obliku, objavljeni u navedenim dvjema glumičinim knjigama, *Svijet glume* i *Životić*.

i često i sami sebe iznenade. Jednako tako, ni svaka proba nije potpuno jednaka prethodnoj, kao ni predstave. Međutim, upravo u tim pomacima krije se ljepota glumačkog posla, odatle potječe zaljubljenost glumaca u svoj poziv (Crnobori 2011: 113). Osim već spomenutih bitaka i borbi koje spominje tijekom usvajanja i posvajanja dramskih likova, koje je na sceni punom snagom i glumačkim umijećem zastupala, dopuštajući da je obuzme književni tekst, Marija Crnobori zapisala je i da joj je lakše živjeti na sceni nego u životu: „Na sceni imam i znam zadatak. U životu je sve nepoznanica u krajnjoj liniji, u krajnjoj tački. Na sceni iluzija sigurno pomaže, a u životu iluzija može odmagati. Sreća je moći biti glumac" (Crnobori 2011: 122).

Stoga je dramskim likovima koje tek treba *usvojiti* pristupala pomno, najprije kao čitateljica, nastojeći, kako na više mjesta i sama priznaje, riječi koje oni izgovaraju čitati iz početka, kao da ih čita prvi put, i u književnom djelu pronalaziti potrebne impulse i polazište za svoju interpretaciju. Takav postupak u skladu je s redateljskim pristupom kakav i jesu zagovarali redatelji s kojima je radila, ponajprije oni iz prve polovice 20. stoljeća, poput Branka Gavelle ili Tita Strozzija, a potom i Tomislava Tanhofera i Bojana Stupice. Uloge o kojima je pisala radila je upravo s tim redateljima, vjerojatno i zato što su oni svojim radom takvo što i zahtijevali pronalazeći u Mariji Crnobori plodno tlo za svoje ideje. Ona je bila spremna na pomno pripremanje uloge pa stoga na više mjesta bilježi da je tijekom učenja uloge čitala što god bi joj došlo pod ruku, a bilo je vezano uz kulturu, prostor, vrijeme ili književno djelo koje bi je moglo približiti dramskom liku, uz duboku svijest da je i to način usvajanja duha lika koji tumači. Često je pisala o tome, svjesna da ono što želi reći ne može obuhvatiti svojom memoarskom riječi niti može njome proniknuti u bit glume: „Na početku obrađivanja bilo koje uloge nikad nisam mogla ni govoriti ni disati riječima i ritmom lika. Tek kad sam duboko, koliko je to moguće potpuno, shvatila i, opet, koliko je o moguće, usvojila misao uloge, djela, autora – tek onda se rađao adekvatan osjećaj, pravilno disanje, čiste, određene kretnje, normalan i jedini mogući ritam" (Crnobori 1990: 420-421). Zato je i sama bila nezadovoljna svojim peristilskim nastupima u ulozi Antigone kad nije pronalazila odgovarajuću mirnoću i glasnoću, a ipak je žela pljesak i odobravanje publike, duboko svjesna da često ni glumci ni kritičari ne razlikuju „glumačku histeriju" od pravog osjećaja koji ne galami niti ne urla, nego se tiho uvlači u glumca, preko njega u gledatelja ispunjajući „dušu" svakog gledatelja pa on više glumca „ne kontrolira" nego ga „prima".

U glumačkoj memoarskoj literaturi zapisi M. Crnobori jedinstveni su jer se najviše od svih postojećih tekstova posvećuju postupnoj gradnji uloge, uz duboku svijest o odnosu glumca i publike te o potrebi da, ako kao spisateljica i nastupa samo iz vlastitog kuta, na probama mora uspostaviti kvalitetan odnos s redateljem i ostalim suradnicima na predstavi, na sceni s kolegama glumcima, a u konačnici najveći joj je zadatak doprijeti do gledatelja i uvući ih u svoju igru i u predstavu u cjelini. O svojim je dramskim likovima pisala različito. U nekim je radovima polazila od teksta citirajući dijelove i sukcesivno prateći književno djelo i riječi svoje uloge, kao kad je pisala o Antigoni. U nekima je, iako polazeći od teksta, pratila predstavu iz prizora u prizor, ali uz umetanje anegdota iz vremena pripremanja predstave, bez obzira je li riječ o pokusima ili o razgovorima iz svakodnevnog života, no ti su umetci uvijek u funkciji kazališnih refleksija o likovima koje je tumačila, kao u tekstu o Ifigeniji. U nekim se tekstovima spominjala svojih prethodnica, ali njihovu glumu nije analizirala niti eksplicirala po čemu se od njih razlikuje, ističući da ne može igrati kao one, da mora poći od sebe, od svojih osobina i od svoje osjetljivosti jer, kako je napisala: „Kada se ozbiljno radi neka uloga, glumac sasvim zaboravi da je ikada ikoga vidio prije sebe. To je čudno, ali dobro! Počneš od sebe i sa sobom, pa ruješ li ruješ! Svašta glumac nađe u sebi kada pođe od teksta. Nema kraja iznalaženju. Malo po malo. Korak po korak“ (Crnobori 2011: 94). Za razliku od toga, kad piše o svojim ulogama koje je igrala u različitim kazalištima i u suradnji s drugim glumcima, poimanje dramskog lika ne mijenja – upravo zato što ga pronalazi u sebi i zadržava ga za sebe bez obzira na autorski tim i glumački ansambl u kojemu se nalazi. U pojedinim tekstovima, doduše, napominje da je neku ulogu tumačila više puta, poput Krležine Laure u riječkom i u beogradskom kazalištu, te da se njezin zapis odnosi na ovu ili onu konkretnu predstavu, ali to čini više zato da lakše rekonstruira i svoje i čitateljsko odnosno gledateljsko sjećanje te da može, kao u slučaju analize beogradske *Agonije*, lakše protumačiti sebe u interpretaciji Laurinog lika. S druge strane, u tekstu „Moji Krležini likovi“ napravila je skicu likova koje je tumačila – Lauru, Klaru i Jadwigu Jesensku – zaključujući da su sve Krležine žene duboko nesretne, a spašavaju se glumom, igrom, neke mudrošću i ironijom, druge glupošću, ali sve traže spas u poetičnoj smrti (Crnobori 1991: 99), a najljepšim drži što njihove rečenice počnu najedanput s nas skidati „guste velove naše banalnosti i mi sve vidimo dublje i tačnije, ljepše i bogatije“ (Crnobori 1991: 100). Pritom valja imati na umu da ova glumica nema namjeru tumačiti pojedine likove niti poučavati i davati upute drugim glumicama kako valja te likove shvatiti. Njezina je jedina namjera objasniti svoj pristup i obrazložiti svoje

stajalište, dopuštajući drugima da budu drukčiji, ali i ustrajući u svojoj koncepciji.

Na više je autoreferencijalnih mjesta glumica naglašavala da svom poslu pristupa studiozno, marljivo, savjesno, postupno i nadasve disciplinirano, kao primjerice kad je morala napamet naučiti više od tisuću stihova Goetheove Ifigenije. O *Fedri* Jugoslovenskog dramskog pozorišta u režiji Tomislava Tanhofera na Dubrovačkim ljetnim igrama pisala je otkrivajući s kakvim se poteškoćama ansambl suočavao pri obnavljanju stare uloge. Valjalo je obnoviti ne samo poznavanje stihova, nego i, riječima glumice, prijeći u sljedeću fazu – stihom izraziti misao: „Jedna od najpogubnijih zamki jest ponavljanje melodije koje se prisjećamo, ali je ponovo ne proosjećamo. Kad sam u trećem činu viknula: 'Svirepi' – i sama sam se zaprepastila koliko je taj krik bio pust, lažan i papirnat. Viknula sam to po sjećanju na upamćenu melodiju od prije nekoliko godina. Bilo je strašno. (…) Glumiti je trebalo početi polako, postepeno – u velikim klasičnim djelima glumac se ne može baciti u rolu kao u vodu, ne može se zapravo nikad, ako pošteno priznajemo svoj trud" (Crnobori 2011: 172). Kritičari, i zagrebački, i riječki, i beogradski, redom su ovoj glumici priznavali talent, uočavali su uporabu minimalnih vanjskih sredstava u iskazivanju dubokih, potresnih emocija, prirodnost, stalnu želju za pronicanjem istine lika, punu koncentraciju i kadšto prevagu intelektualnog nad emotivnim (Kolaković 1961), čemu vjerojatno i imamo zahvaliti da se latila pisanja svojih autopoetskih tekstova.

Marija Crnobori svoju je svaku ulogu oblikovala u uvjetno rečeno dvodijelnom procesu od *usvajanja*, odnosno čitanja i pamćenja teksta, i *posvajanja*, odnosno razumijevanja lika, uživljavanja u njega i, na kraju, spajanja s njim, preuzimanja njegova identiteta. Tako je pisala i o Klitemnestri u *Agamemnonu*, naglašavajući da valja polaziti od teksta, čitati ga kod kuće i učiti ga. Karakter koji se stvara zahtijeva drukčiji pokret, hod, oko, izgovor i glas. Zato se nužno staviti u službu karakteru koji valja oživjeti: „Gura me Klitemnestra, dok ne postanem njen dvojnik, a nekad, kao u bunilu, i spojena s njom. Taj put je dug. Svakako ja moram postati i sigurni gospodar i odani sluga i misli, i riječi, i glasa, i pokreta, i osjećaja Klitemnestre. Moram biti dobar glumac da bih i sama povjerovala sebi, da bi mi vjerovali partneri i da bi mi povjerovao reditelj i publika" (Crnobori 2011: 139). Međutim, proces kazališnog stvaranja dramskih likova M. Crnobori ne doživljava kao samosvrhovit, nego uvijek ima na umu svoje suradnike, a u konačnici gledatelje pred kojima mora dosegnuti vjerodostojnost. Čini se da su glumici bile draže uloge s klasičnog repertoara, a više je ironije iskazala prema Krležinim ženskim likovima, poput Klare, koju, doduše, jest i usvojila i posvojila,

imala je za nju glumačkog, no ne i osobnog razumijevanja: „Malo, malo – i eto nje preda mnom, u meni. Duhovita, ironična, gorko poetična, bistra, stvarna, snalažljiva. – Stane uz mene da malko porazgovara. Ali kad dođe momenat da se poistovetimo, moram da je pošaljem 'ća', jer da budem pravedna: kolikogod mi je draga, neću da samo ona ima 'pravo na mene'" (Crnobori 1991: 99).

Poniranje u dramske likove koje je tumačila i u uloge koje je ostvarila glumica je temeljito objasnila vlastitim odnosom prema njima, no koliko god pisala o sebi, nije zaboravljala napomenuti koliko je važan dobar odnos s ostalim glumicama i glumcima na sceni s kojima je nastojala stvarati odnose pune uzajamnog povjerenja i pomoći. Zanimljivo je s kolikom je pomnjom u svoje analize pojedinih predstava uključivala i ostale suradnike na predstavi: redatelje, prevoditelje, ali i kostimografe i scenografe. Upravo su se potonji često morali boriti za priznanje u kazališnom svijetu, često ostajući na razmeđu primijenjene umjetnosti i kazališta, no M. Crnobori često je isticala koliko je njihov doprinos pomagao i njoj da odigra svoje uloge. Bila je svjesna da je Ifigenijina bijela haljina na Dubrovačkim ljetnim igrama u silasku s parka Gradac izrazito glumački korisna, ali i da dobro djeluje na gledatelje. Kad je 1952. njezin suprug Marko Fotez postavljao *Hamleta* na Lovrijencu, zabilježila je da je na vlastiti nagovor dobila kostime od Narodnog pozorišta u Beogradu, a izradila ih je kostimografkinja Milica Bašić koju je spominjala na više mjesta u svojim tekstovima kao izvrsnu suradnicu i sukreatoricu svojih uloga. Katkad je vlastitu koncepciju nekog dramskog lika pronalazila upravo u scenskoj odjeći, kao u slučaju tumačenja Laure i Fedre kad je u opsežnim odlomcima pomno opisala kostime koje je nosila, nastavivši: „To što pišem o kostimu i jeste i nije važno za čitaoca, ali za nas glumce je neobično važno kako se osjećamo u kostimu. Kostim može izvanredno pomoći. Mnoge, naoko, spoljašnje stvari često pomažu glumcu. To je Mira Glišić znala i zato je bila dobar kostimograf, sa mnogo fantazije i ukusa" (Crnobori 2011: 115). S podjednakom je pomnjom prihvaćala i sugestije garderobijerki i frizerki, sve radi što boljeg uspjeha predstave.

Pisala je i o scenografiji, opisivala izgled scene i scenografske elemente, uvijek imajući u vidu koristi koje takva oprema scene nudi glumcu ali i gledatelju, kao, primjerice, u dubrovačkom Fotezovom *Hamletu* ili u Gavellinoj *Ifigeniji*, kad je sjedila na kamenoj klupi okrenutoj prema gledalištu: „Na toj sam klupi 'razmišljala' jedan dio prvog monologa, četvrtog čina. I s Arkadom sam razgovarala kod te klupe. Ustala sam kad je došao Arkad. Možda zato da Ifigenija bude jača" (Crnobori 2011: 70). Milenko Štrban radio je scenografiju za *Ifigeniju*, a Gavella je, navodno, pozvao glumicu da kaže što misli pa kad je ona, zbog posuda s cvijećem

poredanih uz rub rekla da pozornica izgleda kao Vlaška ulica, scenografija je promijenjena, a glumica je zaključila da katkad i glumčev osjećaj može pomoći inscenaciji. M. Crnobori svjesna je koliko je scenografija važna i za interpretaciju uloge, kao što je to bilo u *Fedri* ispred Kneževa dvora kad je osjetila strepnju zbog igre na otvorenom, u prirodnoj scenografiji na kojoj stupovi nisu „kameni" nego kameni: „A kad smo izašli kroz vrata Dvora, pred nama je bilo ogromno amfiteatralno gledalište, a pozornici nije bilo kraja. Protezala se iz tame u tamu, vidjeli su se samo stupovi Dvora, visoki, kameni, debeli. Pod scene bile su kamene ploče prave pravcate ulice. (…) Dok sam prije proba obilazila stupove i gledala ih kao što ih vidi publika, bili su mi lijepi, skladni, elegantni – kad sam sada stupila među njih i kad su oni morali postati dio moga života, činilo mi se kao da ću sići s uma, toliko su bili golemi, neprobojni, ubitačni. Kako ću nasred tog praznog nepreglednog trga povjeriti Enoni svoje intimne ljubavne jade? Kako? Prožeo me osjećaj da činim svetogrđe, a ujedno sam se bojala da me oni koji sjede sa strane neće čuti. Glumac može istovremeno govoriti samo u jednom smjeru, a treba da ga čuju svi koji su platili ulaznicu" (Crnobori 2011: 173-174). Posebno su slikoviti njezini opisi prikupljanja kostima i scenografskih elemenata u riječkom kazalištu u koje je došla odmah poslije Drugog svjetskog rata sudjelujući u njegovu stvaranju.

Što god pisala o kazalištu, bez obzira je li riječ o dramskim likovima koje je tumačila i predstavama u kojima je nastupala ili o svojim suradnicima, i koliko god bila svjesna stilskih mijena u kazalištu, kojima je bila sudionica, M. Crnobori zadržala je prema kazalištu i glumačkom poslu isti stav, veliko poštovanje, i dok je glumila, i dok je o svojim ulogama pisala, ali i dok je pratila kako napreduju građevinski radovi na beogradskom kazalištu. Na više mjesta ističe da se vrijednim, kanonskim djelima valja prilaziti „sa silnim poštovanjem" i tako u sebi stvoriti polazišnu svijest o važnosti i veličini djela, što omogućuje da se tada počinju otvarati pregrade u našim shvaćanjima i osjećajima, a kojih do tada ni nismo bili svjesni. Tako postajemo „vredniji, viši, bogatiji. To ne znači slijepo vjerovanje, već provjeravanje i sebe i onoga što je djelom sugerirano" (Crnobori 112 :2011). Svjesna da joj se može predbaciti patetičnost, glumica naglašava da takav pristup nije samo romantičan, iako ga mora imati svaki glumac, nego su to humanost i kultura. I odmah dodaje da je omalovažavanje znak gluposti. Poznata je i anegdota s Brankom Gavellom koji je zažalio kad mu je odgovorila da nije religiozna, no glumica ju je nadogradila ovako: „Danas znam da sam duboko religiozna. Vjerujem u ljepotu misli sročenih u dobre rečenice. Vjerujem pobožno u riječi koje izgovaram na pozornici. Vjerujem u to što kao glumac *či*nim dok sam

na pozornici. Vidjeti lik u sebi nije dovoljno. Kad lik izađe iz mene, kao vladar mog tijela, onda je dobro“ (Crnobori 2011: 80-81).

Marija Crnobori glumica je koja je u desetljećima druge polovice 20. stoljeća ostvarila svoje najveće uloge i kojima je bila spremna pisati unatoč svijesti o tranzitornosti kazališnog čina, voljna da ipak izloži svoj rad na ulozi. Odabravši autobiografsko-esejistički diskurs i disciplinirano nastojeći opisati proces svog usvajanja i posvajanja dramskih likova koje je tumačila, izdvaja se kao jedinstvena autorica u korpusu glumačke autobiografske proze u Hrvatskoj. Odustavši od polemičnih objekcija o ustroju kazališnog života, zaobišavši sarkastično prepričavanje sporednih anegdota o poznatim kazališnim ljudima i izbjegavši nepotrebne detalje iz svog osobnog života, iskazala je veliku književno-kazališnu analitičnost, studioznost u pripremanju svojih uloga i discipliniranost u njihovom opisu. Ne gubeći nikada nit, i duboko vjerujući u kazalište kao u dobro usklađen mehanizam u kojemu svatko u svom djelokrugu radi za dobrobit glumišta i umjetnosti, Marija Crnobori doista je potvrdila onu pomalo već istrošenu i često neprikladno upotrijebljenu – iako u ovom slučaju posve opravdanu – atribuciju svećenice glumišta koja u kazalište vjeruje čak i kad u njemu ne glumi, nego o njemu samo piše. I opet s velikom posvećenošću. Rado ljudi čitaju kad osjete da im se ima što napisati.

Literatura

BATUŠIĆ, Nikola, „Crnobori, Marija“, u: *Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969*, Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb, 1969, str. 225-226.

BATUŠIĆ, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.

CRNOBORI, Marija, „Tri Antigone na Peristilu“, u: *Mogućnosti*, 1990, 37, br. 3-4, str. 418-423.

CRNOBORI, Marija, *Svijet glume*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1991.

CRNOBORI, Marija, Životić. *Eseji, kazališni i ini,* Istarsko narodno kazalište, Pula, 2011.

ČALE FELDMAN, Lada, *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji folklora, književnosti i kazališta*, Naklada MD – Centar za ženske studije, Zagreb, 2001.

ČRNJA, Zvane, „Domašaj riječi“, u: *Dometi*, 4, br. 8, 1971, str. 2-6.

GREGL-ŠVACOV, Maja, „Crnobori, Marija“, u: *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, 1989. URL: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3756 (2016-03-18)

KOLAKOVIĆ, Vasilija, *Marija Crnobori*, autoričina naklada, Beograd, 1961.

LEJEUNE, Philippe, „Autobiografski sporazum“, u: *Autor, pripovjedač, lik* (ur. Cvjetko Milanja), Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 201-236.

LJUBIĆ, Lucija, „Ženski glumački memoari i hrvatsko kazalište“, u: *Makedonsko-hrvatski književni, jazični i kulturni vrski* (ur. Maja Jakimovska Tošić), Institut za makedonska literatura pri Univerzitetu „Sv. Kiril i Metodij“, Skopje, 2014, str. 737-748.

SABLIĆ TOMIĆ, Helena, *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2002.

SABLIĆ TOMIĆ, Helena, *Hrvatska autobiografska proza. Rasprave, predavanja, interpretacije*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.

ZLATAR, Andrea, *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanrova i tipologija narativnih oblika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.

MARIJA CRNOBORI AND HER DRAMATIC CHARACTERS

Marija Crnobori is one of the few Croatian actresses who wrote several autopoetic texts in theatre reviews and newspapers, and participated in theatre conferences such as the *Days of Hvar Theatre*. Scattered across various periodicals and proceedings until 1991, the majority of her writings were gathered and published in books *Svijet glume / The World of Acting* (1991) and Životić. *Eseji kazališni i ini / A Little life. Essays on theatre and other* (2011). The writings of Marija Crnobori are especially stimulating when reconstructing the actor's process of adopting the playwright's intentions during the formation of dramatic characters that the actress is, accompanied by stage director's advices, impersonating on the stage. It is a process that Marija Crnobori compares with the birth of a human being: writer being a father, actor a mother, and stage director a doctor. The paper aims to place the writings of Marija Crnobori within the body of Croatian actors' autobiographic prose, to analyse the Crnobori's unique acting process of „adoption“ described in her essays ("Moja Antigona" / "My Antigone", "Moja Ifigenija" / "My Iphigenia" and "Moji Krležini likovi" / "My Krleža's characters"), and to articulate the actress's attitude towards the theatre as a sacred place of dialogue with dramatic character, with one's self and with theatre audience.

KEY WORDS: ***autobiographic prose, Croatian theatre, Marija Crnobori, memoires***

Antonija Bogner-Šaban

Odjel za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

UDK: 792.071 Fotez, M.
792(497.5 Zadar)"1945/1946"
Pregledni rad
Primljen: 4. 4. 2106.
Prihvaćen za tisak: 12. 7. 2106.

Marko Fotez, prvi intendant Narodnog kazališta u Zadru

U tekstu se razmatraju umjetnički i organizacijski rezultati zadarskog Narodnog kazališta u sezoni 1945./1946. U tom povijesno ključnom razdoblju Marko Fotez, prvi intendant Narodnog kazališta, uspijeva objediniti ansambl sastavljen od članova različitih obrazovnih i glumačkih dosega i ostvariti respektabilni dramski, a djelomično i glazbeni program. Fotez ostvaruje jedanaest režija od kojih je za njegov kazališni status osobito bitna Držićeva komedija *Dundo Maroje*. Drži niz predavanja kako bi popularizirao književnu i kazališnu problematiku. U sklopu svog kulturnog nastojanja poduzima i jednomjesečno gostovanje dramskog ansambla u Šibeniku, Splitu i Dubrovniku, Tivtu, Kotoru i Cetinju te Lastovu, Korčuli i Hvaru.

KLJUČNE RIJEČI: ***Dramski program, gostovanje intendant, kazalište, kultura, redatelj, umjetnički rezultati***

Postavljenje Marka Foteza[1] za prvog intendanta Narodnog kazališta u Zadru 1945. godine od posebnog je povijesnog i kulturnog značenja. Takva je odluka priznanje njegovih kazališnih sposobnosti i dotadašnjih umjetničkih postignuća, ali je i političke naravi jer uključuje i problematizaciju Fotezove djelatnosti tijekom Drugog svjetskog rata pa mu zapravo i službeno priječi profesionalni povratak u Zagreb.

[1] Marko Fotez (Zagreb, 11. siječnja 1915. – Beograd, 3. prosinca 1976.) Poslije gimnazije diplomira na Mudroslovnom (Filozofskom) fakultetu u Zagrebu, 1939., a doktorira temom *Stjepan Miletić,* 1943. Postavlja *Dunda Maroja* 1938., započevši tom režijom svoj dugogodišnji dijalog s Držićevom dramatikom. Autor je knjiga *Pjesme lutanja, Mozaik, Kazališni feljtoni, Theatralia, Sjepan Miletić, Sadržaji opera*, I i II, *Putovanja s Dundom Marojem* i studije „Pet godina u Beogradskom dramskom pozorištu". Posthumno su objavljene knjige *Eseji i feljtoni* i *Kazališna hodočašća*., a njegove rasprave uvrštene su u PSHK, 1981, te sa Slavkom Batušićem dijeli knjigu *Izbor iz djela*, Vinkovci 2000. Uredio je knjigu *Komedije XVII i XVIII stoljeća*, PSHK, 1967.

Zahvaljujući kazališnom trijumfu *Dunda Maroja* 1938.,[2] Fotezu je viđenje Držićeve komediografije, u međuvremenu dopunjeno i postavom *Plakira*,[3] uvjerljiva predispozicija za kazališni opstanak. Njegovom uvažavanju doprinosi i činjenica što se prethodno kao ravnatelj drame u Splitu i Osijeku stekao aktivno iskustvo u organizaciji programa. Različiti aspekti kazališnog djelovanja i velika sposobnost prilagodbe ideološki turbulentnim godinama odlučni su elementi u njegovom jednogodišnjem zaposlenju u Zadru gdje uspijeva objediniti ansambl sastavljen od članova različitih obrazovnih i glumačkih dosega i ostvariti respektabilni dramski, ali i glazbeni program zasnovan na snagama zadarskih pjevača i reproduktivnih umjetnika.

Dugogodišnje težnje o stvaranju hrvatskog kazališta, koje su poprimale različite idejne i sadržajne oblike i primarno ovisile o entuzijazmu lokalnih snaga, karakternoj upornosti i intelektualnoj snazi istaknutih pojedinaca, zbog svoje povijesne postojanosti pridonose osnutku Hrvatskog narodnog kazališta u proljeće 1945., a ubrzo zatim i Narodnog kazališta. Kratkotrajno postojanje Hrvatskog narodnog kazališta nedvojbena je osnova profesionalizaciji i kontinuitetu predstava u Zadru sve do šezdesetih godina, kako problematiku višekratno elaborira Tihomil Maštrović, (1985, 1996) ali tek službeno odobrenje rada koje podrazumijeva i promjenu službenog naziva, garantira opstanak i umjetnički uzlet Narodnog kazališta. Implikacije idejne naravi tek djelomično usmjeravaju konfiguraciju kazališnog programa jer članovi (dramskog) ansambla trebaju ponajprije golemim entuzijazmom i upornošću svladati raznolike neumjetničke okolnosti u realizaciji profesionalnih zadataka.

Zadarsko razdoblje Fotez počinje režijom Držićeve komedije *Dundo Maroje*, 14. listopada 1945., otprije siguran u društvenu i kazališnu propulzivnost ovog teksta koji unatoč dramaturški invazivne preinake uspješno opravdava postavku o stoljetnoj povezanosti segmenata hrvatske književnosti. Iako suvremene spoznaje o ličnosti i djelu Marina Držića uglavnom odbacuju, ili tek kulturalno uvažavaju, tročinsku verziju i jezično pojednostavljenje *Dunda Maroja* u vrijeme nastanka prerade takvo Fotezovo rješenje jedina je moguća umjetnička forma scenskog oživljavanja dramske baštine. Unatoč tome što je tijekom karijere izvrgnut vrijednosnoj problematizaciji svog viđenja Držićeve komedije te protuargumente u estetskom i sociološkom smislu sintetički

---

[2] Marin Držić, *Dundo Maroje*. Komedija u dva dijela (3 slike). Za scenu priredio Marko Fotez. Red. Marko Fotez. Sc. Ljubo Babić. Praizvedba: 27. listopada 1938.

[3] Marin Držić, *Plakir*. Komedija u dva čina. Red. Marko Fotez. Sc. Vladimir Žedrinski. Sc. gl. Đorđe Vaić. Praizvedba: 26. svibnja 1943.

podastire u raspravi *O preradi Dunda Maroja* (M. Fotez, 1961: 14–44) za intendanture u Zadru Fotez treba ponajprije riješiti temeljna pitanja kazališnog ustroja, a tek zatim baviti se problemima umjetničke prirode. U urbanistički devastiranom gradu valja tzv. Meštrovićevu zgradu u Širokoj ulici dodijeljenu Narodnom kazalištu dovesti do funkcionalno odgovarajućeg stupnja, a napori oko nabave tehničke opreme i scenskog materijala često poprimaju anegdotske primjese:

„Bili smo u prvo vrijeme, i stolari i električari i krojači. Kostimi su bili posuđeni, zapravo poklonjeni od raznih donatora, a dijelom sašiveni od jute i padobranskog platna, električne žice čupali smo iz prekidanih uličnih instalacija, a drvenu građu skupljali po ruševinama. Ruševine su uopće bile fantastičan izvor za bogatu kazališnu rekvizitarnicu, bolje reći roportanicu, jer se u njima moglo naći najraznovrsnijih stvari, od krhotina porculanskih japanskih vaza i raznolikog limenog posuđa, pa sve do uljenih slika u oštećenim okvirima, i glasovira iz kojih su virile žice kao prosuta crijeva. /…/ Za *Dunda Maroja* velika nam je briga bila ukras na fontani. Zamislili smo da to bude kip Fortune, o kojoj govori Pomet, ali u Zadru nije tada postojala mogućnost da se kašira bilo kakva plastična figura. Hodajući gradom naišli smo na jednu srušenu kapelicu, od koje je ostao samo oltar, zapravo kićeni barokni okvir za veliku oltarsku palu, koja je nestala, ali su pri vrhu ostala dva mala mramorna anđela, pridržavajući baldahin, kojeg također više nije bilo. /…/ I tako smo se jedne noći, pod zaštitom mraka u još nerasvijetljenom gradu, došuljali do kapelice, strpali anđela u vreću, u teatru mu na leđa stavili tuljak sa strelicama i premazali ga žutom bojom /…/ i doskora ga na sceni ponosno gledali kako se koči na rimskoj fontani, dodirujući je samo jednim nožnim prstom, ljupko lebdeći u zraku kao da će sad poletjeti.“ (Fotez 1974: 105 – 106)

Nužnost ove prilično avanturističke „posudbe“ posjeduje i društvenu dimenziju jer izvedbeno aktivira komediju *Dundo Maroje* u novoj sredini koja se unatoč razvijenoj kulturnoj i književnoj tradiciji treba tek sroditi sa specijalističkim mjerilima kazališnog izraza, a društveno nehomogeni gledatelji steći naviku pohađanja predstava.

Svoj preradbeni i redateljski pristup Fotez objašnjava i u populistički intoniranom predavanju prije izvedbe Držićeve komedije, apostrofirajući umjetničku, ali i odgojnu svrhu kazališta koje treba uspostaviti i poticati čvrstu vezu s osjećajem nacionalne samobitnosti. Uzor mu je Stjepan Miletić, intendantski začetnik suvremenog hrvatskog kazališta, a njegove nazore koliko je to moguće i sam želi primijeniti u svakodnevnoj praksi. Stoga podsjeća na književno bogatstvo Dubrovnika, a kao glavno estetsko određenje *Dunda Maroja* ističe da „u komediji vlada duh koji

je pun onog višeg, čisto ljudskog veselja, koji pokazuje kako je prava literatura neprolazna, ona literatura, koja nije ništa drugo nego opjevan život, gledan očima i proživljen srcem pjesnika."[4] Premda su sočne aluzije i komični prizori tek neke od poetički konstitutivnih razina teksta *Dundo Maroje* u doba zadarske premijere Držićeve komedije itekako su izvedbeno uvjerljive kategorije odlučne za raspoloženje gledatelja i psihološku kompenzaciju njihovih višegodišnjih ratnih traumi.

Scenski efekt predstave i potom brojne reprize *Dunda Maroja* ne mogu suzbiti usporedbe Držića s Plautom i talijanskom komediografijom, a recepcijsko se lutanje iscrpljuje u tumačenju fabule i aktualizaciji ideološki pogodnih tvrdnji. Lik „Dunda Maroja shvaćen je kao groteskna figura u koju ga je začahurila škrtost, strast za novcem, on je ishlapjela senilna figura, koju Bokčilo vodi po svijetu da je pokaže kao redikula. Pomet se razmahuje, on je sav u akciji, glavno lice koje raspreda komediju od početka do kraja. On je pun humora i pučke duhovitosti i njome se razbacuje ne samo radi novele već da se smijehom naruga, da se s njime namjerno poruši idealizirani svijet gosparske mašte." U sklopu sociološkog pristupa tematici *Dunda Maroja* Fotezu se ipak priznaje „da je predstava bila na visini i može da podnosi i oštriji sud. /…/ Smetalo je jedino slabo akcentiranje dubrovačkog dijalekta kod nekih glumaca i nesavladana dikcija, što je za mladu kazališnu grupu nije neobičan i težak prigovor. Glumački ansambl u cjelini je zadovoljio i bio dosta homogen u igri, bez oštrih odvajanja, što je vrlo pohvalno s obzirom na to da je ovo prvi kazališni komad u kojem nastupaju."[5] U zatečenim prilikama Fotez vješto procjenjuje interpretativni potencijal članova dramskog ansambla, pristiglih iz Zagreba, Splita i drugih gradova, ali i diletantskih (ratnih) družina te *Dunda Maroja* tumači Dragan Balković, *Mara* Nikola Ćuk, *Bokčila* Stevo Vojnović, *Popivu* Milan Čečuk, *Lauru* Marija Borska, *Petrunjelu* Branka Strmac, *Pere* Anita Rašić, glumci koji su ostavili zapažen trag ne samo u Zadru nego i u hrvatskom kazalištu.

Razgranatost Fotezovih zaduženja podrazumijeva i redateljsku koordinaciju svečanih priredbi koje daju uvid u dramatiku i glazbena djela slavenskih, pretežno ruskih autora, ili šire duh narodnog zajedništva (Risto Odak, *Hej, Slaveni*). Utjecaj zbilje na strukturu

---

[4] Navod iz propagandnog teksta Marka Foteza prije premijere komedije *Dundo Maroje* Marina Držića, 14. listopada 1945. Tekst je objavljen na poleđini kazališne cedulje koja se čuva u kazališno muzejskoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Dijelom je uveza sezone 1945/1946 Narodnog kazališta u Zadru.

[5] Augustin Stipčević, *Otvaranje Narodnog kazališta u Zadru. Marin Držić Dundo Maroje*. „Slobodna Dalmacija", III, 227, 8. Split, 20. listopada 1945.

repertoara Fotez donekle ublažava učestalim predavanjima o estetskim i formalno razvojnim etapama kazališne umjetnosti. U izlaganju *O redateljevu stvaranju*, 5. studenoga 1945., govori o redatelju kao idejnom pokretaču i koordinatoru svih slojeva predstave i svojevrsnom idejnom „diktatoru" suvremenog kazališta. Upirući se u zaključke do kojih se dovinuo u monografiji *Stjepan Miletić*, (M. Fotez 1943) ali i sudjelujući u stvaralačkoj klimi pri oblikovanju Gavellinih i Strozzijevih predstava u Zagrebu proteklih godina, Fotez zapravo označava prerastanje glumačkog u redateljsko kazalište, indirektno nagovijestivši model svojih sljedećih scenskih rješenja. Tim više što zajedno sa Šimom Dunatovim, Anđelkom Štimcem i Perom Baturićem, redateljski gradi i usmjerava spoznajne i kulturne obzore većine gledatelja, sviklih na isključivo umjetnički profani karakter kazališnih predstava.

Premda gledišta iz povijesno teorijskog teksta *Zadaće i potrebe hrvatskog kazališta* prilagođava društvenim uvjetima Fotez ne odstupa od svoje tvrdnje „da je kazalište narodno samo onda, ako izrađuje narodnu dramsku i opernu tvorbu i ako pomaže ostvarenje vlastitog kazališnog izraza u glumačkom stilu, kazališnom jeziku, režiji i inscenaciji." (M. Fotez 1944: 66) Nadalje govori *O glumačkom stvaranju*, 12. studenoga 1945., ukazujući na trajnu odgovornost glumačkog poziva koji je uvijek presudan za razumljivost i prihvaćanje djela. Svoje zaključke potkrjepljuje prizorima iz Shakespeareovih tragedija *Romeo i Julija* i *Hamlet*, te monolozima Cyrana Bergeraca iz Rostandove istoimene drame *Cyrano Bergerac*, a za njihove tumače izabire Branku Strmac, Stevu Vojnovića, Matu Domančića, Josipa Bilića i Peru Baturića, interprete koji su mu glavna podrška u zadarskom razdoblju.

Ciklus predavanja Fotez zaokružuje izlaganjem *O autoru, publici i kritici*, 19. prosinca 1945., a pojedine sastavnice tog složenog kulturnog i recepcijski konkretiziranog lanca, kako ga je potanko već prethodno razradio u knjizi *Theatralia*, upotpunjava osvrtom na Čapekovu humoresku *Poslije premijere*, vlastitim tekstom *Feljton o postanku predstave* i izvodima iz studije *Drama i gluma* Cihlara Nehajeva, koja prezentira metodu Stanislavskog i ansambla MHAT-a. Ovdje Fotez podvlači imanentno prožimanje kazališta i društvenog okoliša kao estetske i idejne pretpostavke u slojevitom percipiranju scenskog događaja. Približnu konstataciju unosi i u razmatranje interesne domene Vladimira Nazora, Ivana Gorana Kovačića i Augusta Cesarca, ali i pjesnika starijeg razdoblja, Zoranića, Krnarutića i Barakovića, poniklih iz zadarske povijesne i jezične podloge, u slijedu i tematici njihova stvaralaštva nalazeći neprekinutost slobodarskih smjernica hrvatske književnosti.

Humanistički sklad književnog izraza i doživljaja zbilje Fotez prenosi i u svoje režije te se odlučuje za dramu Johna Steinbecka *Mjesec je zašao*, 10. studenoga 1945. Steinbeckova drama tretira realističke i unutarnje konflikte skupine ljudi ispunjene strahom, ali i vjerom u konačnu pravdu. Radnja locirana u sjevernu Europu (vjerojatno u Norvešku) tijekom Drugog svjetskog rata i precizna analizira dijametralno suprotnih proživljavanja likova ujedno zastupa Fotezove literarne afinitete i redateljska promišljanja. Prije prve hrvatske izvedbe drame *Mjesec je zašao* Fotez se odano prijateljski i s visokim poštovanjem javno zahvaljuje Slavku Batušiću, prevoditelju i dramatizatoru Steinbeckova romana, portretirajući njegove nezaobilazne, ali samozatajne zasluge, rasprostranjene na više stvaralački isprepletenih područja: „Batušić je i kao dramatičar i kao pjesnik i kao putopisac i kao kritičar i kao essysta i kao kazališni historičar uvijek u prvom redu profinjeni lirik. Ta njegova liričnost, njegov smisao za sjevernjačku atmosferu (koju je upoznao i zavolio i kao putnik i kao jedan od naših najboljih prevodilaca Hamsuna) i njegovo poznavanje pozornice, pomogli su mu, da svojom dramatizacijom dade suptilno, psihološki u najtanje tančine izrađeno dramsko djelo, koje bi se moglo usporediti s finim tkanjem kakve bruseljske čipke. A sve je zaliveno onom tipičnom sjevernjačkom misaonošću, simbolikom i nekom tihom sjetom, koja sjaji hladno i blijedo, ali bistro i jasno, poput glečera u fjordovima za polarne noći.“ I nastavlja ne više kao zagovornik Batušićeva književnog zahvata nego kao redatelj koji upozorava na svoj postupak u realizaciji dramskog teksta: „Treba pobožno slušati svaku riječ, slijediti svaki gest i pokret, u svojoj duši proživjeti svaki od likova, na pozornici samo začeti a ne izrečeni izraz ili osjećaj. Kad se to djelo tako gleda /…/ ono mora prodrijeti u dubine gledaočeve duše i probuditi u njoj nešto plemenito i lijepo, što uz mržnju i prezir prema tlačiteljima ljudskog duha, ne isključuje vjeru u Čovjeka i pobjedu Dobra.“[6]

Iako tijekom karijere nije potanje proučavao opus Branislava Nušića u Zadru režira komediju *Sumnjivo lice*, 11. prosinca 1945., potencirajući idejno čitljive intencije ovog djela, bazirane ne toliko na prikazu moralnih anomalija određenog povijesnog razdoblja nego na tipiziranim likovima koji kritički ismijane pojave “svojom interpretacijom na kazališnim

[6] Navod iz propagandnog teksta Marka Foteza prije premijere drame *Mjesec je zašao* Johna Stenbecka, 10. studenoga 1945. Tekst je objavljen na poleđini kazališne cedulje koja se čuva u kazališno muzejskoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Dijelom je uveza sezone 1945/1946 Narodnog kazališta u Zadru.

daskama dovode do apsurda jer se pokvarenom društvu na pozornici dobrohotno smije jednako i još gore pokvareno društvo u gledalištu.“ [7]

Međuodnos dramskog djela i njegovog kulturnog konteksta Fotez prepoznaje i u Shakespeareovoj komediji *Ukroćena goropadnica*, 29. prosinca 1945. Svoju permanentnu zainteresiranost za Shakespeareovu dramsku riječ, kako je uostalom pokazao izborom tvrđave Lovrijenac za pozornicu *Hamleta* 1952. godine i tim činom otvorio put međunarodnoj afirmaciji Dubrovačkih ljetnih igara, Fotez utvrđuje i u Zadru, donekle revidirajući redateljsku viziju *Ukroćene goropadnice* ostvarenu netom toga za angažmana u Osijeku. Uvjeren u jedinstvenost renesansnih umjetničkih relacija i srodnost interesne sfere književnih djela Fotez i sada pojednostavljuje model Shakespeareove komedije dajući redateljsku prednost njezinom komunikacijski pristupačnijem obliku. Svrhovitost svog preradbenog principa Fotez djelomično podvrgava i normiranosti kolektivne svijesti pa specifična poetička svojstva Shakespeareovog djela glatko izjednačuje s izvedbenim karakteristikama elizabetinskog kazališta i navikom glumačkih improvizacija kao i propulzivnošću odlika talijanske commedie dell' arte. Takvi višestruki kriteriji, koji u osnovi posjeduju konstruktivno i estetski različite poticaje, omogućuju Fotezu, prema vlastitim riječima, „opsežno križanje teksta i pisanja kratkog prologa i epiloga, te njihovo stavljanje u usta Traniju, pretvorivši ga u vođu glumačke družine, koja izvodi djelo ne pred auditorijem lorda i kotlokrpe, već pred današnjim kazališnim gledalištem.“ Suočen s manjkom novčanih sredstava Fotez samokritično govori o scenski skromnoj rekonstrukciji izgleda Globe Theatrea, ali se ipak nada da njegova režija „otvara prostor glumcima za karakteriziranje tipova i improvizaciju, koja uvijek ostaje prava vila prave komedije.“[8]

Unaprijed iskustveno predmnijevajući recepcijski odjek na idejni dijapazon određenog teksta Fotez se upušta i u režiju drame u dvije slike *Kaćuša* Aleksandre Jakovljeve Brunštejn i prizora iz drame *Velika buna* Bratka Krefta 27. ožujka 1946., u izvedbi kojih sudjeluju Mia Oremović

---

[7] Navod iz propagandnog teksta Marka Foteza prije premijere komedije *Sumnjivo lice* Branislava Nušića, 11. prosinca 1945. Tekst je objavljen na poleđini kazališne cedulje koja se čuva u kazališno muzejskoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Dijelom je uveza sezone 1945/1946 Narodnog kazališta u Zadru.

[8] Navod iz propagandnog teksta Marka Foteza prije premijere komedije *Ukroćena goropadnica* Williama Shakespearea, 29. prosinca 1945. Tekst je objavljen na poleđini kazališne cedulje koja se čuva u kazališno muzejskoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Dijelom je uveza sezone 1945/1946 Narodnog kazališta u Zadru.

i Miodrag Gavrilović, budući nositelji umjetničkih oznaka Zagrebačkog dramskog kazališta (danas Dramsko kazalište „Gavella“) odnosno repertoarnog uspona Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku sredinom pedesetih godina prošlog stoljeća.

Premda i sljedeće režija – Jelena Loboda Zrinka *Za pravdu* – postaje književna baza neophodna za učvršćenje Fotezova profesionalnog digniteta, Schillerova drama *Spletka i ljubav*, 20. travnja 1946., prebacuje težište s aktualne izvanestetske problematike na jasno definiranje njegovih kazališnih pogleda. Budući da ne može zaobići dalekosežni utjecaj zbilje Fotez već unaprijed proglašava dramu *Spletka i ljubav* tematski progresivnim djelom koje je „snažan protest protiv društvene nepravde i tlačenja slobode ličnosti.“ [9] Nasuprot toj vremenski modificiranoj tvrdnji Fotezova intelektualna satisfakcija proistječe iz analize kompleksnosti poetičkog sklopa Schillerove drame, njezine konstitutivne i kulturne važnosti za pokret *Sturm und Drang* i europsku romantičarsku književnost općenito. Pri tom se očito redateljski pouzdaje u literarni potencijal prijevoda Tomislava Tanhofera[10] s kojim uspostavlja još u Osijeku kvalitetnu suradnju na relaciji Tanhoferova intendantskog vođenja kazališta i svog ravnateljskog položaja u drami, ali i njihovih približnih stajališta o književno-dramskim pitanjima, ponovno intenziviranih krajem šezdesetih godina kada je Fotez povremeni redatelj u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu i jedan od organizacijskih i djelatnih začetnika mjerodavnog skupa *Dani hvarskog kazališta*.

Po svemu je sudeći Tomislav Tanhofer nazočio zadarskoj premijeri Schillerove drame *Spletka i ljubav* pa u slobodno vrijeme šeće ulicama prekrivenih uništenim stambenim zgradama i spomenicima kulture. Svoje spontano zgražanje Tanhofer pretače u esejistički suptilan zapis, a istodobno je osvojen optimizmom kazališnog ansambla koji „neumorno radi u napola porušenoj bioskopskoj zgradi te mi ganuće guši riječ, koja treba da bude priznanje i hrabrenje, jer je teško suditi, a da se ne osjeti fraza, kad je riječ o pionirima, koji krče ruševine i zgarišta.“ [11] Uspješno

---

[9] Navod iz propagandnog teksta Marka Foteza prije izvedbe drame *Spletka i ljubav* Friedricha Schillera. 20. travnja 1946. Tekst je objavljen na poleđini kazališne cedulje koja se čuva u kazališno muzejskoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Dijelom je uveza sezone 1945/1946 Narodnog kazališta u Zadru.

[10] Schillerova drama *Spletka i ljubav* u prijevodu Tomislava Tanhofera čuva se u kazališno muzejskoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Ostavština Marka Foteza, br. 125.

[11] Tomislav Tanhofer, *Hrvatsko narodno kazalište u Zadru*. „Slobodna Dalmacija“, IV, 381, 3. Split, 21. travnja 1946.

umrežavanje kazališnog i suradničkog dijaloga Fotez prenosi i na Petra Zrinskog, scenografa Schillerove drame *Spletka i ljubav*, koji je već tada dobar poznavatelj različitih slikarskih struja. ali i praktična osoba te i u skučenim kazališnim prilikama iznalazi likovno poticajna rješenja poput spretno nabavljenog i scenski funkcionalno instaliranog kipića Fortune u predstavi *Dundo Maroje*.

U Schillerovoj drami *Spletka i ljubav* Fotez uspijeva glumačko partnerstvo na pozornici i ujednačeni sklad igre razviti do zajedničke podloge kazališnog doživljaja što je i izrijekom podvučeno kao njegovo najveće redateljsko postignuće:

„Glumci su se upravo natjecali u stvaranju kreacija. Marija Merlić (Lujza) i Nikola Ćuk (Ferdinand) bili su zanosni ljubavnici, tek bi se jednoj htjelo malko više tragike, a drugom srca. Mato Domančić (Walter) dao je jednu od najboljih uloga, što smo ih dosad gledali, godine će mu pomoći, da postigne još i potrebno demonstvo, koje mu zasad priječi njegova mladost. Isto se može reći i za Josipa Bilića (Wurm) koji je taj manjak nadoknadio inteligentnim predavanjem teksta i jasnim izgovorom koji bi svima ostalim mogao služiti za uzor. Marija Borska bila je otmjena Lady Milford, tek nam se čini da je bilo odveć nježnosti, a premalo strastvenosti u njenom prikazu dvorske milosnice. Bračni par Miller prikazali su Zlata Cvetković i Davor Marušić. Prva je dobro prikazala svoj lik, a i Marušić je pokazao napredak u izgovoru. /…/ Dragan Balković bio je na visini u svom prikazu plitkog razmetljivog dvorjanina (Kalb). U manjim ulogama nastupili su Anita Rašić (Sofija), Albert Barić (Sobar knežev) i Ivan Sutlović (Sobar lady Milford), doprinijevši svi uspjehu predstave.“[12]

Estetska dimenzija ostvarenih predstava i pojava kritički korektnih formulacija pokretačke su silnice potrebne za jačanje povjerenja u rezultate i umjetnički opravdani opstanak zadarskog kazališta. Sljedeća Fotezova režija Shawova komedija *Čovjek sudbine*, 27. travnja 1946., zvučno je oglašena ne kao komad koji na ironični način osvjetljava Napoleonove mladenačke, državnički sudbonosne odluke i ljubavne dvojbe, nego kao 100 predstava Narodnog kazališta. Zahvaljujući Fotezovim intendantskom naporu i naporima njegovih redateljskih istodobnika stvoren je kompleksan i dinamičan povijesno-književni presjek dramskog programa, zasnovan na djelima Držića, Shakespearea, Molièrea, Goldonija, Schillera, Cankara, Nušića, Shawa, Krleže, Švarkina i Bulgakova „koji predstavlja mladoj zadarskoj publici medjašne kamene

---

[12] - v. /Vjekoslav Maštrović/, *F. Schiller, Spletka i ljubav*. „Narodni list“, I (LVIII), 17, 2. Zadar, 26. travnja 1946.

na veličanstvenom putu, koji i kroz književnost vodi čovjeka u borbu protiv nepravde, prema slobodi."[13]

Zamršenom sustavu uzročno posljedičnih odnosa, analognih ideološkoj instrumentaciji književne riječi i kazališnog čina, valja nedvojbeno priključiti i Fotezovo organizacijsko, inzistiranje na stalnim gostovanjima. Njihov zajednički nazivnik i svrha nastupa izvan institucijskog sjedišta proširenje je iskustva i provjera umjetničkih dometa, a osobit kulturni status imaju predstave održane na otocima gdje gledatelji iznenadni, često i životno prvi, susret s kazališnim fenomenom izjednačuju s iskrenim ponosom na svoju jezičnu i nacionalnu pripadnost.

Prilično neočekivano Fotez prekida dotadašnji kontinuitet dramskih predstava i glazbeno scenskih priredbi Narodnog kazališta i ansambl odvodi na gostovanje od 15. svibnja do 23. lipnja 1946. godine, prvo u Šibenik zatim u Dubrovnik, Tivat, Kotor i Cetinje, a jednomjesečnu turneju, poslije Lastova i Korčule i 42 odigrane predstave, zaključuje na Hvaru. Naglasak gostovanja nije na pojedinačnoj izvedbi nekog od dramskih komada u Fotezovoj ili u režiji Šime Dunatova, nego na stvaranju međuodnosa kazališta i njegovog društvenog miljea. Izbor djela prikazanih u pojedinim gradovima uključuje određen stupanj kulturnog i umjetničkog iskustva te *Dundo Maroje* nije prikazan u Dubrovniku jer je otprije na kazališnom programu, ali je zato Držićeva komedija programska osovina glumačkom ansamblu za njihova nastupanja u Šibeniku i Splitu, Tivtu, Kotoru i Cetinju. Iako lokalni dnevnici, zadarski „Narodni list" i splitska „Slobodna Dalmacija", kojima se sustavno priključuje i zagrebački „Vjesnik", prate i reagiraju na gostovanje i bez razlike uvažavaju taj umjetnički diskurs Narodnog kazališta, punu sliku o njegovu kulturalnom značenju pruža Fotezova memoarska proza *Putovanja s Dundom Marojem*. Premda je knjiga *Putovanja s Dundom Marojem*. objavljena tek 1974. godine opservacije o izvedbama pojedinih drama, a osobito Držićeve komedije *Dundo Maroje*, kao i reminiscencije na neobvezne i emocionalno prisne susrete sa stanovnicima Lastova, Korčule i Hvara koji redovito prerastaju u druženje do jutarnjih sati, zrcale, provjeravaju, dopunjavaju i produbljuju Fotezovo poimanje funkcije kazališta u sustavu kulturnih i društvenih kategorija. Među inim Fotez oživljava za njega dragocjeni susret s Jozom Laurenčićem, prvim

---

[13] Navod iz propagandnog teksta Marka Foteza prije izvedbe drame Friedricha Schillera *Spletka i ljubav*, 20. travnja 1946. Tekst je objavljen na poleđini kazališne cedulje koja se čuva u kazališno muzejskoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Dijelom je uveza sezone 1945/1946 Narodnog kazališta u Zadru.

tumačem Pometa u Zagrebu 1938. godine, koji u splitskom kazalištu zainteresirano prati interpretaciju istog lika zadarskog glumačkog kolege Nikole Ćuka. Takvi autentični isječci dokumentiraju Fotezov intendantski i redateljski položaj i umjetnički prosperitet u Narodnom kazalištu i logična su pretpostavka njegovih tek djelomično ostvarenih literarnih ambicija. Stoga vrijedi izdvojiti stilski vješto oblikovan fragment koji predočava njegov profesionalni i intimni doživljaj izvedbe *Dunda Maroja* na Lastovu, 18. lipnja 1946. Fotez zapisuje:

„I počeo je Pometov prolog. Sve su razumjeli! Svaku riječ! *Dundo Maroje* progovorio je njihovim jezikom, živim i svježim jezikom puka, kroz likove izvađene iz njihove sredine. /…/ Kad je predstava već ušla u tijek, pošao sam malo podalje, uspinjući se prema gornjim rubovima mjestanceta. Nigdje žive duše. I sami magarci pritajili su se u svojim stajama i nisu revali. Samo miris vrijesa, svjetlucanje zvijezda i uvježban zbor cvrčaka. I stalni valovi smijeha koji su zapljuskivali odozdo. Čitav amfiteatar pružio mi se pred očima, s tamnim mrljama maslina, mrkim prugama čokota, svijetlim ivicama gromača i pastelnim plohama pročelja i krovova. /…/ Poslije predstave publika se uspela na pozornicu (djeca, neodoljiva dalmatinska „mularija“, bila je na njoj već za vrijeme izvedbe). Razgledali su kulise, zavirivali u svaki kutić, ušli u garderobe – naročito mjesni diletanti – promatrali glumce dok su se demaskirali i presvlačili, radosno klicali: ovo su ovi, ono oni, vid' starog kako je mlad, ajme, pa i ona baba im je lipa… Nisu nas napustili ni za vrijeme večere, a poslije je opet počelo obilaženje domova, objašnjavanje i propitkivanje, šala i pjesma.“ (M. Fotez 1974: 117–118)

Posljednja Fotezova zadarska režija je komedija *Matura* Ladislava Fodora, 4. srpnja 1946., izvedena tek jedanput do kraja duge i nadasve organizacijski signifikantne sezone 1945./1946. U Fotezovom jednogodišnjem intendantskom mandatu u zadarskom Narodnom kazalištu ostvarene su 23 dramske premijere, od kojih sam realizira 11 djela, što je i inače respektabilan rezultat, a osobito je značajan u uvjetima u kojima se stabilizira kazališni pogon i glumački ujednačava ansambl. Zasluženi dignitet dramskog programa smješta Narodno kazalište u interesno središte kulturnog i društvenog života grada i najavljuje mogućnost njegova daljnjeg napredovanja. Smisao posredovanja kazališta u formiranju općeprihvaćenog mnijenja Fotez nalazi osim u stalnom širenju glasa o Držićevoj komediji *Dundo Maroje* i u djelima koja su umjetnički i kulturno komplementarna aktualnim društvenim kretanjima. Takva višeznačnost intendantskog i redateljskog djelovanja u zadarskom Narodnom kazalištu osvjetljava estetski opseg i vrjednote Fotezovih spoznaja o idejnoj i komunikacijskoj funkciji kazališne umjetnosti.

Literatura

Marko FOTEZ, *Stjepan Miletić, književna studija*. HIBZ. Zagreb 1943.

Marko FOTEZ, „Zadaće i potrebe hrvatskog kazališta“. *Theatralia. Članci i putopisi*. Hrvatski tiskarski zavod d. d. Zagreb 1944.

Marko FOTEZ, „O preradi Dunda Maroja“. Zbornik priloga istoriji jugoslavenskih pozorišta. Novi Sad 1961.

Marko FOTEZ, „Sa zadarskim teatrom“. *Putovanja s Dundom Marojem*. Dubrovačke ljetne igre. Dubrovnik 1974.

Tihomil MAŠTROVIĆ, *Hrvatsko kazalište u Zadru*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.Zagreb, 1985.

Tihomil MAŠTROVIĆ, *Pedeset godina Hrvatske kazališne kuće Zadar 1945. – 1995. Kazalištarije jednog repertoara*. Zadar 1996.

MARKO FOTEZ, FIRST ARTISTIC DIRECTOR OF THE NATIONAL THEATRE IN ZADAR

The paper discusses the artistic results of National theatre in Zadar during the 1945/1946 theatre season. Within that historically decisive period Marko Fotez, the first artistic director of the National theatre in Zadar, managed to create a coherent ensemble out of variously educated and skilled actors and stage a respectable drama repertoire, as well as some musical productions. Fotez staged eleven productions, the most important being Marin Držić's comedy *Uncle Maroje*. Furthermore, he held several lectures in order to popularize different literary and theatre topics. Finally, his cultural efforts included a one-month tour of Zadar theatre ensemble in Šibenik, Split and Dubrovnik, in Tivat, Kotor and Cetinje, and in Lastovo, Korčula and Hvar.

KEY WORDS: ***drama repertoire, touring, artistic director, theatre, culture, stage director, artistic results***

VESNA PARUN

Ivana Žužul

Odjel za kulturologiju
Sveučilište Josipa Jurja
Strossmayera u Osijeku

UDK: 821.163.42(091):821.163.42.09
Parun, V.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 3. 5. 2016.
Prihvaćen za tisak: 19. 7. 2016.

Priča o Vesni Parun u povijestima hrvatske književnosti

Iako je hrvatska pjesnikinja, prozaistica, dramska spisateljica, spisateljica za djecu i slikarica dobila istaknuto mjesto u svim hrvatskim povijestima književnosti, ipak u hrvatskoj književnoj historiografiji nedostatno su istraženi elementi koji su oblikovali književnopovijesnu naraciju o njezinu opusu. Cilj je ovoga rada ispitati na koji je način organizirana priča o autorici u hrvatskim povijestima književnosti. Treba naglasiti da se književnopovijesni diskurs u radu čita kao označiteljska praksa koja odražava odnose moći unutar pripadajućeg joj kulturnog, društvenog i ideologijskog konteksta. Osobita pozornost u tom smislu posvetit će se narativnim elementima povijesti književnosti koji se obično u našoj književnoj historiografiji prešućuju baš kao i problematičnost žanra kad je riječ o književnopovijesnoj „istinitosti". Također, analizom reprezentacija književnog i javnog djelovanja Vesne Parun u hrvatskim povijestima književnosti razmotrit će se i imperativi književnih povjesničara koji zasigurno oblikuju historiografski diskurs.

KLJUČNE RIJEČI: ***Vesna Parun, povijesti književnosti, narativni i fikcionalni elementi u povijesti književnosti, ideološki imperativi povjesničara književnosti***

U kanonu hrvatske književnosti Vesna Parun nesumnjivo zauzima istaknuto mjesto. Svrha je rada ispitati na koji je način organizirana *priča* o autorici u cjelovitim hrvatskim povijestima književnosti: Frangešovoj (1987), Jelčićevoj (prvom izdanju 1997; drugom izdanju 2004) i Novakovoj (2003). Dužna sam pojasniti zašto u naslovu ističem da je riječ o *priči* o autorici, a ne o prikazu ili raščlanjivanju njezine poetike i opusa.[1] Prije svega zato što držim da su u spomenutim povijestima hrvatske književnosti koje pretenditaju na

[1] Ta se teza ne odnosi na Milanjinu žanrovsku povijest književnosti koja za razliku od cjelovitih povijesti književnosti stavlja naglasak na poetiku i mijene lirskog opusa Vesne Parun, i to na razini pojedinačnih zbirki, motivskog repertoara, lirskog subjekta, neuklapanja u krugovašku poeziju, formativnog poigravanja i stalnim mjestima kritike kao i njezinih, Milanjinim riječima, katkad strogih sudova bez uvida u cjelinu autoričina opusa (Milanja 2000: 47). Treba napomenuti da se rad ne bavi ni brojnim književno kritičkim osvrtima (primjerice Z. Mrkonjića, N. Milićevića, T. Maroevića, P. Pavličića, B. Maleša, B. Oblučara i drugih) o temi.

sveobuhvatnost uglavnom prešućene metodološke promjene discipline koje su se dogodile pojavom dekonstrukcionista i postrukturalističke filozofije, kao i novog historizma[2] i njegovih implikacija na oblikovanje žanra. U našoj se znanosti o književnosti još uvijek premalo govori o problemima povijesti književnosti: njezinoj istinitosti, objektivnosti, strukturalističkom premještanju izvora značenja iz svijesti u jezik ili kolebljivosti granice između jezika povijesti književnosti i književnosti. U tom smislu hrvatsku književnu historiografiju krasi nizak stupanj samorefleksije iako je u suvremenoj teoriji toliko puta istaknuto da je vrijeme „samorazumljive, nedužne povijesti književnosti (...) bespovratno prošlo. To je Roland Barthes demonstrativno objavio još prije četvrt stoljeća: 'Ovde je prvo objektivno pravilo: objaviti sistem čitanja, jer neutralnog sistema nema.' Zbog toga se svaka današnja povijest književnosti mora razgovijetno suočiti sa svojim ideologijskim pretpostavkama i posljedicama" (Biti 1989: 181).

Doduše, pouzdanost i neutralnost žanra dovedena je u pitanje puno prije Barthesa, Foucaulta, Certeaua, Deridaa ili Whitea – već potkraj 19. stoljeća kad Scherer propituje mogućnosti prikazivanja sveukupnog jedinstva i kontinuiteta književne, kulturne i povijesne stvarnosti (usp. Žužul 2011: 431). Osporavanje mogućnosti objektivnosti i nevinosti nisu jedini problemi književnohistoriografskog diskursa, on je oduvijek svojim žanrovskim ustrojem (od periodizacije koja je utvrđivala formacije ili epohe ili razdoblja uz pomoć različitih tehnika: motiv, autor, djelo, opus, žanr, rod, naraštaj, škole, smjerovi, pravci, diskurzi, sustav, niz itd.) imao tešku odgovornost biti sucem ili svojevrsnim regulatorom područja znanosti o književnosti, ali i komunikacijske mreže u najširem smislu (Žužul 2011: 431).

Ovdje će naravno biti najviše riječi kako su autori integralnih povijesti književnosti, Frangeš, Jelčić i Novak, *presudili* lirici Vesni Parun. *Presudili*, jer svojim sudovima, stavovima i vrednovanjima opusa Vesne Parun, svaka od tih povijesti književnosti sudjeluje u oblikovanju mjesta njezine lirike i cjelokupnog opusa u akademskom kanonu, a ima učinke

---

[2] „Novost novog historizma počiva u njegovoj kritičkoj snazi: njegovu odbijanju da tekst promatra kao znak nekog prethodnog i stabilnog konteksta; njegovu odbijanju da povijest vidi kao jedinstvenu i koherentnu liniju progresa; njegovu prihvaćanju vlastite pozicije književnog povjesničara u povijesnoj naraciji koju on ili ona iscrtava i njegovu naglasku na dinamičnoj i produktivnoj naravi reprezentacije. Foucaultov koncept geneaologije i produktivne naravi moći, Certeauov argument da se tekstovi aktivno konzumiraju, Bourdieuova demonstracija da su reprezentacije nositelji simboličke vrijednosti kao i isticanje kulture, kulturalne razlike i kulturalne proizvodnje: svi ti teorijski pokreti omogućili su problematizaciju tradicionalnih književnih studija i književnih povijesti. Istodobno bilo bi neprimjereno u tim recentnim promišljanjima vidjeti konačnu demistifikaciju konvencionalnog historiografskog sljepila." (Colebrook 1997: 233)

i na svakidašnji život, usmjeravajući rad obrazovanja, tj. interpretiranja i recepcije autoričine književne produkcije. Suvremeni teoretičari poput Davida Perkinsa neuvijeno naglašavaju da je organiziranje naracije povijesti književnosti uvijek stvar selekcije koja se odražava i u književnosti i u društvenoj zbilji (Perkins 1992). Za njega je tako vrlo simptomatičan način prizivanja književne prošlosti i nije svejedno kako će se ona reprezentirati autorima i tekstovima ili se aranžirati u međuodnosne grupe i narativne sekvence radi interpretacije književnih djela. U knjizi *Je li povijest književnosti moguća* harvardski profesor engleske i američke književnosti Perkins drži da je zadaća povijesti književnosti „opisati stilove i životne filozofije tekstova, autora, razdoblja, itd.; naglasiti sadržaje djela, citirati odjeljke jer većina čitatelja neće imati drugih iskustava tih djela; donijeti izbor, interpretaciju i evoluciju književne prošlosti u sadašnjost s posljedicama za oboje: književnost i društvo budućnosti" (Perkins 1992: 12-13). Na tom tragu posebno me zanimaju učinci selekcije zbirki, pjesama, naslova, citata, ili imenovanje onoga što je uistinu važno za opus Vesne Parun, kao i posljedice svojevrsne fikcionalizacije književnohistoriografskog dikursa zbog često neopravdanog poistovjećivanja autorice i lirske junakinje. Izlaganje dakle polazi od jednostavnih pretpostavki. Povjesničari književnosti većinom ne nalaze motive u samoj književnosti Vesne Parun nego u potvrđivanju vlastitih ideoloških imperativa i načela organizacije svojih modela povijesti književnosti.[3] Njihovi su zapleti obično preneseni iz prethodnih povijesti književnosti. Svaka je povijest književnosti jeka prethodnih povijesti književnosti i zato je reprezentirana slika književne prošlosti u svakoj novoj povijesti, da parafraziram Perkinsa, problematična i ovisna o prethodnima. Ako su primjerice njihove slike književne pošlosti neprimjerene ili periodizacije tvrdokorne, velika je vjerotnost da će se te *bolesti* nasljeđivati i u budućim povijestima književnosti.

Tu tvrdnju potkrepljuju i sva tri sintetička pokušaja (Frangešov, Jelčićev i Novakov) o kojima je ovdje riječ. Sve navedene povijesti bliske su Perkinsovom[4] narativnom modelu povijesti književnosti koji je srodan

---

[3] Modele hrvatske povijesti književnosti ovdje neću šire elaborirati nego ću samo pokušati ilustrirati načela organizacije *priče* o Vesni Parun u njima. Međutim, napominjem da sam se dulje vrijeme bavila modalitetima hrvatske književne historiografije koji su prikazani u makropedijskom članku *Povijest književnosti* u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* (Žužul 2011: 431-435) i u magistarskom radu *Ježićeva i Frangešova povijest hrvatske književnosti u obzoru novog historizma* (Zagreb 2002).

[4] Perkins razlikuje 2 modela povijesti književnosti: narativni i enciklopedistički. Za razliku od narativnog koji je opisan u glavnom tekstu, enciklopedistički model povijesti književnosti – kojem ne pripada ni Frangešova ni Jelčićeva ni Novakova cjelovita

tradicionalnim naracijama u kojima se uvijek pojavljuje junak, čije se zgode i transformacije prate. Kada su u pitanju povijesti književnosti, taj je junak nadpersonalni entitet poput ideje ili nacije. Iako se ne može govoriti o istovjetnim nedpersonalnim entitetima svih triju povijesti, čini se da sve one ponavljaju jagićevsku reprezentaciju nacionalne književnosti kao progresivnog i jedinstvenog procesa kao sinegdohe nacionalnog identiteta. No, ritualno ponavljanje uočava se i na razini narativnog segmenta o Vesni Parun u kojemu sva trojica povjesničara kombiniraju biografizam, bibliografizam i estetski sud portretirajući autoricu a ne njezina djela,[5] i to tako da ono što Perkins naziva svjesnim i nesvjesnim emocijama i željama povjesničara, itekako utječe na oblikovanje zapleta njihovih naracija, što nije u skladu s formalnim pravilima historiografskog diskurza. Prema Perkinsu, „želje ne bi smjele igrati ulogu (...) Ako bih htio što zagovarati kao predmet žudnje, bila bi to samo opća moralnost; moralnost koja bi podrazumijevala da književni povjesničari osvijeste one čežnje koje ih motiviraju i da preispitaju čežnje koje žele udovoljiti čitatelju" (Perkins 1992: 31). Upravo te čežnje determiniraju književnopovijesnu naraciju ovdje razmatranih cjelovitih povijesti i unatoč tome što bi se žanr kronologijom događaja i njihovom kauzalnošću trebao udaljavati od fikcije, njemu to ne uspijeva. Perkins ističe da se i u strukturi povijesti književnosti mogu pronaći „opća mjesta", npr. trend započinjanja povijesti književnosti opisivanjem povijesnih događaja koji su prethodili književnim činjenicama. Znakovito je da i mikronarativni segment o Vesni Parun započinje gotovo jednako u svim povijestima.

---

povijest književnosti – podrazumijeva niz nekonzistentnih eseja različitih autora organiziranih u veću cjelinu. Svaki autor piše o onoj temi za koju se specijalizirao ili više autora odabire isti problem, što bi značilo da je model potpuno otvoren i da nema unaprijed zadanu strukturu. Osim toga, radovi mogu miješati biografiju, bibliografiju, recepciju djela, socijalnu povijest, itd. Ta sloboda modela pridonosi reflektiranju heterogenosti i kontingentnosti povijesti, na taj se način razbija uvriježena priča o kontinuitetu, jer ovaj tip povijesti (...) odbija ulogu 'autoritativne proklamacije' i 'čini različitost, kompleksnost i proturječje svojim strukturnim načelom. Stoga se u njoj promišljeno izbjegava bilo kakva 'predodžba kontinuiteta', 'jedinstvena, objedinjena priča' ili 'cjelovita pripovijest'." (Perkins 1993)

[5] Taj učestali problem povijesti književnosti dijagnosticirao je i Barthes: „Pogledajmo neku istoriju književnosti (bilo koju: ovde ne nabrajamo rezultate, već se bavimo statusom nauke); ona od istorije ima samo ime: to je, u stvari, niz monografija, od kojih svaka uglavnom obuhvata jednog autora i njime se posebno bavi; istorija se ovde svodi na prikaz niza izdvojenih ličnosti; jednom reči, to nije istorija već hronika. Razume se, postoji težnja (i to sve jača) da se pojave uopštavaju; ona se javlja u vezi sa žanrovima ili školama, ali je uvek daleko od same književnosti: to je samo letimičan pogled na istorijske transcedentnosti, priprema za glavnu tačku – autora" (Barthes 1979: 114)

Frangeš ga, kao i Jelčić i Novak, započinje kontekstualiziranjem povijesti i vremena tiskanja njezine prve zbirke *Zore i vihori*. Pritom autora te povijesti književnosti zanima zašto je recepcija dogmatske kritike prvu zbirku neutemeljeno iskritizirala.[6] Frangeš tu naravno mora posegnuti za odnosom između književnog teksta i zbilje, tj. relacijom između povijesti i kulture:[7] „Poznato je, doduše, kako dogmatska kritika tvrdi da je sadržaj važniji od forme, ali i to da je ona, paradoksalno, ipak sklonija – estetskom (!) sudu! Jer sadržaj može biti namjerno, lažno izabran; može biti privid, prikrivanje, kao da kaže ona: tek forma odaje prave namjere pjesnikove! Ujevićevstvo je bilo glavni grijeh Vesne Parun, grijeh zbrisan vrlo brzo neočekivanim razvojem događaja: sukobom Jugoslavije s diktatom IB-a." (Frangeš 1987: 387). Rečene „povijesne okolnosti" doista čitateljima olakšavaju u kritici prve zbirke prepoznati ideološki „diktat". Jasno je da je književni tekst ovisan o tim „povijesnim okolnostima", ali nisu razvidni načini na koje društvene silnice proizvode npr. granice između književnog teksta i stvarnosti ili kulture i povijesti. Bez njih drži Claire Colebrook ne može se analizirati problematična i složena ideja odnosa između teksta i povijesti: „Dok marksističke i postsrukturalističke teorije zagovaraju određeni odnos između teksta i povijesti ili između estetike i politike, novohistoristično čitanje nastavlja istraživati načine na koji tekstovi proizvode takve granice. Odnos između teksta i njegova povijesnog konteksta postaje dinamičan. Ne samo da je povijest sama dostupna kao tekst, nego je i sam tekst rezultat određenih nediskurzivnih sila (visokomaterijalnih odrednica poput tiskanja, distribucije, uvjeta izvedbe, itd.)" (Colebrook 1997: 26).

Drugim riječima, književnost je u Frangešovoj interpretaciji ovisna o povijesti, jer je neka vrsta reakcije na povijesne i društvene prilike. Međutim, ta autoričina svojevrsna težnja ideji slobode i subverzije[8]

---

[6] Prema de Certeauu jedan od važnijih zadataka historiografije i uopće povjesničara je utvrđivanje pogrešnog, zato historiografija „ne izriče istinu; nikad povjesničar nije pretendirao na istinu! Bolje je reći da svojom aparaturom za kritičko iščitavanje dokumenata znanstvenik briše greške iz priča o prošlosti. Teritorij koji on zahvaća stečen je dijagnosticiranjem pogrešnog" (Certeau 2000: 200). Dakle, Frangeš iščitava pogrešno čitanje književnopovjesne kritike *Zora i vihora*.

[7] U *Proslovu* svoje povijesti književnosti Frangeš napominje da „količina teksta posvećena pojedinoj pojavi ili stvaraocu odgovara njihovoj vrijednosti, onako kako je autor ovog razvojnog nacrta vidi. Uz napomenu da je o povijesnim okolnostima ponekad govoreno opširnije negoli bi se u ovakvoj zamisli moglo očekivati. Čitatelj će, nadamo se, bez teškoće razabrati razloge našem postupku" (Frangeš 1987: 6).

[8] Ne treba zaboraviti još jednu važnu Frangešovu književnopovijesnu instanciju: prikazivanje ideje slobode – književne i političke. U tom smislu, na Fichteovu tragu, Frangeš povijest književnosti zamišlja kao ideju slobode koja je ključna za progres nacionalne književnosti. Tu Frangešovu ideju prepoznao je i Brešić u grafičkom prilogu

nametnutim društvenim silnicama u *Zorama i vihorima* (1947) ili njezino *pokoravanje* tim socijalnim imperativima godinu dana poslije u zbirci *Pjesme* (1948)[9] ne čita se kao hibridan prostor pregovora i razmjena povijesti i kulture kao teksta koji je uvijek i estetski autonoman i ideološki determiniran.

Ipak, imajući u vidu Frangešov model povijesti književnosti naznačen u *Proslovu* koji implicira predstavljanje nacionalne književnosti u obzoru najvećih autora koji su novošću ili esetskom vrijednošću svojih djela u najvećoj mjeri pridonijeli prosperitetu nacionalne književnosti, mora se priznati da je u dosluhu s time prikazao i književne istupe Vesne Parun. Tako je kao „estetski najsnažniji" segment javnog djelovanja književnice istaknuo poeziju, prije svega zbirku *Crna maslina* u kojoj se nalaze najrazvikanije pjesme poput *Usnulog mladića*, *Ti koja imaš nevinije ruke*, *Da si blizu* i *Djevičanstvo*. No, taj se pristup koji promovira samo ono estetski najbolje nadaje kao prvi konstitutivni manjak priče o Vesni Parun jer neizbježno podrazumijeva isključenja drugih dimenzija njezina javnog djelovanja (proznog opusa, opusa za djecu ili prevodilaštva). Doduše, Frangešova povijest tiskana je u 65. godini života Vesne Parun kad je iza nje bila tridesetogodišnja karijera i tridesetak knjiga pjesama što i sam Frangeš konstatira. Osim toga, u *Proslovu* je autor napisao da se postratna književnost opirala sustavnom književnopovijesnom *okamenjivanju* zbog nemogućnosti dostatne povijesne distanciranosti od

---

koji je simbolično smješten prije autorova *Proslova* – Gundulićevoj himni slobode iz *Dubravke*: „Ideja s l o b o d e upravo je ona vertikala koja se u sukobu centripetalnih i centrifugalnih najrazličitijih integralističkih sila prenosila kao zastava, svemu usprkos, dakle njene umjetne i narodne književnosti, nego i ukupnoga nacionalnog identiteta: njegova konstituiranja, očuvanja i očitovanja" (Brešić 1988: 86-87). Stoga Frangeš i pisce razvrstava prema realizaciji načela estetske slobode pa i Vesnu Parun hvali kad u zbirci *Zore i vihori* (1947) čini iskorak u formalnom smislu naspram uniformirajućih tendencija ondašnje socrealističke pjesničke prakse. Vitalizam njezine poezije prema Frangešu ugrožen je samo kad autorica ide uz dlaku društvenim i kritičkim narudžbama pa nakon optužbi za dekandentnost i ujevićevstvo na brzu ruku *sklepa* zbirku *Pjesme*, samo godinu dana poslije kultne zbirke *Zore i vihori*. Zanimljivo je, ponavljam, da Frangeš čija je književnopovijesna naracija navođena idejom slobode, ne dopušta autorici slobodu izbora, ma kako on proturječan ili besmislen bio.

[9] Frangeš i drugu zbirku dovodi u vezu s povijesnim okolnostima njezina nastanka: „Možda su u ono, s pravom zabrinuto, herojsko vrijeme, pjesme *Djevojka u mauzoleju* ili *Mati čovjekova*, ušima naviklim na tutanj topova i tišinu bola, mogle djelovati 'nekonstruktivno'. Pjesnikinja je te sumnje platila cijenom najskupljom. Napisala je 'samokritički', na brzu ruku, knjige *Pjesme* (1948), od stotinu i dvadeset hiperkorektnih sastavaka, i time polasklala svojoj najslabijoj strani: razornoj plodnosti i zlokobnoj lakoći slaganja stihova. Sav njezin kasniji razvoj, rast zaista velike, iznimne umjetnice, nije ništa drugo doli borba silnog talenta i podmukle, 'harambašićevske' verzifikatorske lakoće" (Frangeš 1987: 388).

suvremenosti. Vjerojatno i zbog te činjenice Frageš ne spominje u 60-ima i 70-ima autoričin interes za pisanje soneta, roman u stihovima za djecu *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* (1968), dramske tekstove *Marija i mornar i Magareći otok*, prepjeve Goethea ili Rilkea. Razumljivo je da eseji, feljtoni, intervjui i polemike iz *Pod muškim kišobranom* nisu spomenuti jer su tiskani iste godine kao i Frangešova *Povijest*. No sva druga *ispuštena* djela objavljena su ranije. Njih Frangeš neuključivanjem predstavlja kao manje važne segmente autoričina rada, kao svojevrsno *kvareće* Drugo, tuđe i strano koje iskrivljuje mitiziranu sliku velike pjesnikinje koja nesumnjivo ponajprije svojim najboljim zbirkama pjesama najviše pridonosi razvitku nacionalne književnosti. Zato će i između zbirki nastalih nakon *Crne masline* istaknuti da kritika „s punim pravom upozorava da i u sljedećim knjigama *Vidrama vjerna* (1957), *Koralj vraćen moru* (1959), *Ukleti dažd* (1969) ima pjesama koje dosežu vrijednost najboljih iz *Crne masline*. No premalo za talenat koji bi, pomnjivije trošen, mogao stajati valjda još više negoli danas stoji“ (Frangeš 1987: 389). Iz perspektive Frangešova aksiologijskog modela treba čitati i prigovor hiperproduktivnosti Vesne Parun jer bi, prema njegovu mišljenju, s talentom koji ne troši uludo mogla biti pozicionirana znatno više na ljestvici progresivne nacionalne baštine. Kvalitativna ujednačenost Frangešu je važnija od opsežnosti autoričina opusa i zato na koncu narativnog mikrosegmenta o Vesni Parun ustvrđuje da će „budućnost (…) ovu veliku pjesnikinju čitati u izboru; tako će ona do mnogih doći lišena cjelovitosti zbirke: bit će osiromašena za onu cjelinu koja pojedinim pjesmama, pa i najvećima daje dodatnu snagu. Ali će i takav izbor dovoljno svjedočiti o jednoj od najvećih pojava višestoljetne lirike hrvatske“ (Frangeš 1987: 389). Završetak Frangešova mikrosegmenta o opusu Vesne Parun može se čitati na tragu Whiteova *moralizatorskog završetka*.[10] On se kod Frangeša iskazuje u iskoraku iz prostora književnosti u društvenu zbilju u kojoj projicira recepciju poezije Vesne Parun. Nakon zbroja svih instanci autoričina rada, Frangeš bez sumnje povlašćuje njezin poetski opus s obzirom na to da je ponajprije on pridonio razvoju hrvatske književnosti i pomalo proročkim, didaktičkim

[10] „Kad je u pitanju prepričavanje mnoštva stvarnih događaja, kakav bi ‘završetak’ mogao dani niz takvih događaja imati nego moralizatorski? Od čega se drugoga narativni završetak može sastojati nego od prijelaza s jednog moralnog poretka na drugi? Priznajem da ne mogu zamisliti nikakav drugi način zaključivanja prikaza stvarnih događaja, jer sigurno ne možemo reći da bilo koji niz stvarnih događaja zapravo dolazi do kraja, da realnost sama nestaje, da se događaji poretka stvarnosti prestaju događati. Samo bi se moglo činiti da su se takvi događaji prestali događati kad se značenje pomiče, i to narativnim sredstvima, iz jednog fizičkog ili društvenog prostora u drugi.“ (White 1987: 23, prijevod moj)

i naposljetku moralizatorskim tonom nudi estetsku procjenu prema kojoj je poezija Vesna Parun jedna od „najvećih pojava višestoljetne lirike hrvatske".

Deset godina nakon Frangeša D. Jelčić je 1997. objavio prvo izdanje svoje cjelovite *Povijesti*, a 2004. drugo i dopunjeno izdanje. Ideja vodilja Jelčićeve *Povijesti* naznačena je već na prvoj njezinoj stranici, gdje se ističe uloga nacionalne književnosti kao najvjernijeg branitelja i autentičnog tumača hrvatske misli i svijesti. Književnost je snaga kojom se učvršćuje opstanak nacionalnog identiteta. Ulogu nacionalnog zaštitnika i čuvara naravno prema Jelčiću mora imati i poezija Vesne Parun. Zato Jelčić podcrtava da je pjesnikinja „svojim pjesničkim prvijencem, tako naslovljenim *Zore i vihori* (1947), prva razbila monotoniju tadašnje hrvatske poezije i, suprotstavivši se nepovrjedivim načelima socrealističkog kanona, zametnula vihor poslije kojega će zasjati zora" (Jelčić 2004: 449-450). Iz istog razloga napada i Marina Franičevića zbog „neuravnoteženih članaka o Vesni Parun" (Jelčić 1997: 292), a njegovu knjigu *Pisci i problemi* (1948) naziva „najsramnijom knjigom u hrvatskoj književnosti uopće" (Jelčić 1997: 292). Za razliku od Frangeša koji je *Pjesme* iz 1948. smatrao estetski upitnima jer su nastale po narudžbi tadašnje kritike, Jelčić ih drži ipak odmakom od socrealističke pjesničke prakse: „Ni u domoljubnim temama (*Pjesme*, 1948), nije se prepuštala struji nego je tražila smireni i pregnantni izraz osobnog doživljaja, kojim se oduvijek odvajala od 'poezije marševa i parola', kakvu su u duhu političke mode pisali njeni suvremenici" (Jelčić 1997: 294). Nesumnjivo Jelčić i Frangeš *Pjesme* iz 1948. čitaju na posve različite načine. Vođen idejom slobode književnosti,[11] Frangeš *Pjesme* iz 1948. promatra kao čin pokoravanja društvenim narudžbama, a Jelčić, vođen funkcijom domoljubnosti književnosti, vidi ih kao čin koji nema veze s pomodnom politikom onodobne književne produkcije. Iz toga je razvidno da priče o Vesni Parun prerastaju ponajprije u priče o samim autorima književne povijesti sa svim njihovim biološkim, kulturološkim, antropološkim i ideološkim odrednicama.

Doduše, i u Frangešovoj i u Jelčićevoj književnopovijesnoj naraciji postoje i tzv. Perkinsova stalna mjesta: ljubav žene, žudnje tijela, utjecaji Ujevića i Tadijanovića i samoispovjedni ton autoričine poezije. Treba

[11] Jedna od važnijih književnopovijesnih instancija za Frangeša je prikazivanje ideje slobode i književne i političke. Ta ideja slobode kao ideja nacionalnog identiteta je i svojevrsna determinanta njegove književnopovijesne naracije. U tom smislu on dijelom nasljeđuje Johanna Gottlieba Fichtea koji je isticao da je ključno pitanje povijesti pitanje duha ili slobode. Frangešova koncepcija povijesti, dakle na Fichteovu tragu, zamišljena je kao napredovanje uma, ideje slobode te čovjeka kao bića prakse.

napomenuti da se i Jelčić u prvom izdanju svoje *Povijesti* bavi samo poetskim dijelom opusa Vesne Parun. Tek u proširenom izdanju Jelčićeve *Povijesti* iz 2004. književnica postaje i autorica basni, igrokaza za djecu i prozaistica. U proznom opusu ističe *Pod muškim kišobranom* (1987) kao kulturološki vrijedan prikaz društvenog i književnog života u Hrvatskoj i autobiografsku prozu *Noć za pakost, Moj život u 40 vreća* (2001).

Godine 2003. tiskana je jednosveščana cjelovita *Povijest hrvatske književnosti* S. P. Novaka. Za razliku od Frangeša i Jelčića, on svoju povijest književnosti u predgovoru izrijekom naziva pričom, aktualizirajući time antiesencijalističke i konstruktivističke teze o svetekstualnosti svijeta. Zavirimo li u priču o Vesni Parun, očito je da je ona ekstenzivnija u odnosu na Frangešovu ili Jelčićevu. Novak kulturološkim pristupom ne odvaja jasno književnost od njezina šireg društvenog i političkog konteksta. Time samo naizgled slijedi suvremena teorijska promišljanja povijesti književnosti.[12] Priču o autorici raspoređuje na romansijerski način, srodan svojim prethodnicima. I Novak priču o Vesni Parun započinje amblematičnom zbirkom *Zore i vihori* koja je utjelovljavala odmetništvo od ondašnje uvriježene postratne socrealističke prakse. Ni on ne poseže za pomnim čitanjem međuprožimanja različitih kulturnih, političkih i književnih praksi u autoričinim djelima nego radije preuzima biografske, biobibliografske i postojeće estetske procjene povjesničara i kritičara njezina opusa. U odnosu na Frangeša i Jelčića proširuje spektar tematskih i metaforičkih preokupacija (dosada isticanoj ljubavi, tijelu, erotičnosti pridodaje prirodu, smrt, stradanje i animalnost) Vesne Parun. Ispovjedne stihove poput prethodnika smatra jednom od važnijih

---

[12] Novak previđa činjenicu da povijest književnosti više ne operira s pojmovima poput duha epohe, interferiranja autorova lika i djela, škola, naraštaja ili pokreta, nego postavlja pitanja: „kako specifikovati različite pojmove koji omogućavaju da se misli diskontinuitet (prag, raskid, prelom, mutacija, preobražaj)? Po kojim kriterijumima izdvojiti jedinice sa kojima imamo posla: šta je jedna nauka? Šta je jedno delo? Šta je jedna teorija? Šta je jedan pojam? Šta je jedan tekst? Kako uvesti različite nivoe na koje se možemo smestiti i od kojih svaki sadrži svoje razdeobe i svoj oblik analize: koji je legitimni nivo formalizacije? Koji je nivo interpretacije? Koji je nivo strukturalne analize? Kojem nivou pripisujemo uzročnost?“ (Foucault 1998: 8). Prema Foucaultu takva „nova“ povijest ima nekoliko zadataka: dokument ne pokušava rastumačiti niti pretendira na verificiranje njegove istinitosti, odnosno lažnosti, nego ga raslojava, utvrđuje nizove, izdvaja elemente i opisuje njihove odnose; diskontinuitet konstituira kao osnovni element svoje analize; utvrđuje tip odnosa između nizova, opisuje sustav odnosa koji nizovi tvore, učinke granica, rezova, pronalaženje istih elemenata u različitim nizovima te na taj način konstruira opću povijest; svijest o metodologijskim poteškoćama pri utvrđivanju homogenog korpusa dokumenata, kriterija odabira izvora, korištenja odgovarajuće interpretacije i njezinih sastavnica, sistematiziranja predmeta proučavanja, definiranja odnosa u okviru nizova/sustava/podsustava.

značajki njezina opusa, osobito estetski najjače zbirke *Crna maslina*. Međutim, i Novak se spotiče u interpretaciji opusa brkajući lirski subjekt s autorskim bez izdiferencirana analitičkog instrumentarija i čvrsta metodološkog uporišta na kojima bi se temeljila jedna konzistentna semiotička analiza djela i njegova konteksta; primjerice: „Vesna Parun stvarala je tijekom pola stoljeća ljupke ali i drastične slike tijela, pisala vrlo akustične stihove, bila opsjednuta vlastitim otočnim djetinjstvom i više od svega bliska izvornom smislu riječi. Njezin je rječnik jedan od najbogatijih u novijoj poeziji, njezine analogije i metafore koje počivaju na tradicionalnim harmonijskim načelima ostvaruju savršenu dikciju, govor koji nije objektivan nego ispovijedan" (Novak 2003: 455). U tom smislu ni Novakova naracija nije progresivna i razjedinjena, jer je i u njegovoj *Povijesti* uloga autora još uvijek iznimno snažna. Evaluacija opusa Vesne Parun zadobiva obilježja s obzirom na pogled S. P. Novaka, njezina djela u toj priči ne opstoje spram sebe samih ili neknjiževnih tekstova nego spram pogleda S. P. Novaka. Njegova književnopovijesna naracija ne bavi se ranijim reprezentacijama poetike ili opusa Vesne Parun kao činovima njihova samooblikovanja. Niti je autorefleksivna u smislu da je svjesna učinaka vlastite književnopovijesne reprezentacije umjetničke produkcije Vesne Parun. Drugim riječima, kad Novak ustvrdi da je Vesna Parun „više od svega bliska izvornom smislu riječi". Sintagma „izvorni smisao riječi" ili pak iskaz „Vesna Parun stvorila je najerotičniju i najjetkiju žensku teksturu moderne književnosti" (Novak 2003: 455) učinci su Novakove književnopovijesne naracije a ne jednostavna samorazumljiva i neproblematična značenja. Međutim, valja istaknuti da je Novak dao nešto pomniji prikaz kako poetskog tako i proznog opusa V. Parun (osobito feljtona i polemičnih tekstova) sve do 90-ih godina prošlog stoljeća.

Zaključno, priče o velikoj hrvatskoj književnici determinirane su personalnošću, interesima i vrijednostima povjesničara ili Perkinsovim riječima „tradicijom, ideološkim interesima, estetskim zahtjevima pisanja povijesti književnosti, afinitetima i antipatijama autora i njegovih suvremenika, sličnostima među autorima i tekstovima i potrebama profesionalne karijere i političke moći institucija" (Perkins 1991: 69). Držim da je u tom smislu narativni mikrosegment o Vesni Parun u ovdje prikazanim povijestima u većem dijelu plod povjesničarevih iracionalnih svjesnih i nesvjesnih želja pa je stoga nužno osuđen na kontingentno polje povjesničareve pozicije u okviru vlastite književnopovijesne naracije. Priča o lirici Vesne Parun u navedenim primjerima više je proizvedena kao priča o Vesni Parun uvjetovana neizbježnim kulturalnim i retoričkim posebnostima i ograničenjima književnopovijesne naracije.

Literatura

BARTHES, Roland, „Istorija ili književnost“, u: *Književnost mitologija semiologija*, Biblioteka Sazvežđa, (knjiga) 27, drugo izdanje, Nolit, Beograd, 1979, str. 113-132.

BITI, Vladimir, „Povijest književnosti nakon poststrukturalizma, Kriza hegelovskih modela“, u: *Pripitomljavanje drugog*, *Mehanizam domaće teorije*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989, str. 157–216.

BREŠIĆ, Vinko, „Između povijesti i književnosti“, u: *Republika*, br. 7-8, Zagreb, 1988, str. 70-89.

CERTEAU, de Michel, *History: Science and Fiction*, u: *Michel de Certeau, Heterologies Discourse on the Other*, Theory and History of litetature, Volume 17, University of Minnesota Press, Minneapolis - London, 2000, str. 199-221.

COLEBROOK, Claire, *New literary histories*, *New historicism and contemporary critism*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1997.

FOUCAULT, Michel, „Uvod“, u: *Arheologija znanja*, Biblioteka „Na tragu“ 25, Izdavačka kuća ΠΚΑΣΞ i Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Beograd, 1998.

FRANGEŠ, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana, 1987.

JELČIĆ, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti*, *Tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*, Naklada P. I. P. Pavičić, Zagreb, 1997, ²2004.

MILANJA, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, Zagrebgrafo, Zagreb, 2000.

NOVAK, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti*, *Od Baščanske ploče do danas*, Golden marketing, Zagreb, 2003.

PERKINS, David, *Is Literary History Possible?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992.

WHITE, Hayden, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, u: *The Content of the Form*, *Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1987.

ŽUŽUL, Ivana, „Povijest književnosti“ (makropedijski članak), u: *Hrvatska književna enciklopedija 3 Ma-R*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2011, str. 431-435.

A STORY OF VESNA PARUN IN THE HISTORIES OF THE CROATIAN LITERATURE

Although the Croatian poetess, prosaist, playwright, children's authoress and painter has occupied a pronounced place in all Croatian histories of literature, the elements that had formed a historico-literary narration in her opus are still insufficiently explored in the Croatian literary historiography. This paper's objective is to examine a modality in which a story about the authoress is being organized in the Croatian histories of literature. One should emphasize that a historico-literary discourse in the paper is perused as a signifier practice that reflects the relations of power within a correspondent cultural, social, and ideological context. A special attention in this sense will be dedicated to the narrative elements of the history of literature that are usually kept secret in our literary historiography, as well a genre problematic when it comes to a historico-literary "veracity." Additionaly, the literary historians' imperatives, which ceratinly formulate a historiographic discourse, will be discussed while analyzing the representations of Vesna Parun's literary and public activity in the Croatian histories of literature.

KEY WORDS: ***Vesna Parun, literary history; narrative and fictional elements in literary history; ideological imperatives of literary historian***

Jela Sabljić Vujica

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Filozofski fakultet
Sveučilište u Mostaru
Bosna i Hercegovina

UDK: 821.163.42-4.09 Parun, V.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 30. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 29. 11. 2016.

Žanrovske i rodne označnice u esejistici Vesne Parun

Dosadašnja zanimanja književne teorije i kritike za stvaralaštvo Vesne Parun bila su usmjerena na njen pjesnički, odnosno dramski opus. Kako bi se pokazala njena moć da i u esejističkome ruhu diskurzivno razlaže pitanja vlastitoga temperamenta i svjetonazora u ovome radu pozornost će se staviti na eseje, tako što će se pokazati: a) odnos pjesničkoga i esejističkoga jezika, odnosno, analizirat će se različiti načini kojima autorica u diskurs eseja ugrađuje karakterističan poetski senzibilitet; b) odnos esejističkoga jezika i jezika epohe, odnosno, analizirat će se u kojoj mjeri autoričin lirski *rafinman* korespondira sa slikovnim i pojmovnim poimanjem diskurzivne prakse u generaciji krugovaša i razlogovaca; c) odnos esejističkoga i subjektivnoga jezika, odnosno, analizirat će se u kojoj su mjeri njeni eseji, osobito svojim aforističnim i senzualnim nabojem, sasvim apartna pojava u hrvatskoj književnoj praksi, uostalom kao i autorica sama.

KLJUČNE RIJEČI: ***eseji Vesne Parun, poezija Vesne Parun, poetika eseja, rodna teorija, interpretacija***

„Umjetnost nema spola“, odgovorit će pjesnikinja na prečesto postavljeno pitanje o spolnoj određenosti svoje poezije, „ali ga imaju oni, reći će potom, koji o njoj raspravljaju i pišu“ (Parun 1990: 65-66). I nastavlja:

> „Oni se ne mogu dočepati njene bespolnosti; mogu, u najboljem slučaju, pokazati razumijevanje za »ženstvenost« stiha, a da ga istodobno pripišu ipak »muškarcu koji se možda krije iza pseudonima Vesna Parun«, kao što je pribilježeno prigodom izlaska *Crne masline*. Koliko li samo muških *Crnih maslina* postoji u svjetskoj poeziji, ali mi žene, posežući za njima, nismo ih nikada prelistavale kao katekizam neke posebne »muške« erotike, već kao normalnu ljudsku ispovijed. Otkud vama taj estetsko-biološki partikularizam?“ (Parun 1990: 66)

Zaista, otkud ovaj partikularizam? Ukazuje li on na pukotinu u *poiesisu*, u onome neupitnome i neproturječnome stvaralačkom načelu koje bi trebalo prethoditi svakome upojedinjenju, pa i estetsko-biološkome? Samim time, je li poetika inherentna, dakle prirodno svojstvena umu, čovjeku, muškarcu, ili je koherentna, pa se tek treba izboriti za svoju prirodnost? Ova pitanja čine okosnicu ovoga rada, a na njih će se pokušati odgovoriti analizom Paruničine esejističke prakse. Esej je, naime, pozvaniji za raspravu o poetici i njenim načelima od same poezije: u eseju se susreću teorija i praksa, kritika i čin[1], dok će poezija ove instance apstrahirati u formalnoj proceduri. Ako je poezija bespolna, esejistika je hermafroditska. Stoga će biti potrebno analizirati i stvaralački čin i kritičku svijest o stvaranju kako bi se naposljetku rasvijetlilo mjesto na kojemu se susreću sama umjetnost i oni koji o njoj raspravljaju i pišu.

O Vesni Parun uglavnom su pisali muškarci. Tomislav Ladan je krajnje nedvosmislen kada govori o pjesnikinji:

> „Pa i kada je najbolja – u svojim ginekomorfnim zahvatima – njoj teško polazi za rukom da osobnu ispovijest podigne do nadosobnog slučaja umjetnosti. Ona najčešće ne ide do asocijativnog i semantičkog dna, da bi dosegla »univerzalno« … te se iscrpljuje u jezičkom pokusu. Simboli su joj jednostavni, ukočeni unutar prvog kruga značenja.“ (Ladan 2001: 134)

Ladan nema potrebu razjasniti što su to ginekomorfni zahvati, tek će insinuirati kako je riječ „o odnosu između naravi ličnosti i stvaranja, o tome koliko jedno nadvladava drugo“ (2001: 124) koji se u konkretnome slučaju očituje u osnovnome osjećanju podatnosti, mirenju sa samom sobom kao oruđem prirode, mirenju s njezinim namjenama, i, konačno, trpkoj veselosti „zbog tog-i-tog zadatka u produženju ljudskoga roda“ (2001: 125). Tek nakon što je *razotkrio* žensku narav, Ladan može nesmetano govoriti o „mrtvoj jeci“ (2001: 131), „krletci riječi“ (2001: 132), „lirici registracije“ (2001: 133), i tome slično. Ladan, dakle, ukotvljuje tijelo žene u tijelo poezije, kako bi zatim tijelo poezije ukotvio u tipizirane slike i predodžbe ženske podatnosti. Ali, u tome je slučaju njegova kritika nedosegnute univerzalnosti jednostavno obesmišljena: prisiljena da, kao oruđe prirode, u poeziji ispovijeda osobno iskustvo, žena ne samo da doseže univerzalnost, već je i neprestano potvrđuje.

---

[1] “ … esej, ne manje nego više od postupka definiranja, urgira uzajamno djelovanje svojih pojmova u procesu duhovnog iskustva. Pojmovi u iskustvu ne tvore kontinuum operacija, misao ne napreduje jednosmisleno, nego se momenti isprepliću kao na ćilimu. Plodnost misli ovisi o gustoći te isprepletenosti.”, (Adorno 1985: 97)

Samom činjenicom da je žena, Vesna Parun neprestano dotiče asocijativno i semantičko dno. Osim, naravno, ako ovo dno nije lažno.

Dalibor Cvitan je nešto oprezniji u nedvosmislenoj uporabi dvosmislenih termina. On će reći kako je Vesna Parun:

> „(…)neumorna u isticanju svakog elementa svoje pjesničke građevine posebno, ne brinući se toliko za veze među njima, što je po francuskom kritičaru Marcelu Raymondu bitna osobina romantičke svijesti. Jer klasička svijest poklanja svu pažnju samo vezama između elemenata, samo kosturu koji drži tijelo na okupu, a tu ulogu vrši u poeziji ritam. Našavši jednom zauvijek korito kojim će teći rijeka njene poezije, ova se pjesnikinja kasnije brinula samo za proizvodnju što raznovrsnijih i upečatljivijih slika.“ (Cvitan 2004: 29-30)

Romantika pripada ženama, ono što je klasično, to je već muško. Zato su pjesme Vesne Parun često „samo akumulacija impulsa, koji teku u ravnomjernoj struji, ne sukobljavajući se ni s kakvom antitezom, bilo idejnom, bilo ritamskom, ili semantičkom“ (Cvitan 2004: 31). U drugome tekstu, nazvanom *Postoji li „ženska“ poetika*, Cvitan iskazuje bojazan neće li, u procesu emancipacije, nestati „i one periferne karakteristike „ženske ruke“, skrivene u nekom prastarom, iskonskom smislu za cvijeće, za nakit, za filigransko, minuciozno, za jedan raskošni, skupi i efemerni fenomenalizam površinskog“ (2004: 108). S jedne strane problematična akumulacija impulsa, a s druge, problematičan gubitak iskonskoga smisla za cvijeće. Ove se proizvoljne kvalifikacije mogu susresti jedino u kritičarskoj svijesti koja proturječnosti prevladava tako što ih protjeruje u iskon: s jedne strane prostorni iskon objektivnoga, znanstvenog jezika, a s druge vremenski iskon „edenskog bića bižuterije“. No, retorika iskona u konačnici poništava kritiku: ako su „neke stvari i neka bića“ (Cvitan 2004: 108) oduvijek išli uz žene, „bilo da su to narukvice, prstenje, mačke i čipke“ (Cvitan 2004: 108), onda je pjesnikinjina akumulacija impulsa neminovna, dakle imuna na kritiku – fenomenalizam površinskoga je taj koji je primorava akumulirati impulse, romantična svijest je ta koja prethodi svakome elementu njene pjesničke građevine.[2] Osim, naravno, ako pjesnikinja ne stvara iz „ženske ruke“.

---

[2] Cvitanova kritika, osim toga, neobičnom lakoćom prešućuje povijesnu uvjetovanost kategorija poput “ženske efemernosti” i “privrženosti nakitu, čipki i prstenju”. Ova kritičarska paramnezija kojom se svako konkretno zaboravlja u beskraju onoga “tako je oduvijek bilo” zapravo je samo retorička verzija one logičke operacije svođenja koju Adorno i Horkheimer spominju na početku *Dijalektike prosvjetiteljstva*, naime one

Čini se da tek Branko Maleš uspijeva razdvojiti načela poetičke i kritičke prakse. Od ponuđenih pjesničkih modela, veli on, Vesna Parun bira onu tradicionalističku stihovnu instituciju – poziciju pjesnika proroka (2002: 16). Ovoj poziciji

> „(…) imanentni su određeni strukturni elementi kojima se oblikuje specifičan tip pjesništva. Poetski je govor pjesnika-proroka, naime, utemeljen na idealističkoj idejnoj podlozi bogomdana pjesnika u demijurške njegove sposobnosti i mesijanske dužnosti interveniranja u zatečeni svijet. (Stoga su pripadni organizacijski elementi demijurški osposobljena pjesništva poete vatesa, jasno, suprotni depersonaliziranu govoru njegova antipodnog pjesnika – autora proizvođača.)“ (Maleš 2002: 16)

Nakon što je definirao Paruničin pjesnički model, odnosno točku iz koje izvire strukturirajući tijek, Malešu preostaje tek pratiti tijek strukturiranja, točnije rečeno, preostaje mu zabilježiti *ponašanje* strukture. Premda se Vesna Parun, veli on, „vraća nepomućenim vrijednostima mitske, prethistorijske situacije svijeta, cilj njenog povratka: literarna restauracija mitskog zavičaja, nije ujedno svršetak nego početak autoričina umjetničkog teksta“ (2002: 23). Autorica, naime, ne istražuje „način putem kojega je ostvarila cilj vlastitog pisanja, nego – jer je cilj povratka odavno poznat – stihovima lamentira nad spoznajom o njegovoj neponovljivosti i, ujedno, očiglednoj primamljivosti njegova idealnog humanizma“ (Maleš 2002: 24).

S druge strane, autoričin jezični model je prostorno oblikovan kao horizontalna ravnina „fiksiranog središta iz kojeg se šire mnogobrojni pravci: - „pravci“ ispisivanja tematskog registra neizbježljive referencije na idealno i neobnovljivo središte“ (Maleš 2002: 27). Preostaje mu zaključiti: „Favorizacija prirode kao uzora umjetnosti, i poezije kao kozmičke sile, izvodi su romantičke književne ideologije, i, ujedno, romantičke podloge autoričine svijesti.“ (Maleš 2002: 34).

Romantička svijest vraća se pjesnikinji, ovaj put kao podloga, kao struktura, ali s jednom važnom razlikom – ovaj put je iz kritičke svijesti

---

koja “posebno zapaža uvijek samo kao slučaj općeg” (1989: 92). Kako inače, osim paramnezijom, u ovaj čipkasti i efemerni pejzaž smjestiti pjesnikinjinu evokaciju: “Na prijemu u zgradi Jugoslavenske akademije, na kome je doktor Štampar bio domaćin, autor *Banketa u Blitvi* me je s vratiju uljudno zamolio neka se idem kući presvući – budući da sam bila, nota bene, još i u muškim jahaćim hlačama, u kojima sam dopješačila. A haljina i cipela nisam ni imala, a još manje ormara ili »kuće«“ (Parun 1990: 62).

izgnan subjekt, on je tek fiksirano središte iz kojega se šire mnogobrojni pravci. Predrasuda je, u ovome slučaju, već upisana u strukturu i prethodi svakoj diskurzivnoj praksi. Ali kritika onda ima pravo govoriti samo o sebi, svaka njena intervencija zatvorena je u unaprijed strukturirani jezik. Tako se Malešovoj tvrdnji o početku i svršetku, lamentu i evokaciji može suprotstaviti Batailleova tvrdnja kako „poezija nikada nije žaljenje za prošlošću. Žaljenje koje ne laže nije pjesničko; ono prestaje biti stvarno žaljenje postajući pjesničko, jer tada u predmetu za kojim se žali prošlost je manje važna od samog izraza žaljenja" (1977: 41).[3] Ma koliko je Malešova kritička terminologija precizna, distancirana, opširna, ona nikad ne uspijeva dekodirati poetski jezik – u najboljem slučaju, ona tek uspijeva odstraniti retoričku dimenziju logičke operacije svođenja posebnoga kao slučaja općega o kojoj govore Adorno i Horkheimer. (1989: 92)

Osim toga, svaki put kada govori o podrijetlu Paruničine poezije, uzoru, idealnome i neobnovljivome središtu, Malešov konzekventni strukturalizam biva doveden u pitanje: u njegov se besprijekorno posredovani obzor uvlači aporija humanističke tradicije.[4] Struktura se definira samo u odnosu na drugu strukturu, što znači da je njezino podrijetlo nužno spekulativno. Ta će spekulativnost suvremenim kritičkim čitanjima pridati metafizički prizvuk, makar suptilno prikriven operativnim ili tehničkim prinudama.[5] Ako se pojam pjesničkoga jezika više i ne uzima kao samorazumljiva ili empirijska činjenica, njegova se funkcionalno poimana prezencija svejedno prilagođava pravilima razuma uvijek izmičuće strukturne igre. Tako se naposljetku pjesnikinjin monizam, romantizam, sentimentalizam jedino i može spekulirati kao strukturirajući.

---

[3] Ono što Bataillea ipak otkupljuje od strukturnoga determinizma jest tvrdnja koju izriče nešto kasnije u istome tekstu o Baudelaireu: "Istina, poezija koja opstaje uvijek je suprotnost poezije, jer ona prolaznost, koja je njen cilj, pretvara u vječnost. Ali to nema značaja, ako pjesnički pothvat, čija je bit u tome da sa subjektom spoji objekt pjesme, taj objekt, ne gubeći snagu, spaja sa prevarenim pjesnikom, pjesnikom poniženim zbog neuspjeha i nezadovoljenim. Na taj način, objekt, svijet, nesvodljiv, nepodvodljiv, utjelovljen u hibridnim tvorevinama poezije, iznevjeren u pjesmi, nije iznevjeren u bezizglednom pjesnikovom životu." (1977: 45)

[4] «Često vidimo da deskriptivna praksa „humanističkih znanosti" u najzavodljivijoj (u svakom smislu riječi) zbrci miješa empirijsku anketu, induktivnu pretpostavku i esencijalnu intuiciju, ne poduzimajući mjeru opreza u pitanju podrijetla i funkcije iznesenih tvrdnji.» (Derrida 2007: 135)

[5] Hugo Friedrich, primjerice, *u Strukturi moderne lirike* opetovano koristi termin strukturalne prisile (1969: 11, 125.) kako bi opravdao metodološku funkcionalnost koja se "sastoji u opisivanju simptoma nekog zajedničkog pjesničkog odnosa" (1969: 125).

Postaje jasno kako kritika, bez obzira je li eksplicitno ili implicitno postavljena u okvir pred-rasuđivanja, ne uspijeva konstituirati metajezičnu praksu u kojoj se oblikuju i kritika i čin, i teorija i praksa. Govoreći o pjesničkome činu, kritika uvijek govori o sebi samoj. Zato joj preostaje vrednovati, to jest sudjelovati u stvaralačkoj praksi kao ona instanca koja posreduje između proizvođačkoga i recipijentskog tržišta – u ulozi stručnjaka ili znalca. Tonko Maroević će hvaliti autoričinu „specifičnost viđenja, delikatnost osjećanja, nježnost govorenja" (2010: 189), Zdravko Zima će reći da je Vesna Parun „pjesničkom činu dala gotovo magijsko i religijsko značenje" (2000: 236), dok će Marin Franičević o zbirci *Zore i vihori* ustvrditi kako se radi o pabirčenju „bez kormila i kompasa po književnoj tradiciji" (1948: 267-269).

Drugim riječima, kako bi se Paruničino pjesništvo moglo označiti kao *delikatno*, *nježno*, *romantično*, i *ginekomorfno*, kako bi se pjesnikinja mogla označiti u *naravi ličnosti*, u *iskonskome smislu za cvijeće*, u *vraćanju nepomućenim vrijednostima*, potrebno je proces identifikacije označiti kao stvaran. Ako je proces identifikacije - poezije, kritike, roda – stvaran, onda je moguće proizvesti diskurs primarnoga i stabilnoga identiteta iz kojega izviru učinci unutarnje izvjesnosti estetsko - biološkoga partikularizma. Ako identitet prethodi činu, onda je on: ili već upisan u inherenciju *poiesisa* ili se neprestano upisuje u procesu njegove koherencije. U oba slučaja, stvaralački čin je označen primarnim identitetom.

No, što ako je proces identifikacije fantazija (Butler 1999: 288-290)? Što „ako je unutarnja istina roda izmišljotina i ako je istinski rod fantazija utemeljena i upisana na površinu tijela?" (Butler 1999: 290) Što ako su unutarnja istina stvaralačkoga čina i kritike, inherencije i koherencije *poiesisa*, fantazije upisane na površinu diskursa? U tome se slučaju čini: a) „da rodovi nisu niti istinski niti lažni nego samo proizvedeni kao učinci diskursa primarnog i stabilnog identiteta" (Butler 1999: 290); b) „da je koherencija željena, idealizirana i da je ta idealizacija učinak tjelesnog označivanja" (Butler 1999: 290); c) da su poetika i kritika razdvojene u procesu identifikacije i da se u istome procesu ne mogu ujediniti.

Poetika i kritika se mogu susresti jedino u diskursu koji se načelno određuje, ili identificira, tek u procesu konkretizacije, dakle u onome diskursu u kojemu se stvaralački čin i svijest o njemu ostvaruju u iskustvenome i pojmovnome eksperimentu nadređenome svakom metodološkom predodređenju. Upravo esej dovodi u pitanje izvjesnost procesa identifikacije, ali to ne čini hipostaziranjem subjekta, u tome bi se slučaju subjekt identificirao kao *ono* što prethodi činu, već ustoličenjem subjektivne prakse kao instance koja se oblikuje i prepoznaje *u* činu. Na taj način, koristeći iskustvo kao eksperimentalno polazište, esej ne samo

da deplasira tradicionalan pojam metode, već to „iskustvo posreduje vlastitom pojmovnom organizacijom; esej, takorekuć, metodički postupa nemetodički“ (Adorno 1985: 97). Esej je uvijek već stvoren, uvijek već zatečen porijeklom subjekta-u-svijetu i svijeta-u-subjektu, što znači da je njegov konkretni *ab* skup[6] sačinjen od konkretnoga *a* i konkretnoga *b* koji se neprestano konfiguriraju u *nedovršenome mozaiku*:

> „Esejist je kombinator, neumorni proizvođač konfiguracija određenog predmeta, sve što na bilo koji način posjeduje jednu moguću egzistenciju, iz susjedstva predmeta koji određuje temu eseja, stupa u kombinaciju i izaziva novo oblikovanje. Preobražaj konfiguracija, svojstven svakom predmetu, smisao je eksperimenta, a cilj eseja je manje u definicijskom otkrivanju predmeta samog a mnogo više u zbiru konfiguracija u kojima on postaje moguć. To je također i znanstveno vrijedno, jer se okolnosti, atmosfere u kojima nešto napreduje trebaju spoznati, i konačno, svjedoče o njemu.“[7] (Bense 1976: 26)

Dakle, tek će analiza eseja Vesne Parun pokazati kako se poetička načela oblikuju u iskustvenome činu, tek će analiza različitih oblika konkretizacije eseja pokazati kako se kritička svijest kombinira sa stvaralačkom.[8] Naravno, načela konkretizacije o kojima će biti riječ nisu konstitutivna za autoričinu esejistiku: s obzirom da se neprestano moraju potvrđivati, ona se neprestano moraju dovoditi u pitanje. Na taj način, korišteni pojmovi pjesničkoga i esejističkoga jezika neće biti metodološki fundirani kao elementi teorijskoga metapojmovnika, već će se aktualizirati u diskurzivnome činu.

---

[6] Poezija, s druge strane, mora voditi računa o onom apstraktnom *a* i apstraktnom *b*, što znači da je u njoj konkretni *ab* skup tek varijacija na temu slike, ideje, reda, i sličnih postulata suvislosti.

[7] Pritom u ovome Benseovu stavu ostaje nejasno posjeduje li umjetnost kombiniranja tendenciju u samome stvaralačkom činu uobrazilje ili je ona posljedično otkrivena, što bi u svakome slučaju kategoriziralo eksperiment kao teorijski derivat. Osim toga, problematično je ustvrditi kako “esej može biti viđen kao završetak ili početak misaonog toka” (Bense 1976: 22), jer se proizvođač kombinacija uvijek nalazi usred misaonog toka - niti mijenja već nastali raspored konfiguracija, niti utječe na ishodišno oblikovanje predmeta.

[8] “Esej proizlazi iz kritičke suštine našeg duha, čije je uživanje u eksperimentiranju jednostavno nužnost njegovog načina bitka, njegove metode.” (Bense 1976: 24)

1. Intenziviranje pjesničkoga jezika

S obzirom da nema programatsku osnovu koja bi mu jamčila oblikovnu izvjesnost, različitost eseja se ne otkriva u statičnome obzoru deklarativne jasnoće, već u pomičnome obzoru konstruktivne sumnje. Montaigne će u eseju *O kajanju* priznati:

> „Ja ne slikam ono što jest. Ja oslikavam prijelaz: ne iz dobi u dob ili, kao što se u narodu kaže, od sedam godina pa do novih sedam godina, nego iz dana u dan, iz jednog trenutka u drugi. Svoju priču moram ravnati prema vremenu. Jer ja se mogu začas promijeniti, ne samo u svom stanju nego i u svojim nakanama. Imam pred sobom zbirku različitih i promjenjivih zbivanja i neostvarenih nakana, koje su tu i tamo protivne jedna drugoj; bilo da sam ja jedan drugi ja, bilo da sam ono pred sobom uhvatio u drugim okolnostima ili na drugi način.“ (2007: 27-28)

Sadašnji ja i ja za neko vrijeme zapravo smo dvojica, priznaje Montaigne. Vesna Parun će u eseju *Pod muškim kišobranom* uzviknuti:

> „To sutrašnje tvoje novo Ja, preporođeno i tebi još nepoznato! Tu granicu između ovdje i tamo, sada i sutra, ti i nitko drugi. I da iščezneš tako, zamišljen, s nogama u vodi i usnama na svirali, ne pitaj koliko star ni koliko puta zaljubljen, ni koliko puta zaboravljen, ni koliko puta na bespuću. U progonstvu.“ (1990: 12)

Na prvi pogled, ova dva načela konkretizacije razlikuju se samo u intonaciji, jednim dominira usklična poetska, a drugim lakonična prozna dikcija. No, pažljiviji pogled nudi neusporedivo važniju razliku. Umećući vrijeme između sadašnjega i budućega ja, Montaigne ustoličuje diskurzivni tijek kao eksperimentalnu praksu, kao metodološko pravo esejističkoga subjekta da neprestano provjerava utočišta konkretizacije. Tako se između sadašnjega i budućega jastva eseja stvara neraskidiva veza, spona koja čini njegov i samo njegov jezik.[9]

Prizivajući novo i nepoznato sutrašnje ja, prizivajući slike bespuća i progonstva, promatrajući i grabeći „šakama tu bivšu rijeku“ (Parun 1990: 12), Vesna Parun raskida upravo tu sponu, što za posljedicu ima,

---

[9] “To je povezano s načinom kojim nastoji obuhvatiti svoj predmet (...)Taj način je stalno osluškivanje izmjene glasova što u njemu odjekuju. U razini se koleba između suzdržane, sasvim malo samodopadne ironije i vrlo izražajne ozbiljnosti, upravljene k temeljima postojanja.” (Auerbach 2004: 275)

kao prvo, diskontinuiranje diskurzivnoga tijeka, i, kao drugo, razaranje esejističkoga jezika. Kidanjem diskurzivnoga tijeka, u diskursu se slobodno talože površni ispadi jezika koji razaraju afektivnu strategiju eseja: umjesto konfiguriranja jezičnoga intenziteta, intenzivira se poetska jezična konfiguracija. Umjesto kontinuirane provokacije identiteta, eseji Vesne Parun na ovoj razini nude apoteozu intenziteta, slučaja, nerva. „Kako uskladiti nerv kontemplacije s nervom prirode i nervom Povijesti", pita se pjesnikinja, i odgovara: „Dok si živ, literatura je nered, kad umreš, magistri te nasilu dovedu u red". (Parun 1990: 60)

Intenzitet i diskontinuitet kao načela esejističke konkretizacije za sobom uvijek nose još jednu opasnost: proizvoljnu akumulaciju impulsa, ekvivokaciju identiteta. „Suprotno Apokalipsi, usuđujemo se tvrditi da logos nije početak", piše pjesnikinja u eseju *Sumrak vila* iz 1978., (1990: 182). U *Posljednjem jahaču apokalipse* iz 1986., već piše: „A logos je početak vremena. Logos je vrijeme koje postaje povijest" (1990: 117). U istome eseju stoji i da: „riječ živi u vlastitom prostoru i vremenu" (1990: 116), zatim da živi „u prostoru onkraj vremena" (1990: 116), a zatim da riječ traje „jer nije život" (1990: 116). U tome eseju književnost „… je sama sebi tvorac, sama sebi zakon, sama sebi svijet" (1990: 116). U drugome eseju, isto iz 1986., *književnost je duhovni otpor zbilji, ona je egzistencijalno antivrijeme* (1990: 108). U eseju o Daviču napisanom još 1961. govori o *bratimljenju poezije i vremena* (1990: 209).

Ne može se ovaj nered braniti prirodnim neredom literature, ne može se trag sukcesije naprosto izbrisati mišlju kako kultura, napisat će u eseju *Obrana klana* iz 1977., „… nije niz iskustava, niz pokušaja, niz zahvata" (1990: 48), već „kocka iskustava, splet pokušaja, drama zahvata" (1990: 48).

U istome eseju stoji:

> „zavrtimo elipsu u prostoru, dobili smo elipsoid. Nikad više prvotnu jednostavnu figuru. Nema povratka natrag! Iz svoga puta nečeg nečim pokrenutog volumena, iz svoje vertikale ne može izaći nasilno nijedno tijelo, nijedan nosilac organiziranog života ove galaktike, pa bila to materija ili duh. Zbog te nikad geometrijski dovršene, zbog te krnje, eliptične, spiralne, ali u svim presjecima vremena i vrtnje uvijek *sebi jednake* i uvijek još složenijem, hiperboličnijem težeće *naše svijesti* mi smo slobodni sve dotle dok tu slobodu potvrđujemo i dok funkciju jednog žarišta ne potčinimo funkciji drugog." (1990: 44)

Ali, eliptična konfiguracija ne znači i zaborav svijesti o konfiguriranju. I sama će priznati: „Ukinuti centar, da. Ali ga premjestiti u fokuse."

(1990: 44) No, fokusa nema bez težišta. Perspektiva se ne može ukinuti bez perspektive. Ne može se ukinuti kontinuitet diskurzivne prakse, a da se pritome ne razori i jezik diskursa. Koncepcija eliptičnoga, uvijek sebi jednakoga identiteta nužno je ekvivokalna; u njoj se izmiruju predodžba nedovršenosti i pretpostavka jednakosti - pritome su nedovršenost i jednakost *metafore pojave*, dok je izmirenje *metafora snage* koju autorica intenzivira u sudbinsko načelo *poiesisa*. I stoga upada u aporiju: „Izreći snagu kao podrijetlo pojave, nedvojbeno znači ne izreći ništa. Kada je izrečena, snaga je već pojava" (Derrida 2007: 28).

Iz ove aporije autorica se može izvući samo ako se *novo i nepoznato sutrašnje ja* intenzivira u poetičkome identitetu. Zato su Paruničini eseji na ovoj razini konkretizacije tek poseban slučaj intenziviranja poetskoga jezika, njihovo konkretno *ab* se nužno raspada na apstraktno *a* i apstraktno *b:* na eliptično gibanje rečeničnoga ritma, hiperbolično gibanje semantike.[10]

Esej kao poseban oblik pjesničkoga govora nije esej.[11] Temporalni ustroj eseja ne dozvoljava stabilizaciju diskursa emfatičkim prizivom diskontinuiteta: esejistički subjekt je, u tome slučaju, prisiljen stagnirati u onome *nepoznatom*, u *bespuću* i *progonstvu*, *grabeći šakama* apstraktni diskurzivni tijek. Drugim riječima, nije dovoljno intenzivirati poetički identitet da bi se ispunila esejistička priroda: za to je potrebno naturalizirati jezik *poiesisa*, čime dolazimo do drugoga načela konkretizacije. Autorica na njemu inzistira, ono je *raison d'aitre* njenih eseja.

2. Naturalizacija pjesničkoga jezika

U eseju *Od dijalektičkog antibarbarusa do antidijalektičkog barbarstva* iz 1975. pjesnikinja govori o dva različita *realiteta*, o stvaralačkome svijetu književnosti i već stvorenome svijetu kritike. I tvrdi:

> „Pisac je nešto poput kozmosa i poput biljke, poput samog ljudskog društva – živ organizam, koji stvaralačkim porivom nadrasta vlastite spoznajne slabosti, nadvladava nebitak, uklanja nemušte zapreke

---

[10] Na isti način treba gledati i autoričinu uporabu aforizama. Dok npr. Baconovi eseji izviru iz jednoga jedinog aforizma, da bi mu se potom sasvim preciznom diskurzivnom manufakturom vratili (usp. 1967: 74-75), Paruničini eseji čine kaleidoskop, ponekad su parafraze antičke mudrosti, poput onoga: "Samo postojati gore je nego nepostojati" (1990: 41), ponekad su frivolni: "Kratke suknje pokrivaju tek toliko koliko je najneophodnije, kratkoročni krediti u kulturi niti toliko" (1990: 21).

[11] O odnosu pjesničkoga i esejističkoga jezika, odnosu smisaone zapremine jezika i njegove elastičnosti usporedi: Lotman 2001: 36-42.

> i bori se u ime života i na strani života. To isto čini i sam život. Književnost nije samo nadgradnja - ona je ujedno i biologija te nadgradnje, i tu je ključ za razumijevanje kulture uopće kao najvišeg stupnja i oblika usavršavanja života – kojemu bi cilju … imali biti podređeni svi drugi povijesni aspekti i njihove odgovarajuće idejne i materijalne strukture, kao što su politika, ekonomika, tehnologija." (1990: 25)

Na ovome mjestu Paruničini eseji otkrivaju svoj jezik: kako je poezija živ organizam, poetizacijom esejističkoga diskursa on postaje njena druga priroda. Njegovo apstraktno *a* i apstraktno *b* vežu se stvaralačkim porivom i tvore konkretno *ab*. Autoričino prizivanje novoga i nepoznatog ovdje dobiva opravdanje u „neprestanom stvaralačkom procesu života" (Parun 1990: 26), a diskontinuitet diskurzivnoga tijeka iskupljuje se *u tijeku i ritmu stvarnosti* (Parun 1990: 26). Akumulacija impulsa postaje *samorađanje* (Parun 1990: 26), a iz tog majčinskoga tijela stvarnosti nastaju povijesne konfiguracije. Evo što pjesnikinja kaže o konfiguriranju bajkovitog jezika:

> „Užitak je gledati kako se nemušto komuniciranje bića obrazuje u povijesni postupak, nanoseći sa sobom uvijek i plimu inicijativa, neprestano nabujalo račvanje smjerova. Nijedan pothvat ne završi tamo odakle je počeo, dobitak se ne poklapa sa željom, rezultat s namjerom." (1990: 172)

Konkretizacijom prirođenoga pjesničkog jezika, odnosno njegovim premještanjem u nagonsko, u biološko, u ono što prethodi svakome propisanome kulturnom činu, esejistički jezik prestaje biti tek rukavac *poeisisa*, i postaje sam *poiesis*. Njegova heterogenost nije više varijacija na temu suvislosti, ona je poredak eksperimentalne prakse otkrivanja izvorne, ali potisnute komunikativnosti bića.

Kao prirodna bića poezije, Paruničini eseji gube ekvivokalan identitet koji su imali na prošloj razini i postaju plurivokalni, odnosno, postaju primjer jezika u kojemu nagoni razlamaju uobičajene, nedvosmislene jezične termine i otkrivaju nepotiskivu heterogenost mnogostrukih zvukova i značenja (usp. Kristeva 1984: 132-136). Pjesnički jezik je stvaranje, *rađanje* one značenjske prakse koja ne samo da posreduje između različitih oblika uspostavljenoga jedinstva (politika, ekonomika, tehnologija), već pripadaju semiotičkom toku koji prethodi i slijedi *svakome* jedinstvu (Kristeva 1979: 7-13). Ako je prirodan, esejistički jezik, kao i pjesnički, proizvodi ritam, intonaciju, igru, užitak. Tako se

ono prije i ono poslije simboličkoga jedinstva, ono infantilno i ono zrelo, djetinje i majčinsko, povezuje u praksu:

> „Djetinji je svijet krcat poruka jer je sastavljen od samih bitnih stvari. Sažetih u jednu jedinu dimenziju postojanja. Dijete zato i ne mora znati poruku bajke, dosta je da joj se prepusti i u njoj nesputano uživa. U čistom uživanju je kvasac sutrašnje potrebe za znanjem onog iz čega je užitak proizašao.“ (Parun 1990: 169)

Pjesnički jezik kao rađanje, s druge strane, pretpostavlja i postojanje drugosti, onoga već stvorenoga, simboličkog jezika. S obzirom da nedvosmislena značenjska praksa simboličkoga jedinstva neprestano potiskuje plurivokalnu prirodu pjesničkoga jezika između njih nužno vlada antagonistički odnos. Poetička značenjska praksa nije samo subverzivna u proizvodnji mnogostrukih zvukova i značenja, već je obvezana nužnošću antagoniziranja institucionalnog jezika. Na ovoj će nužnosti Vesna Parun graditi svoju apartnost i pravdati svoju auru. Suvremeni naturščici stiha, reći će o svojim suvremenicima, su prezasićeni *elokvencijom klasika* koju *klokotriziraju*, *atomiziraju*, *reduciraju* i do *stupnja hiperurbanog imbeciliteta* (1990: 57). Stoga ne pripada ni krugovašima[12] ni razlogovcima. Za nju „ne postoji kulturna politika“ (1990: 49), a „teorije književnosti krcate su zabludama“ (1990: 69). Pjesnikinja ne vjeruje ni „u funkciju avangarde, osim na spiritističkim seansama ekscentrika“ (1990: 57), a „pjesnik je odgovoran samo djeliću pisca u sebi, koji nije odgovoran nikome“ (1990: 56). I zaključuje: „Jedino se na naš vlastiti i nepatvoreni, tek voljom intelekta nasilno zaustavljeni doživljaj može nadograditi bilo kakvo istraživanje i doživljaja i objekata koji ga inspiriraju. Spoznaja jest napor“ (1990: 168).

Ali, ako se naš vlastiti, nepatvoreni doživljaj voljom intelekta nasilno zaustavlja, onda se on time nužno iskrivljuje. Spoznaja jest napor otuđivanja. Ako je stvaralački jezik uvijek i jedino prirodan, on je nužno i nekritičan, jer je kritika jezik kulture. Antagonizam spram simboličkoga, onoga-već-stvorenoga jezika kulture nužno proizvodi konvenciju stvaralačkoga čina kao rađanja *istog*. Na taj se način subverzivna značenjska praksa pjesničkoga jezika pretvara u nagonsku teleologiju:

---

[12] “Aha, časopis »Krugovi«? Bljesak munje nekog novog pohoda drugačijeg nego onaj prugaški. Ali ja se već osjećah svemu tome daleka. Pa i staromodna. I, ne varam li se: sasvim sama. Otkud odjednom sva ta rafinirana pismenost, - mišljah odsutno, i ne sluteći da je to bio pozdrav »avangarde« koja će nestati prije nego što kamen bačen u vodu opiše oko sebe posljednji krug.” (Parun 1990: 56)

Želja postaje Zakon. Evo što Judith Butler kaže o ovome paradoksu u djelu Julije Kristeve:

> „Heterogenost nagonâ kulturalno djeluje kao subverzivna strategija pomicanja, koja zbacuje hegemoniju očinskoga zakona oslobađajući mnoštvenost u samome jeziku … Smještajući izvor subverzije na mjesto izvan same kulture, Kristeva, čini se, unaprijed isključuje mogućnost subverzije kao djelotvorne i ostvarive kulturne prakse.“ (2000: 92-94)

Isti paradoks bitno određuje i Paruničinu esejističku praksu. Načelo naturalizacije poetskoga jezika unaprijed oduzima autoričinim esejima mogućnost kritike: oni se zatvaraju u apstrakciju stvaralačkoga čina. Tvrdnjom kako je kritika „slijepo crijevo pismene kulture … u kojemu duh više nema što da probavlja odvojen od živog krvotoka“ (1990: 26), ona degradira stvaralački poriv na *stihijsko kolanje duhovne biologije*. I, na taj način, ponovo degradira esejistički jezik. Ako je esej prirodno i nekritično biće poezije, onda se njegovo krhko uspostavljeno konkretno *ab* posljedično raspada u bespolnost.

I što mu onda preostaje već prerušiti se, stilizirati se, čime dolazimo do trećega načela konkretizacije. U nemogućnosti da se ostvare u intenzitetu i prirodi *poiesisa*, Paruničini se eseji ostvaruju u tonu, u dikciji. Tako se vraćamo onome uskličniku o kojemu je bilo riječi na početku.

3. Stilizacija esejističkoga jezika

Zdravko Zima će u razgovoru za časopis *Danas* (13. srpnja 1982.) upitati pjesnikinju za komentar scenske izvedbe *Apokaliptičkih basni* kojoj su kao predložak poslužili stihovi iz autoričine istoimene zbirke. Pjesnikinja odgovara:

> „Rekli ste predložak. Ta je riječ, ne vašom krivnjom, i deplasirana i uvredljiva. Autor nikome ništa ne predlaže … Vidite, nepravedno je da se muškarac uvijek nečim igra, a žena uvijek da nešto vrši. On se igra loptom, poviješću i životima, dok žena vrši poslove za život neophodne. Ona daje na svijet »predložak« koji će poslužiti za mušku režiju budućnosti. Žena se ne umije javno igrati. Bolje reći, u muškoj povijesnoj igri ona je vječiti autsajder. Pišući basne brišem tu podjelu uloga i poistovjećujem se etički s junacima mojih vizija, sa životinjama. Smijem se tom basnoslovnom svijetu u kojemu su, sada u mojoj režiji, i »on« i »ona« autsajderi podjednako.“ (1990: 67)

Ova strategija brisanja podjela uloga provocira projekt heterogenosti prirodnoga pjesničkog jezika. Koncepcija stvaralačkoga čina kao fantazije *koja nije odgovorna nikome* u konačnici znači odbijanje da se poprimi oblik za koji se mora „preuzeti odgovornost" (Bordo 1999: 128). Ako je moguće *režirati basnoslovni svijet* u kojemu su rodne i spolne identifikacije podjednako autsajderske, onda je neophodno „odustati od svih fantazija epistemološke pobjede, ne samo od onih koje su ozbiljno fiksirane za nužnost i jedinstvo nego i onih koje su zatrovane mogućnošću i pluralnošću" (Bordo 1999: 128).

Drugim riječima, *remećenje roda* (Butler 1999:280), remećenje primarnoga i stabilnoga identiteta nije moguće sprovesti u postupku intenziviranja pjesničkoga identiteta, niti u naturalizaciji pjesničkoga jezika, već jedino u kritičkome konfiguriranju stvaralačkoga čina. Kritičko ra-stvaranje stvaralačkoga čina znači: a) prebacivanje očišta s onoga što procesa identificiranja na ono *kako*; b) razotkrivanje autentičnih, izvornih, ontoloških diskurzivnih praksi kao stabilizirajućih učinaka; c) stilizaciju stvaralačkoga subjekta kao parodijskoga nositelja metapraktične svijesti.

Upravo navedeni postupci legitimiraju esejističku praksu. Esej djeluje kao kritički i stvaralački disponirana svijest koja vlastite dispozicije neprestano stavlja na kušnju. Esej se bavi pitanjem koje se u simboličkoj značenjskoj praksi ne postavlja jer se potiskuje u samorazumljivo: tko ili što jamči *moju* identitetsku izvjesnost? I odmah potom zatiče pukotinu u *poiesisu*. Zato proizvodi ono *kako* identiteta. Zato se ponavlja u pukotini subjektivnoga iskustva. Zato parodira kategoričku izvjesnost epistemološkoga jezika.

U režiranom basnoslovnom svijetu u kojemu su on i ona podjednako autsajderi eseji Vesne Parun dobivaju legitimaciju. Tek se na ovoj razini pjesnički jezik njenih eseja puni odgovornošću i samokontrolom naracije: „Pisac i pjesnik dvije su različite stvari. Pisac manipulira sablastima. Pjesnik je sam sablast. On ne mora nikoga izmišljati, čak ni sebe. Pisac piše pod samokontrolom, jer se osjeća odgovornim. Pjesnik je odgovoran samo djeliću pisca u sebi, koji nije odgovoran nikome." (Parun 1990: 56)

Carl H. Klaus u *Elementima književnosti* razlikuje četiri tipa eseja: esej kao argument, kao priča, kao pjesma, kao dramska igra (l991: 9-39). Esej kao priča, veli on, odlikuje se modusom naracije, osobnim ili nadosobnim, cjelovitim ili fragmentiranim postupkom pričanja priče koja *mora* biti ispričana s dubokim poznavanjem uzroka i značenja narativno reprezentiranih događaja (1991: 15-16). Esej kao pjesma, s druge strane, odlikuje se modusom meditacije, iskušavanja i izlaganja autorova misaonog procesa (Klaus 1991: 24). No, ovo su tek deskriptivne oznake esejističke proizvodnje. Ističući *različite* postupke *različitih*

tipova eseja Klaus zapravo konstituira razliku kao kategoriju jedinstva i tako naposljetku mjeri isključivo diskurzivni učinak eseja. Klausovo označavanje esejističkih postupaka kao pjesničkih ili narativnih implicira postojanje jednog *alter ega* diskursa koji postoji i proizvodi učinke u onom *kao*, u transcendentalnoj sintaksi u kojoj se prvotni diskurzivni identitet (priča, pjesma) iznova potvrđuje i prepoznaje u esejističkim učincima. Na taj način praksom eseja upravlja njihov odsutni uzrok: esejistički učinak postaje *stilizacija* uzroka.[13]

Klausova interpretacija ima barem dva nedostatka. Kao prvo, transcendentalna sintaksa izraza *alter ego* „ne trpi nikakav odnos imenice i pridjeva, apsoluta i epiteta, u ovom ili onom smislu" (Derrida 2007: 133). Esej kao pjesma ili kao priča istodobno je *ego*, dakle jednak priči ili pjesmi, i *alter*, dakle različit od priče ili pjesme, manji od od njih: „... drugi je apsolutno drugi samo ako je ego, to jest na neki način isto što i ja. Obrnuto, drugi kao *res* istodobno je manje drugi (nije apsolutno drugi) i manje „isti" od mene" (Derrida 2007: 133). Kao drugo, esej se ne *identificira* s učincima vlastite prakse, on ih dovodi u pitanje. On se konfigurira pjesničkim i narativnim sredstvima, ne kako bi ih renovirao u vježbi *alter ega*, već kako bi ih istjerao načistac: u prostor gdje tekst iskušava kontekst, i obrnuto, gdje stvaralački čin iskušava kritičku svijest, i obrnuto.

Eseji Vesne Parun stoga nisu niti *kao* pjesme, niti *kao* priče - oni su *između* pjesme i priče. Jednom legitimirani između stvaralačkoga čina i svijesti o njemu, oni se naposljetku stiliziraju kao emancipatorska praksa. Stilizacija kao emancipacija predstavlja oslobađanje diskursa od obaveze stvaranja učinaka i od njegove uvjetovanosti odsutnim uzrokom. Stilizacija esejističkoga jezika predstavlja praktičnu *provokaciju* opojmljenoga diskurzivnog identiteta: u tome se slučaju esej *u* praksi i *kroz* praksu postavlja kritički. Vesna Parun će svoj esejistički jezik stilizirati trostruko:

- u praksi simboličkoga jezika, poetskoga i proznog (eseji: *Do zalaska sunca hodajući za kamilicom, More bez sunčevih zalazaka, Zapis o Kasfalpiru, Valcer fatamorgane, Krleža, demiurg mog naraštaja*). Karmen Milačić tvrdi kako u „proznim tekstovima Vesne Parun teme postaju preteksti za njezine vlastite misaone i stilske uzlete. Ona traži svoj interpretatorski efekat, te je stoga njezin tekst pisan

[13] Na isti će način Foucault u prvome svesku *Povijesti seksualnosti* govoriti o umjetnome jedinstvu spolnoga pojma koji transcendira instance predrazumijevanja iz kojih je proizašao: "Pojam 'spola' omogućio je da se u umjetno jedinstvo spoje anatomski dijelovi, biološke funkcije, ponašanja, osjećaji, ugode te da se to fiktivno jedinstvo iskoristi kao uzročan princip." (1980: 154)

u povišenom tonu, s mnogim inverzijama riječi, stilskim obrtima, uvijek s poetskom konotacijom, bujnošćui ljepotom jezika" (1990: 325). Točnije bi bilo reći kako se, *u proznim tekstovima* Vesne Parun, simbolički jezik konotira esejističkim. Navedeni postupci, efekti, obrti, nisu slučajevi proizvodnje interpretativnih učinaka, već konfiguracije, nisu oblik diskura nastao na drugim oblicima, već *stanje* diskursa u kojemu se zatečeni jezik i njegovi predviđeni učinci ra-stvaraju u iskustvu, u viziji, u fluidu: „Gluma je, kao i magija, uprizemljenje, čeprkanje po otpacima bitka, ukoliko sama osobnost glumčeva ne zrači inteligencijom dovoljno fluidnom za suočenje sa suštinom vizije, što nije iscrpljena prostorom riječi i zadataka u koordinatama glume" (Parun 1990: 238). Na ovoj stilizacijskoj razini dominira arhaična dikcija – autorica u konotiranju simboličkoga jezika priziva antičku bujnost izraza: viškove *iracionalne* stvaralačke energije (usp. Parun 1990: 86).

- u praksi epohalnog jezika (eseji: *Aforistički kaleidoskop, Od dijalektičkog antibarbarusa do antidijalektičkog barbarstva, Obrana klana ili razgovori oko eliptičnog stola, Pisanje – monolog ili dijalog sa svijetom, Poštovani suvremenici*). Na ovoj se razini simbolički jezik denotira esejističkim. Cjelokupna epohalna proizvodnja učinaka, poetskih, proznih, kritičkih, se razumije kao manipulativan izraz društvenoga bitka koji se može nadići jedino *racionalnim buđenjem* stvaralačke energije gdje izraz postaje smjelost, a kritika odgovornost. „Shvativši da je prevarena i ona i društvo" (Parun 1990: 92), književnost se budi i osvješćuje. Umjetničko „viđenje svijeta tada je elegija, ali i satira; to je vrijeme procvata komedije kao dijaloga sa svijetom, crnog humora, pop glazbe, seksualne revolucije. I onda, u jednom probuđenom trenutku vremena, *riječ* se iznova osmjeli da preuzme na sebe odgovornost" (Parun 1990: 92). Jezikom epohe ne piše stvaralački subjekt, već epoha, i stoga ga je moguće kritički prevrednovati u dijaloški koncipiranome stvaralačkom činu, u satiri, u humoru. Stoga na ovoj esejističkoj razini dominira niska dikcija, epoha se satirički ugrađuje i prerušava u svakodnevicu kako bi se razotkrio kontekst njenog identiteta: satira je parodijska konfiguracija identiteta.
- u praksi lokalnog, empirijskog jezika (eseji: *Pod muškim kišobranom, Sumrak vila - reinkarnacija bajke, Pohvala najbezazlenijima, Sunčani nemir djetinjstva*). Na ovoj razini stilizacije autorica parodira osobno iskustvo – čin se prerušava u kritiku. Subjektivna razrada poetičkih nazora, ili, točnije rečeno, dekonstrukcija lirskoga idioma ispovjednom intonacijom iskrivljuje se u kritičku mistifikaciju.

> Priznaje: „Jest, imali su pravo moji bližnji. Pisati u sobi pod kišobranom nije, očito, nikakav znak genijalnosti. Pročitali su u »Republici«, koju mi je poštar donio, Ti koja imaš nevinije ruke i rugali se: kako uljepšava, gle, kako zauzima pozu! A gdje su joj u toj pjesmi bolnička nosila, zavijanje sirene usred noći, raščupana kosa, glava gažena cipelama onih za čiji se miran san u toj laži-pjesmi usrdno moli! Gdje gumena cijev za stomak, potvrde socijalnog osiguranja, gomile knjiga po tuđim drvarnicama, potucanje od nemila do nedraga, košmar, spleen" (Parun 1990: 11). Parodijom osobnoga iskustva razvezuju se učinci diskurzivne prakse upisani na površinu tijela: postaju nečitljivi i moguće ih je prerušiti u *figuru* tijela. Stoga na ovoj razini dominira visoka dikcija – romantična svijest pokazuje se sposobnom za uočavanje veze između elemenata: „Svi moji trubaduri bili su okrutni" (Parun 1990: 62).

Navedeni postupci stilizacije se, dakako, mogu analizirati i promatrati izdvojeno, ali samo u teorijskome činu. U esejističkome činu oni tvore neraskidivu cjelinu i djeluju u sveukupnosti svoga parodijskog potencijala. Stoga su nedjeljivo emancipatorski. Parodija identiteta je politika identiteta. Na izlaganju na devetom kongresu književnika u Novom Sadu 1985. godine pjesnikinja će priznati:

> „Napredna omladina moje generacije započela je svoj mukotrpni putu riječju: *moram*. Onda je to *moram* postupno evoluiralo, da se prometne u *moramo*, da se napokon izrodi u *moraš*, riječ najapsurdniju i nejneljudskiju od svih postojećih. I to je bio kraj utopije, kraj mišljenja, kraj jezika kao mosta sporazumijevanja. Iz ljuske jajeta – poput onog iz naučno-fantastičnog filma *Osmi putnik*, izvila se riječ nakaza, riječ aždaja spremna da proguta sve oko sebe. »Moraš« - to se ne izriče ustima nego žvalama, to ne govori čovjek čovjeku, nego krotitelj tigru kojega kroti. Ta riječ, zakrilivši pravu suštinu *moranja*, iza kojeg se krije moralni postulat, stvorila je od ove planete robijašnicu. Ona je toljaga, nož, plinska komora." (1990: 74)

Tako dakle, nakon svega, pjesnikinja otkupljuje svoj esejistički svijet. Tako što moli, apelira, umjesto da zapovijeda i traži. Može li to biti dovoljno kao načelo konkretizacije? Ne zaboravimo, na isti način Protagora prekorava početni stih Ilijade, jer boginji se ne zapovijeda, nju se moli (v. Đurić 1951: 92). Jezik je upućen svijetu i mijenja ga. Ali, ako je zapovjedno upućen, onda ga mijenja nasilno. Molba je romantična konfiguracija svijeta. Molba je kritika.

Izvori

PARUN, Vesna, *Nedovršeni mozaik*, Zagreb, 1990.
PARUN, Vesna, *Apokaliptične basne*, Zagreb, 1990.

Literatura

ADORNO, Theodor, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb, 1983.
ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo, 1989.
BACON, Francis, *Eseji*, Beograd, 1967.
BATAILLE, Georges, *Književnost i zlo*, Beograd, 1977.
BENSE, Max, „O eseju i njegovoj prozi“, *Delo*, Beograd, 1976., br. 5., str. 18-29.
BORDO, Susan, “Feminizam, postmodernizam i skepsa spram roda”, u: *Feminizam/postmodernizam*, Zagreb, 1999.
BUTLER, Judith, “Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs”, u: *Feminizam/postmodernizam*, Zagreb, 1999.
BUTLER, Judith, *Nevolje s rodom*, Zagreb, 2000.
CVITAN, Dalibor, *Književne kritike i eseji*, Zagreb, 2004.
DERRIDA, Jacques, *Pisanje i razlika*, Sarajevo, Zagreb, 2007.
ĐURIĆ, Miloš N., *Istorija helenske književnosti*, Beograd, 1951.
FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality*, sv. 1., *An Introduction*, New York, 1980.
FRANIČEVIĆ, Marin, *Pisci i problemi*, Zagreb, 1948.
FRIEDRICH, HUGO, Struktura moderne lirike, Zagreb, 1969.
KLAUS, Carl H., SCHOLES, Robert, COMLEY Nancy R., SILVERMAN, Michael, *Elements of Literature*, New York, Oxford, 1991.
KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, 1984.
KRISTEVA, Julija, *Prelaženje znakova*, Sarajevo, 1979.
LADAN, Tomislav, *Zoon graphicon*, Zagreb, 2001.
LOTMAN, Jurij, *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, 2001.
MALEŠ, Branko, *Razlog za razliku*, Zagreb, 2002.
MAROEVIĆ, Tonko, *Skladište mješte sklada*, Zagreb, 2010.
MONTAIGNE, Michel de, *Eseji*, knjiga I-III, Zagreb, 2007.
ZIMA, Zdravko, *Porok pisanja*, Zagreb, 2000.

GENRE AND GENDER CHARACTERISTICS IN VESNA PARUN’S ESSAYS

Former theoretical and critical interest for the artistic creativity of Vesna Parun was oriented on her poetic and dramatic opus. To demonstrate her power to discoursively scan the issues of her own temper and world view in an essayistic attire this work will be concerned with her essays, by showing: a) the relation between the poetic and the essayistic language, with particular reference to the analysis of different ways by which the author incorporates the distinctive poetic sensibility in the essayistic discourse; b) the relation between the essayistic language and the language of the epoch, with particular reference to the analysis in which the authors lyrical refinement correspondes with the conceptual imagery of the discoursive praxis of the generation; c) the relation between the essayistic and the subjective language, with particular reference to the analysis in which her essays, especially with her aphoristic and sensual intensity, manifest themselves as a distinctive apparition in the croatian literary praxis, as well as the author herself.

KEY WORDS: ***Vesna Parun’s essays, Vesna Parun’s poetry, essayistic poetic, gender theory, interpretation***

Marina Kljajo-Radić

Filozofski fakultet
Sveučilište u Mostaru
Bosna i Hercegovina

UDK: 821.163.42-1.09 Parun, V.

Pregledni rad
Primljen: 1. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 19. 11. 2016.

More u poetičkome diskursu Vesne Parun

Gotovo da nema tematskoga usredištenja u pjesmama Vesne Parun koje nije u korelaciji s prirodom, napose s motivom mora. Habitus otočkoga Zlarina, okružen morskim beskrajem i njegovom tajnovitom dubinom, artikulirao je pjesnički doživljaj života i svijeta, ponajprije ljubavi i njezine tajne, potom i svih sastavnica življenja, gdje se more transformira iz svoje prirodne ljepote u antropomorfizirani lik. More postaje slično čovjeku (*Duša mora*), u svojim mijenama miriše poput oleandra, ali je i oteščalo od oluje, suobličuje se s dvjema čovjekovim spoznajama – svijetlom i tamnom stranom života. U pjesmama Vesne Parun more možemo čuti u dihotomiji njegove prirode koja velikodušno daje, ali i neumitno uzima.

KLJUČNE RIJEČI: ***antropomorfizirano more, biblijska retorika, kontemplativna spoznaja, metaforizacija, more, pobožanstvovljenje mora, poistovjećivanje.***

Grčki filozof Tales vodu je definirao kao počelo svih tvari, a moderna znanost potvrđuje da je u vodi nastala prva organska materija na Zemlji. Međutim, primitivna je čovjeka more plašilo svojom snagom pa je tako nastao strah koji se preobrazio u strahopoštovanje stvarajući od njega božanstvo kojemu se morao utjecati za dobrostivost i blagonaklonost (Posejdon, Neptun). Najljepši je poetski ostvaraj o moći Posejdona prvo pjevanje Eneide gdje je opisana oluja koja uništava lađe.

> „More je oduvijek privlačilo ljude svojom mirnoćom, bojom, svojom zagonetnom dubinom; u takvim su prilikama ljudi zamišljali u moru sirene, koje su lijepim pjevanjem privlačile mornare, te su ovi zaboravljali svoje u kući pa i domovinu. More je oduvijek privlačilo pojedince, skupine i narode. Ovo je u staroj književnosti najljepše zabilježila poezija u Homerovoj 'Odiseji', u Apolonija Rodskog u 'Pjesmi o argonautima' i dr.“ (Ravlić 1970: 170)

Sve što je bilo relevantno za druga mora suodnosno je onomu što se događalo i na našemu moru. Postupno, kako je čovjek ovladavao morem,

odnos strahopoštovanja preobražavao se u religiozne, pobjedničke i ribarske impresije. Najstariji poetični opis mora, ribarenja i oluje dao je Hvaranin Petar Hektorović: „Iako svojim ostvarenjima nije postigao visok umjetnički domet, ostavio nam je dosta reljefne slike svoga vremena na moru." (Ravlić, 1970.: 197)

Gundulićeva usporedba olujna mora sa životom u svojoj refleksivnosti i svevremenskoj istinitosti prava je poetizirana kontemplativna spoznaja:

Ah, nije život ljudski drugo
neg' smućeno jedno more,
neg' plav jedna, ku udugo
biju vali kako gore;
i sred ovijeh netom tmina
čoek se rodi, mrijet počina.

(*Suze sina razmetnoga*)

Ova velika životna istina, naoko pesimistična, afirmira ozbiljnije shvaćanje života koje u svojoj refleksivnosti trajno zaokuplja sugestivnošću i istinom, a svojom misaonom i stilskom formacijom mora prvinu poetskoga iskaza: „Tek Ivan Gundulić stvorio je od mora veličanstvenu metaforu ljudskog opstanka." (Mrkonjić 2014: 621)

Hektorovićevo more u *Ribanju i ribarskom prigovaranju* ambijentalni je fabularni patos i mjesto na kojemu se afirmira pjesništvo i glazba, Gundulić zbiljski poima more kao korelativ ljudskoga života, Pupačić ga antropomorfizira i s njim zajedno šuti, smije se i penje, brojni su literarizirani motivi mora (S. S. Kranjčević, *Na obali uskočkoga grada*; D. Tadijanović, *Veličanstvo mora*, *More u meni*; Vladimir Nazor, *Galiotova pesan*) koji zadobivaju pluralizam svoga nadahnuća u suvremenim poetizacijama. Tako u knjizi zapisa More i voda Pavao Pavličić definira more kao simbol: „More se ne može piti, ali se zato po njemu može ploviti, pa ono znači vezu sa svijetom, a samim tim i kulturu, filozofiju, umjetnost." (Pavličić: 2014: 9)

Semantičke su odlike u meditativnoj ekspanziji naglašenije kod pjesnika iz mediteranskoga krajobraza. „Vesna Parun rodno definira more kao postojaniji element u odnosu na koji se dijele sve pojave: *On je rijeka a ja sam more*. Prava snaga mora krije se u jeziku: *Ja more u zamku jezika namamih /a meni more kamen uzida u čelo*." (Mrkonjić 2014: 626) More pulsira u tkivu skoro svake treće pjesme Vesne Parun i u toj poetičkoj konkordanciji raznolikoga semantičkog varijatiteta more je za nju u svojoj bezgraničnoj, vječnoj biti i tajnovitosti neiscrpan inspirativni izvor i imaginativni perceptivni aktivitet.

More u poetičkome diskursu Vesne Parun očituje svoj kontemplativni svjetonazor – od svoga praiskona, pobožanstvovljenja mora ili religioznoga doživljaja, filozofičnoga poimanja, metaforičnoga do antropomorfiziranoga svojstva. Nema tematskoga duktusa u koji Vesna Parun ne inkorporira more: ljubavni titraji, domoljublje, deskriptivna, refleksivna i socijalna lirika. Nema ni duševnih intimnih meditacija ni transcendencija u koje more nije usidreno. Fascinantan je motivski klimaks mora u pjesništvu koje upućuje na poistovjećenost pjesnikinjina bića i bitka s prirodnim habitusom iz kojeg je potekla, što se zorno očituje iz sljedećega stiha iskazanog retoričkim pitanjem: „Jesam li ja to more koje vas ljulja / na valu svom („Pjesma o mornarima, ulicama i noći"); Ako tražiš put u moju dušu, / odvedi me moru olujnom („Pred morem, kao pred smrću, nemam tajne")."

Za Vesnu Parun more je inicijacijski uronjeno u biblijsku retoriku: „Bilo je stablo. I bilo je more" („Osamljenici") i javlja se u suodnosu s kamenom čiji je postanak uvjetovan dolaskom čovjeka: „Kamen i more razdvojeni svojim samoćama / Ispituju nespokojni prostor / U koji su bačeni radi čovjeka („Monolog poslije zvijezda")". Zbirke pjesama: *Vidrama vjerna* (1957.), *Koralj vraćen moru* (1959.), *Vjetar Trakije* (1964.) Vesna Parun potpuno posvećuje moru pa Karmen Milačić naglašava: „prave su himne moru – od arhipelaga zlarinskog do mrtvog žala Sozopola na obali Crnomorskoj. Jedini vidik koji je zapamtila u djetinjstvu bilo je more, a jedina tajna ON i ONA, kažu stihovi jedne minijature pjesama za djecu. More je druga velika ljubav Vesne Parun, ono najpotpunije otkriva njezin lik i njezinu dušu." (Milačić 1995: 13) Ona je poetskim zaveslajem u leksik svoga pjesničkoga tkiva inkorporirala sve dimenzije mora, od njegove prirodne fascinantnosti do predačkoga genetskog koda i inspirativnoga poistovjećivanja s njim.

Pobožanstvovljenje mora

Put u dušu čovjeka oduvijek je put Božji – od poganskih vremena, svih religija do kršćanskoga svjetonazora u kojemu je Vesna Parun odrasla. Međutim, njezino more dobiva primat nad svim božanstvima, pjesnikinja pobožanstvuje more i njemu otvara svoju nemirnu dušu – ispovjednim tonom put do njezine duše može otvoriti samo olujno more. Ono je kadro razotkriti sve boli i nemire i doprijeti u sve tajne zakutke njezine duše: „Ako tražiš put u moju dušu,/ odvedi me moru olujnom („Pred morem, kao pred smrću, nemam tajne")."

Potom otkriva svoj život, metaforično usporediv s hramskim ruševinama – netko je učinio to svetište njezina tijela i duše razvalinom.

I smokve koje ograđuju njezinu mladost kao visoravan imaju simboliku Judine smokve i izdajstva najtankoćutnijih osjećaja žene: „Ondje ćeš vidjeti otkrit život moj / kao razvaljen hram: moju mladost / smokvama ograđenu visoravan."

Stoga pjesnikinja uspoređuje svoja bedra s drevnim tužaljkama pred kojima „poganski bogovi kleče na koljenima".

Na kraju priznaje svoju neumitnu odanost moru – nitko nije dostojniji primiti njezinu bol, razočarenje pa metonimičnim postupkom postaje zemlja i mjesec koje more dotiče i koje motri: „Pred morem, kao pred smrću, nemam tajne. / Zemlja i mjesec postaju moje tijelo". U takvoj se alternaciji ljubav, iako neuzvraćena, može uzdići do vječnosti: „Ljubav presađuje moje misli / u vrtove vječnosti".

Kao ideal kršćanske vjere vječnost je aluzivno prizvana i priznata na način svojstven pjesnikinji koja se izdigla iznad svoje boli i transformirala je u refleksije ispunjavajući vrtove vječnosti.

Stiliziranje mora

Poetski izričaj Vesne Parun u svojoj slikovitosti i korelaciji s prirodom, napose s korelativom mora pun je estetskoga naboja koji govori više od riječi. Kroz brojne usporedbe, metafore, metonimije i personificiranje mora njezina poetika dobiva dimenziju sjedinjujućeg poimanja čovjeka i prirode: „Kao nad morem surim krik galeba što odlijeće / pred dolazak oluje u večer punu briga" („Da si blizu"); „Neka si i sama kao posljednji kamen mora" („Ljepota pustoši"); „To je ono more što u zaustavljenom zalivu / sniva čuvajući vinograde" („Duša mora"); „nalik moru u suton, tvoje lice / poprima boju nedaleke obale" („Gledam te kako si lijep"). Usporedba ove pjesnikinje ekspandira do erotike mora: „kao stabljika agave na stijeni / izudaranoj pohotama mora" („Hodi ljubavniče").

Bljesak brojnih metafora u pjesmama Vesne Parun odraz su njezina otočkog sjedinjenja s prirodom i duhovnoga senzibiliteta spram nje. Iako oslonjena na tradicijsku metaforiku, pjesnikinja joj daje novu dimenziju, recentan izraz i obojenost. Stilsku metaforizaciju mora ističe Lada Žigo u prožimanju morskih mijena i mijena pjesnikinjine duše:

> „Kad se more pomiče s kraja na kraj obzorja – to se / s njime pomičemo i mi, moja dušo, pokrita sivilom uspomena. / Kad more, zaogrnuto bijesom, ustaje iz šutljivih / grobnica predaka – to ustajemo s njime nevoljko i mi, / moja dušo, ledino u koju je zasijano zrno budućnosti. / More možda nestaje, ali ne umire. To valjda nestaje / i duša, ne znajući za čarobnu smrt koju je tek / okrznula okrajkom krila!« Vesna Parun piše jedne od najsuptilnijih

stihova o moru koje zaranja u našu dušu kao što naša duša uranja u njega – u uzajamnom preispitivanju duše i mora ima samo taloženja bezbrojnih stanja bez konačna odgovora." (Žigo 2014: 232)

Ipak, konačan se odgovor može iščitati iz stihova u pjesmi „Bol što si čovjek" koji zalaze u antropomorfizirana bića prirode – planine i mora u njihovu simultanizmu: „To je isti onaj bol kojim se budi planina/ i gleda na more" („Bol što si čovjek").

Antropomorfizirano more

Moru Vesna Parun poetski udahnjuje dušu, ono postaje biće sa svim čovjekovim obilježjima – ono priča, sniva, kreće se, misli, diše i osjeća:

Do nogu čovjeka prostrlo je travnjake.
Od davnine je tu, i šumori.
Pećine rđaju bez svrhe. A ovo more zna svoj put,
pripitomljeno, da bude zavičaj narančama.

(„Duša mora")

More je za pjesnikinju sugovornik, ono se pomjera zajedno s njezinom dušom, zaodijeva se bijesom i ustaje iz šutljivih grobišta predaka. Pjesnikinja je spoznala njegovu neumrlost, prispodobljuje mu svoju dušu vjerujući da je ono razumije bolje od nje same: „More, koje moju dušu razumiješ bolje nego ja, pomozi mi / da je pronesem kroz mrak molitve kao neveselu baklju!" („Kad se more pomiče").

Tražeći se, Vesna se utječe moru sigurna da će atavizmom predaka u šumoru mora iščitati svoje nemire i nepoznanice.

Poistovjećivanje s morem

More u svim asocijacijama i transformacijama, značenjima i simbolici kod Vesne Parun dobiva još jednu dimenzioniranost – poistovjećenje s morem ili sjedinjenje s njim. More je pjesnikinja sama u svojoj dinamici, kreativnosti, začudnosti, snazi i otporu. To osobito vrijedi za one koji su rođeni u njegovu krilu, koji su udisali njegovo bilo i uranjali u njegove dubine:

Ako si moru rođen na dlanu
i sam si more, i sam si val.
Na obzorju kad zore planu
val čežnje sahne, gine u dalj.

More bi, kao i čovjek, da stegne
i smrt i život brižno na grud.
Na žalo netom stud nalegne
duša je gola, i go je sprud.

Na valu i moj san je začet,
al zinu kopno i dotače
jezikom mrklim pređu jasnu

I raskidanu bolno, gle,
ljuljačku mora misli su sve
ko iskra pale, tu da zgasnu.

(„More“)

U ovoj pjesmi sonetnoga oblika Vesna Parun objektivizira svoju opijenost morem. Za sve je krivo kopno, možebitni odlazak iz rodnoga Zlarina, koji joj je još kao mladoj ženi pokazao svoje drugo lice: „al zinu kopno i dotače / jezikom mrklim pređu jasnu“. U bolnome raskidanju, iskazanom prekrasnom genitivnom metaforom „ljuljačka mora“, pjesnikinja senzibilizira svoje nutarnje stanje i predaje ga moru, svome iskonu, svojoj beskrajnoj ljubavi, utjehi i ljepoti. Koliko je ljubila more, potvrđuju brojni motivi i leksik njezina pjesništva koji je u tijesnoj vezi s njim: plava boja, jedra, mornari, lađe, obale, koralji, otoci, valovi, modri virovi te flora i fauna mora.

Poistovjećivanje s morem ekspandira i na njezina odabranika:

On je prispjela rijeka. Ja sam more.
Moje obale postaju njegove obale.
Moje oluje postaju njegovo uzglavlje.
Moja beskrajnost postaje njegov mir.

(„Rijeka i more“)

Poistovjetivši se s morem, ova heroina hrvatskoga modernog pjesništva transponira svoje bivstvo u sfere nepreglednoga, tajnovitog i bogatog mora riječi sljubljujući ga tako s onim vječnim i tajanstvenim obzorjima morskim, a moru u svojoj poetici daruje novi život u riječima potvrđujući misao: „(...) to čudo ljudske riječi kadra je stvoriti samo lirska pjesma“. (Škreb 1998: 161)

Slikovitost je svoga poetskog izričaja Vesna Parun akceptirala iz prirode kroz asocijativni, usporedni dojam projiciran na zbilju i svoja unutarnja pulsiranja. More je u poetičkome diskursu, poslije ljubavi, njezin drugi

veliki inspirativni patos u kojemu su interpolirane sve spoznaje i emocije – još je u djetinjstvu ispunilo svojom ljepotom senzibilnu osobnost i ponudilo joj mnoštvo svojih darova i moći koje će ova vrsna pjesnikinja kroz svoju stvaralačku imaginaciju filtrirati u orječeno poetsko valovlje.

Poetika mora Vesne Parun cirkulira dublje i kompatibilna je njezinoj osobnosti, more je sve što vidi, što osjeća i čemu se nada – počelo i utok njezina bića. Stoga ova poezija ima dimenzioniranost kontemplativnoga, transcendentnog, ali nadasve zbiljskog mora koje je živjelo u beskrajnim prostranstvima njezina duha.

Literatura

KOMBOL, Mihovil – PROSPEROV NOVAK, Slobodan, *Hrvatska književnost do narodnog preporoda*, Školska knjiga, Zagreb, 1996.

LAWRENCE TRASK, Robert, *Temeljni lingvistički pojmovi*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

LOTMAN, Jurij M., *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, 2001.

MILAČIĆ, Karmen, „Pjesničko djelo Vesne Parun“, u: *Izbor iz djela*, Školska knjiga, Zagreb, 1995.

MILIĆEVIĆ, Nikola, predgovor, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti. Izabrana djela. Vesna Parun* (ur. Rafo Bogišić), Matica hrvatska, Zagreb, 1982.

MRKONJIĆ, Zvonimir, „More u čistopisu“, u: HORVAT, Ana, *More mora*, Naklada Đuretić, Zagreb, 2014.

PAVLETIĆ, Vlatko, *Poetika korelacija*, Školska knjiga, Zagreb, 2007.

PAVLIČIĆ, Pavao, *More i voda,* Ex libris, Zagreb, 2014.

PETRE, Fran – ŠKREB, Zdenko, *Uvod u književnost*, Znanje, Zagreb, 1969.

RAVLIĆ, Jakša, *Rasprave iz starije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.

ŠKREB, Zdenko, *Književne studije i rasprave*, Alfa, Zagreb, 1998.

VELEK, Rene – VOREN, Ostin, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd, 1974.

ŽIGO, Lada, „More u svojoj sveznačnosti i neukrotivosti“, u: *Kolo*, 4, Matica hrvatska, 2014.

THE SEA IN VESNA PARUN´S POETIC DISCOURSE

There is almost no thematic centrality of Vesna Parun´s poems which does not correlate with nature, especially with the motive of the sea. Habit of island Zlarin, surrounded by sea infinity and its mysterious depth, articulated a poetic experience of life and the world, especially the love and its secrets, then all components of life, where the sea is transformed from its natural beauty in to anthropomorphized figure. The sea becomes like a man (Soul of the sea), in its changes smells like oleander, but heavy because of the storm, conforms with the two man's letters- light and dark side of life. In Vesna Parun´s poems we can hear the dichotomy of its nature which generously gives, but also inevitably takes.

KEY WORDS: ***anthropomorphized sea, biblical rhetoric, contemplative cognition, metaphorization, sea, sea as divinity, identification***

Tin Lemac

Hvarska ulica 11
10000 Zagreb

UDK: 821.163.42-1.09 Parun, V.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 29. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 13. 9. 2016.

Prijedlog poetičkih postavki pjesništva Vesne Parun

Pjesništvo Vesne Parun dominantno se određivalo kao antiratno, ispovjedno, intimističko, mediteransko i antipolitičko. Krećući od tih postavki, u ovom se radu razrađuje poetički pristup Paruničinu pjesničkom opusu. Izdvajaju se i elaboriraju njegove tradicionalističke odlike i pozicija u hrvatskom i europskom korpusu, tradicionalna predmetno-tematska podjela na cikluse (metapoetički, rani, intimistički, misaoni, sonetni i satirički), distribucija lirskog subjekta, mediteranski prototekst, autobiografizam, figura Vremena, simbolizacija i hiperbolizacija.

KLJUČNE RIJEČI: ***interpretacija, pjesništvo Vesne Parun, poetika, stilistika***

Uvod

Ovaj rad izložen je netom prije objave sintetičke studije *Autorsko*, *povijesno*, *mitsko* (*pjesnički diskurz Vesne Parun – teorija i interpretacija*) (Lemac 2015). U njemu se iznose osnovne poetičke karakteristike koje služe poetičko-stilskom usustavljenju pjesništva Vesne Parun. Detaljne razrade svih navedenih kategorija prisutne su u spomenutoj knjizi.

Poetičke karakteristike pjesništva Vesne Parun

Tradicionalističke odlike

Tradicionalizam u Paruničinoj poeziji zamijetili su kritičari govoreći o njezinu opusu, njegovim određenim aspektima ili pojedinim pjesničkim zbirkama. Miroslav Vaupotić (1966: 25) izlaže „emocionalnost i metaforiku kao konstante“. Predrag Palavestra (1968: 16) govori o „neoromantičarskom intimističkom raspoloženju i jednostavnim poetskim strukturama kao što su smirena i čista pjesnička slika, standardna i pomalo konvencionalna metafora i ravnomjerna prozodija“. Dalibor Cvitan (1971: 25-28) teorijski

se očituje o odnosu romantičarskog i nadrealističkog poetičkog sloja u ovoj poeziji govoreći o isticanju „svakog elementa poetske strukture, te senzorno-čulnim i plastičnim stranama semantičkih struktura“, tj. slikā kao romantičarskim obilježjima, te „alegorizaciji kao pretvorbi realija u prirodne elemente“ koja stvara slike i metafore nadrealističke prirode. Time stvara složen odnos Paruničina pjesništva prema tradiciji europskog i hrvatskog pjesništva govoreći o njegovu romantičarskom korijenu koji je postao sinonim za tradicionalno pjesništvo. Glede nadrealizma, tako je moguće tumačiti neke motivske sklopove i metafore, no problematična je točka takvog pristupa nedostatak operativnog instrumentarija za detektiranje i analizu nadrealističke metafore i pjesništva općenito, stoga je nužno posezati za drugim, nepjesničkim kodovima.[1] U generičkom opisu pozicije lirskog subjekta i njegove doživljajnosti Cvitan pripisuje himničko-psalmodijski ton Paruničinoj poeziji što je također karakteristika tradicionalnog pjesništva. Miroslav Šicel (1997: 260) uočava važne konstituense Paruničina pjesničkog jezika dajući prednost riječima, metaforama i simbolima, a glazbenost njezinih stihova pripisuje parnasovačko-simbolističkoj poetici. Slobodan Prosperov Novak (2004: 167) tradicionalizmu pripisuje unanimističku prirodu Paruničina lirskog subjekta i njegovu teozofsku funkciju, Nikola Milićević (1982: 14) govori o genezi Paruničine poezije koja vuče korijene od europskog simbolizma i Baudelairea, dok Cvjetko Milanja (2005: 47) opisuje njezin lirski subjekt kao novosimbolistički i pripisuje ga izvorima Ujevićeva simbolizma (što uočava i artikulira i Branko Maleš (2002: 23)). Navedene tradicionalističke kategorije prisutne su u cijeloj njezinoj poeziji (izuzev satiričku koja je formalno i sadržajno specifična), a najviše se artikuliraju u ranom i intimističkom ciklusu. Smatramo da su neke formativne pjesničke kategorije obrađene izrazito tradicionalno i među njima izdvajamo predmetni sloj, ritam i eufoniju, inverziju i metaforizaciju. Tradicionalizam njezina predmetnog sloja, kao i njegova idejnotematskog aspekta (što je naglasio i Maleš (2002: 23)), prisutna je u pozamašnoj distribuciji romatičarsko-simbolističkih toposa (npr. *brod*,

[1] U literaturi o književnom nadrealizmu kao epohi i stilu (Maslić 1978 i 2008, Novaković 1991) postoji pozamašan projekt poetičkog usustavljenja nadrealizma na filozofskoj i književnoznanstvenoj osi, no o nadrealističkoj se stilistici ne govori. Pretpostavljamo da je tomu tako zbog nerazrađenosti pojmovnog instrumentarija i teškoj mogućnosti primjene metoda tradicionalne i moderne stilistike na nadrealistički tekst. Smatramo kako se nadrealistička obilježja pjesničkog jezika mogu određivati isključivo na planu autorske poetike i to u korelaciji s nekim od pripadnih poetičkih kodova ili nepoetskim kodovima kao što su slikovni, glazbeni ili neki drugi neknjiževni semiotički sustav (Lemac 2013: 14).

more, *mornar*, *konjanik*, *most*, *oluja*, *kiša*, *grmljavina*, *grom*) koji tvore vrlo tradicionalne metafore univerzalnih ljudskih kategorema. Ritam i eufonija postižu se ravnomjernim izmjenama naglašenih i nenaglašenih slogova, te silovitim asonancama („Ja neću da sam mati nožu i ranjenoj livadi / mrtvacu i uglasloj kući uzaludan odziv. / Ja sam jutro brijega, smola ljekovitih češera, / pitomo srce nosim, bunar miroljubiv" (Parun 1957: 37)).[2] U navedenim stihovima nalazimo inverziju koja je u službi ritma i semantike, no tradicionalističko pozicioniranje inverznih sastavnica prisutno je u postponiranju pridjeva i zamjenica kao generičkoj odrednici biblijskog i usmenoknjiževnog stila („od pjesme tvoje" (Parun 1947: 68), „pod nebom tmastim" (Parun 1955: 45)). Proces metaforizacije u ovoj poeziji aktivira formativni sloj manirističkog ulančavanja metafora (Hocke 1984: 17) po načelu horizontalne i vertikalne izotopije teksta (Bračič, Fix, Greule 2007: 23). Time dolazimo do hipermetaforizacijskog diskurza[3] kojim se ne hermetizira pjesnički kod, već razigrava pjesnički tekst u naglašenom stvaranju pjesničke slike kao dominantnog konstituensa tradicionalnog pjesništva.[4] Ona se postavlja kao formativ za dublje strukturiranje pjesničkog koda.

Distribucija lirskog subjekta

Lirski subjekt kao nosiva kategorija pjesničkog teksta pokazuje u ovom korpusu najrazličitije pozicije i on je, smatramo, jedan od temeljnih nosilaca poetičko-stilske strukture poetskih ciklusa koji se u njemu pojavljuju. On se izravno nadovezuje za tematiku i semantiku pjesničkih tekstova i predstavlja razlikovnu točku definiranja poetičko-stilskih tipova. S obzirom na to da je Paruničina lirika obilježena izrazitim subjektivizmom („životnim činjenicama" (Milićević 1982: 12)) koji neki pripajaju

---

[2] Ritam je također postignut izmjenama riječi s različitim naglascima što tvori uzlaznosilaznu ritmomelodijsku liniju koja semantizira sam tekst (Attridge 1995: 18) vezujući ga za tradicionalni pjesnički kod. O preuzimanju razgovorne intonacije i depoetizaciji slobodnog stiha, a time i dinamičkom suodnosu tradicionalnog i modernog poetskog izričaja vidi u: Kovačević 1998.

[3] Termin hipermetaforizacije kojim se označavaju slične pojave u suvremenom pjesništvu preuzet je iz studije *Poetika mijena* (Kovačević 1998).

[4] Aspekti slikovitosti i emocionalnosti iznad misaonosti i racionalnosti kao izvornih poetskih preokupacija bili su naglašavani u kritičkim tekstovima o poeziji Vesne Parun što implicitno (Frangeš 1987: 388) što eksplicitno (Diana (1955: 705), Palavestra (1968: 19), Ladan (1962: 78)). Kritičko je pero u njima vidjelo prednosti i nedostatke Paruničina pjesništva, no njihov je izvor u autobiografizmu, tako da ih nećemo posebno isticati u ovom poglavlju.

tradicionalističkim karakteristikama (Palavestra 1968: 21), njezin subjekt možemo generalno obilježiti kao refleksivni. On se nadalje rasprostire duž genetske linije razvoja Paruničina korpusa i usporedno s time, pokazuje raznovrsne tematizacije i njihovo zrenje glede poetičkog ustroja pjesme. Dijelimo ga na mladi, zreli i stari. Mladi se subjekt pojavljuje u pjesmama zbirki *Zore i vihori* (1947) i *Pjesme* (1949). Zreli subjekt obuhvaća razdoblje od *Crne masline* (1955) do *Apokaliptičkih basni* (1976). Posljednje godine rezimiranja životnih iskustava i pogođenost nemilim događajima izvanknjiževne zbilje obilježava stari subjekt koji je prisutan od zbirke *Salto mortale* (1981) do *Taj divni divlji kapitalizam* (2010). Razvoj subjekata na genetskoj liniji prati i razvoj u ciklusima kojima su obilježeni, a koji također predstavljaju jednu izrazito tradicionalnu podjelu i tematizaciju glede tematike, poetike i stilistike. Prva je razina vezana za metapoetičku liriku i u njoj se pojavljuje metapoetički subjekt koji se rasprostire cijelom genetskom linijom i pokazuje stanovito sazrijevanje. Rana poezija obilježena je izravnom reakcijom na ratno stanje i osudom glede nepriklanjanja dominantnoj socijalističkoj ideologiji i u njima se, za pjesničku mladost karakteristično, pojavljuju infantilni i ekstatični subjekt. Infantilnim i ekstatični subjekt smjenjuju pozicije u *Zorama i vihorima* (1947), dok se u *Pjesmama* (1949) pojavljuje isključivo ekstatični subjekt. Treća je faza vezana za intimističku liriku i u njoj se na osi mladog subjekta pojavljuju osjećajni i erotski subjekt, a na osi zrelog osjećajni, erotski, kulturirani, melankolijski i egzaltirani subjekt. Paradigmatske osi ovog modela predložit će vezu navedene distribucije subjekata i pozicije ženskog subjekta koji predstavlja poetički zajednički nazivnik ove tematizacije. Nakon intimističkog ciklusa slijedi misaoni ciklus koji se pojavljuje u fazi zrelog i starog subjekta i njega obilježavamo kao meditativni (u zreloj fazi; inzistiramo na nazivu meditativni zbog udijela refleksivnosti, a ne čiste misaonosti) i kao empirijski (u staroj fazi; rezimiranje životnih iskustava). U sonetnom ciklusu koji se pojavljuje u zreloj fazi pojavljuje se meditativni subjekt koji razrađuje misaoni ciklus, no i meditativni subjekt s figurom Evokacije kojim se aktivira veza s infantilnim i ekstatičnim subjektom iz rane lirike. U završnoj, satiričnoj fazi, pojavljuje se satirični subjekt koji na zalazu života prokazivački usmjerava pogled prema izvanknjiževnoj zbilji. Za lakše snalaženje među gomilom spomenutih pojmova ponudit ćemo njihov tablični ispis.

	REFLEKSIVNI SUBJEKT		
GENETSKA OS	MLADI	ZRELI	STARI
METAPOETIČKA LIRIKA	metapoetički	metapoetički	metapoetički
RANA LIRIKA	infantilni, ekstatični		
INTIMISTIČKA LIRIKA	osjećajni, erotski	osjećajni, erotski, kulturirani, melankolijski, egzaltirani	
MISAONA LIRIKA		meditativni	
SONETNA LIRIKA		meditativni s figurom Evokacije, empirijski	
SATIRIČNA LIRIKA			satirički, empirijski

Autobiografizam

U definiranju refleksivnog subjekta naglasili smo subjektivizam kao visoku stopu ovjere autorskog udjela u ovoj poeziji ili pozitivističko spajanje autorske osobe s tekstualnim identitetom lirskog subjekta. Taj subjektivizam vezan je za izravnu funkciju autobiografizma u ovoj poeziji. Govoriti o autobiografizmu u poeziji na žanrovskoj razini gotovo je *contradictio in adjecto* s obzirom na utvrđeni žanrovski sustav autobiografskog pisma, već se uvjetno mogu odrediti osi autobiografičnosti ako postoji upliv podataka iz građanske biografije autora i tekstualnih činjenica i njihovih estetizacija.[5] Ovjere autobiografizma nalazimo u zbirci *Pjesme* (1949), u intimističkom i satiričkom ciklusu. Navedena je zbirka nastala nakon osude prve zbirke *Zore i vihori* (1947) od politički angažirane kritike i predstavlja prisilno postavljanje pjesnika u poziciju glasnogovornika aktualnih političkih, ideoloških i svjetonazorskih vrednota tadašnjeg vremena. Kruta reakcija izvanknjiževne zbilje na tekst

[5] Zahvaljujem Martini Perić na stručnom upućivanju oko spornog položaja poezije među autobiografskim žanrovima i problema diskursnog detektiranja autobiografizma u njoj.

pojavila se i krajem života kad se subjekt okreće satiričkom modusu kako bi ironizirao tu istu zbilju. Aplaudiranje istoj (uvjetno rečeno) u mladosti rezultira osvetom u starosti čime se legitimira genetska os razvoja subjektovih poetskih snatrenja i preokupacija. Odnosi prema njoj, kao i uplivi, predstavljaju svojevrsnu semantičku simetriju u ovom modelu. Definirani su tretmanom zbilje koji nije mimetički-referencijalan, već upravo nalazi svoje sidrište u subjektovoj refleksivnosti, tj. spomenutom autobiografizmu. U intimističkoj lirici nalazimo žanrovski oblik ispovijesti na što je ukazao i Predrag Palavestra (1968: 20). Ispovijest se ishodno vezuje za srednjovjekovnu autobiografiju (Zlatar 2000: 10),[6] no njezin dekontekstualizirani oblik možemo naći i u drugim žanrovima jer se primarno vezuje za snažnu emocionalnu ekspresiju koja može biti bolna ili egzaltirana s obzirom da su emocije u njezinoj žanrovskoj i tematskoj strukturi pjesnikovo žarište (Atanasijević 1968: 42).[7] Osim emocionalne ekspresije, naglašavamo kako ispovjedni oblik lirike mora imati izrazito naglašenu poziciju lirskog subjekta što je već djelomično naznačeno.

Mediteranski prototekst

Mediteranizam u poeziji Vesne Parun spominjan je na više mjesta u njezinu kritičkom i znanstvenom opisu. Predrag Palavestra (1968: 15) govori o njezinoj povezanosti s prirodom koja se realizira pomoću uporabe slika

---

[6] Iako se ispovijest ograničava na kršćansku dimenziju odrješenja od grijeha i stjecanja Božje milosti, važno je uočiti da apstrahiranjem tih kategorija dobivamo model ispovijesti kao niza iskazā. U kršćanskom ispovjednom modelu postoje tri istovrsna dijaloga (čovjek-savjest, grešnik-ispovjednik, vjernik-Bog) koji predstavljaju njegov sadržaj implicirajući asimetričnu aktancijalnu strukturu adresanata i adresata. Također je važna i temporalna dimenzija ispovijesti u kojem je važno prikazivanje prošlosti i svjedočenje o sadašnjosti iz perspektive prošlosti kao grijeha (Zlatar 2000: 19). U korpusu srednjovjekovnih autobiografija nailazimo na ispovijest i životopis kao nosive književne oblike pri čemu ispovijest karakterizira kvazinaracija (iako je riječ o proznom modelu) jer je ona obilježena rastućom ekspresijom emocija (Misch u: Zlatar 2000: 92).

[7] U opisu ispovijedanja u književnosti Ksenija Atanasijević (1968: 40-51) strogo odvaja književne rodove i vrste težeći što većoj genološkoj preciznosti u ovakvu rubnu književnu polju. U poeziji isključivo govori o emocijama i emocionalnosti kao nosivoj komponenti čime aktivira tradicionalnu definiciju lirike kao rastuće ekspresije nekog osjećaja, tj. makrostrukturalne hiperbole. Nepreciznost se pojavljuje u nabrajanju paradigmatskih ispovjednih poetskih tekstova Sapfe, Terezije Avilske, Georgea Gordona Byrona, Edgara Allana Poea, Roberta Brauninga i Rabindranatha Tagorea jer nije jasno koja lirska vrsta podliježe kakvoj vrsti emocionalnosti čime se stvaraju prevelika uopćenja. Također je problematična i ova tradicionalna definicija, no ona je bila jedina dostupna u vremenu kad je tekst pisan.

primorskog pejzaža i mitske identifikacije s prirodom u intimističkoj lirici. Milivoje Marković piše o snažnoj povezanosti čovjeka i prirode (1971: 20). Zvonimir Mrkonjić (1971: 19) smješta Paruničino pjesništvo u iskustvo prostora i obilježava ga pothvatom obnove zemlje i nemirom koji se prostire do dubinskog animizma koji povezuje biljno, životinjsko i ljudsko stremljenje ka istom cilju. Slobodan Prosperov Novak (2004: 164) uočava sredozemni naturizam prilikom opisa njezine mediteranske poetike i literarnoj vezi s Ujevićem, simbolistima i mediteranskim nadrealističkim instrumentarijem. Nikola Milićević (1982: 22) izdvaja mediteransku floru i faunu kao važan dio predmetnotematskog sloja Paruničine poetike, a Cvjetko Milanja (2005: 47) uglavljuje mediteranizam u kategoriju biologističko-vitalističke koncepcije života i svijeta. Mediteranske silnice u Paruničinoj poeziji postoje na nekoliko razina. Prva bi bila veza s predmetnim slojem kao aktiviranje prirodnih slika koje služe intenzifikaciji emocionalnosti lirskog subjekta („Ja sam jutro brijega, smola ljekovitih češera, / pitomo srce nosim, bunar miroljubiv". (Parun 1957: 37)). Druga je kulturna povezanost preko baštinjenja europske i hrvatske simbolističke poetike, a treća veza s mediteranskim kulturnim i arhetipološkim imaginarijem koji vezujemo za kategoriju majčinstva, rađanja i neplodnosti. U prvoj vezi očitava se jedna od poetičkih komponenti mediteranizma. On je ishodno vezan za aktivaciju figurā Zemlje, Baštine i Povijesti (Braudel cit. po Sorel 2003: 10) te vezom s prirodom prilikom aktivacije biološkog tijela Mediterana kao ontogenetskog totaliteta u kojem metafora kao temeljni poetski modus biva dovedena u izravni odnos s pojmovima života i prirode, a kategorija tekstualnosti postaje neminovno vraćanje prirodi (Sorel 2003: 20). Druga je razina također iznjedrena i povezana sa spomenutom definicijom mediteranizma. U trećoj se dimenziji pojavljuje arhetipsko značenje Mediterana kao *regressus ad uterum*, tj. intrauterinog mora (Šipić 2007: 33) i pomoću te kategorije jednim dijelom interpretiramo mit o rađanju (Lemac 2013: 39-57).

Figura Vremena

Kategoriju vremena u Paruničinoj poeziji kritika nije naročito dotakla. U ovoj studiji ona je polazište za ocrtavanje nekih formalnih i sadržajnih silnica. Formalne su silnice prisutne u definiranju lirskog subjekta na genetskoj osi kao mladog, zrelog i starog pri čemu se koristi pojam linearno shvaćenog fizikalnog vremena. Kako bi se objasnio sadržaj vremenskih sekvenci prisutnih u cijelom opusu, predlažemo interpretaciju

iz pera religijske antropologije i kulturne povijesti sadržane u studiji *Mit o vječnom povratku* Mircea Eliadea (2007). Proučavajući ontološke teme arhajskog čovjeka, Mircea Eliade (2007: 25) ustanovljuje dijalektiku odnosa mitskog i povijesnog vremena. Ako je neko vrijeme stvarno (sadašnje, povijesno), ono može biti predmetno i referentno jedino ako nastavlja neki primordijalni čin, a stvarnost se pojavljuje kao „funkcija imitacije nebeskog arhetipa". Težnja dokinuća kategorije vremena kod arhajskog se čovjeka sinonimizira s godišnjim religijskim obredima koji predstavljaju prijelaz profanog (povijesnog) u mitsko vrijeme, tj. stalnu regeneraciju vremena u svojoj periodičnosti (2007: 47). Kod tradicionalnog, tj. modernog čovjeka (Eliade strogo razdvaja arhajskog od modernog čovjeka ne toliko povijesno-kronološki, koliko po razlikovanju temeljnih ontema i filozofijsko-religijskih koncepcija) postoji tendencija „oduzimanja vrijednosti linearne progresije povijesti" (u linearnom obilježavanju vremena), te „stalnog pronalaženja transhistorijskih modela i arhetipova pripisujući joj metahistorijski smisao" čime se kvalificiraju teorija o ciklusima i eshatologija (2007: 169). U pjesništvu Vesne Parun nalazimo stalni sukob mitskog i povijesnog vremena koji se odlikuje u supostavljanju tih dvaju entiteta prilikom gradnje vlastite poetike. U ranoj je poeziji prisutno mitiziranje povijesnog vremena i nužno proklizavanje u taj odvojak zbog kritike upućene iz izvanknjiževne zbilje, a u daljnjem razvoju lirike dolazi do stalnog mitskog zaposjedanja povijesnog vremena subjektovim trajnim suprotstavljanjem i traženjem prava na poziciju u/izvan diskurza. Ta ambivalentna pozicija, koja je u postmodernističkim književnoteorijskim strujanjima paradoksalna, predstavlja napor jedne individualne sudbine (zbog jakog pozitivističkog približenja lirskog i autorskog glasa) u suprotstavljanju prolaznosti zaposjedajući trenutnu vječnost. To ćemo detaljnije sagledati u intimističkoj i misaonoj lirici, te u sonetnoj pomoću figure Evokacije. U završnoj fazi stvaranja vlada potpuno proklizavanje u povijesno vrijeme i svijest o autoironiji i ironiji kao jedinim mogućim subjektovim obrambenim mehanizmima.

Simbolizacija

Paruničina je lirika već određena kao simbolistička zbog baštinjenja formalnog i sadržajnog sloja europskog i hrvatskog simbolizma. To je uočio Cvjetko Milanja (2005: 47) tumačeći Paruničin lirski subjekt kao novosimbolistički, a ne krugovaški premda se njezino stvaralaštvo često povezivalo s krugovaškim pjesništvom na književnopovijesnoj osi. Sam simbolizam koristi figuru *simbol* koja se definira kao „realizacija niza

intelektualnih radnji koje počinju sa riječju, prelaze preko slike i metafore uključujući ambleme i alegorije" (De Régnier cit. po Milanja 2010: 47). U europskoj ga književnosti obilježavaju Baudelaireov spleen i ideal, teorija suglasja, Rimbaudova alkemija riječi i Verlaineova ritmičnost i glazbenost stiha. Naglašava se važnost „osjetilne i duhovne senzacije koje vode Praideji", a simbol, kako naglašava Stéphane Mallarmé, nije u „predmetnosti osjetilne i duhovne sugestije, nego u umijeću uporabe riječi kojom se sugestija proizvodi". Time se težilo stvaranju čiste poezije, snažnoj zvučnosti riječi, slikovitosti poetskih slika i ritmu samog pjesničkog jezika, te se upotrebljavala sinestezija kao kombinacija osjetnih senzacija koji ontologizacijom vode u neslućenu bit (Milanja 2010: 51). Simbolički sloj Paruničina pjesništva i uporaba romantičarsko-simbolističkog predmetnog sloja odlika je tradicionalizma u njezinu vremenu, no njihovo reaktiviranje i učestala uporaba predstavljaju čuvanje jezgre čiste poezije. S obzirom na tu spoznaju, upravo i analiza njezina jezika kreće od temeljitog sagledavanja upravo tog aspekta. Uz simbolističke odlike i simboličke motive, u ovoj je poeziji važna uloga onih motiva čije značenje očitavamo na simbološkoj osi. Oni su bitni za semantiku pojedinih pjesama. Glede procesa simbolizacije bitna je njezina važnost za izgradnju interpretacije sonetnog korpusa, a u skupu raznovrsnih simbola pojavit će se i motivi literarnog i kulturnog značenja koji su prisutni u satiričkoj lirici. Primjer simbolističke fakture nalazimo u stihu („*J*a neću da sam mati nožu i ranjenoj livadi" (Parun 1957: 37), nož kao simbol rata, ranjena livada kao simbol destrukcije prirodnog stratuma), a u stihu („Stijena sam koju je mladost naglom munjom izdubla i zgasla" (Parun 1959: 105) nalazimo simbološki motiv stijene (Chevalier, Gheerbrandt 1994: 402) kao ženskog i munje kao muškog principa (Chevalier, Gheerbrandt 1994: 256).

Hiperbolizacija

U poglavlju o tradicionalističkim odlikama spomenuli smo tropološku i diskurzivnu moć metafore kao temeljne stilske jedinice na kojoj počiva ova poezija. Očitavanje njezina značenja i smisla prisutni su u tvorbi hiperbole, tako da je u ovom opusu prikladnije govoriti o metaforičkim hiperbolama. One se pojavljuju na svim razinama lingvostilističke strukture Paruničina pjesničkog jezika: od razine motiva (leksema) preko razine sintagme i poetske rečenice do razine diskurza. Hiperbolu prisutnu na mikrostrukturalnoj razini nazivamo *formativnom hiperbolom* i njezinom je analizom moguće doprijeti do sadržaja pojedine pjesme.

Primjer je za to: „Ja sam grad iz koga izlaze napušteni pjevači pred zoru" (Parun 1959: 111) (hiperboličko izražavanje melankolije pjesničkom slikom iz romantičarskog imaginarija). Drugu razinu hiperbole na razini određenog ciklusa koji smo iznjedrili ili poetskog opusa koji se pojavljuje u istom kontekstu nazivamo *sadržajnom hiperbolom*. Njezina analiza daje podatke o poetici određena opusa. Treća razina hiperbole pojavljuje se na razini cjelokupnog Paruničina pjesničkog projekta, obuhvaća sve njezine opuse i poetičke karakteristike, naglašava emotivnost lirskog subjekta koja je hiperbolički konstituens te ukazuje na autentičnost stihovanog jezika prisutna u približenju autorskog i lirskog glasa. Nazivamo je *opisnom hiperbolom*.

Zaključak

Navedene poetičke karakteristike predstavljaju ususlavljenje Paruničine poetike i temeljne silnice za njezino odčitavanje. Pjesnički tradicionalizam metaforike i simbolističke fakture smješta Paruničinu poeziju u naslijeđe romantičarsko-simbolističkog poetičkog kompleksa. Iako se navedena poetika lagano napušta u književnosti 20. stoljeća, ona ostaje kao biljeg tradicionalnosti pjesničkog izričaja. Distribucija lirskog subjekta i autobiografizam povezani su jer se približavanjem autorske figure i tekstualnog subjekta događaju mijene u tematici i semantici pojedinih pjesama i samim time razgranata identifikacija tipova lirskog subjekta daje uvide u raznorodne tematizacije Paruničine poetike kao i u prirodu subjektne relacije važne za njezinu interpretaciju. Autobiografizam detektiran intertekstualnim figurama najprisutniji je u ranoj i kasnoj fazi njezina pjesništva. Mediteranski prototekst formalni je i sadržajni supstrat poetičke cjeline. Njime se subjekt nadovezuje za geografsku i kulturnu komponentu, ali i mit o rađanju i neplodnosti čineći ga univerzalno-partikularnim nositeljem poetičkih silnica. Figura Vremena predstavlja makroteorijsko uporište za govor o Paruničinoj poeziji, dok se simbolizacija i hiperbolizacija pojavljuju kao stilistički indikatori vezani za tekst. Iako su interpretacijska polazišta uvijek u tekstu, ovaj se model može razložiti po razinama općenitosti. Figura Vremena najviša je modelska relacija, autobiografizam temeljni modus razrade subjektne relacije, dok se ostale kategorije pojavljuju u tekstnim zonama kao konstituenski stilskih, značenjskih i smisaonih relacija.

Izvori

PARUN, Vesna, *Zore i vihori*, Zagreb, 1947.
PARUN, Vesna, *Pjesme*, Zagreb, 1949.
PARUN, Vesna, *Crna maslina*, Zagreb, 1955.
PARUN, Vesna, *Ropstvo*, Beograd, 1957.
PARUN, Vesna, *Ti i nikad*, Zagreb, 1959.
PARUN, Vesna, *Apokaliptičke basne*, Beograd, 1976.
PARUN, Vesna, *Salto mortale*, Zagreb, 1981.
PARUN, Vesna, *Taj divni divlji kapitalizam I*, Zagreb, 2009.
PARUN, Vesna, *Taj divni divlji kapitalizam II*, Zagreb, 2010.

Literatura

ATANASIJEVIĆ, Ksenija, „Ispovedanje u književnosti“, u: *Savremenik*, br. 7, 1968, str. 40-62.
ATTRIDGE, Derek, *Poetic rhythm*: *an introduction*, New York, 2000.
BRAČIČ, Stojan – FIX, Ulla – GREULE, Albrecht, *Textgrammatik*, *Textsemantik*, *Textstilistik*: ein *textlinguistisches Repetitorium*, Ljubljana, 2000.
CHEVALIER, Jean – GHEERBRANDT, Alain, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1994.
CVITAN, Dalibor, *Ironični Narcis*: *eseji i kritike*, Zagreb, 1971.
DIANA, Srećko, „Poezija tuge i ljubavi“, u: *Mogućnosti* br. 9, 1955, str. 24-27, Split.
ELIADE, Mircea, *Mit o vječnom povratku*, Zagreb, 2007.
FRANGEŠ, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1987.
HOCKE, Gustav Rene, *Manirizam u književnosti*, Zagreb, 1984.
KOVAČEVIĆ, Marina, *Poetika mijena*, Rijeka, 1998.
LADAN, Tomislav, *Zoon graphicon*: *eseji i kritike*, Sarajevo, 1962.
LEMAC, Tin, *Stilematičnost lirskog idioma Anke Žagar* (doktorska disertacija u rukopisu), Filozofski fakultet u Zagrebu, 2013.
LEMAC, Tin, „Moguće čitanje simbola majčinstva u predmetnom sloju ciklusa pjesama „Psalmi nerotkinje“ Vesne Parun“, u: *Fluminensia*, god. 25, br. 2, 2013, str. 39-57.
LEMAC, Tin, *Autorsko*, *povijesno*, *mitsko*, Zagreb, 2015.
MALEŠ, Branko, *Razlog za razliku*, Zagreb, 2002.
MARKOVIĆ, Milivoje, „Ljubav (jedino merilo života) – razmišljanja o poeziji Vesne Parun“, *Književne novine* br. 3, 1971, str. 10-15.
MASLIĆ, Miljkan, *Stvarnost nestvarnog*: *problemi moderne poetske misli*, Zagreb, 1978.
MILANJA, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (I. tom), Zagreb, 2005.
MILANJA, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo od 1900. do 1950.*, Zagreb, 2010.
MILIĆEVIĆ, Nikola, „Uvod“, u: *Sabrana djela Vesne Parun* (*Pet stoljeća hrvatske književnosti*), Zagreb, 1982.
MRKONJIĆ, Zvonimir, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zagreb, 2009.
NOVAK, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti* (svezak III.), Split, 2004.
NOVAKOVIĆ, Jelena, *Bretonov nadstvarni svet*: *prilog nadrealističkoj poetici imaginarnog*, Beograd, 1991.
PALAVESTRA, Predrag, „Ispovedna lirika Vesne Parun“, u: *Savremenik*, br. 7, 1968, str. 15-27.
SOREL, Sanjin, *Mediteranizam tijela*, Zagreb, 2004.
ŠICEL, Miroslav, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, 1997.
ŠIPIĆ, Igor, *Mediteran*: *povratak u utrobu*, Split, 2007.
VAUPOTIĆ, Miroslav, *Hrvatska suvremena književnost*, Zagreb, 1966.
ZLATAR, Andrea, *Ispovijest i životopis*: *Srednjovjekovna autobiografija* (*rasprava*), Zagreb, 2000.

PROPOSE OF THE POETIC CHARACTERISTICS OF THE POETRY OF VESNA PARUN

Poetry of Vesna Parun is often defined in antiwar, confessional, intimistic, meditereannean and antipolitical oses. From these theses we define the poetic model of her poetry. We detect and elaborate traditional poetic language and style and position in the Croatian and European poetry, tradicional themes like metapoetic, early, intimistic, reflexive, sonetic and satyric, distribution of the lyrical subject, mediterranean prototext, autobiographism, figure of Time, simbols and hyperbols.

KEY WORDS: ***interpretation, poetry of Vesna Parun, poetics, stylistics***

Martina Petranović

Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

UDK: 792(497.5):821.163.42.09
Parun, V.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 31. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 9. 12. 2016.

Vesna Parun i hrvatsko kazalište

U radu se razmatra zastupljenost dramskog i kazališnog djelovanja Vesne Parun u hrvatskoj književnoj i kazališnoj historiografiji te se analizira izvođenje i recepcija njezinih djela u hrvatskome kazalištu, kako izvornih dramskih tekstova tako i scenskih obrada njezinih drugih djela, a pozornost se pridaje i predstavama nadahnutim njezinom privatnom i umjetničkom biografijom. Analizirajući manje poznatu ili nepoznatu teatrografsku arhivsku građu, radom se pokazuje da su veze Vesne Parun i hrvatskoga kazališta bile mnogo brojnije i složenije no što se na temelju dosadašnjih studija moglo zaključiti, te da u budućim prikazima opusa Vesne Parun u cjelini nešto veću pozornost treba posvetiti i njezinom kazališnom djelovanju.

KLJUČNE RIJEČI: ***hrvatsko kazalište, kazališna historiografija, Vesna Parun***

Uvod

U predgovoru izbora vlastitih djela pod nazivom *Ja koja imam nevinije ruke* što ga je sama odabrala i priredila za tisak, Vesna Parun već je na samom početku napisala kako joj je prigodom jednoga susreta na stepeništu Društva književnika Hrvatske redatelj Branko Gavella sugerirao da počne pisati za teatar, jer da je svaka njezina pjesma „potencijalna drama“ (Parun 2010: 12). Sama je pak, pišući tekst „Drama i poezija“ za programsku knjižicu zagrebačkoga uprizorenja drame *Marija i mornar* još 1961. godine zabilježila da od lirske pjesme do drame treba načiniti samo jedan korak (Parun 1961). Između ove dvije tvrdnje pažljiviji promatrač može uočiti cijeli jedan književnokazališni prostor koji je, kad je riječ o književnopovijesnim i kazališnopovijesnim razmatranjima Vesne Parun, dosad bio velikim dijelom previđan i zapostavljan. Koliko god da se njezin udio u hrvatskoj poeziji 20. stoljeća uvijek iznova naglašava i potvrđuje, a Vesna Parun ističe kao jedna od najznačajnijih hrvatskih pjesnikinja, toliko se na njezino dramsko stvaralaštvo i kazališni rad gotovo redovito

gleda kao na nešto neobično pa i pomalo ekscesno ili čak manje vrijedno/ važno te se ono uvijek iznova treba uspostavljati i dokazivati.

Dramski opus Vesne Parun u hrvatskoj književnoj i kazališnoj historiografiji

Hrvatska književna historiografija, pri čemu se ovdje misli na povijesti hrvatske književnosti te na leksikonske i enciklopedijske preglede hrvatske književnosti, uglavnom se šturo bavi ili se uopće ne bavi dramskim stvaralaštvom Vesne Parun, a neki će čak reći i da ga „izbjegava" (Perković 2014: 171) ili „ne daje osobitoga prostora njenome dramskom iskustvu" (Bačić Karković 2003: 236). Nije stoga neuobičajeno što se u navedenome okrilju vrlo sporadično i sažeto spominje i kazališni kontekst njezina stvaralaštva te što se njezino dramsko stvaralaštvo uglavnom smatra sporednom djelatnosti koju točnosti radi ipak valja uzeti u obzir, ali na nju ne treba gubiti previše daha i prostora. Drukčije bi se moglo reći i ovako: da je riječ o spisateljici čija je lirika svojom osebujnošću zasjenila pjesnikinjin dramski i kazališni opus. Pritom se iz niske njezinih različitih, ali i brojnih radova napisanih za kazalište ili izvedenih u kazalištu doista izdvojio tek njezin dramski prvijenac *Marija i mornar*.

Zadržimo li se zasad na tri povijesti književnosti napisane u razdoblju od druge polovice 20. stoljeća koje pokrivaju stvaralačko djelovanje Vesne Parun, Frangešovoj iz 1987., Novakovoj jednosveščanoj iz 2003. i Jelčićevoj proširenoj iz 2004., vidjet ćemo da svaki od navedenih povjesničara iz svoje povjesničarske vizure Vesni Parun pridaje važno mjesto u povijesti hrvatske književnosti, s naglaskom na poeziju, ili kasnije prozu, ali dramski opus gotovo da i ne spominje. Fokusiran na vrhunska ostvarenja hrvatske književnosti, Ivo Frangeš usredotočuje se na njezinu poeziju, Slobodan Prosperov Novak analizu njezine lirike i njezinog oponiranja vladajućim poetičkim kanonima proširuje razmatranjima satirične poezije i polemičke proze, a Dubravko Jelčić iz vizure povezanosti književnosti i nacionalnoga identiteta ističe njezino suprotstavljanje socrealističkim književnim obrascima i apostrofira ljubavnu liriku, ali je ujedno izdvaja kao autoricu književnosti za djecu, navodeći i njezine dječje igrokaze, i kao autoricu satiričnih lirike i autobiografske proze.

U recentnijim leksikonskim i/ili enciklopedijskim pregledima hrvatske književnosti, osobito onima napisanim nakon ostvarivanja hrvatske državne samostalnosti, napisano govori nešto više u prilog dramskog rada Vesne Parun, kao i njegova kazališnog konteksta pa se Vesna Parun redovito navodi i kao dramatičarka (*Leksikon hrvatskih pisaca*, 2000.) ili dramska spisateljica (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2011.), no

dramsko i kazališno stvaralaštvo je i dalje predstavljeno u razmjerno uskim okvirima, nerijetko tek na kraju prikaza, sažeto u rečenicu ili dvije. Ono što je posebno uočljivo, pa do stanovite mjere i opasno, jest repliciranje i perpetuiranje istih ili vrlo sličnih teza o tome stvaralaštvu, kome su prve temelje postavile možda čak i pojedine kazališne i književne kritike iz doba publiciranja ili scenske izvedbe njezinih dramskih djela, a vrlo vjerojatno tekst Nikole Miličevića za ediciju *Pet stoljeća hrvatske književnosti* iz 1982. godine. U opsežnoj studiji u kojoj analizira dotadašnje književno stvaralaštvo V. Parun, napose poeziju, kao i književnokritičku recepciju toga stvaralaštva, N. Miličević pozornost posvećuje i satiričnoj poeziju te književnim djelima za djecu i mlade, a pred same zaključne dijelove studije u jednom se ulomku osvrće i na njezina dramska djela, ili kako ih on naziva, „kazališne komade" (*Marija i mornar, Magareći otok, Potres u gradiću Kali*), pripisujući im duh, domišljatost, izražajno bogatstvo, jezične bravure, duhovite replike i bockave aluzije smisleno povezane u cjelinu, ali im istodobno niječući „dramsku težinu, sažetost i zaokruženost", odnosno „prave dramske osobine" te sceničnost (Miličević 1982: 30, 31). Uz često zapostavljanje onoga što Miličević smatra pozitivnim aspektima drama Vesne Parun, upravo su potonje osobitosti, ovdje navedene kao mane, kao i manjak realističnosti te psihološke karakterizacije likova, konstanta u različitim književnokritičkim i teatrološkim opisima njezinih djela. Dio razloga zacijelo treba tražiti i u činjenici da je žanr poetske drame – a onda i njegovi predstavnici – u nas prilično rijetko obrađivan, no među važnijima svakako valja spomenuti rad Nedeljka Mihanovića „Elementi poetskog u suvremenoj hrvatskoj drami" u kojem Mihanović drame Vesne Parun spominje kao odmak od realističkog tipa dramskog djela, ali o njima svejedno piše kritički upravo s tih pozicija (Mihanović 1984)[1], ili više radova Pavla Pavličića o drami u stihu u kojima se dotiče

[1] „Njezina dramska fantazija *Marija i mornar* čini svojevrstan pomak u napuštanju izražajne tehnike realističkog teatra./.../ Tako je ova scenska igra Vesne Parun sazdana kao umjetna, artificijelna konstrukcija, koja služi da se razviju ekspresija i osjećanje, da se razotkrije svijest sna i podsvijesti, i da se profiliraju lica prema neizvjesnosti neke nedokučive sudbine. No taj ekspresivni čvor nije čvrsto držan spojnicama scenskih efekata dramskih psiholoških konflikata, koji određuju razvoj događaja na sceni i usmjeravaju promjene u određenom pravcu. Ta unutarnja napetost s emotivnim lirskim nabojem nije se uspjela scenski uobličiti da postane izvor dramske radnje i da nadomjesti zaplet što ga je naturalistički teatar razradom psiholoških reakcija intenzivirao. Sva lica u tom simultanom scenskom zbivanju govore na isti način, bez osobnog stila sukladna njihovim značajevima i uvjetovana njihovom ljudskom individualnošću. Likovi ne govore jezikom koji odgovara stupnju njihove realnosti./.../ Unatoč odstupanju od naturalističke tehnike scenskog stvaranja, dramska lica se ne mogu prisiljavati da se

stihovanoga *Magarećeg otoka*, ali i šire problematike poetske drame u koju se uklapa *Marija i mornar*.

U *Leksikonu hrvatskih pisaca* iz 2000. godine o Vesni Parun piše književna kritičarka i prevoditeljica Karmen Milačić i dramski rad spominje na kraju jedinice, neposredno prije završne prevoditeljske djelatnosti. Premda je riječ o kritičarki koja je mnogo pisala o djelima Vesne Parun te je i priredila izdanje dramskih tekstova Vesne Parun za autoričina *Sabrana djela* iz 1989. godine, njezin prikaz jednim dijelom ostaje u zadanim gabaritima, te se pored poetske imaginacije i svježine misli, ističe i više puta susretana kvalifikacija o nedostatku dramske težine, sustavnosti i sažetosti, a sve je popraćeno/zaokruženo komentarom da nije riječ o dramama u „klasičnom značenju" (Milačić 2000: 554). Karmen Milačić o dramskome opusu piše kumulativno, navodeći naslovom samo dramu *Marija i mornar* koja je izabrana i za *Leksikon hrvatske književnosti. Djela* iz 2008. godine istoga izdavača. O sadržajnim, formalnim i idejnim aspektima drame, uvelike i iz perspektive otkrivanja ženske povijesti hrvatske književnosti te problematike (ženskog) autorskog i sadržajnog identiteta, iscrpno i analitički piše autorica „ljepše polovice" hrvatske književnosti, Dunja Detoni Dujmić, tek u posljednjoj rečenici dodajući da je autorica izabrani motiv pobunjene ženske žrtve prikazala „dramski statično i uz podosta verbalizma" (Detoni Dujmić 2008: 441). Naposljetku, u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* iz 2011. godine Branislav Oblučar u jednoj rečenici i na koncu prikaza sažima dramski rad Vesne Parun, apostrofirajući *Mariju i mornara* i *Magareći otok*, a navodi i mjuzikl nastao prema njezinom romanu u stihovima *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*.

Ni u hrvatskoj kazališnoj historiografiji drame Vesne Parun nisu pobudile veću istraživačku pozornost, ali nisu ni posve zaobiđene. Nikola Batušić se u *Povijesti hrvatskoga kazališta* usredotočio na hrvatske dramske tekstove u njihovom kazališnom kontekstu i recepciji zapostavljajući drame koje poput poetskih drama Jure Kaštelana i Vesne Parun nisu imale „posebice snažnih glumišnih odjeka" (Batušić 1978: 494); Branko Hećimović u svome sažetom pregledu suvremene hrvatske drame Vesnu Parun spominje kao jednu od rijetkih autorica poetskih dramskih tekstova (Hećimović 1979:

---

izražavaju u nekoj pomodnoj suvremenoj književnoj formi. Licima treba dopustiti da govore prema svojstvima svoga značaja. Neko lice u drami se može i nadrealistički i dadaistički izražavati, ali taj govor mora biti svojstven osobinama i naravi dotičnog karaktera. Tako je scensko djelo *Marija i mornar* ostalo na razini kompozicijski oblikovanog dramskog skeleta, obrasla bujnom lirskom florom, bez jačeg životnog scenskog potencijala i izravnih snažnih udara poetske dramske ekspresije." (Mihanović 1984: 60, 61, 62)

165); Boris Senker je u hrestomatijskom pregledu hrvatske drame 20. stoljeća navodi u predgovoru, i to u okviru povremenih „izleta" hrvatskih pjesnika u kazalište (Senker 2001: 22). U novije vrijeme, pored Karmen Milačić koja u napomeni dramskim djelima Vesne Parun faktografski nabraja izvedbe njezinih djela (Milačić 1989), posebnu je pozornost dramskome opusu Vesne Parun posvetila još Danijela Bačić Karković, ponudivši na skupu *Krležini dani u Osijeku* dramsku analizu njezinih izvedenih i neizvedenih dramskih tekstova, i iznesavši tezu da dramski rad Vesne Parun nije tek sporedan ili usputan dio njezinoga stvaralačkoga opusa već da je rezultat i toga što joj je pjesništvo postalo „pretijesno za ogromnu količinu svjetonazorskog, kritičko-analitičkog potencijala koji je posebice zadnjih desetljeća došao u nje do izražaja memoarističkim i aforističkim istupima" (Bačić Karković 2003: 246). Na istome skupu, ali desetak godina kasnije, na dramski tekst *Marija i mornar*, sagledavajući ga u okviru razlika poetskog i dramskog teksta, osvrnuo se i Vlatko Perković. Drukčije rečeno, hrvatska kazališna historiografija tek se ovlaš dotaknula dramatičarke Vesne Parun, ostajući ponekad zatočena u okvire rasprave o *književnome* žanru te uzuse uvriježene aristotelijanske ili realističke dramaturgije, pri čemu je kazališni aspekt djelovanja Vesne Parun gotovo u cijelosti ostao izvan vidokruga hrvatske teatrologije. Naprotiv, dodiri i susreti Vesne Parun s kazalištem daleko su brojniji i raznovrsniji no što to daju naslutiti dosadašnje spoznaje hrvatske književne i kazališne historiografije.

Izvorne drame na sceni

Kad se zagleda dublje i preciznije u životopis i opus Vesne Parun, uočava se mnogo intenzivnija, čvršća i raznovrsnija veza s kazalištem nego što se to isprva može činiti. Štoviše, ona se može razabrati na nekoliko razina i razvrstati u nekoliko skupina, kao što su: dramski tekstovi, tiskani i rukopisni, izvedeni i neizvedeni; kazališne predstave izvedene prema njezinim dramskim tekstovima ili kazališne predstave prema njezinim drugim tekstovima (poeziji, prozi; satirama, polemikama, igrokazima, slikovnicama); tekstovi/predstave za odrasle i tekstovi/predstave za djecu; kazališni tekstovi i radioigre, odnosno radijske adaptacije kazališnih djela; scenski recitali njezine poezije (samostalni ili s poezijom drugih autora); monodrame nadahnute njezinom poezijom i/ili životom; rad na vlastitom teatru (Teatar šansone i poezije Pim Bako)[2] uključujući i

[2] Teatar šansone i poezije Pim Bako je nesumnjivo posebna stavka u razmatranju suodnosa Vesne Parun i kazališta, no on neće biti predmetom ovoga rada već zasebne studije.

vlastite nastupe; ogledi o kazalištu u vlastitoj autobiografskoj prozi... Pritom valja naglasiti da spomenute podjele nisu uvijek jednoznačne i bez ostatka, pa ih se ni u ovom radu neće shvaćati doslovno, već će ih se uzimati tek kao priručni okvir za analizu. Osim navedenog, samu analizu dodatno otežava, ili možda točnije rečeno usložnjava, i činjenica da su mnogi dramski i kazališni tekstovi Vesne Parun ostali u bilješkama, skicama, konceptima i rukopisima i da su mnogi nedovršeni, neobjavljeni i/ili neizvedeni te su upadljive značajne razlike od prve do posljednje varijante – rukopisne, igrane, otisnute u časopisu ili u knjizi. Naime, tiskana i rukopisna ostavština Vesne Parun, čak i kad je riječ samo o kazalištu, iznimno je opsežna, nerijetko i fragmentarna,[3] pa je ponekad gotovo nemoguće ući u trag svim spisateljičinim meandrima, a ne treba zaboraviti ni da se pojedinih dramskih tekstova autorica kasnije sama „odrekla" kao nepotpunih, nedorečenih i/ili nedorađenih za scensko prikazivanje. Za mnoge dramske tekstove Vesna Parun je u tiskanim autobiografskim zapisima poput *Noći za pakost* ili rukopisnim bilješkama napomenula da ih je dala nekim kazalištima ili kazališnim ravnateljima, ali budući da ne raspolažemo podatcima da su ti tekstovi tada doista i scenski zaživjeli, pretpostavka je da ipak nisu izvedeni.

Tekst koji se izdvojio kao najzapaženije dramsko djelo Vesne Parun, drama *Marija i mornar*, napisana je, u prvoj verziji, sredinom pedesetih godina 20. stoljeća, a nakon toga je više puta prepravljana, katkada i za potrebe različitih scenskih izvedbi, da bi treća verzija napisana 1988. naposljetku bila objavljena u knjizi autoričinih sabranih dramskih djela. Različite inačice drame poznate su kao tzv. realistička i poetska inačica, kako ih naziva sama autorica, pri čemu je realistička temelj prvih izvedbi u Narodnom kazalištu u Zadru 1959. i u Narodnom kazalištu u Šibeniku 1961., a poetska izvedbe u Hrvatskom narodom kazalištu u Zagrebu 1961. godine. U programskoj knjižici zadarske praizvedbe 17. 10. 1959. stoji da je kazalište na stavljanje toga djela na repertoar ponukao sadržaj posvećen ljudima s mora, ali da su tome pridonijeli i formalna neobičnost i ljepota Paruničina teksta. Sama Vesna Parun je uoči izvedbe u razgovoru za *Narodni list* pojasnila da ju je temi privukao problem etike ljudskih odnosa, a drami i kazalištu kolektivnost kazališnoga čina, naglasivši da „dramsko djelo ne ostaje sa mnom i nije u meni završeno, nego ga

[3] Prilikom istraživanja za ovu studiju koristila sam se rukopisnom ostavštinom i/ili dokumentacijom sačuvanom u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu, u Zbirci rukopisa i starih knjiga Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, u Državnom arhivu u Šibeniku te u arhivima kazališta u kojima su izvedena njezina djela.

predajem dalje jednom kolektivu, koji treba da ga ostvari do kraja i da mu udahne apsolutni život" (Parun 1959: 5). Prigodom zadarskog uprizorenja kritika se, zauzimajući konzervativno, socrealističko stajalište i u pogledu sadržaja i u pogledu dramskih izražajnih sredstava, osobito negativno izrazila o tekstu, smatrajući kvalitetnim tek tematiku i problematiziranje teškog života ljudi s mora, a zamjerajući autorici lošu kompoziciju, pretjeranu simboličnost i manjak psihološke razrade likova, nedostatak razvoja radnje te preveliku poetičnost djela, kao i etičku upitnost lika Marije. Izvedba u režiji Vida Fijana dobila je veće pohvale nego sam tekst, i to stoga što je, prema prosudbi kritičara, izvedbenim sastavnicama kao što su bogata scenografija Zdenka Venturinija kojom je dominiralo jedro/zastor s nizom opipljivih detalja (ljestve, stol i stolci, jedrenjak), ugođajna glazba Josipa Špralje i glumačke izvedbe, ponudila realističnost i uvjerljivost koje su nedostajale izvorniku.[4]

Dvije godine kasnije Paruničina drama je ponovno izvedena u Šibeniku na Dan žena, 8. 3. 1961. u režiji i scenografiji gostujućeg mladog redatelja iz Beograda, Petra Teslića. O šibenskoj izvedbi *Marije i mornara* sačuvano je malo podataka, pa je možda i to razlog zbog kojeg je ionako oskudna literatura o kazališnim izvedbama Vesne Parun nerijetko previđa. Sačuvane fotografije scene ukazuju na naznačivanje prostora nekolicinom odabranih realističkih elemenata (prozor, kredenca, stol i stolci...) te kostimom, ali i na poetizaciju i atmosferizaciju prizora scenskom rasvjetom, primjerice simboličnim osvjetljavanjem minijaturnoga jedrenjaka koji svoj nestvarni parnjak dobiva u simboličnoj sjeni na zidu koja kao da utjelovljuje sukus priobalnoga života – plovidbu, putovanje te iščekivanje povratka – i onih na moru, i onih na obali.

O žanrovskim i stilskim traženjima i modifikacijama teksta, koje se u konačnici mogu svesti na razliku između navedene realističke i poetske inačice djela, svjedoči niz sadržajnih i formalnih elemenata, pa je tako u prvim verzijama drama bila podnaslovljena „farsa" i raspodijeljena na činove (primjerice, u podnaslovu zadarske izvedbe stoji da je riječ o drami u 3 čina/4 slike s međuigrom; u podnaslovu teksta tiskanog u *Mogućnostima* da je riječ o farsi u četiri čina), a poslije je podnaslovljena „balada" i raspodijeljena na slike (*Dramska djela*, 1989.). Realistička je inačica sadržajno mnogo konciznija, konkretnija i usredotočena na dnevno i zemaljsko, dok je poetska razvedenija, meditativnija, filozofičnija i usredotočena na duhovno, a najupadljivija razlika, pored poetizacije

[4] Vjekoslav Suzanić, „*Marija i mornar* Vesne Parun", u: *Slobodna Dalmacija,* Split, 21. 10. 1959.; N. K., „Izvedba ispred djela", u: *Narodni list*, Zadar, 24. 10. 1959.; Zvonimir Baletić, „Marija i mornar", u: *Studentski list*, Zagreb, 28. 10. 1959.

koncepcije likova, replika i ugođaja, uočava se u uvođenju četvrtoga, „nezbiljskoga“ lika, Žene iz crnoga okvira. U prve dvije izvedene inačice samo su tri lica, Marija, Mornar i Starac, „realna“ i realistički koncipirana, a u posljednjoj zagrebačkoj, umetnuta je i „irealna“ Žena iz crnog okvira, poslije zadržana i u konačnoj, trećoj verziji drame, tiskanoj u knjizi.

Do sljedeće, zagrebačke premijere *Marije i mornara* nije trebalo čekati dugo, tek nešto malo više od mjesec dana – izvedena je 19. 4. 1961. na Komornoj pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta – no sudeći prema tekstu koji je dvije godine uoči premijere napisao Vlado Mađarević, njezin proboj do zagrebačke pozornice nije bio jednostavan. U novinskome članku „Smisao Komorne pozornice“, u kome između ostaloga ističe da Komorna pozornica Hrvatskoga narodnoga kazališta zanemaruje izvedbe djela domaćih autora, Mađarević kao primjer teksta koji bi na njoj trebalo postaviti navodi upravo dramu *Marija i mornar* Vesne Parun, dodajući kako ta drama gotovo dvije godine leži u ladicama Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu. Kao argument u potkrjepu svoga prijedloga Mađarević spominje njezinu uspješnu parcijalnu koncertnu izvedbu na Književnome petku, ali i njezine dramske kvalitete kao što su „dramaturški suptilno izražene teme o vječnom odnosu neshvaćanja između muškarca (koji je uvijek u odlasku – kao mornar Odisej) i žene (koja je uvijek u čekanju – kao Penelopa naših primorskih brakova)“ ili prodornost „svojevrsnog simboličnog realizma“ (Mađarević 1959: 6). Drama o kojoj Mađarević govori očito je inačica kasnije izvedena u Zadru te iste godine, jer kako on navodi ima samo tri lica, no do zagrebačke premijere, dijelom i kao rezultat dviju prethodnih izvedbi, spomenuta je inačica pretrpjela znatne modifikacije, o čemu se uoči zagrebačke izvedbe očitovala i sama autorica. U razgovoru za *Vjesnik* autorica je ustvrdila kako joj je zadarska izvedba omogućila uvid u nedostatke teksta i ponukala je na prerađivanje *Marije i mornara*, ali zanimljivo ne u smjeru veće realističnosti, kako su to sugerirali kritičari zadarske predstave, već u smjeru dodatne simbolizacije i poetizacije teksta te uvođenja Žene iz crnoga okvira, iako je tada posvjedočila da su je na obradu teme nagnale vrlo žive i stvarne uspomene iz djetinjstva: „Ta Marija, bolje rečeno, sve te Marije, živjele su u meni zajedno s prvim stihom Marije… ribarice, težakinje, majke, kojima sunce i vjetar ispiju mladost i snagu. Marije, čuvarice doma, Marije, žene s krša i sa svjetionika. Njihova me sudbina upravo progonila, i osjećala sam da moram vratiti dug Marijama i rodnom kraju“ (Parun 1961: 5). Kada je pak riječ o suodnosu Vesne Parun i kazališta, koji se kako je rečeno, često gura u stranu, zanimljive su i njezine izjave o kazalištu koje ona u tom trenutku doživljava kao „vrhunski izraz oblikovanja jednog općeljudskog, umjetničkog izraza“

(Parun 1961: 5), kao i njezino isticanje trenutne zaokupljenosti radom na dramskim tekstovima do te mjere da se čak zapitala hoće li se, i kada, vratiti poeziji.

Predstavu je, kao diplomski i prvi samostalni rad, režirao Vjekoslav Vidošević, redatelj koji će se dvadesetak godina kasnije uhvatiti u koštac i s Paruničinim *Magarećim otokom*, a preostali članovi autorskoga tima predstave bili su scenograf Aleksandar Augustinčić, kostimografkinja Diana Kosec (Bourek) i skladatelj Branimir Sakač, čiji je prinos, sudeći prema fotografijama i kritičkim osvrtima bio iznimno važan. Augustinčićeva sugestivna scena (vidljiva i na sačuvanim skicama, i na fotografijama) sastojala se od nekoliko jednostavnih stalnih elemenata koji su bili aktivan agens režije i glume, kao što je žičana krletka u središtu scene, u koju su i iz koje su izvođači često ulazili i izlazili (što se pojedinim kritičarima učinilo suviše doslovnim), a koja je istodobno simbolizirala stanje zatočenosti, potom dva prostrana stubišta te simbolično, suncem i morem išibano jedro od bijeloga platna koje je istodobno služilo i kao scenski zastor između pojedinih slika. Metaforičnim elementima na sceni svakako valja pridružiti i ptičju krletku, kao i žičani globus – znak lutalaštva i putovanja, nekih od karakterističnih motiva/simbola u stvaralaštvu Vesne Parun. Diana Kosec kostime je oblikovala realistično, ali im je pridodala i simbolične elemente, uočljive u pojedinim segmentima kostima, poput ogrtača ili šala, i odabira boje (crvene boje ljubavi/krvi, crne boje smrti, smeđe boje zemlje). Sudeći prema kritici, važnu ulogu u stvaranju atmosfere i povezivanju različitih slika odigrala je i scenska glazba, odnosno zvuk Branimira Sakača, koji je redateljski precizno doveden u vezu s riječima izgovaranim na sceni. Kritika je hvalila i besprijekoran scenski govor te zalaganje glumaca čija je interpretacija ipak više naginjala realizmu i koji su nastojali pristupiti tekstu sa što više glumačkoga tumačenja, iako su se uglavnom složili da je više riječ o poetskome recitalu nego o dramskome tekstu. Predstava je izvedena u čast konferencije žena Jugoslavije i Nasko Frndić je u svome ogledu hvalio što drama progovara iz pozicije žene, ali je rasplitanje radnje samoubojstvom Mornara uslijed grizodušja smatrao ipak suviše radikalnim i neuvjerljivim. No unatoč svim kritikama predstave, na kraju ipak treba apostrofirati tvrdnju istoga kritičara da je Vesna Parun ovom dramom dokazala kako i ovakva poetska drama zavrjeđuje svoje mjesto na suvremenoj kazališnoj sceni (N. Frndić, 1961).

Drugi poznatiji dramski tekst Vesne Parun je *Magareći otok oliti Homo homini asinus*, također napisan u nekoliko varijanti, od kojih je jedna tiskana (u časopisu *Forum*, 1980. i knjizi *Dramska djela*, 1989.), a ostale se mogu pronaći u zbirci tekstova Hrvatskoga narodnoga kazališta

u Zagrebu koja se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU (pod signaturom HNK 2822) te u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu u sklopu ostavštine Vesne Parun (signatura: HDA 1755/2, Kut. 10-11). Prema autoričinim riječima, drama, ili točnije rečeno njezine različite inačice, pisane su s prekidima u rasponu od nekoliko godina, od 1973. do 1979., nerijetko na poziv različitih kazališta kojima je nuđena na izvedbu ili koja su je pozivala na izvedbu. Prva inačica tako je predana Narodnom pozorištu u Beogradu 1974. godine, ali ju je autorica povukla zbog „tehničkih poteškoća i kadrovskih promjena", kako je zabilježila Karmen Milačić (Milačić 1989: 290). Nešto se slično odigralo i u kazalištu u Novom Sadu iste godine te je na praizvedbu *Magarećeg otoka* trebalo pričekati još pet godina kada je tekst napokon postavljen 20. 6. 1979. godine na pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu. Drama je dovršena i prerađena na poziv tadašnjega intendanta HNK-a, redatelja Koste Spaića, u sklopu nastojanja kazališta da na scenu postavi tekst suvremenoga domaćega autora, a izvedena verzija dodatno je modificirana tijekom proba, na kojima je Vesna Parun mnogo toga kratila, dorađivala i nadopisivala, često kako sama priznaje i u dogovoru s glumcima.

Režiju predstave potpisao je Vjekoslav Vidošević, isti redatelj koji je u Zagrebu režirao i *Mariju i mornara*. S obzirom na zahtjeve teksta, u predstavu je bio uključen velik izvođački ansambl Hrvatskoga narodnoga kazališta, uključujući i brojne statiste, na likovnu opremu utrošena su znatna financijska sredstva, a spektakularnosti izvedbe nesumnjivo su pridonijeli višeplanska i višerazinska scenografija Luje Lozice te duhoviti, bogati i živopisni kostimi Ike Škomrlj.

Izvedbe tekstova Vesne Parun nerijetko su izazivale raznovrsne komentare, no jedna od najburnijih reakcija s otvorenim prijeporima, pa čak i sukobima, odigrala se baš prilikom zagrebačke izvedbe *Magarećeg otoka*. Najprije je premijera pomaknuta zbog navodnih tehničkih problema, odnosno štrajka radnika tehnike zaduženih za scensku rasvjetu, kako je glasilo službeno objašnjenje, koje Vesna Parun nikada nije prihvatila. Potom je predstava, nakon prilično nepovoljnih kritika, navodno slabog odaziva publike i svega osam izvedbi, skinuta s repertoara, što je rezultiralo javnom polemikom koju je započela Vesna Parun otvorenim pismom „Zašto je potonuo *Magareći otok*" objavljenim 1980. godine u *Vjesniku*. U njemu Vesna Parun proziva tadašnju upravu Hrvatskoga narodnoga kazališta koju je predvodio intendant Fadil Hadžić za neizvođenje njezinoga dramskoga teksta. Odgovor Savjeta drame Hrvatskoga narodnoga kazališta bio je sročen ljubazno, ali i odlučno. U njemu se priznaju književne/pjesničke vrijednosti dramskoga teksta, ali

se istodobno naglašavaju riskantnost poteza kazalištu u davanju šanse takvome dramskome tekstu i odgovornost kazališta spram publike, kritike i javnih sredstava. Kazalište se opravdalo da se tekst ne izvodi jer ga publika ne želi gledati, unatoč tome što su se i kazalište i umjetnički ansambl, uključujući i izdašne materijalne izdatke, maksimalno potrudili oko uprizorenja, dodavši da: „za *Magareći otok* pored nastojanja našeg propagandnog odjela, nije bilo interesa, a nije ga bilo ni u slobodnoj prodaji, jer je na posljednje četiri reprize prodano ukupno svega 36 / trideset i šest) ulaznica."[5]

U kritikama je kvaliteta teksta dovođena u pitanje argumentima da je riječ o pjesničkome više nego o scenskome djelu, i to ne zbog stiha već zbog načina mišljenja i strukturiranja djela, a naglašeno je i da u tekstu nema jasne radnje i suvisloga dijaloga (Frndić 1979). Dalibor Foretić je, sagledavši Paruničinu dramu u kontekstu nestašice dramskih domaćih tekstova, repertoarne politike kazališta i kvalitete Paruničina teksta ipak zaključio da ovakve predstave nisu dobre ni za kazalište, ni za publiku, ni za autora, te je svoj sud sažeo u naslovnoj sintagmi: „Šuma riječi sakrila drvo smisla" (Foretić 1979). Djelomične je pohvale dobio glumački ansambl, što je gotovo uvijek slučaj kada je riječ o uprizorenjima djela Vesne Parun, kao i scenografska i kostimografska te redateljska rješenja, a predstava je opisivana i kao niska zanimljivih slika. O spektakularnosti predstave Vesna Parun se kasnije izjašnjavala vrlo negativno, smatrajući predstavu previše nakićenom i opremljenom, čime je pozornost odvraćena od bitnoga.

U izvorne dramske tekstove koje je Vesna Parun napisala za kazališnu pozornicu spadaju još nikad izvedene drame iz šezdesetih godina 20. stoljeća, *Promatrač rijeke* (objavljena 1961.) i *Potres u gradiću Kali* (objavljena 1964. i 1979.) koje je autorica kasnije proglasila skicama neprimjerenima bilo za pretiskavanje bilo za izvođenje. U istu skupinu spada i drama *Apsirt, brat Medejin*, koja također nije nikada scenski provjerena, tek je jedna njezina ranija inačica izvedena kao radio-drama 1969. godine na Radio-Zagrebu. U Hrvatskom državnom arhivu (signatura: HDA 1755/8; Kut. 45) čuva se i nekoliko necjelovitih rukopisnih verzija drame *Ta luda Lucija Ždral* koja, čini se, nije završena niti scenski realizirana, a nastala je 1988. godine. Autorica je naknadno, u komentarima uz rukopis, napisala da je ideju za tu scensku grotesku (ili „satirički mjuzikl" kako je podnaslovljena u jednoj verziji) koja se odvija u ludnici, nosila u sebi godinama te da je zamišljena kao satira na

---

[5] „Kako je potonuo *Magareći otok*. Odgovor Vesni Parun Savjeta drame HNK". Vidi građu koja se čuva u Arhivu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

„psihijatrijsko *liječenje* nepodobnih u tadašnjoj državi“, a Lucija Ždral je pjesnikinja koja odbija pisati po direktivi. Ostale predstave za koje je Vesna Parun autorica teksta nastale su mahom kao prerade ili obrade njezinih poetskih i/ili proznih djela, neovisno o tome je li adaptacije i dramatizacije radila sama autorica ili je to učinio netko drugi.

Scenske obrade

Najpoznatija scenska obrada nekog teksta Vesne Parun nesumnjivo je „mjuzikl za mlade od 7 do 77 godina“ *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* nastao prema njezinome istoimenome stihovanome romanu za djecu, praizveden 1. 2. 1971. u Omladinskome studiju Zagrebačkoga kazališta mladih. Na ideju da uglazbi stihove Vesne Parun i to u formi tada popularnoga, ali za hrvatsku sredinu i razmjerno novog i inovativnog žanra mjuzikla, prvi je došao skladatelj Ladislav Tulač. Dramatizaciju je načinila Zvjezdana Ladika, ujedno i redateljica, a ostali članovi autorskoga tima, izuzetno bitni za predstavu, bili su koreografkinja Branka Petričević i kostimografkinja Ika Škomrlj, koja je osim kostima osmislila i scenu. Prilikom berlinske postave *Mačka* gotovo dvadesetak godina kasnije, Ladislav Tulač rekao je da ga je na skladanje ovoga mjuzikla potaknula želja da glazbom približi „djeci, mladima i odraslima život, običaje, traganja i stradanja našeg čovjeka – otočana“ (Tulač 1989) te da je glazbu gradio na nacionalnom folkloru smatrajući i poeziju Vesne Parun nadahnutom glazbom govora njezinoga podneblja. Zvjezdanu Ladiku *Mačku* je privukla tematika odlaska iz zavičaja, pustolovina i lutanja, ali i ideja da se domovina nosi u srcu kao i da joj se naposljetku čovjek vraća, a vjerovala je i da je tema važna za odgoj mladih. O samom pak radu na predstavi rekla je da su svi suradnici na predstavi djelovali zajednički, i da je ponekad krajnji rezultat proizišao iz glazbe, ponekad iz pokreta i plesa, a ponekad se glazba rađala iz scenske igre. Predstava je ostvarila golem uspjeh i ubrzo stekla status kultne predstave, pri čemu je ključnu ulogu imalo nekoliko čimbenika, među kojima se svakako izdvajaju žanr mjuzikla u kojem cijeli ansambl glumi, pjeva i pleše, jednostavna scena i šaroliki, životinjskim elementima (uši, repovi...) pomno nadograđeni i geometrijski stilizirani suvremeni kostimi Ike Škomrlj, dinamična i razigrana te pomno koreografirana scenska igra koja se oslanjala na blagu stilizaciju karakterističnih životinjski pokreta, bez pretjerane karikaturalizacije. Predstava je odigrana više od stotinu puta, gostujući u brojnim europskim zemljama, potaknuvši i nove postave u gradovima kao što su Skopje (1975.) ili Berlin (1989.). Nedugo nakon zagrebačke

praizvedbe, *Mačak Džingiskan* izveden je i kao lutkarska predstava u Riječkom kazalištu lutaka 1972. (i to prema izvornome tekstu Vesne Parun, a ne scenskoj adaptaciji Ladike i Tulača koja je nerijetko korištena kasnije), te kao radiodramska igra iste godine. Potom je prerada Tulača i Ladike, oba puta u režiji Zvjezdane Ladike, izvedena i u Narodnom kazalištu u Varaždinu (1972.) te u Šibenskome centru za kulturu (1978.). Berlinsku izvedbu u Kazalištu mladih / Jugendtheatre Marin Držić 22. 10. 1989. također je režirala Zvjezdana Ladika. Imajući u vidu veliku popularnost ZKM-ova mjuzikla, mora se istaknuti nešto što je gotovo simptomatično za izvedbe djela Vesne Parun, a to je da se češće aplaudiralo predstavi nego samome predlošku, odnosno prednost je gotovo redovito davana kazališnoj izvedbi/preradi naspram dramskoga predloška.

Nove izvedbe *Mačka*, često ipak i dalje u sjeni zekaemove uspješnice (prema kojoj je 1979. snimljena i Jugotonova ploča), uslijedile su početkom devedesetih godina 20. stoljeća te u novome tisućljeću. U osječkom Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića *Mačak* je izveden pod naslovom *Ljubav na krovovima* u dramatizaciji Ljubice Ostojić i režiji Antuna Marinića, a na glazbu Duška Macure. Ladikina obrada *Mačka* ponovno je izvedena 2001. u zagrebačkome Kazalištu Trešnja u režiji Željka Vukmirice koji je na praizvedbi 1971. godine tumačio Mačka Džingiskana. Vukmirica je ovaj put „svoju“ ulogu povjerio dvojici izvođača u alternaciji, glumcu Nikši Kušelju i popularnome pjevaču Toniju Cetinskome, koji je ujedno izazvao i veliko zanimanje publike i medija za predstavu. Kako zbog tumača glavne uloge tako i zbog raskošne produkcije, vratolomnih akrobatskih točaka izvođača u interakciji s velikom ribarskom mrežom koja je tvorila osnovni scenografski element, plesnih točaka, svjetlosnih efekata, mikrofona, glazbe u suvremenoj doradi Nikše Bratoša te atraktivnih kostima, predstava je imala pomalo estradni „štih“, no u kritici je rečeno i nešto posve obrnuto od onoga što je inače naglašavano kada je riječ o scenskim uprizorenjima djela Vesne Parun, a to je da su predstavu održali kvalitetan tekst i glazba (iako je i ovdje bilo primjedbi na račun dramaturških nejasnoća kakve često prate izvedbe djela Vesne Parun), a ne samo uprizorenje.

Zasad posljednje uprizorenje mjuzikla *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* odigralo se u produkciji Hrvatskoga narodnoga kazališta u Šibeniku 23. 6. 2012. u režiji Ivana Lea Leme u sklopu Međunarodnog dječjeg festivala u Šibeniku. U tu je svrhu okupljen velik izvođački ansambl koji čine glumci, pjevači, plesači i djeca (u ulozi mora), te upregnuta bogata komparserija lutaka, kićenih kostima i video projekcija, dok je jedan od najupečatljivijih elemenata predstave činila scenografija Vesne Režić okupljena oko velikoga stola-pozornice, brodskih jedara i prozora „u svijet“ koji je

činio pozadinu scenske igre. Redateljska interpretacija temeljila se na ideji o putovanju kao prigodi za upoznavanjem svijeta i širenjem osobnih horizonata i svijesti te na ideji beskompromisnog slijeđenja zova vlastitoga srca – kako u početku za pustolovinom i odlaskom, tako naposljetku i za domom/zavičajem/domovinom i povratkom.

U kategoriju kazališnih predstava za djecu (ali i za one malo ili znatno starije) – također naknadno/dodatno prerađenih i adaptiranih za scenu – može se uvrstiti i igrokaz *Škola za skitnice* koji je premijerno izveden u Kazalištu Trešnja 28. 09. 1983. godine (tada Malo kazalište Trešnjevka). Osnovu predstave činila je dramatizacija slikovnica Vesne Parun o različitim vrstama pasa u koju su umetnute i neke posve nove, upravo za ovu predstavu napisane scene, pa su likovi uključivali Psa skitnicu, Hrta, Bernardinca, Pekinezera, Jazavčara, Čivavu, Ovčara, Pudlicu, Terijera, Tokmaka, Boksera, Dalmatinera, ali i Lava, Lisicu, Zečicu, Vuka te Seljanku, Glas s balkona i Mjesec, a predstava je govorila o svladavanju škole opstanka. Predstavu je režirao Bogdan Jerković na čiju je sugestiju autorica napisala i harmoničan završetak predstave u duhu općeg pomirenja pred zajedničkom prijetnjom. U predstavi su se smjenjivali živi izvođači (koji govore, plešu i pjevaju) i lutke, glumci su se transformirali u likove životinja uz pomoć živopisnih kostima i maski Svana Vujičića, a izvedba se oslanjala na songove, aktualizacije, kalambure i gegove. Kazališna kritika je bila podijeljena te su jedni tvrdili da je problematičan scenski nepodesan tekst (Stublija 1983), a drugi da je problematična suviše hipertrofirana, kićena, prekrcana i bučna izvedba (Grgičević 1983).

Srodan tekst pod nazivom *Ponoćna ogrlica* izveden je na Radio Zagrebu kao radiodramska igra u adaptaciji i režiji Ladislava Vindakijevića 28. 3. 1982. godine. Tridesetak godina poslije, isti se redatelj ponovno uhvatio istoga predloška i prilagodio ga Dječjoj i lutkarskoj sceni Hrvatskoga narodnoga kazališta u Varaždinu. Premijerno je izveden 30. 11. 2013. godine, ali ovaj put pod promijenjenim nazivom *I ti ljubav nekom daj* koji odaje poantu predstave te s bitno modificiranom, osuvremenjenom i socijalno osjetljivom/angažiranom pričom. Radnja se, naime, odvija u azilu za napuštene pse (scenografski sugerirane kvadratnim mrežama i drvenim boksevima), a svodi se na predstavljanje individualnih predstavnika različitih pasmina (u paralelizmu s različitim ljudskim naravima i osobinama) koji pokušavaju osvojiti titulu najljepšega osmijeha kako bi stanovita Dama jednoga od njih povela sa sobom kući. Među životinjskim likovima stoga nema Vuka, Zeca i ostalih likova iz prethodne, Trešnjine inačice, ali su zato pridodani novi, ljudski likovi – Čuvar, Čuvarica, Volonterka, Medicinska sestra i Dama – nužni za

logično odvijanje zamišljene radnje i karakteristični za zamišljeni prostor zbivanja. Predstava je u formalnome smislu vrlo slična Jerkovićevoj, u tome što, kao i Jerkovićeva, također snažno uporište traži u glazbi i u popularnoj pa i pomalo pomodnoj formi mjuzikla (skladatelj je Mate Matišić), te također izmjenjuje žive izvođače (preobrazba u životinje se snažno oslanja na kostim i masku, koliko i na scenski pokret) i lutke – što su neki kritičari doživjeli kao formalnu nedosljednost – a pokušala je uspostaviti i interaktivan suodnos s publikom.

Scenski recitali

Posebnu izvedbenu skupinu, vrstu ili žanr koji tvori još jedno susretište Vesne Parun i kazališta čine scenske izvedbe njezine poezije. One variraju u širokome luku od čvrsto strukturiranih dramatizacija preko scenskih recitala do večeri poezije, a katkada je i teško utvrditi u koju skupinu pripadaju te kako se i koliko mogu pridružiti kazališnoj izvedbenoj formi. U svakom slučaju, takvih je vrsta izvedbi djela Vesne Parun bilo više – o nekima su podaci dostupni, a nekima ne; jednom su izvođeni samo njezini tekstovi, drugi put je njezina poezija tematski, obljetnički ili kako drukčije bila povezana s poezijom i tekstovima drugih autora; ponekad je Vesna Parun i osobno sudjelovala u pripremi i/ili izvedbi.

Među prvima je predstava Zagrebačkoga kazališta mladih *Djeca u ognju rata* iz 1961. godine, u kojoj je izbor djela različitih autora tematski određen naslovom, dakle problematiziranjem položaja djeteta u ratnome okruženju. U biografiji scenski izvedenih radova Vesne Parun ističu se i recitali *Nasmiješih se i pođoh dalje* u režiji Zlatka Crnkovića na Dubrovačkim ljetnim igrama 21. 8. 1968. godine, ponovljen na istome mjestu i iduće godine. Izbor poezije koji su načinili sama autorica i Tomislav Durbešić bio je usredotočen na ljubavnu poeziju, a izveden je u atriju Dominikanskoga samostana u sklopu programa *Grad otvoren pjesnicima*. U izvedbi su sudjelovale glumice Neva Rošić, Semka Sokolović Bertok i Tatjana Vedonik, glazbu i svjetlosnu režiju osmislio je Branimir Sakač, a fonoplastičku rasvjetu/projekcije eksperimentalna zagrebačka grupa FONAT, tzv. Fonoplastički atelje-teatar. Naime, izvedbu ovoga recitala obilježilo je i istraživanje novih izvedbenih sredstava, suodnosa skulpture, zvuka, pokretnih oblika, scenskoga prostora, poetske i scenske riječi, s čime je eksperimentirao glazbenik Branimir Sakač. Na Dubrovačkim ljetnim igrama poezija Vesne Parun ponovno je izvođena i 1972. godine – ovaj put u izboru i interpretaciji glumice Nade Subotić – u sklopu recitala u kojem je predstavljeno *Pet suvremenih pjesnika*, među

kojima je Vesna Parun jedina pjesnikinja, a ostali zastupljeni pjesnici bili su Dragutin Tadijanović, Dobriša Cesarić, Jure Kaštelan i Luko Paljetak. Satirična poezija Vesne Parun također je dobila scensku obradu zahvaljujući Teatru poezije „Goranovo proljeće" koji je, ponovno u režiji Bogdana Jerkovića, 1982. godine u Maloj dvorani Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski izveo „scensku slikovnicu" *Apokaliptične basne*. Glazbu je skladao Arsen Dedić, a izbor iz Paruničinih satiričnih tekstova izvodili su Fabijan Šovagović, Marija Dragović, Branka Cvitković i Ante Rumora. Iduće godine izvedba je ponovljena i na pozornici tadašnjega Jazavca, a danas Satiričkoga kazališta Kerempuh. U jednom od poznatih scenskih recitala svoje poezije sudjelovala je i sama autorica, a bilo je to na Međunarodnom festivalu djeteta u Šibeniku 19. 6. 1988. godine kada su ona i kantautorica Lada Kos, glumica Branka Cvitković i gitarist Lado Leskovar izveli scensku postavu izbora iz Paruničine lirske, dječje i satirične poezije *U Zlarinu na rtu Bućini*. Prije nekoliko su godina, točnije 2010., stihovi Vesne Parun ponovno zaživjeli na sceni u okviru predstave zagrebačkoga Kazališta Merlin *Za hljebom, za oblacima*, nastale prema stihovima hrvatskih književnika Silvija Strahimira Kranjčevića, Tina Ujevića, Miroslava Krleže, Josipa Pupačića i Vesne Krmpotić te Vesne Parun u dramaturškoj obradi Tomislava Zajeca i režiji Ane Merlin.

Monodrame

Kao što je već pokazano, poeziju Vesne Parun scenski su na različite načine i u različitim prigodama interpretirale brojne hrvatske glumice. Neke od njih su, poput Mije Begović, upravo njezinu poeziju izabrale za interpretaciju na prijemnome ispitu na glumačkoj akademiji. Dvije su glumice, u razmaku od tridesetak godina, otišle korak dalje od scenske recitacije/interpretacije Paruničine poezije, dajući svojim izvedbama zaokruženiju dramsku strukturu i razvedeniji scenski okvir, a riječ je o glumicama Mariji Sekelez i Vesni Tominac Matačić.

Glumica Marija Sekelez, koja će kasnije postati prepoznatljiva po monodramskim prikazima snažnih ženskih umjetničkih osobnosti kao što su plesačica Isadora Duncan i operna pjevačica Marija Callas, svoj je osebujan niz samostalnih profesionalnih projekata realiziranih kao monodrame, započela 1978. godine upravo interpretacijom životnoga i književnoga opusa Vesne Parun pod nazivom *Večernja zvijezda ili žena sam*.[6] Iako se već bila afirmirala kao glumica, Marija Sekelez željela je

[6] Predstava je u Zagrebu izvođena u prostorima Teatra ITD i u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski, te na nizu gostovanja diljem Hrvatske. Jedan nacrt za predstavu

izvoditi i nešto gdje će moći iskazati svoj stav i mišljenje o pojedinim temama, te ujedno progovoriti o položaju žene u tadašnjem društvu i prostoru. Bio je to multimedijalni projekt koji je uključivao njezino pojavljivanje na sceni i izgovaranje stihova Vesne Parun, ali je u predstavu uključena i sama Vesna Parun čiji je glas dopirao sa snimke na kojoj je izgovarala esejističke tekstove o djetinjstvu, školovanju, različitim događajima iz osobne biografije i životnim iskustvima te o svojim životnim stavovima, poeziji i nastanku pojedinih pjesama, napisanim baš za tu prigodu. Čini se kako je posebno mjesto u predstavi imao položaj dalmatinske žene i ideja tzv. žene-masline koju, kako stoji u rukopisu, „kad prestane biti hraniteljicom bez milosti iščupaju iz tla".

Prije nekoliko je godina za tekstovima Vesne Parun posegnula još jedna hrvatska glumica, ovaj put Vesna Tominac Matačić, te u suradnji s redateljem Ivanom Leom Lemom i Zagrebačkim glumačkim ateljeom i Teatrom ITD realizirala monodramsku predstavu *Ja koja imam nevinije ruke*. Predstava je premijerno izvedena na rođendan Vesne Parun 10. 4. 2014. godine u Teatru ITD, a otada je odigrana diljem Hrvatske i Europe, požnijevši ne samo pohvale kritike i publike već i neke festivalske nagrade za vrsnoću izvedbe. Do sada najcjelovitiji i najopsežniji scenski prikaz događajnoga i duhovnoga životopisa te stvaralaštva Vesne Parun naslov preuzima od istoimenoga rezimea spisateljičina stvaralaštva koji je Vesna Parun načinila pred sam kraj života. Glumica Vesna Tominac Matačić, koja je osmislila dramaturšku okosnicu predstave i iz čije je potrebe da se o Vesni Parun progovori sa scene zapravo i proizišla cijela predstava, napominje kako je Vesna Parun još bila živa kad je počela prikupljati materijale o njoj i kad još nije točno znala što bi s njima – osim da im je mjesto u kazalištu.

U predstavi se nastoji prikazati suodnos života i umjetnosti i njihova uzajamna preplitanja i reflektiranja, te je iz tog osnovnog nastojanja potekla i sama formalna i sadržajna struktura predstave. Sadržajno gledano, predstava kronološki (uz poneke iznimke i iskorake) iznosi ključne događaje iz života Vesne Parun i stalna mjesta njezine poezije, od najranijeg djetinjstva do kraja njezinoga života, uključujući obiteljske odnose s majkom, ocem i bratom, školovanje, rat, ljubavne uspone i padove, bolesti, sukob s patrijarhalnom sredinom oličenom u ocu,

čuva se u Zbirci starih knjiga i rukopisa Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod signaturom R-7987/23. U razgovoru s Vlatkom Pavletićem Vesna Parun je kasnije komentirala kako je za taj recital Marija Sekelez odabrala samo najženstvenije stihove i kako ga je htjela nazvati samo *Žena sam*, na što se Vesna Parun pobunila, pa je nakon dogovora s glumicom u naslov umetnut dodatak *Večernja zvijezda* prema istoimenoj pjesmi Vesne Parun (Pavletić 1983: 485).

početke književnoga stvaranja i probijanja, borbu s nerazumijevanjem okoline i kritike do konačne afirmacije, ali i zaborava, te satiričke, kritičke i polemičke istupe. Istodobno se nastoji ponuditi i kontekst mogućih okolnosti nastanka nekih od njezinih pjesma koje se izgovaraju u predstavi. Formalno gledano, u predstavi se međusobno prožimaju dvije osnovne linije, jedna je prozna i pripovjedna, koju govori Vesna Tominac Matačić sa scene u ulozi Vesne Parun, druga je lirska i poetska, koju čine poznati i manje poznati stihovi Vesne Parun, a izgovara ih snimljeni glas Vesne Tominac Matačić iz *offa*. Predstavu na okupu drži, dakako, izvedba Vesne Tominac Matačić, koja nikada nije doslovna niti stremi psihološkome realizmu već kroz vlastito životno i glumačko iskustvo propušta životopis i stihove Vesne Parun. U interpretaciji se stoga oslanja ponajprije na vlastiti glumački materijal, glas i tijelo, protežući se kroz niz registara i tonaliteta. No važnu ulogu u predstavi imaju i drugi elementi, kao što su vrlo jednostavna, gotovo prazna scena koju obilježava tek plavi krug na golom crnom pozorničkom podu (istodobno i prvobitna kazališna orkestra, i simbol Paruničina stvaralaštva i biografije – globus, zemljovid, more, otok), zatim skroman broj rekvizita (crn, doslovan i metaforičan, patrijarhalni kišobran dalmatinskoga mentaliteta, papirnati brodići koji simboliziraju njezinu opsjednutost putovanjima, lutanjem i avanturama kao i čežnju za izgubljenim bratom, bijeli neispisani papiri te velik broj plavih vreća za smeće s rukopisima koje pod kraj predstave baca po svim dijelovima scene, pokazujući kako umjetnik nerijetko ne zna pravo što bi s njima na kraju života i u suvremenom društvu kakvo nas okružuje), kostim (jednostavna, gotovo isposnička i ispovjednička, bijela haljina s konopom svezanim oko struka i bijela marama kojom se ogrće kada govori o svojoj velikoj inspiraciji, staroj Magdici) te svjetlo i glazba koji dodatno podcrtavaju ili naglašavaju značenja, ugođaje i raspoloženja pojedine scene i/ili trenutka (primjerice, svjetlom oblikovan križ).

Zaključak

U uvodu je citirana misao Vesne Parun da lirsku pjesmu i dramu katkada dijeli samo jedan korak. Od drame do kazališta ponekad je također dovoljan samo jedan korak, ponekad, naprotiv, mnogo više njih. U slučaju Vesne Parun, put od tekstualnoga predloška do kazališnoga uprizorenja tekao je različitom dinamikom i imao različite ishode, katkada i bitno suprotstavljene, toliko da je Vesna Parun rezimirajući svoje stvaralaštvo osjetila potrebu napomenuti kako je Gavella pogriješio i kako ona „ne zna“ i „ne umije“ pisati za teatar (Parun 2010: 17). Unatoč promjenjivom

uspjehu kazališnih predstava izvedenih prema njezinim tekstovima, ne može se previdjeti da je hrvatsko kazalište razmjerno često posezalo za njezinim tekstovima, bilo poezijom, bilo djelima za djecu, bilo izvorno napisanim dramskim tekstovima, te da se i sama Vesna Parun razmjerno često i s velikom pažnjom i voljom okretala kazalištu, o čemu podjednako svjedoče i sačuvana kazališna građa i spisateljičini autobiografski zapisi, a ne može se previdjeti ni to da je njezina privatna i umjetnička biografija povremeno (bila) vrelo nadahnuća različitim kazališnim umjetnicima. Problematiziranje suodnosa Vesne Parun i kazališta stoga je mnogo opsežnije i složenije nego što bi se to na prvi pogled moglo učiniti, a u hrvatskoj teatrologiji Vesna Parun morat će ili bi morala ostati zapamćena i kao dramska i kazališna spisateljica.

Literatura

BAČIĆ KARKOVIĆ, Danijela, „Dramski rukopis Vesne Parun“, u: *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, Zagreb, Osijek, 2003, str. 233-246.

BATUŠIĆ, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978.

BOSNAR, Marijan, *Analitički inventar. Vesna Parun*, Zagreb, 2010.

DETONI DUJMIĆ, Dunja, „Marija i mornar“, u: *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, Zagreb, 2008, str. 441.

FORETIĆ, Dalibor, „Šuma riječi sakrila drvo smisla“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 22. 6. 1979.

FRANGEŠ, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, Ljubljana, 1987.

FRNDIĆ, Nasko, „Vesna Parun: *Marija i mornar*“, u: *Borba*, Zagreb, 21. 4. 1961.

FRNDIĆ, Nasko, „Disperzivna poezija“, u: *Borba*, Zagreb, 28. 6. 1979.

GRGIČEVIĆ, Marija, „Može li tiše?“, u: *Večernji list*, Zagreb, 30. 9. 1983, str. 6.

HEĆIMOVIĆ, Branko, „Uvod u suvremenu hrvatsku dramsku književnost ili u traženju bitnih osobina i strujanja“, u: *Dramaturški triptihon*, Zagreb, 1979, str. 137-177.

JELČIĆ, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti,* Zagreb, 2004.

MAĐAREVIĆ, Vlado, „Smisao Komorne pozornice“, u: *Narodni list*, Zagreb, 28. 4. 1959.

MIHANOVIĆ, Nedeljko, „Elementi poetskog u suvremenoj hrvatskoj drami“, u: *Dani hvarskog kazališta*, knj. XI, Split, 1984., str. 57-67.

MILAČIĆ, Karmen, „Napomena“, u: Vesna Parun, *Dramska djela*, Zagreb, 1989, str. 285-292.

MILAČIĆ, Karmen, „Parun, Vesna“, u: *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb, 2000, str. 553-554.

MILIČEVIĆ, Nikola, „Vesna Parun“, u: *Izabrana djela. Pet stoljeća hrvatske književnosti,* Zagreb, 1982, str. 7-34.

NOVAK, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti. Od Baščanske ploče do danas*, Zagreb, 2003.

OBLUČAR, Branislav, „Parun, Vesna“, *Hrvatska književna enciklopedija, Ma-R, sv. 3*, Zagreb, 2011, str. 297-299.

PARUN, Vesna, „Etika ljudskih odnosa“, u: *Narodni list*, Zadar, 17. 10. 1959.

PARUN, Vesna, „Drama i poezija“, u: *Marija i mornar. Programska knjižica*, Zagreb, 1961.

PARUN, Vesna, „V. Parun o svom dramskom djelu“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 18. 4. 1961.

PARUN, Vesna, „Zašto je potonuo *Magareći otok*“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 11. 3. 1980.

PARUN, Vesna, *Noć za pakost. Moj život u 40 vreća*, Zagreb, 2001.
PARUN, Vesna, *Ja koja imam nevinije ruke. Asinkroni odabir*, Zagreb, Sarajevo, 2010.
PAVLETIĆ, Vlatko, „Razgovor s V. Parun“, u: *Forum*, Zagreb, br. 7-9, 1983, str. 454-491.
PERKOVIĆ, Vlatko, „Dramska forma i poetski sadržaj. Marginalije uz dramu Vesne Parun *Marija i mornar*“, u: *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb, Osijek, 2014, str. 171-174.
SAKAČ, Branimir, „Što je fonoplastika?“, *Programska knjižica Nasmiješih se i pođoh dalje*, Dubrovnik, 1968.
SENKER, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941–1995*, Zagreb, 2001.
STUBLIJA, Želimir, „Scenski dvojben tekst“, Školske novine, Zagreb, br. 32, 11. 10. 1983.
TULAČ, Ladislav, *Programska knjižica Mačak Džingiskan i Miki Trasi*, Berlin, 1989.

VESNA PARUN AND CROATIAN THEATRE

The paper discusses the role that the Croatian literary and theatre historiography assign to playwriting and theatre productions of Vesna Parun, and analyses the production and reception of her works in Croatian theatre, both of original plays and stage adaptation of her poetry and prose, as well as of stage works inspired by her life and art. Relying on less known or unknown archival theatre records, the paper reveals that the connections of Vesna Parun and Croatian theatre were far more numerous and complex than usually admitted and that future evaluation of her artistic work as a whole should acknowledge that with more care.

KEY WORDS: ***Croatian theatre, theatre historiography, Vesna Parun***

Sanja Knežević

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-1.09 Parun, V.

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 25. 3. 2016.
Prihvaćen za tisak: 28. 10. 2016.

Platonizam u pjesništvu Vesne Parun

U radu „Platonizam u pjesništvu Vesne Parun" interpretira se odabir pjesama Vesne Parun iz njezine druge stvaralačke faze u odnosu na temeljna Platonova načela iz dijaloga *Simpozij ili o ljubavi*. Interpretirajući njezino pjesništvo od knjige ljubavnih elegija *Crna maslina* (1955.) do zbirke refleksivne lirike *Ti i nikad* (1959.) promatra se pjesnikinjin duhovni „rast" po načelim Platonova hoda: od ljubavi prema ljepoti tijela do ljubavi kao uzvišene duhovnosti koja se manifestira kroz „duhovnu trudnoću", odnosno trajanju za vječnost po ideji stvaralačkog života za umjetnost.

KLJUČNE RIJEČI: ***platonizam, „Simpozij ili O ljubavi", pjesništvo Vesne Parun***

Dođoh prerano i prekasno
da bih bila staza tišine.
Ne ostaje mi nego da pjevam.
Da vječno otvaram svoj krug
i nedovršeni svijet uznemirujem
svojom slobodom.
(„Koralj vraćen moru")

1. Uvod

Pojam platonizma u književnosti i umjetnosti zasigurno je vrlo teško jednoznačno definirati premda se utjecajem Platonove filozofije na umjetničko stvaralaštvo tijekom stoljeća kontinuirano bavila i raspravljala filozofija, a u modernije vrijeme i ostale znanosti (filologija, teologija). U hrvatskoj kulturi i znanosti izniman prilog proučavanju platonizma u umjetnosti zasigurno su za sobom ostavili Zdeslav Dukat i Kruno Krstić; Dukat u tumačenju Platonovih *dijaloga*, a Krstić u iznimnoj (no nažalost slabo poznatoj) studiji „Platon filozof stvaralaštva".[1]

[1] Studija je prvotno objavljena u Hrvatskoj reviji 1943., a danas je dostupna u knjizi: Krstić, Kruno, *Studije, rasprave, članci,* prir. Božidar Petrač, Zagreb, 2015.

U radu „Platonizam u pjesništvu Vesne Parun“ pokušat ćemo interpretirati zbir odabranih pjesama Vesne Parun po načelu „čitanja“ Platonovih ideja iz njegova dijaloga *Simpozij ili o ljubavi*. U tom smislu interpretacija će se temeljiti na sljedećim načelima *platonizma*:

a) Platon i životni stav o idejama,
b) pojmovi ljubavi i ljepote u odnosu na umjetničko stvaralaštvo (ideja vječnog trajanja kroz umjetnost / pjesništvo),
c) stupnjevanja iskustva ljubavi – od zemaljske do savršene i vječne ljubavi,
d) ideja harmonizacije s kozmosom i Apsolutom.

S obzirom na razvedenost i raznolikost pjesničkog opusa Vesne Parun prilikom odabira pjesničkih zbiraka koje ćemo interpretirati kroz načela platonizma, valjalo se odlučiti za određenu logiku odabira. U tom smislu interpretirat ćemo pjesništvo njezine druge stvaralačke faze, koju će književna povijest i kritika mahom i prozvati intimističkom. Ona to uistinu i jest, što svakako dokazuju njezine pjesničke zbirke od *Crne masline* (1955.) do knjige pjesama *Ti i nikad* (1959.). Potonju pjesničku zbirku iscrpnim predgovorom popratio je književnik Zlatko Tomičić. Kao i sama Vesna Parun na početku svoje pjesničke karijere on je pao u političku i društvenu nemilost, a njegov izniman esej o Paruničinu pjesništvu u skladu sa samom autorskom sudbinom u možda i namjerni zaborav. Nama je danas važno da je Tomičić u svom eseju progovorio o ovoj tematici, no pritom se ne koristeći pojmom platonizma, odnosno ne pozivljući se na njegove filozofske ideje. Kako je iz biografskih podataka, ali i autobiografskih zapisa poznato, za samu pjesnikinju ovo je ujedno bilo i najbolnije i najsvetije razdoblje života. Po autobiografskim zapisima i pjesničkim ostvarenjima ovo razdoblje možemo promatrati upravo po načelima Platonove ideje ljubavi – od proživljene konkretne ljubavne čežnje, ljubavnog zanosa, ljubavne patnje i žrtve do konačne katarze koja pojedinačnu ljubav prema konkretnom muškarcu pretvara u životni stvaralački eros pisanja. Dakako, i kasnije pjesničke zbirke Vesne Parun mogli bismo interpretirati po načelu Platonovih ideja, no čini se sretnijim izborom za analizu upravo se usmjeriti na zbirke koje svojom unutarnjom idejom prate pjesnikinjin rast u ljubavi.

2. Načela Platonovih ideja iz dijaloga *Simpozij ili o ljubavi* i pjesništvo Vesne Parun

Govoreći o Platonu kao filozofu stvaralaštva, Kruno Krstić ukratko je, no pritom vrlo jasno i razložno, objasnio temeljni Platnov nauk o idejama, nauk koji inače i kolokvijalno podrazumijevamo pod pojmom *platonizam*:

> „Negdje u nadnebeskim prostorima postoji carstvo ideja, savršenih logičko-metafizičkih jedinica, netvarnih prauzora svega, što u svijetu postoji i što se dade razumom shvatiti. Prije svoga rođenja u smrtnome tijelu ljudske su duše boravile u idejnom carstvu, gdje su promatrale ideje u njihovu pravom i neposrednom liku. Nakon svoga pada u tijelo, u tvar – do kojega je došlo nekom tragičnom krivnjom – ljudske duše zaboravljaju na svoj prijašnji život, ali se „prisjećaju" ideja pronalazeći njihove odraze u vidljivom (osjetno-iskustvenom) svijetu. Prisjećanje je moguće, jer je Tvorac svijeta (Demiurg) vidljiv svijet stvorio po uzoru ideja, tako da iskustveni predmeti i njihovi odnosi „sudioništvuju" na carstvu ideja. Iz toga stanja stvari proizlazi spoznajno-teoretski zaključak, da je sve istinsko znanje „sjećanje" i etički zadatak čovjeka: proniknuti preko idejnih „sjena" što dublje u misaoni svijet čistih ideja, osloboditi se tjelesno-osjetnih prepreka i tako se povratiti u prastanje savršenosti i sreće, iz kojega nas je naše zemaljsko rođenje privremeno izagnalo." (Krstić 2015: 207)

Dakle, kada bismo govorili o svijetu ideja u pjesništvu Vesne Parun, za ovu bismo pjesnikinju zasigurno mogli kazati da je upravo LJUBAV temeljna ideja njezina života i pjesničkog djelovanja. Za pjesnikinju je ideja ljubavi ideja trajanja u pisanju, što je zapravo jedan od temeljnih Platonovih stavova o ljubavi, životu, umjetnosti. U tom smislu sama će pjesnikinja u jednoj od svojih pjesama gotovo zavapiti: „Ljubav je zemljovid duše. Moj zemljovid. Bože, ne otimaj mi ga!". Da je ljubav temeljna ideja pjesništva Vesne Parun primijetili su mnogi književni povjesničari i kritičari (npr. Milićević,[2] Bilosnić,[3]

---

[2] „U ljubavi je sažeto sve; ona je za pjesnikinju mjera života i posvudašnja patnja." (Milićević, 1982: 19)

[3] „Vesna Parun nije se postidjela ljubavi, dapače izdigla ju je kao jedinu zastavu svojega prepoznavanja; u svim mijenama kroz koje je prolazila, nad svim bezdanima u koje je zavirivala, u svim tminama u kojima je ispisivala joj je svoje najbolje stihove. Bilo da je tražila izmirenje sa zavičajem, njegovom ritmikom i bojom, bilo da se vraćala pred

Vereš,[4] Milačić[5]). Među prvima to je prepoznao Zlatko Tomičić, primjećujući kako je ideja ljubavi za pjesnikinju zapravo ideja samog pjesništva. Govoreći o njezinu poznatom stihu „Ljubav presađuje moje misli u vrtove vječnosti", on zapravo definira njezin tipičan odnos prema ljubavi kao odnos prema vječnom trajanju kroz umjetnost:

> „(...) to njeno osjećanje izraženo je već po mnogim izvrsnim pjesnicima ljubavi, jer ljubav je simbol vječnosti, ne samo u prenesenom značenju, poetskom, nego i u stvarnom, biološkom, budući ulaganjem svoje ličnosti u ljubav svaki čovjek produžuje svoju ličnost i duhovno i fizički do u beskonačnost. Osjećaj ljubavne sreće osjećaj je vječnosti, svaki je čovjek stvaralac i produživač beskonačnosti svoje vrste kroz buduće vjekove povijesti čovječanstva. To je upravo smisao stiha Vesne Parun." (Tomičić 1959: XV-XVI)

Dakle, tu je već Tomičić progovorio o platonističkoj ideji pjesništva Vesne Parun.

Platonov spis *Simpozij ili o ljubavi* pripada među Platonova djela „pune zrelosti, velika djela koja predstavljaju vrhunac Platonova stvaralaštva" (Đurić 1970: 27), te ga se također kategorizira i kao etički spis.[6] Središnji dio Platonova spisa *Simpozij ili o ljubavi* jest poglavlje u kojem Sokrat prepričava svoj razgovor s Diotimom o ljudskom hodu prema spoznaji Ljubavi. Spoznaja ljubavi razvija se od privrženosti ljepoti – od ljepote tijela, ljepote duše, ljepote spoznaje do konačne spoznaje *praljepote*

---

oltare djetinjstva izmoliti ponovnu ljepotu proljeća, ili srljala kroz svakodnevni život otrovan srdžbom borbe, poliven znojem, suzama i krvlju, Parunova je u svakoj ptici, biljci, vodi i zvijezdi, ali u svakom kamenu, panju i pepelu iznalazila sunčane, mjesečne, krijesničke ili fosforne svjetlosti ljubavi." (Bilosnić, 2011: 74-75)

4 „Ma gdje se pjesnikinja kretala i ma kojim se arbitrima obraćala, ljubav ostaje ona trajna preokupacija bez koje ne bismo nikad odgovorili u čemu je sve izvor naše tjeskobe, naših frustracija, našeg lutanja u vremenu i prostoru. (...) Pjevajući o putnicima, o dobroti sjećanja, o nedosegnutim vrhuncima, o rujnu i prevarenu cvijeću, Vesna Parun poput mitološkog Midasa pozlaćuje svoje gubitke, svoje poraze i svoja klonuća pa kao da se radi o kakvu kemijskom procesu evaporizacije, zauvijek nestaju i bol i ljubomora i tjeskoba i nelagodnost da na dnu ove dragocjene lirskr epruvete ostaje najčistija, nepatvorena dobrota." (Vereš 1972: 267-268)

5 „Ljubav je prestižna tema ovog pjesništva i sva ljubavna lirika Vesne Parun himna je toj najljepšoj ljudskoj sposobnosti, daru ljubavi." (Milačić 1995: 10)

6 „Dijalog se bavi Erosom i njegovom ulogom u ljudskom životu i društvu. Sokrat kaže da mu je erotika specijalnost; kasnije će dodati da o erotici zna *istinu*. Tu se erotika odnosno erotologija ne shvaća kao beznačajno, rubno područje znanja nego kao isto što i teorija odgoja ili kao uvid u porijeklo, narav i sudbinu ljudske duše" (Dukat 1996: 5-6)

koja se u biti ostvaruje kroz zrenje duhovne ljubavi.[7] Duhovna se ljubav po Platonu ostvaruje kroz odricanje od tijela u korist duha, spoznaje i vrline. Samu srž Platonove ideje ljubavi i besmrtnost objašnjava V. Dukat, postavljajući ovu filozofiju i u odnose postantičke judeo-kršćanske civilizacije:

> „Diotima je naučila Sokrata da je ljubav samo drugi aspekt filozofije. Tako se za „proročki temperament" strast spaja s razumom, spoznaja s osjećajem. Postoji i erotski aspekt religije ili religiozni aspekt Erosa: spajanje strasti i razuma religiozni osjećaj i strahopoštovanje. Diotima je svećenica, Eros je polubog; već je psalmist pjevao o „žeđi za Bogom". Tu imamo novu viziju Erosova cilja: to nije više zemni objekt nego nebeska i božanska ideja." (Dukat, 1996: 13)

Kada govorimo o tzv. stupnjevanju iskustva ljubavi o kojem Platon govori u *Simpoziju,* ovo načelo možemo prispodobiti s njegovom temeljnom idejom čovjeka u svijetu. U tom kontekstu Kruno Krstić konstatira kako je Platonova filozofija „ponikla iz jednog temeljnog doživljaja (...) doživljaja opreke između nesavršene i neskladne iskustvene stvarnosti te savršenih i suvislih oblika umnih zamisli" (Krstić, 2015: 208). Taj je doživljaj, kako Krstić dalje objašnjava, proizveo filozofsku reakciju – „želju za usklađivanjem", odnosno kako Krstić tumači: „Čitavo Platonovo filozofijsko djelo u stvari je nastojanje da izmiri danu stvarnost sa zahtjevima umnosti; u jednu ruku da razložito protumači i uvjerljivo uskladi osnovnu dvojnost svijeta, a zatim da život pojedinca i društva potisne prema polu umnoga savršenstva" (Isto).

S obzirom na to da platonistički hod u ideji ljubavi teče od nesavršenog prema savršenom, od ljudske do kozmičke ideje zbilje, u tom kontekstu možemo promatrati i stalno prispodabljanje prirode s ljubavnim osjećajima. U biti arkadijski, sredozemni, mogli bismo kazati i edenski pejzaži u pjesništvu Vesne Parun snažne su izrazne metafore ljubavi. Nedvojbeno o tome svjedoči i studija B. Maleša u kojoj zaključuje:

> „Riječ je stoga o poeziji Vesne Parun kao o pjesništvu mitološke jezične aspektnosti i kozmološke ambicije za preuređenjem svijeta u humano ambijentiranu prirodu kao „prvobitnu prirodnost" (*kozmološki genetizam i naturalistički humanizam*). Ili, poezija

[7] U filozofiji i teologiji dosta se raspravlja o odnosima pojmova ljepota – umjetnost – ljubav u Platonovu *Simpoziju* (npr. Krstić, Dukat, Finkelberg (1997), Warner (1979), White (1989)).

Vesne Parun je *kozmološko-genetske* ambicije i *naturalističko-humanističke* brižnosti." (Maleš 1981: 213-214)

Također, u težnji harmonizaciji vlastitog intimnog prema općem svijetu, u pjesništvu Vesne Parun prepoznajemo također stalnu sliku odnosa ktonskog prema apolonijskom – zemlja se svojom boli otvara svjetlosti neba i vječnoj utjesi. Na tom putu ljepota tijela prerasta u ljepotu duha, i njome nastavlja vječno trajati. Upravo nadahnut stihovima pjesme „Dječaku" koju Vesna Parun završava stihovima: „Dječače, / koji si usnio da si pod mračnim nebom pjesnik, / sam si. Sviralu uzmi i pođi / u veliki svijet; veliki svijet je ubog!", Zlatko Tomičić poentirao je njezinu pjesničku težnju harmonizaciji svijeta. Nije slučajno da ju je situirao među antičke simbole: „Da, veliki svijet je ubog i zato mu je potreban pjesnik i njegova orfejska svirala. U Hadu Orfej traži Euridiku! To je naš svijet i njegova ljepota" (Tomičić 1959: XXXIX). U konačnici to i jest temeljna istina o pjesništvu Vesne Parun i njezinu kontekstu u suvremenom svijetu. Pjesnikinja suptilna duha i visoke, apolonijske misli poput Diotime u Platonovu *Simpoziju*, u svijetu ogrezlom u ratovima i totalitarizmima, častima, slavama, krvoprolićima i moralnim padovima, ona tumači ljepotu ljubavi, vjerujući u postizanje vječnoga sklada po načelu trajanja u stvaranju. Književna povijest dosada je konstatirala idealizam u ideji pjesništva Vesne Parun. Idealizam je neraskidivo vezan uz vjeru u ljubav i vječnost. Također, i Platon je filozof idealizma[8]. Kada govori o besmrtnosti, u *Simpoziju* Diotima podsjeća Sokrata da se besmrtnost postiže po vrlinama i tu Platon iskazuje samu srž nauka o ljubavi i vječnosti:

„(...) držim da radi besmrtne vrline i takve dične slave svi se čine i to koliko su kreposniji, toliko više; ta žude za besmrtnim. Oni koji su dakle tijelima trudni više se usmjeravaju prema ženama i na taj su način predani ljubavi rađanjem djece, kako misle, pribavljajući sebi besmrtnost, sjećanje i sreću za sve buduće vrijeme. A oni koji su to dušom – ima ih naime, reče Diotima, koji su još više trudni u dušama nego u tijelima onim čime većma priliči duši da zatrudni i što da rodi. Što joj dakle priliči? Etička mudrost i vrlina općenito –

[8] „Treće glavno obeležje Platonove filosofije jeste idealizam, koji je to ime dobio po učenju o idejama s njihovim trostrukim značajem: 1) značajem ideja kao pojmova, 2) značajem ideja kao principa stvari života i 3) značajem ideja kao nečega savršenog u etičkom smislu. Platonov idealizam je, dakle, trostruk: logički, ontološki i etički." (Đurić 1970: 40) Kako je već rečeno, u *Simpoziju* je prepoznatljiv Platonov etički idealizam.

> a njima su roditelji svi pjesnici-stvaraoci [9]a od rukotvoraca oni za koje kažemo da su pronalazači; (...) (Platon: 128)

Nadalje, Diotima tumači tzv. stupnjevanje ljubavi prema ljepoti, da bi u konačnici postavljanjem retoričkih pitanja Sokratu, iznijela bit ideje o vrlinama kao putu besmrtnosti:

> „Što doista mislimo, ako bi se nekome desilo da samo to lijepo ugleda kao sunce jasno, čisto, nepomiješano, a ne ispunjeno ljudskom puti, bojama i brojnim drugim smrtnim balastom nego ako bi mogao to čisto božansko lijepo smotriti u njegovoj jednovrsnosti? Zar držiš da bi bio ništetan život čovjeka koji bi onamo upravljao pogled i promatrao to primjerenim organom i bio s njime zajedno? Ili ne pomišljaš li da će mu se jedino ondje desiti dok gleda lijepo onim čime ga treba gledati da ne rađa privide vrline, jer se ne maša privida, nego istinu, jer se maša istine; a nije li onome koji je rodio i othranio istinsku vrlinu moguće da postane bogu mio i da jedini među svim ljudima postane i besmrtan?“ (Platon: 130)

Uistinu, nije li Vesna Parun metafora Diotime svoga doba. Ona koja živi i pjeva bit ideje ljubavi kao vrline. „Trudna po duši“ oplodila je hrvatsko pjesništvo zasigurno bezvremenski lijepom poezijom, nadasve poezijom o ljubavi kao vrhovnoj etičkoj vrlini, a kao žena svojim prepoznatljivim majčinskim instinktom opjevala brigu za svijet i čovjeka u čežnji za postizanjem harmonije i sklada „s početka vremena“.

3. Interpretacije

U interpretaciji *platonizma* u pjesništvu Vesne Parun ograničit ćemo se na odabrane pjesme iz njezinih pjesničkih knjiga druge stvaralačke faze. Riječ je o pjesničkim zbirkama – *Crna maslina*, *Vidrama vjerna*, *Ropstvo*, *Pusti da otpočinem, Koralj vraćen moru* i *Ti i nikad*.

Pjesnička zbirka *Crna maslina* objavljena 1955. godine zasigurno je središnja pjesnička knjiga cjelokupna opusa Vesne Parun. Karmen Milačić ovu će zbirku nazvati „knjigom lirskih elegija“ (Milačić, 1995: 10), koja za pjesniknju znači „novi prijelomni trenutak (...), knjiga *Crna maslina,* zbir (je) doživljaja i spoznaja, iskustva ljubavi i života, lijepe samoće u kojoj se rađaju vizije i nostalgija“ (Isto). Sama činjenica da je u ovoj zbirci

[9] Podcrtala S. K.

objavljena pjesma „Ti koja imaš nevinije ruke“ za povijest hrvatskoga pjesništva 20. stoljeća značila bi antologijski događaj.

U poznatoj tužaljci nad ženskom sudbinom, u pjesmi „Djevičanstvo“, pjesnikinja u prvi plan postavlja jednakost ljubavi i žrtve. Posljednju strofu zaključuje stihovima – „Ne plači: to je ljubav. Kreni kroz bespuće. / Umjesto naušnica nosit ćeš uteg bola, / djevojko, ako si život izabrala!“ (Parun, 1955: 8). Slika ljubavi kao „utega bola“ ostala je stalnom metaforom u njezinu pjesništvu, a osobito u ovom pjesničkom i životnom razdoblju.

Iz *Crne masline* nesumnjivo je antologijska pjesma njezina cjelokupna opusa „Usnuli mladić“. Ova himna muškoj ljepoti, ljepoti muškoga tijela, uistinu prispodablja sliku prve Platonove „stube“ do spoznaje ljubavi prema *praljepoti*. Zlatko Tomičić u svojoj se studiji o pjesništvu Vesne Parun zaustavio upravo na ovoj pjesmi, promišljajući njezin zanos ljepotom muškoga tijela koje se reflektira kao simbol ljubavi:

> „Divan simbol muškosti u njezinu najširem vidu, topao i opet diskretan i suptilan i kad je riječ o silnom, grubom i prijetećem, sve kao jedna divna velika metafora je njezin „ukus“ – helenistička oda muškosti i njenoj apolonskoj ljepoti. Da li je žena ikada napisala ljepše himne muškarcu i njegovu tijelu? (...)
> Ovaj muški lik prestao je biti obični ljudski lik, to je simbol ljepote, ljubavi, snage, plodnosti, simbol zemlje i života, on se spaja s prirodom, između nje i njega nema granice, priroda kao da se iz njega rađa, i zemlja, i bilje, i agava, i galeb, on je vinograd, gušter, grana šipkova, ptičje jato, na njegovom trbuhu čak, kao na cvjetnoj vrleti, leže vile i kraljice! On je velik, beskonačan, div ljubavi, zemlje, života.“ (Tomičić 1959: XXII; XXIV)

U jednoj od svojih posljednjih knjiga *Ja koja imam nevinije ruke,* asinkronom odabiru pjesama i drugih književnih i esejističkih tekstova, upravo je za ovu pjesmu Parunova zabilježila kako je „halucinatorni plod mašte u teškoj gripi na željeznoj ležaljci na podu podstanarske prizemne sobe u Zagreb...“ (Parun, 2009: 38). Taj „halucinatorni plod mašte“, očito rođen iz najdublje pjesnikinjine podsvijest, ostao je jedan od najljepših hvalospjeva ljubavi u hrvatskoj književnosti. Pjesmu u cjelini možemo promatrati kao primjer Platonove ideje težnje za ljepotom; od pojedinačne tjelesne do cjelovite duhovne u postizanju usklađenosti između ktonskoga i apolonijskog. Pjesma je u cijelosti ispisana u kontrastu pejzažne idile u kojoj se nalazi „usnuli mladić“ u odnosu na nadolazeću morsku (ktonsku) oluju koja će razbiti arkadičan „život“ ljubavi. Ljubav ovdje i poprima oniričku dimenziju trajanja, jer mladić u svojoj bezbrižnoj

stopljenosti s mediteranskim pjezažom ne naslućuje pjesnikinjinu čežnju pa ni skoru kob: „Slušam tutanj niske grmljavine / koja se izvija s mora, sve to bliže. / I skrivena u lišću stare agave / motrim kako grlo mladića postaje galeb / i odlijeće put sunca klikćući sjetno / u žutim oblacima“ (Parun, 1955: 15). Ljepota njegova tijela, međutim, prispodobljena je s ljepotom harmoničnog pejzažnog inventara, što i jest primjer Platonove ideje ljubavi kao harmonizacije s kozmosom i Apsolutom:

Prostrt na žalu sjenovitog zatona
leži kao ograđeni vinograd
usamljen i valovima okrenut.
Njegovo lice ljupko je i ozbiljno.
Po njemu se igra podnevni vjetar.
Ne znam je li ljepša grana šipkova
puna cvrkuta ptičjeg ili pregib
njegova pojasa gipkiji od guštera. (15)

Također, jedan od bitnih simbola iz prirode (ali i mitologije) u pjesništvu Vesne Parun zasigurno je ptica. Ptica kao pjesnički glas prema univerzumu, kao glasnik slobode ali ujedno i primjer tjelesne krhkosti. Kao ptica, odnosno kao ljubav koja je glasnica apolonijske dimenzije svijeta, pjesnikinja će se pojaviti u završnim stihovima pjesme:

(...)
I vraćajući mirne oči k njeme
koji spava uronjen u huku
spore oluje, prastar kao agava,
mislim, puna rasijane žudnje,
koliko bijelih ptica raskriljenih
dršće u modrim gudurama oblačnim
tog tijela koje tišinom zbunjuje
šumor mora i samoću trava. (16)

Konačno, kada bismo pjesmu „Usnuli mladić“ promatrali kao cjelovitu idejnu misao, prepoznajemo je kao pravi primjer platonizma – put u ljubavi od ljepote tijela do sama neba.

Pjesma „Masline, šipak i oblaci“ također je jedan od zornijih primjera platonizma u pjesničkom djelu Parunove. „Masline, šipak i oblaci“ pjesma je o ljubavnoj čežnji ispjevana kroz nenametljive metafore mitskoga sredozemna pejzaža. Pjesnikinja čeka svoga dragog u simbolička tri dana, što u kršćanskoj metafori možemo čitati od smrti do vječnosti. U ta tri dana „šipak je procvjetao od onda“ (14), a pjesnikinja još uvijek čeka,

sada u „tamnim maslinama“. Njezino čekanje ljubavi usredišteno je u drugoj izdvojenoj strofi pjesme, u kojoj ljubav opet platonistički prerasta tijelo i postaje metafora uređenog kozmosa u kojem se ujedinjuje i ktonska i apolonijska slika života: „On je tako lijep na crnom nebu / svjetlucav kao školjka“. Iz dubine ktonskog mora, u oniričkoj noći svjetluca poput apolonijske zvijezde ljubav u simbolu svjetla „školjke“. Sličnom će metaforikom svjetla Parunova prisodobiti ljubav i u pjesmi „Balkon“ kada se u krasnoj slici pitoma pejzaža pita: „Jedno malo svjetlo pojavilo se na dnu vrta. / Hoda li to, ljubav, bosa, po mokrom cvijeću?“(32)

Zasigurno središnja pjesma cijela pjesničkoga opusa Vesne Parun pjesma je „Ti koja imaš ruke nevinije“. Pjesmu sada iz vizure *platonizma* možemo čitati kao zavjetni trenutak pjesnikinjine „trudnoće po duši“, trenutak u kojem je odreknuvši se svoje zemaljske ljubavi u korist sreće muškarca kojega voli, a samu sebe učinivši najnesretnijim bićem, zapravo svoj život odredila za trajanje po „potomstvu“ djela, riječi, umjetnosti.[10] Izraz snage svoje ljubavi kao žrtve Parunova u pjesmi potencira neprestanim izravnim obraćenjem drugoj ženi: „Ti koja imaš ruke nevinije od mojih“, „Ako tvoj zagrljaj hrabri srce“, „Onda ostani pokraj njega“, „Šeći njegovim žalom“. Da je riječ o pjesmi koja je uistinu značila svojevrsni prijelom u životu pjesnikinje, svjedoči i ona sama kada u knjizi parafrazirana naslova rečene pjesme *Ja koja imam nevinije ruke,* autobiografski pri kraju života zapisuje:

> „Napisano potkraj ljeta 1953., po izlasku sa psihijatrije Rebro gdje sam pet mjeseci liječena od pokušaja suicida. Nije teško odgonetnuti razlog. Bilo je to samo iskreno pismo upućeno drugoj ženi, ali me je od tog pjesničko-poštanskog suicida odvratila razumna D. Mimica, švelja koja me je bezdomnu prihvatila u Zagrebu, Kvaternikov trg br. 3, na trećem katu, a i sama podstanarka.“ (Parun, 2009: 41)

Prihvativši, nasreću, ipak život, Vesna Parun prihvatila je pisanje kao trajanje i bivanje. Stoga su toliko i potresni stihovi u kojima se ona odriče svoje ženske plodnosti i majčinstva koje je u stvarnom životu kruna ljubavi između muškarca i žene:

---

[10] Usp. citat u prethodnom poglavlju gdje Diotima tumači Sokratu tko su oni koji su trudni po dušama i koliko je njihovo trajanje (Platon, Simpozij: 128).

Ja ne dočekah najljepše doba
njegove muškosti. Njegovu plodnost
ne primih u svoja njedra
koja su pustošili pogledi
goniča stoke na sajmovima
i pohlepnih razbojnika.

Ja ne ću nikada voditi za ruku
njegovu djecu. I priče
koje za njih davno pripremih
možda ću ispričati plačući
malim ubogim medvjedima
ostavljenim u crnoj šumi. (62)

Ovo su ujedno jedine dvije strofe u pjesmi koje pjesnikinje počinje u prvom licu. Sve ostale posvećene su obraćanju drugoj ženi – ženi kojoj daruje sve, svoju sreću, svoje simbole i slike, sav živi svijet posložen po njenoj idejnoj harmoniji sklada („/.../ I žedne zmije koje ja ukrotih / pred tobom će biti ponizne. // Neka ti pjevaju ptice koje ja ogrijah / u noćima oštrih mrazova. / Neka te miluje dječak kojega zaštitih / od uhoda na pustom drumu. / Neka ti miriše cvijeće koje ja zalijevah / svojim suzama"). Mnogi su u ovoj pjesmi iščitali marijanski etos, kršćansko načelo sebedarja i žrtve za život i sreću drugoga, što doista i stoji. U spoznaji odabira vlastite žrtve kao životnoga puta, pjesnikinja je zapravo, iz današnje perspektive vidimo, odabrala put pjesništva kao višeg oblika trajanja. Konačno, odabrati vlastitu žrtvu za život (sreću) drugih bitno je kršćansko načelo, što se opet podudara i s temeljnom idejom platonizma. Njoj su riječ i pjesma od sada postali jamac života i daha. To nam potvrđuje i činjenica da je od *Crne masline* pa do kraja života Parunova neumorno pisala i stvarala, podjednako u pjesništvu i mnogim drugim žanrovima. U svemu pjesma „Ti koja imaš nevinije ruke" pripada među najljepše pjesme hrvatske književnosti uopće, a slobodno bismo mogli kazati i svjetske književnosti.

Pjesmom naslova „Pjesme su umorne"[11] iz sljedeće zbirke – *Vidrama vjerna* (1957.) – pjesniknja nam upravo izravno kazuje kako je ona

[11] Pjesme su umorne od riječi, kao more od svojih valova.
Pjesme su umorne od lišća koje na njih pada
svaku jesen. Htjela bi jednom otvoriti oči
i vidjeti nad sobom beskrajno nebo
modro i čisto, puno ljubavi. (Parun, 1957: 34)

izjednačila život – pisanje – ljubav. Ljubav i dalje traje, ali u pisanju, a od pisanja će se umoriti istom kao i more od valova. Konačno ostvarenje sna u ljubavi ostvaruje se u apolonijskoj slici čistoga i modrog neba.

Pjesma koja je, također, primjer platonovskog načela trajanja po duhovnoj ljubavi je pjesma „Pred morem, kao pred smrću, nemam tajne". Svoj život pjesnikinja prispodablja sa simbolom olujna mora i antičkih ruševina. No, premda joj je stvaran život oluja i bol („Ondje ćeš vidjeti otkrit život moj / kao razvaljen hram;" Parun, 1957: 47), pjesnikinja se smiruje u stalnoj spoznaji trajanja u svom idealno uređenom kozmosu gdje će njezino tijelo izgubiti svoju zemaljsku dimenziju u simbolici konačno pomirenih apolonijskog i ktonskog načela, a ljubav će je učiniti trajno zagledanom u vječnost:

Pred morem, kao pred smrću, nemam tajne.
Zemlja i mjesec postaju moje tijelo.
Ljubav presađuje moje misli
u vrtove vječnosti. (Isto)

Iste 1957. godine Parunova je objavila još i zbirku *Ropstvo*. Načela platonizma ovdje također prepoznajemo već u naslovnoj pjesmi zbirke. Riječ je gotovo o poemi o tragici i snazi žene. U tom kontekstu ona pjesmu i zaključuje stihovima: „To je ispovijed žene i robinje. / Pjesma, zapjenjen val / zauzdan suncem" (Parun, 1981: 109). Ona se sada više ne promatra kao patnica nego kao žena apolonijske snage duha, ona koja je spoznala vrlinu i sada je po svojoj duhovnoj snazi neusporediva s drugima: „Nijedna od vas nije bila / tako pokorna kao ja. / I nijedna od vas nije tako prkosno / i gnjevno uspravila svoje lice, / i pogledala nad vrhove smreka / gdje su orlovi / i gdje je nebo" (105). Samo onaj tko proživi patnju kao katarzu i „izađe" iz vlastita tijela postaje „trudan po duši" da bi pravim očima mogao prepoznati put vrlina. Nakon ispovjedna pjeva svoje boli, pjesnikinja priznaje put od ljubavnog zanosa do pjesničkog trajanja: „Idite svojim putem zaljubljeni! / Moja svirka nije za vaše uho! / Ljubav je bila jača od mene. / Ali pjesma postade orao / i napušta svoju dolinu. // Put modrih gora lete orlovi / i ne okreću se" (109). Pjesma a time i pjesnički put za Parunovu je simbol orla kao vladara neba, simbol potpune duhovne snage i slobode, ljubav kao patnja ostaje iza nje, a ona sama vladarica je svoga „ropstva ljubavi".

U autobiografskom zapisu Vesna Parun svjedoči kako je knjigu tužaljki *Pusti da otpočinem* iz 1958. objavila nakon teške operacije u Vinogradskoj bolnici (usp. Parun, 2009: 57). Uistinu, riječ je o zbirci elegija u kojima se ljubavna bol promišlja kao usud. Međutim, pjesma

„Na dohvat izvora“ govori i o refleksivnoj dimenziji ove zbirke. Ljubav je ovdje temeljno načelo ljudskog života po kojemu se može vratiti red i sklad u patnjom i bolom narušenu sliku svijeta.

Nije teško prepoznati zaljubljene
jer oko njih stabla drukčije šume.
Nad njihovim glavama ptice usporavaju lijet
kao nad vodom nespokojnom.

Tko zna što je između njih i neba?
Oni bi sazdali od svoje ljubavi nešto veliko
jer su pokraj njih mlada stabla
i probuđena trava obnavlja radost živih.

Možda vjeruju da će njihova ljubav
očistiti svijet, kao što voda s vrutka ljekovitog
oživljuje umiruće.

Ali što može ta ljubav pomoći svijetu
ako ne ispere svu njegovu surovost
ako ne provjeri davnu zapuštenost
i ne obasja sve njegove zakutke.

(Parun, 1958: 55)

Pjesnička zbirka *Koralj vraćen moru* iz 1959. godine u cjelosti je obilježena refleksivnim doživljajem svijeta i uznositošću duhovnom čistoćom ljubavi nad proživljenom patnjom. O svojim intimnim promišljanjima ljubavi pjesnikinja sada najvećim dijelom progovara iz vizure misaonog i simboličkog opjevavanja pejzaža. U cijelom nizu pjesama susrećemo se s njezinim stalnim simbolom ptice kao pjesme, i pjesništva, a time i nje same (npr. „Pjesma, olujna ptica svjetlosti...“ u pjesmi „Zrcalo dvojakog bića“, /Parun, 1959: 16/). Stalna je i pjesnikinja težnja za dovođenjem reda u vlastiti kozmos kroz edenske slike pejzaža koje su ispunjene nemirom i nesavršenstvom prisustvom ljudske dimenzije. Zanimljiva je u tom smislu pjesma „Balada o izlasku sunca“ u kojoj arkadijski pejzaž pjesnikinja suprostavlja nemiru vlastitih osjećaja, odnosno vlastitom unutarnjem kaosu.

Sunce je pozlatilo vrhove planina.
S mora se diže nemirni jutarnji vjetar.
Duboko dolje u ribarskom zalivu
sniva tamno zelenilo maslina.

(...)
Blijede mrki borovi na kamenu.
S mora se diže jutarnji nemirni vjetar.
Svake zore ulje iz tihih maslinika
zajaukne pusto žalbom crnih oblaka.

Idu jedan za drugim ljudi moga zavičaja
kao prastara jeka spava u njima tuga.
Blej ovaca luta među divljim travama.
Pod liticama vrište galebovi.

Sunce je pozlatilo vrhove planina.
Ležim u tišini dubokoga zaliva.
Grane starih maslina koje je taknuo vjetar
šume kraj praznoga mora dugim i čemernim šumom.

(Parun, 1959: 49)

Međutim, pjesma „Koralj vraćen moru" pravi je primjer platonističkog načela ideje harmonizacije vlastita života s kozmosom i univerzumom. Riječ je o *vraćanju* prvobitnoj ideji Aposluta, onom istinskom – pobožanstvenjenom. U metafori koralja zasigurno je skrivena sama osobnost pjesnikinje. Naime, Vesna Parun rođena je na Zlarinu, u maritimnom pjezažu koji je poznat po bogatstvu koralja. Isprepleću se ovdje u zajedničku simboličku pletenicu nebo i more, sunce i zvijezde kao stalno prožimanje apolonijskog i dionizijskog načela. Samo povratakom na izvor, pjesnikinja je uvjerena, moći će vratiti vlastiti život u skladan kozmos. Stoga u ideji *povratka* možemo prepoznati temeljnu Platonovu viziju života kao stalnog povratka, odnosna hoda prema istini. Hod napreduje samo u odricanju od vlastitih potreba te u stalnoj težnji prema duhovnim vrlinama. U tom je smislu u ovoj pjesmi Vesne Parun prepoznatljiva kozmogonijska ideja obnove svijeta a time i vlastita života. Ujedno, ova je pjesma jedan od zasigrno ljepših primjera njezine misaone lirike.

KORALJ VRAĆEN MORU

Vraćam ovaj skrletni obruč sunca, tu zvijezdu zemlje u zrcalu mora,
utjelovljeni vid života koji se ne da iščupati, koji raste
u naseobini živog podmorskog korijena i velikih, nepomičnih riba.
Vraćam što uzeh na početku da se okitim kao biljka za svečanost ljudi i proljeća
pred jutarnjom ikonom svjetlosti i vjetrovima iz daljine,
vraćam sjeme života, taj crveni granati cvijet
što nije ni kamen ni školjka ni so ni loza ni klica
a živi i raste i može postati brdo usred oceana.
Vraćam svoju mladost i svoju smrt i sve što učini drvo od jutra do večeri,
vraćam jedra na pučinu i ptice na kopno,
potoke u djetelinu, gnijezda u kovčege svjetlosti na istoku,
nježnost gorkim i zbunjenima, hrabrost skupljenima na polazak,
samoću zalutalom mjesecu, tugu stadima iz praskozorja planinskog,
vraćam kolijevku u more, razdvajam vatru u dva kremena
i nastavljam koracati neutrtim putovima moga života
koji je preuzet od hoda zvijezda i od obilja života.

(Parun, 1959: 71)

Knjigom pjesama *Ti i nikad,* objavljene iste 1959. godine, pjesnikinja Vesna Parun zatvara jednu fazu vlastitoga pjeva, ali ujedno ispisuje i pjesničku zbirku koja je sva ispisana filozofsko-duhovnim promišljanjima ljubavi. Ona će govoriti o svojim najdubljim intimnim bolima („Psalam nerotkinje"), ali će ispjevati spoznaju ljubavi kao trajne vrijednosti ljudskog života. Ljubav više nije zanos ljepotom, ljubav je sada spoznaja vrline. Stih je u ovoj zbirci suzdržaniji, lišen bujne slikovitosti, a pjesnički govor odaje očitu pomirenost sa svijetom. Pojedini stihovi i misli djeluju poput lirskih sentenca – „Svjetlost ne može iznevjeriti svoje postanje, ona je samo jedan izvor u suncu / ili trag naših očiju za njim. Prognano stablo" (Parun, 1959: 103). Također, pjesma „Zlato" zasigurno je izniman primjer platonizma u pjesništvu Vesne Parun. U ovoj pjesmi sjedinjena su sva idealistička Platonova načela o ljubavi i ljepoti, pjesma je to u kojoj pjesnikinja očituje svoj život kao trajnuo polaganje ljubavne žrtve čiji su duhovni plodovi dragocjeniji od zemaljskoga zlata. Na simboličkoj razini ljubav je izjednačena sa zlatom, što će reći sa svjetlošću i božanskom dimenzijom života. U stihu gdje kaže „Ja prevalih tri nizine", po kršćanskoj simbolici broja tri, možemo iščitati kako ona spremno ljubavi daruje cijeli život – od smrti do vječnosti. Što je odricanje u ljubavi

veće, zahtjevnije, njezini plodovi postaju duhovniji, svijetliji, trajniji – „I od visokog klasja ljeta / zlato je moje raskošnije“. Uistinu, da je ljubav za pjesnikinju duhovna i etička kategorija nedvojbeno svjedoči i ova pjesma. I kada bismo je usporedili s pjesmama iz *Crne masline*, mogli bismo primijetiti kako se tijekom četiri kronološke pjesnikinjine godine u njezinu pjesništvu odvio cijeli jedan platonistički hod ljubavi – od ljubavi prema ljepoti tijela, ljepoti pejzaža, ljubavnog zanosa i ljubavne patnje do krajnje spoznaje ljubavi kao duhovne i božanske vrline koja je jedini jamac ljudskoga trajanja za vječnost. Pjesnikinja „Psalma nerotkinje“ trudna po duši u hrvatskoj književnosti ostaje zapamćena po iznimnim književnim plodovima. Među njima svoje posebno mjesto zauzima poetski jednostavan, a simbolički dubok, jedan od najljepših hrvatskih književnih hvalospjeva ljubavi, pjesma „Zlato“:

Ako je život rijeka što teče
ljubav je zlato nataloženo.
Ona ga u svom koritu njiše.
A zlato raste. I što ga dalje
u sebi nosi, sva zlatnija je.

Ja već prevalih tri nizine.
Daleko za mnom izvor šumi
a ušće ne znam gdje se krije.
A kada gledam na svoje dno
u šljunku sija zlato čisto.
I od visokog klasja ljeta
zlato je moje raskošnije.

(Parun, 1959: 101)

4. Zaključak

Interpretacija odabranih pjesama iz druge stvaralačke faze Vesne Parun a po načelima Platonovih ideja iz dijaloga *Simpozij ili o ljubavi,* a koja smo odredili unutar čeitir temeljna pojma (Platon i životni stav o idejama, pojmovi ljubavi i ljepote u odnosu na umjetničko stvaralaštvo, stupnjevanje iskustva ljubavi – od zemaljske do savršene i vječne ljubavi, ideja harmonizacije s kozmosom i Apsolutom), pokazala je da se njezino pjesništvo može promatrati i kroz filozofsku dimenziju platonizma. Time pjesnikinja još dublje dokazuje svoju pripadnost tzv. mediteranskom diskursu koji je fokusiran na antropocentričnu sliku svijeta. Najužim

odabirom pjesama interpretacije dokazuju kako se Paruničina poetika razvijala od poezije ljubavne čežnje do poezije refleksivno-transcendentalnih dubina. Pjesnikinja je gotovo doslovno pratila tzv. platonovski hod u ljubavi; žrtvujući vlastitu osobnost za umjetnost ona danas pripada među odabrane koji su svoje trajanje za vječnost postigli i osigurali duhovnim plodovima i duhovnom genetikom. U svemu moglo bi se kazati da je u suvremenoj hrvatskoj književnosti Vesna Parun metaforična Platonova Diotima, koja je veliki muški *simpozij* prosvijetlila mudrošću, brigom za svijet i čovjeka te istinom o ljubavi kao etičkom dimenzijom ljudskoga trajanja koja se postiže mukotrpnom težnjom vrlinama. Nakon proživljene ljubavne boli i katarze, Vesna Parun cijeloga je života neumorno stvarala „žrtvujući" vlastiti život za hod i trajanje u umjetnosti. Književnost i riječ tako su postale njezina jedina životna svetišta.

Literatura

BILOSNIĆ, Tomislav Marijan, „Skrovito srce bilja", u: *Vrijeme i riječ,* 3000 Za dar, Zadar, 2011.

DERK, Denis, *Posljednja volja Vesne Parun,* V. B. Z., Zagreb, 2012.

DUKAT, Zdeslav, „Platonov 'Simpozij'", u: PLATON, *Eros i Filia (Simpozij ili O ljubavi* i *Lisis ili O prijateljstvu),* prev. Zdeslav Dukat, Demetra, Zagreb, 1996., str. 3-18.

ĐURIĆ, Miloš N., „Platonov život i delo", u: PLATON, *Dijalozi,* prev. M. N. Đurić i a. Vilhar, Kultura, Beograd, 1970., str. 5-55.

FINKELBER, Margalit, „Plato's Language of Love and the Female", *The Harvard Theological Review,* Vol. 90, No. 3 (Jul., 1997), pp. 231-261. (www.jstor..org/ stable/1509948 /06. 08. 2016./)

FRANKOVIĆ, Sanja, u: „Mediteranske teme i motivi u pjesništvu Jure Kaštelana i Vesne Parun", *Zbornik ZFD III*, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2011., str. 75-118.

KRSTIĆ, Kruno, *Rasprave, eseji, članci*, Zagreb, 2015.

LEMAC, Tin, *Autorsko, povijesno, mitsko (pjesnički diskurz Vesne Parun – teorija i interpretacija),* Biakova, Zagreb, 2015.

MALEŠ, Branko, „Kozmološki genetizam i naturalistički humanizam Vesne Parun", u: PARUN, Vesna, Šum krila, šum vode, Mladost, Zagreb, 1981., str. 197-214.

MILAČIĆ, Karmen, „Pjesničko djelo Vesne Parun", u: PARUN, Vesna, *Izbor iz djela,* prir. K. Milačić, Školska knjiga, Zagreb, 1995., str. 5-22.

MILANJA, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.,* knjiga I, Zagrebgrafo, Zagreb, 2000.

MILIĆEVIĆ, Nikola, „Vesna Parun", u: PARUN, Vesna, *Izabrana djela (PSHK),* Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1982.

MRKONJIĆ, Zvonimir, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo,* SNL, Zagreb, 1972.

PARUN, Vesna, *Crna maslina*, Naklada Društva književnika Hrvatske, Zagreb, 1955.

PARUN, Vesna, *Ropstvo,* Beograd, 1957.

PARUN, Vesna, *Vidrama vjerna,* Zora, Zagreb, 1957.

PARUN, Vesna, *Pusti da otpočinem,* Sarajevo, 1958.

PARUN, Vesna, *Koralj vraćen moru,* Naprijed, Zagreb, 1959.

PARUN, Vesna, *Ti i nikad,* Lykos, Zagreb, 1959.

PARUN, Vesna, *Pjesme,* prir. V. Krmpotić, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.

PARUN, Vesna, Šum krila, šum vode, Mladost, Zagreb, 1981.
PARUN, Vesna, *Izbor iz djela,* prir. K. Milačić, Školska knjiga, Zagreb, 1995.
PARUN, Vesna, *Ja koja imam nevinije ruke,* asinkroni odabir, Naklada Zoro – Profil, Zagreb – Sarajevo, 2009.
PLATON, *Eros i Filia (Simpozij ili O ljubavi* i *Lisis ili O prijateljstvu),* prev. Zdeslav Dukat, Demetra, Zagreb, 1996.
ŠIMIĆ, Stanislav, „Pogovor o lirici Vesne Parun", u: PARUN, Vesna, *Crna maslina*, Naklada Društva književnika Hrvatske, Zagreb, 1955., str. 66-76.
TOMIČIĆ, Zlatko, „Pjesnički svijet Vesne Parun", u: PARUN, Vesna, *Ti i nikad,* Lykos, Zagreb, 1959., str. IX-LIV.
VEREŠ, Saša. „Probuđeni Endimion", u: PARUN, Vesna, *Izbor iz djela,* prir. K. Milačić, Školska knjiga, Zagreb, 1995., str. 337.
WARNER, Martin, „Love, Self and Plato's Symposium", *The Philosphical Quarterly (1950-),* Vol. 29, No. 117 (Oct., 1979), pp. 329-339. (www.jstor.org/stable/2219448 /06. 08. 2016./)
WHITE, F. C., „Love and Beauty in Plato's Symposium", *The Journal of Hellenic Studies,* Vol. 109 (1989), pp. 149-157. (www. jstor.org/stable/632038 / 6. 8. 2016./)

PLATONISM IN THE POETRY OF VESNA PARUN

The paper „Platonism in the poetry of Vesna Parun" interprets the poetry selection of Vesna Parun from her the second phase in relation to the fundamental principle of Plato's dialogue Symposium. Interpreting her poetry books from a collection of love poetry *Crna maslina* (1955) to a collection of reflective poetry *Ti i nikad* (1959) observed her spiritual „growth" under the principle of Plato's walk from the love of the beauty of the body to love as sublime spirituality which is manifested through „spiritual pregnancy", or the duration of eternity by the idea of the creative life of art.

KEYWORDS: ***Platonism, "Symposium or About love," the poetry of Vesna Parun***

Tatjana Stupin

Ekonomsko-birotehnička i trgovačka škola
Zadar

UDK: 821.163.42-1.09 Parun, V.
821.163.42-1.09 Krmpotić, V.
Izvorni znanstveni rad
Primljen: 1. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 9. 11. 2016.

Parun i Krmpotić

Rad se bavi komparacijom poetika dviju bitnih suvremenih hrvatskih pjesnikinja Vesne Parun i Vesne Krmpotić, s naglaskom na tematsko, stilističko, strukturalno, ontološko ispreplitanje pjesničkih diskursa obiju poetesa te iz njih proizlazećih, književnostvaralačkih i recepcijskih fenomena u kontekstu hrvatske i europske književnosti 20. i 21. stoljeća. Jedna od temeljnih poveznica koja nam o tomu svjedoči jest knjiga *Pjesme* autorice Vesne Parun, objavljena u nakladništvu Matice hrvatske u Zagrebu, godine 1964. Pogovor, točnije iznimno vrijedan esejistički tekst o pjesništvu Vesne Parun, napisala je Vesna Krmpotić, a koja je i priredila pjesničku antologiju. Vesna Parun kao afirmirana pjesnikinja priklonila se literarnoj grupaciji oko kultnog časopisa *Krugovi*, a deset godina mlađa književnica Vesna Krmpotić također je bila etablirana predstavnica krugovaške generacije. Obje hrvatske poetese, Parunova i Krmpotićeva, krugovaškim književnim diskursom koji je ontološki nadvladao stilističku obnovu artizma i eksperimentiranje na formalnom planu potvrđuju osobitu subverzivnost u kontekstu raskida s onodobnom socijalno angažiranom društvenom estradom. Depoetizacijom i demistifikacijom lirskog diskursa te sklonošću prema misaonoj liričnosti uokviruju se ženskim subjektivizmom kao temeljem njihove umjetničke instance. Kompariranjem lirskog izričaja i esejističkog diskursa razvidna je logička i hermeneutička povezanost književnosti i osobnosti Parunove i Krmpotićeve.

KLJUČNE RIJEČI: ***krugovaši, Matica hrvatska, poetika, subverzija, tumačenje, Vesna Krmpotić, Vesna Parun***

Iskoni be slovo

Stara latinska izreka: *Nomen est omen*, putokazno predskazujući da je ime ontološki znak ljudske osobnosti, opirući se stoljećima, zabludama, civilizacijama i tehnologijama, nadaje se intrigantnom u slučaju komparativne analize života i književnoga stvaralaštva dviju hrvatskih pjesnikinja Vesne Parun i Vesne Krmpotić. Objema književnicama nadjenuli su identično ime Vesna koje je u začudnom hermeneutičkom suglasju s njihovim pjesničkim izričajima i autentičnom umjetničkom prinosu u kontekstu hrvatske i europske literature. U

harmoničnom paralelizmu s denotativnim i konotativnim značenjem osobnoga imena koji posjeduju, pjesnikinje su suvereno gradile poetske svjetove, nadvladavajući povijesne, metafizičke, filozofske, etičke spone, odškrinjujući dveri superiornih indoeuropskih i praslavenskih istina u kojima kraljuju slavenska, prahrvatska mitološka božanstva.

I Parunova i Krmpotićeva, neprijeporno je jasno, znale su kao hrvatske poetese, zaljubljenice u umjetnost pisane riječi, da je etničko podrijetlo njihova imena Vesna slavensko, a koje označava staroslavensku mitološku božicu proljeća, prirode, mladosti. Pretpostavlja se da su onomastički tragale i inspirirale se vlastitim imenom Vesna izvedenin iz indoeuropskog korijena *vesr*, čije je značenje: svjetlost, proljeće, svitanje. Znakovito je da su i Vesna Parun i Vesna Krmpotić metamorfozno, proljetno prosvjetljujući hrvatsko lirsko stvaralaštvo sredinom 20. stoljeća, istodobno tragale i za fragmentima iskonskih ishodišnih istina u kolijevkama indoeuropske civilizacije.

Indoeuropska riječ **'yes-r/n-* značila je „proljeće". Prepoznaje se u latinskome *ver*, staronordijskome *var,* sanskrtskome *vasantá*, u istom značenju. U baltičkim je jezicima promijenila značenje, pa litavski i latvijski *vasara* znače „ljeto". Praslavenski oblik '*vesna* očuvan je u zapadnim i istočnim slavenskim jezicima u značenju „proljeće" (Belaj 2007: 153).

Mitološka Vesna imala je veliko značenje jer je pobjedom nad zimskom Moranom budila novi život. Vesna bi po značenju bila: glasonoša, ona koja nosi vijesti o proljeću, buđenju novog života, mladosti, svjetlosti, svitanja te je simbol rađanja i obnove. Uz Jarila, boga proljeća, pojedini slavenski narodi štovali su i Vesnu, boginju mladosti, proljetne radosti i bujnosti. Vesna je smjenjivala vladavinu zime i smrti, odnosno Morane, donoseći zelena polja, cvjetanje, lijepo vrijeme, pogodnije za život i rad.[1] Radoslav Katičić u dragocjenim znanstvenim prinosima proučavajući praslavensku jezičnu baštinu i snagu mitološke poganske starine koja se stoljećima zrcali u umjetničkom stvaralaštvu, ali i životu svagdanjem do dana današnjega, apostrofira ponajprije moć, mistiku i autentičnost riječi kao takve. Pojašnjavajući bitnost znanja o sintagmatskom nizanju jezičnih jedinica i paradigmatskom njihovu smjenjivanju, u rekonstrukciji tekstova apostrofira izdvajanja ključnih praslavenskih riječi.[2]

---

[1] Belaj u svojim studijama o hrvatskim pretkršćanskim vjerovanjima ukazuje na Moranu kao Perunovu kći koja se rađa na „Velju noć", a u nizu mitoloških događaja ista boginja funkcionira kao boginja plodnosti i proljeća te zime i smrti (Belaj 2009: 169-197).

[2] Pogledati: Katičić, Radoslav, 2005., *Mitovi naše poganske starine i Natko Nodilo*, Filologija 44, Zagreb. U vrijednom izdanju *Božanski boj. Tragovima svetih pjesama pretkršćanske starine*(2008) Radoslav Katičić minuciozno usmjerava pozornost na

Praslavenski leksem *vesna* posjeduje i mitološko značenje boginje proljeća, razaranja staroga, rađanja novoga. Dvije hrvatske književnice istoga imena Vesna, Vesna Parun i Vesna Krmpotić, dvije praslavenske cvijećem raskošno okićene *ljelje*, kraljice proljeća, mističnu snagu značenja vlastita imena prenijele su, začudno i intuitivno, na vlastito pjesničko stvaralaštvo. Od prvih javno publiciranih stihova izdvojile su se superiorno opjevavajući mladost, ljubav, eros, ontološko prožimanje čovjeka i prirode. Dvije Vesne ljubavlju i mladosti prkosile su moranskoj smrti, ratu, totalitarnim kobnim upozorenjima. Obje su bile *krugovašice*, subverzivno, sofisticirano obrušavajući se poetskim izričajem apsurdnim diktatima književnoga produciranja. Poezijom, estetičnošću, ženstvenošću, osebujnim individualnim pjesničkim diskursom jasno su pokazale otpor protiv socrealističke doktrine u poslijeratnoj hrvatskoj književnosti. Mislile su drukčije, pisale su neukrotivo autentično, svjesno su odbile biti književne služavke – ukratko bile su subverzivne.

Slijedeći kapitalni *Rječnik stranih riječi* velikana Bratoljuba Klaića, tragajući za njegovom autoritativnom interpretacijom latinske riječi *subvertere* koja je u hrvatskom standardnom jeziku zaživjela u obliku *subvezija*, *subverzivan* u značenju prevratnički, razoran, nailazimo i na znakovite semantičke paralelizme inkorporirane u istoj riječi, a koja se povezuje i s političkim kontekstom.[3] Hrvatske književnice Vesna Parun (Zlarin, 10. travnja 1922. – Stubičke Toplice, 25. listopada 2010.) i Vesna Krmpotić (Dubrovnik, 17. lipnja 1932.) opirale su se poezijom nasilnom ideologiziranju umjetnosti riječi. Vesna je Parun svojim pjesničkim prvijencem *Zore i vihori* (1947.) bila preteča krugovaškoga naraštaja poslijeratnoga hrvatskoga pjesništva. U semantičkom suglasju s vlastitim imenom Vesna se Parun ljubavlju, mladošću, probuđenom prirodom, erosom suprotstavljala smrti, ratu, patnji, crnilu. Onodobna socrealistička kritika ciljano nije imala milosti, upirući denuncijantski kažiprst u njezine publicirane pjesme, proglašavajući ih dekadentnima, artistički sterilnima, umjetnički ispraznima.

A Vesna Krmpotić upravo je u tom pjesništvu Vesne Parun iznašla književni ideal, moralni uzor, bezrezervno diveći se svojoj deset godina starijoj imenjakinji. Kao tipična predstavnica takozvane krugovaške generacije Vesna Krmpotić inspirirajući se moćnim vrelom poezije Vesne

---

znakovitost riječi i smislenost njihova slaganja: „O riječima se tu radi, o njihovu slaganju u nizove, i o njihovu smjenjivanju pri tom nizanju…“ (Katičić 2008: 2)

[3] Klaić u rječničkoj natuknici uz riječ subverzija, među ostalim naglašava da navedena riječ označava i potajni rad na rušenju, obaranju, uništenju postojećeg političkog sustava (Klaić 1990: 1275).

Parun, u složenom kontekstu Druge moderne u hrvatskoj književnosti smiono se isprofilirala kao književnica kozmopolitske orijentacije, a koja je kao krugovašica doprinijela deprovincijalizaciji hrvatske literature. I Vesna Parun i Vesna Krmpotić, u kontekstu Druge moderne (1952. – 1969.), osebujnim poetskim eklekticizmom, izrazitim esteticizmom, emotivnim individualizmom zaslužne su, kao sljedbenice i pripadnice krugovaške grupe pisaca, za ponovno uključivanje hrvatske književnosti u europske i svjetske literarne tijekove.

Vesna Parun kao afirmirana pjesnikinja priklonila literarnoj grupaciji oko kultnog časopisa *Krugovi*, a deset godina mlađa književnica Vesna Krmpotić etablirana je predstavnica krugovaške generacije vodećih hrvatskih književnika pedesetih godina 20. stoljeća. Obje hrvatske poetese, Parunova i Krmpotićeva, krugovaškim književnim diskursom koji je ontološki nadvladao stilističku obnovu artizma, eksperimentiranje na formalnom planu potvrđuju osobitu subverzivnost u kontekstu raskida s onodobnom socijalno angažiranom društvenom estradom.

U traganju za bitkom i poezijom

Zašto mnogi pjesnici postaju marginalci kojima je prešutno dopušteno živjeti bohemski. Ta svojevrsna negacija otkupljenja postaje tragična, a umjetnici su postupno živeći u neskladu s materijalnom svakodnevicom osuđeni na egzistencijski neuspjeh, katkad i potpuni debakl. Vesna Parun bila je poetesa bohem i neskriveno je isticala da joj je pjesnički uzor Tin Ujević, velikan, oponent robovanju konformističkom konzumerizmu, urbani autsajder, neshvaćeni vizionar, poetski virtuoz.[4] Istodobno, ova nesuđena profesorica filozofije poetskim je diskursom tragala za vlastitom egzistencijskom istinom. Njezino je pjesništvo bilo iskustvo istine. I Vesni Parun i Vesni Krmpotić susret s umjetničkim djelom na novi je način obnavljao tragedijama i tegobama obremenjen život. I iz književnosti, umjetnosti riječi ponovno se može naučiti što je to istina. Parunova i Krmpotićeva tragale su za egzistencijalnom smislenošću. Njihova se poezija nadaje kao iskustvo bitka, štoviše povećanje bitka. Govor njihove poezije, književnosti ima oznaku događaja koji rezultira k ontologiji umjetničkog djela. Možda je ta rezultanta uzrokom traganja za onostranim, orijentalnim, istinosnim, mističnim, napose u pjesništvu Vesne Krmpotić.

---

[4] U knjizi *Posljednja volja Vesne Parun* autor Denis Derk višekratno apostrofira povezanost Vesne Parun i Tina Ujevića.

I Vesna Parun i Vesna Krmpotić, opredjeljujući se za duhovno zajedništvo i pjesništvo u kojemu afirmiraju slobodu umjetničkoga stvaralaštva, istodobno uspostavljaju transcendencijske i estetske diferencijacije kojima se njihovo pojedinačno umjetničko djelo odvaja od stvarnoga svijeta, smještajući se u područje lijepoga privida. Antologijske pjesme Vesne Parun doimlju se stvarnije od stvarnosti, ali nikada odvojene od nje. „Ti koja imaš nevinije ruke", „Crna maslina", „Mati čovjekova" poetske su umjetnine kojima se osvjedočujemo takvom svojevrsnom povećanju bitka.

Studentica filozofije Vesna Parun i diplomirana psihologinja Vesna Krmpotić, tragajući za smislom i istinom, vlastitim su pjesništvom spoznale da je umjetnost ontologijski proces, otvaranje jednog paralelnog svijeta, događaj istine. Umjetnost je reminiscencija bitka. Zagonetna je bliskost kojom nas dodiruju književna djela. Estetsko iskustvo objavljuje svoj kontinuitet s egzistencijom koja u umjetnosti susreće samu sebe. Vesna Krmpotić, introspektivno tragajući za ontološkom spiritualnošću, dosegnula je nemjerljive granice na razmeđu intuicionizma i mistike, vinuvši se do prapočetaka spoznajnih vrela vedskih, staroindijskih mudrosti. Ta je hrvatska pjesnikinja apostrofirala da se istina i duhovni mir nalaze u stvaralačkoj energiji ljubavi, a koja dovodi do iskorjenjivanja zla u čovječanstvu.

U traganju za duhovnošću i istinom književnica Vesna Krmpotić neskriveno razotkriva da je svojevrsna „olovka" u rukama više inteligencije, Pjesnika nad pjesnicima koji je istinski umjetnički kreator, dok su ovozemaljski pisci tek – prepisivači. Njezin pogled na istinitost književnosti, pjesništva nadrasta u argumentirani stav, autonomni pogled na svijet. [5]

Složena semantička polja upravo „ženske estetike" nameću se kao uočljive paradigme književnih interpretacija pjesničkoga stvaralaštva Vesne Parun. No, je li koncept isključivo ženske književnosti provjereni putokaz k ontologizaciji estetičkih fenomena poezije Vesne Parun? Genološki normativni impuls ženske književnosti u širem smislu s nepoželjnim obilježjima trivijalnosti, biologizma mogao bi djelomice detronizirati dio pjesničkoga opusa ove antologijske hrvatske poetese,

---

[5] U tom je kontekstu bitno spomenuti riječi Vesne Krmpotić koje su objavljene u časopisu *Kolo* Matice hrvatske broj 5., 2013. godine a u povodu Nagrade „Tin Ujević" koja joj je uručena iste godine. U tekstu Davora Šalata naslovljenog „Nutrina je pravi izgled svijeta", Krmpotićeva je, među ostalim, naglasila: „Kazala sam da se osjećam kao 'olovka'. No dodala bih još nešto: takva olovka, pisac, nije tek prazna ploča. Ona je instrument s već ugrađenim pravopisom i sluhovitošću – takvom ja svoje kolege i sebe vidim. A Pisac, Autor, Nadahnitelj, koliko je u nama, toliko je oko nas…"

koja je i sama bila svjesna diskurzivne činjenice književnosti koju stvara u kontekstu novih tendencija i difuznog promatranja specifičnog ženskog spisateljstva, od potpunog uvažavanja do podsmješljivog i sumnjičavog ignoriranja.

Zamci samopromatranja vlastita „ženskoga" književnog polja, jamačno nije mogla izbjeći ni sama autorica, teško diferencirajući svoj poetski diskurs od onoga rodnog, historicističkoga u kontekstu poimanja pisanja kao svojedobnoga kolektivističkoga procesa ženskoga osvješćivanja. Iako je autentično doživjela svojevrsnu rodnu segregaciju na književnom polju, s današnje novomilenijske distance pokušaja prevrednovanja apostrofiranja isključivo feminiziranih diskursnih poetskih kvaliteta njezina pjesničkog opusa, činjenica da je riječ o ženi, poetesi, doimlje se sve manje bitnom, literarno stožernom, u krajnjoj rezultanti – parunovskom.

Književno stvaralaštvo Vesne Parun nadvladalo je istinu o *ukletoj* ženi – pjesnikinji koja autentično umjetnički, poetski stvara, ipak u okrilju nesretnoga ženstva, nepatvorena feminiziranog erosa i tjelesnosti imanentne ženskom pjesničkom genološkom pismu. Vinuvši se daleko iznad ženskog, erotskog, rodnog kategoriziranja u kontekstu novije hrvatske književnosti, ponajprije lirike, Parunova je još za života postala klasikom hrvatske literature, inertnom, ženskoestetičnom, paradigmatskom postuliranju – usprkos.[6]

Vesna Krmpotić o Vesni Parun u *Izabranim pjesmama* MH

Jedna od neizbježnih, bitnih poveznica koja svjedoči o tematskoj, stilističkoj, ontološkoj isprepletenosti poetskih portreta dviju iznimno značajnih hrvatskih književnica Vesne Parun i Vesne Krmpotić jest i knjiga *Pjesme* autorice Vesne Parun, objavljena u nakladništvu Matice hrvatske u Zagrebu, godine 1964. Riječ je o ediciji *Male knjižnice Matice hrvatske*, i to 13. njezinu izdanju. Znakovitost navedene zbirke stihova Vesne Parun jest u činjenici da je pogovor napisala cijenjena pjesnikinja Vesna Krmpotić, a koja je i priredila pjesničku antologiju. Iščitavajući relevantne podatke o obznanjivanju toga izdavačkog projekta Matice hrvatske prije više od pola stoljeća, nailazimo na još jednu književnopovijesnu autentičnost koja je nezanemariva posebice u kontekstu rasvjetljavanja tematske subverzivnosti Parunove te njezine osobne egzistencijske tragike. Naime, kao prvi član Redakcijskoga savjeta Male knjižnice Matice hrvatske, a

[6] Pogledati: Stupin 2013: 105-115.

koji je, zacijelo, doprinio da se tiska ta vrijedna antologija pjesama Vesne Parun, naveden je utjecajni književnik Marin Franičević, upravo onaj kontroverzni intelektualac koji je zastupajući socrealistička, utilitarna kritičarska stajališta javno ocrnio pjesnički prvijenac Vesne Parun *Zore i vihori* (1947.), proglasivši ga dekadentnim, ideološki nepodobnim, književno upitnim.

Uz Marina Franičevića koji sedamnaest godina nakon skandaloznog kritičarskog napadaja na poeziju Vesne Parun, kontroverzno predstavlja redakcijski savjet koji podupire tiskanje antologije poezije iste Parunove, nalaze se i imena intelektualaca Jakše Kušana i Jakše Ravlića. Dragocjenim se potom uočava podatak da je urednik knjige *Pjesme* Vesne Parun ugledni kroatist Miroslav Šicel. Originalna knjiga 13. izdanja Male knjižnice Matice hrvatske iz 1964. godine nevelika formata i transfigurirano je umjetničko djelo, veristički pojašnjeno, od korica, do korica. Na naslovnici tvrdo ukoričene i jutom oblijepljene knjige nalazi se nacrt, zrakasta apstrakcija crvene boje, uglednoga slikara Tomislava Gusića. Znakovito je da se na korici knjige, ispod ružoprste Gusićeve apstrakcije nalazi ispisano tek pjesnikinjino prezime, i to istom crvenom bojom kao i crtež. Unutar knjige nalazi se jedan od najljepših portreta hrvatske poetese Vesne Parun, autora Zlatka Šimunovića, etabliranoga hrvatskog slikara.

Vesna Krmpotić priredila je ovu Matičinu antologiju poezije Vesne Parun minuciozno birajući odabrane pjesme iz šest zbirki autorice i to: *Zore i vihori*, *Crna maslina*, *Vidrama vjerna*, *Ropstvo*, *Koralj vraćen moru* i *Ti i nikad*. Krmpotićeva je bezrezervno ponajviše pjesama prikupila iz autoričina prvijenca *Zore i vihori* te je i na takav, neizravan način, prkosno potvrdila umjetničku nepobitnost i književnopovijesnu vrijednost upravo te zbirke, koju je skandalozno i neslućeno kritičarski oskvrnuo pisac Franičević. Priređujući ovu Matičinu antologiju pjesama Vesne Parun, Vesna je Krmpotić odabrala pedeset i četiri pjesme te ih predstavila u kontekstu konkretnih zbirki u kojima su bile objelodanjene. Egzaktno, pola sabranih pjesama, dakle dvadeset i sedam, pripadaju prekretničkoj zbirci *Zore i vihori*, a ostalih dvadeset i sedam pjesama rasporedila je u preostalih pet zbirki, od kojih je zbirka *Crna maslina* zastupljena s najviše, odnosno jedanaest odabranih pjesama, dok je iz zbirke *Vidrama vjerna* Vesna Krmpotić odabrala samo jednu pjesmu Vesne Parun. Predstavlja li ova numerička sinkroniziranost odabranih pjesama Vesne Parun, stav priređivačice Vesne Krmpotić koja drži da je autoričin prvijenac dvostruko kvalitetniji od svih njezinih kasnije napisanih stihova i objavljenih knjiga, hipotetička je dvojba, ali iščitavajući pogovor Krmpotićeve u Matičinoj antologiji koji je jedan od nezaobilaznih i iznimno nadahnuto napisanih eseja o Parunovoj uopće te prateći njezine javno izrečene panegirike i

divljenja[7] prema subverzivnoj preteči krugovaša, moguće da doista i jest tako.

U godini 1964., kad je tiskarski objelodanjena ova antologija, Vesna Parun imala je četrdeset i dvije godine, a priređivačica izdanja i autorica pogovora Vesna Krmpotić bila je deset godina mlađa. Iščitavajući odabrane pjesme u ovoj antologiji, fascinantno je koliko je Krmpotićeva introspektivno portretirala osebujnu pjesnikinju Vesnu Parun, no istodobno, iscrtala je i vlastitu osobnost velike pjesnikinje koja s neskrivenim zanosom ne namjerava prikrivati začudne, srodne stvaralačke silnice koje povezuju obje hrvatske književnice. Krmpotićeva nije slučajno odabrala uvodnu pjesmu antologije Vesne Parun naslovljenu „Djevojčica" te posljednju „Kose Mandaljene", ciljano tragajući za ontološkim istinama usuda i tragike žena u suvremenoj civilizaciji s razvidnim mizoginim toposima, u okviru kojih se sneno djevojačko mladalaštvo metamorfozira u osramoćeno, čemerno ženstvo.

„Ko mjesečeva zraka
Poljem je srce krenulo." (Parun 1964: 9).
„Da bi žita bila nevina, tijelo je žene osramoćeno." (Parun 1964: 131).

U tekstu pogovora Vesne Krmpotić, naslovljenog imenom i prezimenom *Vesna Parun*, označenog verzalom, iščitavamo rijetko ispisane misli jedne cijenjene pjesnikinje o drugoj, u ispreplitanju kojih razaznajemo istinu o objema hrvatskim književnicama kojima je mjerilo humanosti, etičnosti, stilističke virtuoznosti, tematske individualnosti, prema drugoj, istodobno i aršin poštovanja i vrjednovanja prema sebi samoj. Za Krmpotićevu je Vesna Parun poetski ideal koji nadvladava povijesne, političke, civilizacijske horizonte te koja je možda jedino usporediva s mističnom starogrčkom pjesnikinjom Sapfo: „Nema pjesnikinje – bilo u prošlosti, bilo u sadašnjosti – koja bi se u pogledu popularnosti i u pogledu osebujnosti izraza i doživljaja mogla mjeriti s Vesnom Parun… Možda joj je najsličnija Safo, proslavljena starogrčka muza s otoka Lezbosa…" (Parun 1964 : 135).

U nastavku znakovitoga teksta pogovora antologije, Vesna Krmpotić neskriveno mijenja diskurs te se usmjerava na pojavnost pjesništva Parunove u poslijeratnom kontekstu hrvatske književnosti, pojašnjavajući značenje oponentskog pjesništva Vesne Parun i Jure Kaštelana koji nisu pristajali na *poplave nazdravičarskog i bezličnog stihotvorstva* [8],

---

[7] Vesna Krmpotić je u časopisu „Kolo" MH 5, 2013., u tekstu Davora Šalata, među ostalim, apostrofirala: „A Vesni Parun sam se divila…"

[8] Vesna Krmpotić znakovito deskribira poeziju Parunove i Jure Kaštelana. Parun 1964: 135.

odnosno, autentičnom, individualnom, larpurlartističkom književnom riječju suprotstavili su se diktiranim socrealističkim direktivama i ideološkoj prisili pisanja po narudžbi. U tom je kontekstu Vesna Krmpotić neprijeporno egzaktna te ističe upravo Vesnu Parun kao preteču modernističkih tendencija u hrvatskoj književnosti. „Pojava Vesne Parun svojedobno je označila početak novog razdoblja u suvremenom hrvatskom pjesništvu." (Parun 1964 :135)

Vesna Krmpotić staloženo, pjesnički mudro podastire argumente za tako bitno značenje Vesne Parun u hrvatskomu pjesništvu uopće, apostrofirajući simboliku njezina imena, kao i vlastita, tajanstvene staroslavenske boginje Vesne, kraljice proljeća koja kao da joj nadnaravnim intrigantnim impulsima ne dopušta tmasto utonuti u sivilo rata, smrti, poraća, već je pretvara u vilu, vazda zelenu, mladu i razigranu: „Javlja se kao glas mladosti, što neukrotiva i puna zanosa, izrasta na još toplim zgarištima, što obasjava propast i ruševine i što kao proljeće obnavlja izmučenu zemlju…" (Parun 1964: 136).

Iznimno je vrijedna interpretacija Vesne Krmpotić koja je u tekstu pogovora analizirala pjesmu Parunove pod naslovom „Balada prevarenog cvijeća", fokusirajući se na mikro objekciju uplašene djevojčice koja strah od rata projicira na zabrinutost djeteta za svoje mravinjake koje će progutati vojničko stopalo. Vesna Krmpotić potom podvlači paralele Parun-Ujević apostrofirajući impozantnost njezine poetike, metaforike, stilistike, simbolike pohranjenih u zagrljaju stihova i strofa, a znalačkom i intelektualno superiornom virtuoznošću upućuje čitatelja na jedinstvenost, umjetničko savršenstvo, ali i tragiku njezina pjesničkog prvijenca, zbirke *Zore i vihori* (1947.):

> „U svijetu pjesničkog jezika Vesna Parun izvršila je pravi prodor svojim rasipnim, ujevićevski intoniranim metaforama. Njene pjesme bile su kovitlac takvih metafora; bili su to grozdovi neslućenih spojeva i sudara riječi, sazvučja smislova. Svjetovi čudesne i jarke imaginacije blistaju u njenoj prvoj zbirci „Zore i vihori" koja je izišla 1947…"(Parun 1964: 137).

U nastavku pogovora antologije Vesna Krmpotić svjesno i buntovno razotkriva vlastitu subverzivnost, otvarajući nezaraslu ranu zloćudne poslijeratne kritike upućene književnom prvijencu Vesne Parun, ne navodeći u samom tekstu njezina autora Marina Franičevića, ali na njegovu koncu u popisu literature, upravo se kontroverzna publikacija i njen autor nalaze na udarnom mjestu. Prkosno i odvažno u kontekstu popisa literature, između šest biranih naslova zvučnih imena afirmiranih filologa, Vesna Krmpotić ne slijedeći abecedni imperativ, upravo

Marina Franičevića frontalno izlaže na prvo mjesto prosudbi čitateljske javnosti, navodeći njegovo kontroverzno djelo *Pisci i problemi* iz 1948. godine. Paradoks je pritom još znakovitiji jer je ime Marina Franičevića objavljeno još jednom u istoj knjizi, na samom početku, jer je naveden kao član redakcijskoga savjeta Male knjižnice Matice hrvatske. „Ali nisu je razumjeli. Tadanja službena kritika proglasila je njenu mladost anarhijom, njeno jezično novotarstvo – verbalizmom…“ (Parun 1964: 137).

Krmpotićeva pojašnjava pogubne, tjeskobne okolnosti koje su nagnale Vesnu Parun objaviti drugu pjesničku zbirku naslovljenu *Pjesme* (1948.) u godini kobnih kritičarskih ataka usmjerenih prema njoj osobno i njezinu poetskom stvaralaštvu te izravno navedenu knjigu proglašava promašajem i zabludom. Vesna Krmpotić bez grizodušja i zadrške apostrofira da u antologiju nije uvrstila ni jednu pjesmu iz navedene zbirke, nakon koje je Vesna Parun utonula u sedmogodišnji stvaralački muk. Krmpotićeva potom analizira zbirku *Crna maslina* iz 1955. godine prepoznajući tu knjigu kao međašnu u poetskoj genezi same Parun, navodeći dvije različite etape njezina pjesništva; prva je vezana uz prvijenac *Zore i vihori*, uz poletno raspoloženje i mladost slavenske boginje proljeća, a druga uz treću zbirku *Crna maslina*, u kojoj je pjesnikinja dostojanstvenija, uravnoteženija, na razmeđu ljubavnog razočaranja, čežnje i samoće.

U pogovoru antologije Vesna Krmpotić umjetničku prednost, individualni senzibilitet, afirmaciju lirskog slobodarstva izravno daje zbirci *Zore i vihori*, držeći je najboljom, u odnosu na ostale zbirke pjesama Vesne Parun u kojima dominiraju elegična raspoloženja ljubavne tuge, patnje i pasivnog poraza. „Zbirka „Zore i vihori“ sadrži najbolje pjesme koje je Vesna parun dosad napisala. To ne znači da i u drugim zbirkama nema dobrih pa i izvrsnih pjesama, samo što ih u prvoj zbirci ima najviše…“ (Parun 1964: 140).

Zaključujući pogovor Vesna Krmpotić ontološki raščlanjuje poetski diskurs Vesne Parun, portretirajući njezin pjesnikči lik, antcipirajući položaj književnika uopće u alijeniranom trenutku suvremene, površne svakodnevice. Otkrivajući dehumanizaciju socijalne stvarnosti i tragičan usud žene pisca, subverzivno progovorivši o velikoj pjesnikinji Vesni Parun, Vesna Krmpotić predstavila je i samu sebe. „U poeziji Vesne Parun događa se drama iskrenosti u jednom nesrdačnom svijetu. Ona zaziva elementarnu jezgru čovjekovu: pitom i jednostavan život…“ (Parun 1964: 141).

Subverzivne krugovašice – s razlogom!

Vesna Parun svojom je prvom, prekretničkom zbirkom stihova *Zore i vihori* (1947.) neprijeporno jasno demonstrirala imperativ superiornosti umjetničke kreativne slobode u odnosu na diktiranu socrealističku doktrinu unutar literarnog diskursa u relativno kratkom temporalnom odsječku od 1945. do 1952. godine. U tomu tamnom razdoblju ždanovskih agitacija i zrcalnih tekstova po naputcima Teodora Pavlova (tzv. „teorija odraza") kada se zadaća književnosti svodila na popularizaciju aktualnih idejnih, političkih parola i doktrinirane vizije socijalističkog realizma, u kontekstu poslijeratne socijalističke Jugoslavije, hrvatski književnici koji su inzistirali na slobodi artističkog izražavanja, nalazili su se u riskantnom, egzistencijalno rizičnom statusu. Na meti ideoloških diskvalifikacija i opasnih, operativnih kritičarskih kažiprsta, našla se i hrvatska mlada pjesnikinja Vesna Parun te niz hrvatskih književnih klasika koji se nisu mogli ni htjeli podjarmiti dnevnopolitičkim, poslijeratnim utilitarizmima u književnom stvaralaštvu, kao što su: Tin Ujević, Petar Šegedin, Vladan Desnica. Vesna Parun svojim književnim prvijencem *Zore i vihori* javno se i oponentski slavodobitno izdvojila kao hrvatska književnica koja nije skrivala poetsko slobodarstvo, živeći za lirski larpurlartizam, nesputanu estetičnost, stvarajući u skladu s vlastitom umjetničkom voljom te nije odabrala šutnju kao protest indoktriniranom pragmatizmu u literaturi. Upravo je zato Vesna Parun s pjesničkim prvijencem *Zore i vihori* (1947.), zajedno s Jurom Kaštelanom (*Pijetao na krovu*, 1950.) bila preteča Druge moderne (1952.-1969.), iznimno bitne stilske formacije u kontekstu povijesti hrvatske književnosti 20. stoljeća., odnosno prvi autentični pjesnički znak koji je najavio generaciju velikana „krugovaša" (1952.-1960.) koji su se slobodom umjetničkog izričaja, diferentnošću autentičnih stilova, afirmacijom osobnih poetskih senzibiliteta suprotstavili ideološkoj prisili i literaturi po narudžbi.

Subverzivnost Vesne Parun iskristalizirala se u istini da se ljubavlju i erosom suprotstavila apsurdu smrti i rata. Ljubavnim stihovima, ditirampskih ugođajem, profinjenim lirizmom, mladalački opušteno, djevojački nesputano, oponirala je surovim poslijeratnim idelogemima. Kazna za subverzivnu Parun uslijedila je i, čini se, za ovu poetesu bila je kobna do konca njezina tegobna života. Godinu dana nakon tiskarskog objelodanjivanja zbirke pjesama *Zore i vihori*, mlada književnica Vesna Parun našla se na meti oštrog kritičarskog pera tada agitpropskog književnika Marina Franičevića, kasnije cijenjenog čakavskog pisca te utjecajnog akademika. Franičević je u kontroverznoj knjizi *Pisci i problemi* (1948.). Vesnu Parun prokazao kao negativnu pojavu u poslijeratnoj

poeziji, u slijedu od Ujevića do Tadijanovića, naglašavajući u duhu paradigme socijalizma po uzoru na sovjetski model upravo pjesništvo Vesne Parun i njezin oponentski, protunarodni stav.[9] U prethodno objelodanjenom članku „O nekim negativnim pojavama u savremenoj poeziji" (*Republika*, 1947, 7/8) upućuje mladoj Vesni Parun zloguke optužbe zbog „dekadencije" i „formalizma" u pjesmama.[10]

Marin Franičević diskreditirao je mladu i poletnu Vesnu Parun. Njegovi argumenti bili su promidžbeno utilitarni, radikalni, crnobijeli: Vesna Parun usudila se narcisoidno, sebično opjevavati intimističke ugođaje i ljubavi, dok se poslijeratna omladina borila u ratu kao i u okrutnim danima poslije njega, potiskujući osobne interese, usmjeravajući ih ka općim. Za Franičevića nije bilo dvojbe: Vesna Parun postala je ideološki nepodobna književnica, krenula je pogrešnim putem, protiv općih interesa naroda i domovine. Njezina ljubavna poezija koja je objavljena u knjizi Društva hrvatskih književnika *Zore i vihori* prožeta prigušenim erotizmom, melankoličnim vapajem, ditirampskom ushićenošću proljećem – na mračnom prijelazu iz 1947. u 1948. godinu predstavljala je u oficijelnim kritičarskim krugovima opasnu, nepoćudnu, gotovo heretičku umjetnost. S današnje se distance Franičevićeva kritika doimlje tragikomično anakronom, no istodobno takve apodiktičke premise otvaraju nove značenjske silnice usmjerene ka zloćudnim metamorfozama pojedinačnih ljudskih emanacija u okviru kojih se osobna ljubav, u ovom slučaju djevojke, pjesnikinje, intelektualke, transformira u opasnu političku poruku.

Četiri godine od montiranoga Franičevićeva napadaja na pjesništvo i osobu Vesne Parun, u političkom kontekstu destaljinizacije i skromnih iskoraka ka demokratizaciji društva, u hrvatskoj se književnosti etablira grupa naprednih, osviještenih pisaca koji se okupljaju oko kultnoga literarnog časopisa *Krugovi*. Književno glasilo *Krugovi* pokrenuto je 1952. godine te je okupljalo naraštaj pisaca, lingvista, intelektualaca rođenih uglavnom između 1920. i 1932. godine, a koji su prozvani *krugovašima*,

---

[9] Pogledati: Franičević 1948.

[10] Franičević, među ostalim u tekstu napominje: „V. Parun pabirči po našoj suvremenoj lirici bez kormila i kompasa krećući se na širokoj liniji od Ujevića, Cesarića, Krkleca i Tadijanovića pa do Krleže i Daviča. Kroz to vrijeme ona je ispisala brda hartije zapadajući iz jedne pogreške u drugu, a da je nije nikada nitko ozbiljno upozorio na njena zastranjenja, na mnoge besmislice, na njeno dekadentstvo, na njene književne 'inspiracije', na prazninu njezina stiha, koju ona uzalud pokušava prikriti zvučnošću – (gotovo redovito odjek pročitanog) i neobičnošću stiha (po svim pravilima dekadentne lirike)". Franičević se još oštrije kritički obrušava na pjesništvo Tina Ujevića. Ni Vesna parun ni Tin Ujević nisu imali priliku odgovoriti na ovu polemiku Marina Franičevića.

odnosno, *krugovaškom generacijom*. Povrijeđena, ponižena i ušutkana, no književno afirmirana, Vesna Parun bezrezervno se priklonila generaciji *krugovaša*, kojima je pripada i njezina imenjakinja, deset godina mlađa pjesnikinja Vesna Krmpotić. Kao etablirana pripadnica krugovaša, Vesna Krmpotić i danas apostrofira da jako cijeni Vesnu Parun te da ponajprije cijeni njezinu prvu pjesničku zbirku. [11]

Pjesnikinje, imenjakinje, Vesna Parun i Vesna Krmpotić, bitne su hrvatske književnice, a tumačenje njihova književnog stvaralaštva, izravno se i znakovito povezuje uz generaciju krugovaša. Upravo je pjesništvo predstavljalo glavninu književne produkcije u tom razdoblju Druge moderne kad krugovaši izričito raskidaju s književnošću političke socrealističke estrade. Ove pjesnikinje pišu u duhu slobode umjetničkog stvaralaštva, priklanjajući se kao osobite subverzivne krugovašice pluralističkom konceptu afirmacije individualnog senzibiliteta, otvarajući pjesnički govor svakodnevici ili pak izražavajući se idiomom zavičaja. Poigravajući se verbalnim konstruktima, osvješćuju bitnost jezika kao dragocjenog mramora kojim se klešu pjesme, ali i komunikacijskog medija kojim se kontroverzno ludički provocira, obje pjesnikinje intelektualno, emotivno, subverzivno, stilistički, simbološki pronašle su ontološko susretište baš u kontekstu druge moderne hrvatske književnosti, kao jedinstvene poetese krugovašice.

Subverzivnost i svojevrsna ekscentričnost pratile su javno publicističko djelovanje Vesne Parun do konca njezina života, stoga i ne čudi što je 2010. godine narušena zdravlja, krajnje ogorčena odaslala kontroverzno pismo DHK istupajući iz članstva. Iščitavajući navedeno pismo osamdeset i osmogodišnje pjesnikinje napisano u godini njezine smrti, u bolničkoj postelji u Stubičkim Toplicama uočavamo inicijale M.F., a koje Parunova ne predstavlja punim imenom i prezimenom. Rečenoga Marina Franičevića prikazanog inicijalima prepoznaje kao kolegu koji je njezinu knjigu *Zore i vihori* proglasio politički opasnom te koji joj je onemogućio napredovanje u HAZU. [12]

---

[11] U časopisu *Vijenac*, 438, nadnevka 16. prosinca 2010. Vesna Krmpotić evocira uspomene na Tina Ujevića i Vesnu Parun te, među ostalim, pojašnjava: „Ja pamtim davne dane kad sam se oduševljavala Ujevićem, A. B. Šimićem, Cesarićem, djelomice Kaštelanom, prvom zbirkom Vesne Parun…“

[12] 9. svibnja 2010. Vesna Parun iz Stubičkih Toplica proslijedila je pismo Upravi Društva hrvatskih književnika, a koje je u cijelosti objavljeno u „Večernjem listu“, a u kojemu, među ostalim piše: „Učlanjena sam u to bivše DHK od izlaska moje prve zbirke „Zore i vihori“ god. 1947., a po kolegi M.F. kagebeovskom agitpropovcu proglašena opasnom po Državu. Države i moćnici su se mijenjali, ali taj prvi ključar JAZU-a, budućeg HAZU-a, zapečatio je moju sudbinu slobodne i nikad ničim korumpirane individue odonda pa zauvijek. Nedodirljiv, imao je i nedodirljive sljedbenike…“

Međusobno krajnje poštujući se kao pjesnikinje, žene, buntovnice, priklanjajući se i kasnijem časopisu *Razlog* postupno su se životno, stvaralački otuđile, okrenuvši novim književnim, filozofskim horizontima. I Vesna Parun i Vesna Krmpotić bile su subverzivne krugovašice – s razlogom. Manje citirani, gotovo zaboravljeni izvrstan esej iz 1964. godine Vesne Krmpotić o Vesni Parun publiciran u jednostavno naslovljenoj antologiji *Pjesme* dobar je argument da je tomu tako.

Literatura

BELAJ, Vitomir, *Hod kroz godinu*, Zagreb, Golden marketing-Tehnička knjiga, 2007.

BELAJ, Vitomir, „Poganski bogovi i njihovi kršćanski supstituti“, u: *Stud. Ethnol. Crroat.*, Zagreb, vol. 11., 2009., str. 169-197.

DERK Denis, „Otvoreno pismo Vesne Parun o napuštanju DHK-a“, u: Večernji list, 13. V. 2010.

http://www.vecernji.hr/knjige/otvoreno-pismo-vesne-parun-o-napustanju-dhk-a 140031/

DERK, Denis, *Posljednja volja Vesne Parun*, VBZ, Zagreb, 2012.

FRANIČEVIĆ, Marin, „O nekim negativnim pojavama u savremenoj književnosti“, *Republika* 7/8, Zagreb, 1947.

FRANIČEVIĆ, Marin, *Pisci i problemi*, Zagreb, Kultura, 1948.

KATIČIĆ, Radoslav, *Božanski boj. Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, Zagreb/ Mošćenićka Draga, Katedra Čakavskoga sabora Općine Mošćenićka Draga, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 2008.

KATIČIĆ, Radoslav, „Mitovi naše poganske starine i Natko Nodilo“, u: *Filologija*, br. 44, Zagreb, 2005., str. 63-84.

KLAIĆ, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990.

LEMAC, Tin, „Poetičko-stilistička konceptualizacija pjesničke knjige „Zore i vihori“ Vesne Parun“, u: „Croatica et Slavica Iadertina“ X/II, Zadar, 2014., str. 345-374.

MILANJA, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo od 1900. do 1950*. Zagreb, Altagama, 2010.

MILIĆEVIĆ, Nikola, „Uvod“ u: *Sabrana djela Vesne Parun* (*Pet stoljeća hrvatske književnosti*), Zagreb, Matica hrvatska, 1982.

PARUN, Vesna, *Zore i vihori*, Društvo književnika Hrvatske, Zagreb, 1947.

PARUN, Vesna, *Pjesme*, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.

STUPIN LUKAŠEVIĆ, Tatjana, „Ukleti dažd Vesne Parun“, *Zadarska smotra*, god. LXII, br.3, Zadar, 2013., str. 105-115.

ŠALAT, Davor, „Nutrina je pravi izgled svijeta“, *Kolo* 5, Matica hrvatska, Zagreb, 2013. http://www.matica.hr/ kolo/401/Nutrinaje pravi izgled svijeta/

TUNJIĆ, Andrija, „Vesna Krmpotić: „Svijet treba drukčijega čovjeka“, *Vijenac*, br. 438, 16. XII 2010. http:// www.matica.hr/vijenac/438/Svijet treba drukčijega Čovjeka/

PARUN AND KRMPOTIĆ

The article compares the poetics of two essentially important Croatian women poets, Vesna Parun and Vesna Krmpotić, emphasizing the thematic, stylistic, structural, ontological interconnection between these poets and the writerly and receptionist phenomena in the context of Croatian and European literatures of the twentieth and the twenty-first century that both these writers set in motion. One of the basic connections that evinces this is the book *Pjesme (Poems)* by Vesna Parun, published in the edition Matica hrvatska in Zagreb in 1964. The afterward, to be more precise, an exceptionlly valuable essay about Vesna Parun's poetry, was written by Vesna Krmpotić who edited the poetic anthology. As an established poetic voice, Vesna Parun identified with the literary group gathered around the cult journal „Krugovi", while the ten years younger writer Vesna Krmpotić was also a recognized representative of the „Krugovi" generation. Both Croatian women poets, both Parun and Krmpotić, using the „Krugovi" literary discourse which ontologically overcame the stylistic rejuvenation of artism and of experimentation on the formal level, evince a distinct subversiveness within the context of breaking away fron the socially enageged practices of the time. Through the depoetization and demystification of the lyric discourse and by way of their inclination towards a thought-informed lyric stance they enframe themselves with a feminine subjectivity as the foundation of their artistic instance. A comparison of the lyric production and the essayistic discourse makes evident the logical and hermeneutic connections between Parun's and Krmpotić' literary output and their personalities

KEY WORDS: ***„Krugovi" journal, Matica hrvatska, poetics, subversion, interpretations, Vesna Krmpotić, Vesna Parun***

Kazalo imena

A

ADLER, Jacob H. 346, 351
ADORNO, Theodor 227-229, 236-238
AFANAS'EV, Aleksandr N. 136, 137
AGAFONOVA, Ljudmila 136, 137
ALEFIRENKO, Nikolaj F. 233, 238
ANIĆ, Vladimir 320, 331, 334, 401
ARMOLUŠIĆ, Jakov 175, 182, 187, 188
ARONSON, Arnold 339, 351
ATANASIJEVIĆ, Ksenija 494, 499
ATTRIDGE, Derek 491, 499

B

BABARINA, Natalija Andreevna 390, 401
BABIĆ, Stjepan 95, 107, 218, 221, 223
BABOVIĆ, Milosav 52-55, 60
BACHMAN, Lyle F. 127-130, 137
BACON, Francis 472, 480
BAČIĆ KARKOVIĆ, Danijela 502, 505, 519
BADALIĆ, Josip 52, 55-58, 60, 351
BADURINA, Anđelko 205, 207, 208, 212, 401
BADURINA, Lada 111, 112, 117, 125
BAGARIĆ MEDVE, Vesna 136, 183
BAGARIĆ, Vesna 127, 129-131, 136-138
BAHTIN, Mihail 59, 60, 90
BAL, Mieke 90
BANJANIN, Milica 391, 401
BARAC, Antun 285, 292, 297, 299
BARAKOVIĆ, Juraj 175-178, 180, 181, 184-188, 191, 201, 202, 204, 205, 210-213, 441
BARIĆ, Eugenija 163, 165, 170, 223
BARTHES, Roland 90, 369, 389, 401, 452, 454, 461
BARTKOV, Boris 155, 170
BARTKY, Sandra Lee 35, 37
BARTLEYM, Brendan 37
BATAILLE, Georges 467, 480
BATUŠIĆ, Nikola 192, 199, 299, 423, 435, 504, 519
BEAUVOIR, de Simone 90
BELAJ, Vitomir 540, 552
BENACCHIO, Rosanna 216, 223
BENSE, Max 469, 480
BERTOŠA, Mislava 368, 376, 380, 381, 386
BIJANOVA, Maria Vadimova 114, 125
BILOSNIĆ, Tomislav Marijan 523, 524, 537
BILJALOVA, Al'bina Anvarovna 112, 123, 125
BIRIH, Aleksandr K. 236, 238
БИРКЕНБИЛ, В. 107
BITI, Vladimir 39, 61, 90, 229, 238, 452, 461
BLOCH, Ernest 253, 255
BOGDAN, Buljan 405, 412, 414, 419, 420
BOGDAN, Tomo 178, 189
BOGNER-ŠABAN, Antonija 195, 199, 405, 416, 419, 420
BOGOVIĆ, Mile 476, 480
BORDO, Susan 476, 480
BOSNAR, Marijan 519
BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja 203, 204, 212, 229, 230, 238, 254, 255
BOTICA, Ivan 186, 187
BOŽIĆ, Mirko 77, 78, 81-85, 87-91
BOŽIĆ, Rafaela 211, 212
BRAČIČ, Stojan 491, 499
BRALA MUDROVČIĆ, Jasminka 275, 282
BREŠIĆ, Vinko 455, 456, 461
BRLENIĆ VUJIĆ, Branka 90, 299
BROZOVIĆ RONČEVIĆ, Dunja 260, 261, 263, 267, 267, 282, 283
BROZOVIĆ, Dalibor 20
BUTLER, Judith 468, 475, 476, 480

C

CACCIARI, Cristina 238
CANALE, Michael 128-130, 137
CARIĆ, Marin 189, 195-199
CAR-MIHEC, Adriana 452, 455, 461
CERTEAU, de Michel 43-46, 56, 60, 62
CESAREC, August 43-46, 56, 60, 62
CHEVALIER, Jean 287, 299, 390, 391, 401, 497, 499
CLAYTON, J. Douglas 399, 340, 351
COLEBROOK, Claire 452, 455, 461
COMLEY, Nancy R. 480
CRISTEA, Teodora 339, 365
CRNOBORI, Marija 421, 422, 424-435
CURTIS, James M. 346, 351
CUSIMANO, Christophe 355, 365
CVITAN, Dalibor 465, 480, 489, 490, 499

Č

ČALE FELDMAN, Lada 424, 425, 435
ČEČUK, Milan 196, 199
ČEHOV, Anton Pavlovič 337-353
ČELIĆ, Željka 164, 170
ČERNJAK, Marija Aleksandrovna 23, 37
ČORALIĆ, Lovorka 191, 199
ČRNJA, Zvane 422, 435
ČUBELIĆ, Tvrtko 203, 212
ČULJAT, Marko 272, 283

D

DAMJANOVIĆ, Stjepan 223
DANILOVA, Anna 24-27, 29-38
DE IULIO, Simona 377, 386
DE MARINIS, Marko 194, 199
DEANOVIĆ, Mirko 223
DERK, Denis 537, 542, 552
DETONI DUJMIĆ, Dunja 509, 519
DIANA, Srećko 223
DIVKOVIĆ, Mirko 129, 137
DÖRNYEI, Zoltán 129, 137
DOSTOJEVSKI, Fjodor Mihajlović 39-62
DRAGIĆ, Marko 204, 212
DRAGOJLOVIĆ, D. 244, 246-428, 250, 253, 255
DRIAGINA, Viktoria 316, 318, 335
DUGAC, Željko 370, 373, 381
DUKAT, Zdeslav 521, 524, 525, 537, 538
DUNDES, Alan 229, 238
DÜRRIGL, Marija-Ana 246, 247, 255

Đ

ĐURIĆ, Miloš N. 279, 280, 224, 526, 537

E

EFREMOVA, Tat'jana162, 170
ELIADE, Mircea 252, 255, 287, 299, 400, 401, 496, 499
ELLMANN, Mary 28, 30, 37

F

FABRRI, Paolo 386
FALIŠEVAC, Dunja 286, 295, 299, 399
ФАСТ, Дж. 107
FEDOROVIČ, Alefirenko N. 228, 238
FELDBAUER, Božidar 283
FIEHLER, Reinhard 316-318
FINK, Bruce 90
FINKELBER, Margalit 525, 537
FIX, Ulla 491, 499
FLAKER, Aleksandar 60, 90
FLOCH, Jean-Marie 372, 375, 386
FLORENCE FABIJANEC, Sabine 369, 386
FORETIĆ, Dalibor 196, 198, 200, 511, 519
FORSSMAN, Friedrich 371, 387
FOUCAULT, Michel 369, 386, 452, 459, 461, 477, 480
FRANČIĆ, Anđela 261, 283
FRANGEŠ, Ivo 90, 211, 212, 285, 290, 299, 451-459, 461, 499, 502, 519
FRANIČEVIĆ, Marin 187, 458, 468, 480, 545, 547-552
FRANKOVIĆ, Sanja 537
FRAZER, James George 79, 90
FREUD, Sigmund 80, 90
FRNDIĆ, Nasko 509, 511, 519
FRYE, Nothorp 79, 80, 90
FUČEK, Ivan 140, 151
FUČIĆ, Branko 182, 185, 187
FULLER, Ducan 37

G

GAU, Daniela 380, 386
GAVELLA, Branko 190, 199, 427, 428, 432, 501, 518
GHEERBRANDT, Alain 229, 497, 499
GIBBS, Raymond W. 238
GILBERT, Sandra 33, 37
GILMAN, Richard 338, 344, 352
GOGOL', Nikolaj Vasil'evič 338, 344, 352, 389, 396, 399, 401
GOLDFARB, Charles F. 142, 151
ГОРЕЛОВ, И. Н. 107
GRAHAM, Suzanne 59, 107
GRAKALIĆ PLENKOVIĆ, Sanja 299
GRBIĆ, Igor 79, 90
GREGL-ŠVACOV, Maja 435
GREIMAS, Algirdas Julien 375, 359, 365, 369, 372, 386
GREULE, Albrecht 491, 499
GRGEC, Petar 203, 212
GRGIČEVIĆ, Marija 514, 519
GRGIN, Borislav 275, 283

GRIBOEDOV, Aleksandr Sergeevič 389, 400
GRIGORJEV, Viktor 155, 162, 170
GROSZ, Elizabeth 22, 37
GUBAR, Susan 33, 37
GUGUNAVA, Dmitrij 168, 170
GUL'ČENKO, Viktor 342, 352
GUŠČINA, Ljudmila 154, 164, 170
GUŠIĆ, Branimir 265, 283

H

HANZEN-LËVE, Aage A. 391, 393, 399, 401
HARITONČIK, Zinaida 159, 160, 161, 167, 170
HASEČIĆ, Meliha 96, 107
HEĆIMOVIĆ, Branko 504, 519
HERMANNS, Fritz 317, 334
HOCKE, Gustav Rene 491, 499
HOCKEY, Susan 140, 151
HODRMENTOVA, Lenka 365
ХОЛЛ, Э. 107
HORVAT, Ana 283
HORVAT, Marijana 164, 170, 216, 220, 221, 223
HORVAT, Rudolf 262, 265, 272, 283
HORVAT, Zorislav 283
HORVATIĆ ČAJKO, Irena 132, 137
HOŠKO, Emanuel Franjo 140, 141, 151
HRISTIĆ, Jovan 338-340, 349, 352
HUBBARD, Phil 22, 37
HUBBS, Joanna 345, 350, 352
HUDEČEK, Lana 223
HUNSTON, Susan 318, 334, 335
HYMES, Dell H. 127, 128, 137

I

IŠČUK-FADEEVA, Nina 346, 352
IVANKOVIĆ, Ante 263, 266, 283

J

JAHR, Silke 316, 317, 328, 334
JAKOBSON, Roman 230, 238
JANICH, Nina 371, 377-380, 386
JANKO-TRINICKA, Natalija 158, 164, 167, 170
JAPUNČIĆ, Mile 17, 268, 272, 283
JELČIĆ, Dubravko 211, 212, 451-453, 455, 458, 459, 461, 502, 519
JERGOVIĆ, Miljenko 63-73, 75
JERNEJ, Josip 223
JOLLES, Andre 229, 230, 238
JOZIĆ, Željko 125, 216, 223
JURČEVIĆ, Ivan 223
JURKOWSKI, Henryk 195, 196, 199
JUŠKEVIČ, Ol'ga 164, 170

K

KAPETANOVIĆ, Amir 176, 179, 181, 183, 187
KARAMZIN, Nikolaj Mihajlovič 396, 397, 399, 401
KARBIĆ, Damir 243, 255
KARLAK, Manuela 128, 132, 137
KATAEV, Vladimir 340, 352
KATIČIĆ, Radoslav 540, 552
KATZ, Albert N. 236, 238
KEKEZ, Josip 202, 204, 211, 212
KERO, Pavao 181, 187
KINNES, Tormod 229, 239
KITCHIN, Rob 37
KLAIĆ, Bratoljub 17, 541, 552
KLAIĆ, Nada 274
KLAIĆ, Vjekoslav 212
KLAJN, Ivan 221, 223
KLAUS, Carl H. 476, 477, 480
КНАППІ, М. 107
KOHAROVIĆ, Nebojša 223
KOLAK, Tatjana 271, 283
KOLAKOVIĆ, Vasilija 426, 431, 435
KOLUMBIĆ Nikica 191, 193, 194, 199, 242, 256
KOMBOL, Mihovil 191, 489
KOŠUTIĆ, Sida 77, 81, 85, 90
KOVAČEVIĆ, Marina 53, 491, 499
KRAVAR, Zoran 299
KRESS, Günther 370, 382, 386
KRISTEVA, Julia 473, 475, 480
KRPAN, Stjepan 19, 262, 276, 283
KRSTIĆ, Kruno 521, 523, 525, 537
KRUHEK, Milan 265, 283
KUBRJAKOVA, Elena 155, 160, 161, 165, 168, 170
KULIŠIĆ, Špiro 212
KUŠTOVIĆ, Tanja 223
KUZMIĆ, Boris 223

L

ЛАБУНСКАЯ, В. А. 107
LACAN, Jacques 90
LADAN, Tomislav 464, 480, 491, 499
LANDOWSKI, Eric 370, 386
LASZOWSKI, Emilij 261, 283
LAWRENCE TRASK, Robert 487
LE GOFF, Jean 243, 251, 256
LEHMANN, Volkmar 74
LEJEUNE, Philippe 424, 435
LEMAC, Tin 489, 490, 495, 499, 537, 552
ЛЕОНТЬЕВ, А. А. 107
LESKOV, Nikolaj Semenovič 396, 398, 399, 401
LEŠIĆ, Zdenko 90
LEVKOVSKA, Ksenija 166, 170
LISAC, Josip 20
LONČARIĆ, Mijo 19, 20
LOPATIN, Vladimir 155, 159, 161, 170
LOTMAN, Jurij M. 480, 487
LUKENDA, Marko 223
LUKIĆ, Darko 189, 192
LUKIĆ, Milica 223
LUKIĆ, Vasilije 61

LJ

LJUBIĆ, Lucija 435

M

MADATOVA-POLJANEC, S. M. 239, 352
MAĐAREVIĆ, Vlado 508, 519
MALEŠ, Branko 451, 466, 467, 480, 490, 499, 525, 537
MALIĆ, Dragica 170, 187, 223
MAMIĆ, Mile 223
MANSILLA, Ana 316, 334
MARESIĆ, Jela 19, 20
MARKOVIĆ, Ivan 111, 125
MARKOVIĆ, Milivoje 495, 499
MARKOVIĆ, Mirko 259, 279, 283
MARNAVICH, Ivan Tomko 187
MAROEVIĆ, Tonko 189, 195, 198-200, 355, 358, 362-365, 451, 462, 480
MARTIN, J.R. 315, 316, 318-322, 335, 336
MASLIĆ, Miljkan 490, 499
MASSEY, Doreen 23, 37
MATOŠ, Antun Gustav 285, 299
MAYER, Hans 90
MAYNARD, Senko K. 317, 335
MAŽURANIĆ, Vladimir 263, 283
MELETINSKIJ, Eleazar Moisievič 401
MERLEAU-PONTY, Maurice 22, 37
MIĆANOVIĆ, Krešimir 111, 125
MIHALJEVIĆ DJIGUNOVIĆ, Jelena 127, 129, 130-132, 137
MIHALJEVIĆ, Milica 216, 221, 223
MIHANOVIĆ, Nedeljko 503, 504, 519
MIKALJA, Jakov 219, 221-223
MIKULOVA, Anna 318, 335
MILAČIĆ, Karmen 477, 483, 487, 504, 505, 510, 519, 524, 527, 537
MILANJA, Cvjetko 90, 299, 541, 461, 490, 495-497, 499, 537, 552
MILČETIĆ, Ivan 184, 187
MILIČEVIĆ, Nikola 451, 487, 490, 491, 499, 503, 519, 532, 537, 552
MILLETT, Kate 28, 37
MININA, Ljudmila 155, 170
MIŠKULIN SALETOVIĆ, Lucia 368, 379, 380, 381, 386
MLAKIĆ, Josip 301, 302, 306-314
MOGUŠ, Milan 15, 259, 283
MOI, Toril 22, 37
MOKIENKO, Valerij M. 231, 238, 239
MOKROVIĆ, Ljiljana 286, 292, 299
MONTAIGNE, Michel de 470, 480
MONTALBETTI, Christine 90
MOPASSAN, Gi de 347, 352
MOROVIĆ, Hrvoje 192, 200
MOSS, Pamela 26, 27, 37
MRKONJIĆ, Zvonimir 300, 362, 365, 451, 482, 487, 495, 499, 537
MURADBEGOVIĆ, Ahmed 39-43, 48-52, 60, 62
MUSA, Šimun 90

N

НАУМЕНКО Е. А. 107
NAZOR, Vladimir 203, 211, 212, 300, 441, 482
NEUBURG, Victor 23, 37
NIKOLIĆ, Vinko 77, 81, 85, 90
NOVAK, Slobodan Prosperov 198, 200, 203, 452, 453, 455, 460, 461, 487, 490, 495, 499, 503, 519
NOVAKOVIĆ, Jelena 490, 499

O

OBLUČAR, Branislav 451, 504, 519
OCZKOWA, Barbara 175, 187
OLUJIĆ, Boris 283
ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka 90
ORTNER, Heike 316, 317, 335
ORTONY, Andrew 237, 239
OSTROVSKIJ, Aleksandr Nikolaevič 398, 401
OXFORD, Rebecca 132, 138
OŽEGOV, Sergej 155, 157, 170

P

PAGLIA, Camille 90
PALAVESTRA, Predrag 489, 491, 492, 494, 499
PALMER, Adrian S. 127-130, 137
PANDŽIĆ, Maja 37
PANOV, Mihail 155, 162, 163, 170
PARUN, Vesna 451-461, 463-480, 481-488, 489-500, 501-520, 521-538, 539-553
PAVEŠIĆ, Slavko 170, 223
PAVIČIĆ TAKAČ, Višnja 136, 138
PAVIČIĆ, Luka 268, 283
PAVIĆ PINTARIĆ, Anita 317, 335
PAVIČIĆ, Stjepan 263-265, 267, 269, 273, 274, 283
PAVLENKO, Aneta 316, 318, 335
PAVLETIĆ, Vlatko 78, 90, 487, 517, 520
PAVLIČIĆ, Pavao 191, 200, 286, 292, 300, 451, 482, 487, 503
PAVLOVIĆ, Cvijeta 196, 200
PEIĆ, Matko 285, 300
PEJAKOVIĆ, Hrvoje 365
PEJNOVIĆ, Dane 258, 264, 265, 283
PELEŠ, Gajo 41, 60, 78, 90
PERIČIĆ, Helena 200
PERILLO, Francesco Severio 194, 200
PERKINS, David 455, 458, 460, 461
PERKOVIĆ, Vlatko 413, 419, 502, 505, 520
PETI, Mirko 170, 223
PETRE, Fran 487
PETRINEC, Tomislav 269, 283
PHILO, Chris 22, 37
PICKERING, Lucy 103, 107
PINTARIĆ, Neda 97, 107
PIROGA, Natalija 157, 170
PITCHER, Harvey 337, 338, 350, 352
ПИЗ, Аллан 107
ПИЗ, Барбара 107
PLANALP, Sally 316, 335
PLATON 399, 521-532, 535-538
PLETIKOS OLOF, Elenmari 96, 107
PLOTNIKOVA, Anna 237, 239
POLGUERE, Alain 365
POLJANEC, Radoslav F. 239, 249, 351, 352
PONOMAREVA Galina Mihajlovna 23, 37
POPIĆ, T. 242, 256
POTTIER, Bernard 359, 365
POZZATO, Maria Pia 376, 386
PRANJKOVIĆ, Ivo 117, 125
PROHASKA, Dragutin 61
PROPP, Vladimir J. 228-230, 235, 236, 239, 392, 401
PRŠA, Jadranka 273, 283
PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič 57, 349, 352, 389, 396, 398, 400, 401

R

RADOVIĆ-TEŠIĆ, Milica 283
RAFOLT, Leo 196, 200
RAMADANOVIĆ, Ermina 216, 221, 223
RANKIN, Ian 23, 38
RASTIER, François 366, 356, 362, 365, 369, 372, 386
RAVLIĆ, Jakša 407, 419, 481, 487, 545
RAYFIELD, Donald 340, 346, 352
REFORMATSKI, Aleksandr 155, 163, 171
RENEAR, Allen H. 140, 151
RIMAC, Marko 186, 187
ROZENTAL', Ditmar Èl'jaševič 113, 125
RYŽENKOVA, Galina 167, 171

S

SABLIĆ TOMIĆ, Helena 424, 425, 435
САДОХИН, А. П. 107
SAKAČ, Branimir 509, 520
SAMARDŽIJA, Marko 221, 224
SAMBUNJAK, Slavomir 242, 245, 246, 249, 252, 256
SAMBUNJAK, Zaneta 242, 252, 256
SANTOS, Denise 95, 107
SASSE, Julia 381, 386
SAUTER, Wiliam 190, 200
SAVIGNON, Sandra J. 128, 138

SCHELLHEIMER, Sybille 317, 335
SCHOLES, Robert 480
SEKULIĆ, Isidora 39, 40, 42, 43, 46-48, 53, 54, 60, 62
SENKER, Boris 194, 195, 199, 200
SHILLING, Chris 22, 38
SILIĆ, Josip 117-119, 125
SILVERMAN, Michael 480
SINCLAIR, A. 249, 256
SKOK, Petar 219, 224, 268, 274
SMIRENSKIJ, Vadim 346, 352
СОБОЛЕВА, Н. И. 107
SOLAR, Milivoj 80, 90, 389, 390, 401
SOMOV, Orest Mihajlovič 389, 396, 397, 399, 401
SOREL, Sanjin 495, 499
SOVA, Matej 203, 212
SOYENKA, Wole 200
STAMAĆ, Ante 291, 300
STAROSTINA, Ol'ga Vjačeslavovna 391, 401
STEENWIJK, Han 216, 223
STEPANOV, Jurij, Konstanty 228, 235, 237, 239
STEPANOVA, Ljudmila I. 238
STEPANOVA, Marija 155, 157, 167, 170
STÖCKL, Hartmut 370, 371, 381, 383, 386
STOLAC, Diana 379, 380, 387
STOPYRA, Janusz 317, 335
STROHAL, R. 252, 256
STROUD, T. A. 346, 352
STUBLIJA, Želimir 514, 520
STUPIN LUKAŠEVIĆ, Tatjana 544, 552
SWAIN, Merrill 128, 130, 137

Š

ŠAFAREK, Goran 275, 283
ŠALAT, Davor 543, 546, 552
ŠANSKI, Nikolaj 153, 155-157, 162, 166, 167
ŠARIĆ, Ljiljana 223
ŠEGEDIN BOROVINA, Danijela 128, 138
ŠICEL, Miroslav 90, 300, 490, 499
ŠIMIĆ, Stanislav 545
ŠIMUNOVIĆ, Petar 16, 259, 261, 264-268, 272-274, 276, 278, 280, 281-284
ŠIPIĆ, Igor 495, 499
ŠKOPLJANAC, Lovro 300
ŠKREB, Zdenko 285, 300, 486, 487
ŠKROBONJA, Ante 370, 373, 381, 386
ŠOLIĆ, Tomislav 275, 283
ŠTEBIH GOLUB, Barbara 164, 170
ŠTEFANIĆ, Vjekoslav 140, 151, 179, 180, 185, 187
ŠTRKALJ DESPOT, Kristina 187
ŠUL'ŽUK, Kalenyk Fedorovyč 123, 125
ŠURMIN, Đuro 212
ŠVAĆKO, Vanja 223
ŠVEDOVA, Natalija 157, 170
ŠVELEC, Franjo 187, 191, 200, 202, 212

T

TATARIN, Milovan 196, 200
TEŽAK, Stjepko 19, 95, 107
THAMM, Robert 317, 335
THOMPSON, Geoff 318, 335
THURRELL, Sarah 129, 137
TIMOFEEVA, Tat'jana 129, 138
TOLSTOJ, Nikita I. 227, 228, 239
TOMASOVIĆ, Mirko 192, 193, 200
TOMIČIĆ, Zlatko 522, 524, 526, 528, 538
TOMIĆ, Celestin 140, 151, 242, 256
TOMLJENOVIĆ, Ana 271, 284
TRAINI, Stefano 369, 387
TRAVIRKA, Antun 197, 200
TROFIMOVA, Elena Ivanovna 23, 38
TRUDEL, Éric 356, 365
TULAČ, Ladislav 512, 513, 520
TUNJIĆ, Andrija 552
TURNER, Mark 238

U

UNSWORTH, John 142, 151
USENKO, Irina 136, 138
UŽAREVIĆ, Josip 61, 285, 288, 300, 399

V

VAGANOVA, Natalija 166, 171
VAJS VINJA, Nada 210, 223
VALENTINE, Gill 22, 38
VALGINA, Nina Sergeevna 123, 125
VALOVÀ, Šàrka 317, 335
VAUPOTIĆ, Miroslav 489, 499
VELEK, Rene 487
VEREŠ, Saša 524, 538

VIDOVIĆ, Domagoj 261, 284
VIDRIĆ, Vladimir 285-300
VIGATO, Ivica 176, 187
VIGATO, Teodora 196, 200
VINOGRADOV, Sergej 128, 138
VINOGRADOV, Viktor Vladimirovič 123, 125, 159, 162, 166, 171
VINOKUR, Grigorij 159, 171
VLASTELIĆ, Anastazija 107, 379, 380, 387
VOLODINA, Tat'jana Vasil'evna 400, 401
VOLYNEC, Tat'jana Nikolaevna 233, 239
VOREN, Ostin 487
VRANČIĆ, Faust 175, 183, 188, 218, 219
VUGDELIJA, Marijan 140, 151
VUKOJEVIĆ, Luka 223
VULIĆ, Sanja 15, 20, 284

W

WARNER, Martin 525, 538
WEHDE, Susanne 382, 387
WHITE, F. C. 525, 538
WHITE, Hayden 452, 457
WHITE, P.R.R. 315, 316, 318-322, 336
WIERZBICKA, Anna 316, 335
WILLBERG, Hans Peter 371, 387
WINNER, Thomas G. 346, 352
WOOLF, Virginia 34, 38

Y

YOUNG, Iris Marion 25, 38

Z

ZAGNITKO, Anatolij Panasovyč 123, 126
ZAMAROVSKÝ, Vojtech 393, 401
ZEČEVIĆ, Vesna 170, 223
ZELENIN, Dmitrij Konstantinovič 349, 352, 393, 401
ZEMSKA, Eugenija 155, 158, 161, 166, 168, 171
ZIMA, Zdravko 468, 475, 480
ZLATAR, Andrea 424, 435, 494, 499
ZNIKA, Marija 170, 223
ZOLTAN, Andraš 239

Ž

ŽAGAR, Mateo 223
ŽAŽA, Stanislav 111, 126
ŽIGO, Lada 484, 487
ŽMEGAČ, Viktor 229, 300
ŽUŽAK, Vedran 188
ŽUŽUL, Ivana 452, 453, 461

Kazalo imena
Ivana Petešić Šušak

UDK oznake
Renata Oštarić

Naslovnica
Ines Bralić

Grafičko oblikovanje i prijelom
Grafikart d.o.o.

Naklada
200

Tisak
Tiskara Zelina d.d.