

## ENOTE SLOVENSKEGA PAREMIOLOŠKEGA MINIMUMA V GOVORNEM KORPUSU GOS

Prispevek predstavlja prvi poskus raziskave slovenske paremiologije v korpusu govornjene slovenščine GOS, ki obsega 120 ur posnetega govora. S korpusno raziskavo, v katero smo vključili 300 najbolj poznanih paremioloških enot iz slovenskega paremiološkega minimuma, smo našli 37 enot. Opisujemo razpon variant, prenovitev in transformacij pregovorov ter prikazujemo primere njihove neprototipne rabe. Po analizi uvajalnih sredstev pregovorov pokažemo, kako ta sredstva lahko uporabimo za odkrivanje novega frazeološkega gradiva v korpusih. Analiziramo tudi zastopanost enot v različnih tipih diskurzov in razmišljamo o mestu paremiologije med preostalimi stavčnimi frazemi.

**Ključne besede:** korpus govornjene slovenščine GOS, frazeologija, paremiološki minimum, paremiološka enota, pregovor

The paper represents the first attempt to examine Slovene paremiology as it is shown in the corpus of spoken Slovene (GOS) which includes 120 hours of recorded speech. Thirty-seven units were identified with corpus analysis that included 300 most well-known paremiological units from the Slovene paremiological minimum. We describe the range of proverb variants, their actualisations as well as transformations, and provide examples of non-prototypical usage of proverbs. After analyzing the text introducers of the proverbs, we show how these introducers can be used to detect new phraseological material in corpora. We also analyze the distribution of units in different types of discourse and discuss the place of paremiology among other sentential phrasemes.

**Key words:** corpus of spoken Slovene GOS, phraseology, paremiological minimum, paremiological unit, proverb

### 0 Terminološko in empirično izhodišče ter glavna vprašanja

Paremiološke enote (v nadaljevanju PE) razumemo kot tisti del stavčne frazeologije, ki se prekriva s kratkimi folklornimi žanri (Permjakov 1988: 82), med katerimi močno prevladujejo pregovori in reki. Razmejevanju pregovora in reka se je posvetil že Mlacek (1983: 131), ki ugotavlja, da je meja prehodna in za frazeološke raziskave ne predstavlja bistvene teme. Zaenkrat je bilo v slovenskem prostoru med stavčnimi frazemi največ pozornosti posvečeno prav tema osrednjima paremiološkima žanroma, širšemu spektru stavčnih frazemov pa skoraj nič. Temu spektru ustreza Toporišičev termin *rečenica*,<sup>1</sup> ki označuje enote, ki so »povedne že v našem pomnilniku«

---

<sup>1</sup> Raba tega izraza je začela pešati skupaj s terminom *reklo* za besednozvezne frazeme in se skorajda ne uporablja več. Za njegovo rabo je bilo še v devetdesetih letih značilno, da so ga raziskovalci omejevali le na obravnavo pregovorov, ali pa ga z njimi celo enačili. Za njim je ostalo prosto strukturno mesto, ki ga samo pregovori in reki ne zapolnijo.

(1985: 33). Upoštevati moramo indice o dokaj nizki številčnosti pregovorov v (še dokaj neraziskani) širši množici stavčnih frazemov (Mlacek 1983, Čermák 2009).<sup>2</sup> Obenem v svetovni in slovenski frazeologiji še vedno prevladuje predstava o središčnem položaju pregovorov v tem delu frazeologije. Čeprav nas v prispevku zanima predvsem govorna raba slovenske paremiologije, se bomo k temi širšega spektra stavčne frazeologije še vrnili.

Vprašanje frazeologije v govorni komunikaciji je pomembno, ker obsega v vsakdanji komunikaciji znatno večji delež kot pisna, jezikoslovje pa je govorne vire dolgo časa zanemarjalo (Čermák 2005: 19–21). Čermák je prepričan, da bodo to vlogo v prihodnosti prevzeli govorni korpusi, ki pa so zaenkrat še dokaj majhni. Najprej si moramo zastaviti vprašanje smotrnosti raziskovanja PE v govornem korpusu v velikosti, ki nam je na voljo. V korpusu GOS, ki obsega 120 ur posnetkov, lahko pričakujemo relativno malo zgledov PE. Zato je smiselno, da se v prvi tovrstni raziskavi posvetimo dovolj obsežni množici PE, ki v sodobni slovenščini predstavljajo aktivno paremiološko jedro. Če bi se lotili iskanja poljubnih PE z opiranjem na jezikovno intuicijo, bi se morda takemu jedru približali, vendar bi šlo za subjektivno oceno enega govorca. Ocenjujemo, da tako jedro predstavlja slovenski paremiološki minimum, ki smo ga delno že predstavili (Đurčo, Meterc 2013). Minimum 300 najbolj poznanih slovenskih PE, ki izvira iz Permjakovega koncepta (1988: 143–44), smo ustvarili s sociolingvistično raziskavo s spletnim vprašalnikom po Đurčevi (2002) metodologiji na naslovu vprašalnik.tisina.net (Meterc 2015). V izhodiščnem korpusu za raziskavo je 918 PE, izpisanih iz SSKJ-ja in *Frazeološkega slovarja v petih jezikih* (Pavlica 1960), med katerimi prevladujejo pregovori in reki, nekaj pa je tudi drugih paremioloških žanrov (kritič in wellerizmov). V prispevku uporabljamo minimum 1.0, ki je nastal oktobra 2012 po tem, ko je vprašalnik v celoti izpolnilo 316 anketirancev iz vse Slovenije, rojenih med letom 1929 in 2000.<sup>3</sup> V okviru doktorskega študija (Meterc 2014a) smo minimum po Đurčevem konceptu (2006: 3) nadgradili v paremiološki optimum, v katerem vrstni red PE določata tako poznanost PE kakor njihova pogostnost v korpusu pisnih besedil FidaPLUS. O enotah paremiološkega minimuma si lahko zastavimo naslednja vprašanja:

1. Koliko jih lahko najdemo v govornem korpusu velikosti GOS, kako pogosto se pojavljajo posamezne enote in kakšen je delež ti. neprototipnih pojavitev?
2. Kaj lahko po količini najdenih PE iz minimuma sklepamo o njihovi rabi na splošno?
3. Ali je vzorec zgledov dovolj velik za prikaz razpona oblik, v katerih obstajajo in v katere prehajajo?
4. Kakšna je zastopanost uvajalnih sredstev?
5. Kakšna je distribucija PE po tipih diskurza in govornih kanalih in v kakšnem odnosu je ta delež z zastopanostjo teh tipov diskurza in kanalov v samem korpusu?

<sup>2</sup> V Čermákovem slovarju češke stavčne frazeologije (2009), ki velja za vrhunski in morda tudi v svetovnem merilu najbolj izpopolnjen pristop k temu delu frazeologije, je pregovorov komaj desetina.

<sup>3</sup> Raziskava je še vedno v teku, saj želimo podatkovno zbirko povečevati tako v smislu demografskega vzorca, kakor tudi vpisov variant in odgovorov na dodatna vprašanja. Septembra 2014 je število v celoti izpolnjenih vprašalnikov preseglo 400.

6. Kako védenje o govorni rabi PE iz minimuma umestiti v širšo sliko stavčne frazeologije?

Podatkom o regiji snemanja in regiji, iz katere prihaja govorec, se ne bomo posebej posvetili. V prihodnosti bi jih bilo treba proučiti v navezavi na variantnost PE.

## 1 Iskanje PE v korpusu GOS

Ena izmed teženj sodobnega razvoja korpusnega jezikoslovja je izpopolnjevanje taktik iskanja stavčnih in večstavčnih enot v korpusih (Čermák, 2005a: 158), ki se ga lotevajo nekateri frazeologi (prim. Gantar 2004, Đurčo 2006, Čermák 2007). PE iz minimuma smo večinoma iskali z enostavnimi iskalnimi pogoji po standardiziranem zapisu.<sup>4</sup> Enote smo skušali razdeliti na čim več sestavnih delov, ki bi jih lahko še uporabili za iskalne pogoje s prikazom obvladljivih seznamov konkordanc, saj smo želeli zajeti tudi variantne in prenovljene oblike. Poleg tega smo sestavinske variante iskali z različnimi sestavinami, npr. »imeti hudič« za enoto *Kadar ima vrag mlade, nima nikoli samo enega*. Pogosto je zadoščala že kombinacija polnopomenske in nepolnopomenske sestavine, npr. samostalnika in predloga: »vrabec v«, »golob na«, »na strehi« in »v roki«. Ker je korpus manjši po obsegu, smo nekatere enote lahko iskali tudi z iskalnimi pogoji iz ene same leme, npr. »pameten« za enoto *Pametnejši odneha* (52. mesto), kar v večjih pisnih korpusih ni možno. V primerih PE z arhaizmom, nekrotizmom ali kakšno drugo posebnostjo smo iskali z enim samim leksemom po pogovornem zapisu, npr. »gliha« pri enoti *Gliha vkup štriha* (239. mesto), »Trsti« pri enoti *Le povrsti, kakor so hiše v Trsti* (216. mesto) in »komod«/»komot«/»kamot« pri enoti *Čez komod ga ni* (271. mesto).

Iz izkušenj s korpusoma FidaPLUS in Gigafida ter primerjave s podobnimi korpusnimi raziskavami (Gantar 2004), lahko pričakujemo, da je delež stavčnih frazemov in med njimi PE tudi v govornem korpusu dokaj nižji od deleža besednozveznih frazemov. Gantar (2004: 95) npr. ugotavlja, da je 10 do 200 zgledov za besednozvezne frazeme nizka, 200 do 500 srednja in 500 do 1000 visoka pogostnost, v primerjavi s tem pa smo ugotovili, da v FidaPLUS predstavlja povprečje že 101 zgledov PE (Meterc 2014).<sup>5</sup> Precej besednozveznih frazemov smo našli že z iskalnimi pogoji za PE iz minimuma:

1. z iskalnim pogojem »na zob« (*Podarjenemu konju se ne gleda na zobe*): »je bla kr žleht a veš k ga je mal na zob vrgla«;
2. z iskalnim pogojem »je zlato« (*Čas je zlato*): »je zlat«, »un je zlata vreden če mene vprašaš« in »tist je zlatga dnarja vreden« in
3. z iskalnim pogojem »od srca« (*Daleč od oči, daleč od srca*): »se od srca nasmeje« in »se ti zvali kamen od srca«.

Najdene zglede navajamo v Razpredelnici 1 na koncu tega poglavja v podobi,

<sup>4</sup> V večjem korpusu bi za izdelavo zahtevnejšega iskalnega pogoja uporabili konstrukcijski vzorec PE in ga zaradi možnosti zamenjave, izpusta in dodajanja sestavin v variantah in prenovitvah razčlenili na niz iskalnih pogojev, npr. »#2zc\*\_za\_\*\_\*\_za\_#2zc\*«, »#2zc\*\_za\_\*\_\*\_\*\_za\_#2zc\*« in »#2zc\*\_za\_\*\_\*\_\*\_\*\_\*\_za\_#2zc\*« za PE *Vsi za enega, eden za vse* v korpusu FidaPLUS.

<sup>5</sup> Povprečje (101,54 zgledov na PE) smo izračunali tako, da smo delili število vseh zgledov paremij (30462) s številom PE iz minimuma (300).

v kakršni so registrirani v korpusu oz. brez popravkov in vstavljanja ločil. Izmed neprototipnih pojavitev navajamo le po eno na PE. Govor različnih govorcev je ločen s poševnico. Navajamo tudi stopnjo poznanosti PE v odstotkih, njeno zaporedno številko v paremiološkem minimumu ter pogostnost v korpusih GOS in FidaPLUS. Zgledi so opremljeni tudi s podatki o tipu diskurza, v katerem se pojavlja, o kanalu in regiji snemanja.

Legenda:

Regija snemanja:

- KR (Kranj)
- LJ (Ljubljana)
- MB (Maribor)
- NM (Novo mesto)
- SLO (celotna Slovenija)
- JZ (jugozahodna Slovenija)
- JV (jugovzhodna Slovenija)
- SZ (severozahodna Slovenija)
- SV (severovzhodna Slovenija)

Kanal:

- TV (televizija)
- RA (radio)
- OS (osebni stik)
- TEL (telefonski pogovor)

Tip diskurza:

- JR (javni razvedrilni)
- JIN-IZ (javni informativno-izobraževalni)
- NN (nejavni nezasebni)
- NZ (nejavni zasebni)

**Razpredelnica 1:**

pozna- nost	mini- mum	paremiološka enota in zgledi iz GOS (tip diskurza, kanal, regija snemanja)	GOS	FP
99,4 %	7.	<i>Kjer se prepirata dva, tretji dobiček ima:</i> »aha tm kjer se prepirata dva/ in mi je rekla« (JR, TV, SLO)	1	114
99 %	18.	<i>Kdor čaka, dočaka:</i> »čakam že nekej časa /eee kdor čaka dočaka pravijo« (JR, RA, SLO)	1	207
99 %	19.	<i>Kdor drugim jamo koplje, sam vanjo pade:</i> »ma tud en nauk ne/ mhm/ kdor drugemu jamo koplje sam svoje sreče kovač [smeh]« (JR, TV, SLO)	1	113
99 %	22.	<i>Rana ura – zlata ura:</i> »nadaljujemo z našim bojem proti jutranji nenagrajenosti/ rana ura zlata ura« (JR, RA, SV)	6*	81
99 %	24.	<i>Kar danes lahko storiš, ne odlašaj na jutri:</i> »sej praím ne odlagaj nikol kaj lahko dans narediš ti jutri ni treba to si daj toti moto si daj« (NZ, OS, MB)	1	48

98,4 %	44.	<i>Vsak je svoje sreče kovač:</i> »ma tud en nauk ne/ mhm/ kdor drugemu jamo koplje sam svoje sreče kovač [smeh]« (JR, TV, SLO)	1	196
98,4 %	47.	<i>Vse ob svojem času:</i> »vse bomo obdelali/ vse ob svojem času« (JR, RA, JZ) »leta dva tisoč vse ob praven času ja« (JR, RA, SLO)	2	116
98,4 %	49.	<i>Hiti počasi:</i> »kaj menite ostali?/ bom pa tako vprašala/ hiti počasi« (JIN-IZ, OS, MB)	1	99
98,4 %	52.	<i>Pametnejši odneha:</i> »a jez sem pa mislu de je miza rekla pametnejši odneha« (NZ, OS, LJ)	1	73
98,4 %	53.	<i>Brez dela ni jela:</i> »na primer ne vem eee brez dela Kikiriki ni jela« (JR, RA, JZ)	2*	68
98,1 %	61.	<i>Obljuba dela dolg:</i> »ampak ker obljuba dela dolg smo eee počakali« (JR, RA, JZ)	1	251
98 %	67.	<i>Dober glas seže v deveto vas:</i> »samo dober glas se širi v deveto vas ne« (NN, OS, MB) »boste slišali še njen glas kaj pravi ampak naj vas opozorim da seže daleč v deveto vas« (JR, RA, JZ)	2	397
97,8 %	79.	<i>Dobro blago se samo hvali:</i> »dobro blago se samo hvali slabega moram pa jaz« (JR, TV, SLO)	1	84
97,8 %	80.	<i>Pomagaj si kakor veš in znaš:</i> »pomaga si vsakdo kokr si more in ve« (JIN-IZ, TV, SLO)	1	30
97,5 %	87.	<i>Obleka dela človeka:</i> »ja ja sej sej sej pravim ne obleka naredi človeka zdaj če bi se jaz sleko bi tud po mojem mlajši zgleo« (JR, TV, SLO)	1	298
97,5 %	90.	<i>Mladost – norost:</i> »dragi moji gledalci a vidte kak je to mladost norost ne« (JR, TV, SLO)	1	115
97,5 %	91.	<i>Kar na dan z besedo:</i> »jov povej/ kr besedo na dan« (JR, TV, SLO)	1	101
96,8 %	108.	<i>Napad je najboljša obramba:</i> »jaz bi reku napad je najboljša obramba« (JIN-IZ, TV, SLO)	1	121
96,8 %	110.	<i>V vinu je resnica:</i> »v vinu se skriva ogromno resnice/ vino veritas« (JR, RA, JZ)	1	60
96,5 %	114.	<i>Kar je preveč, je preveč:</i> »ker kar je pa preveč je pa preveč no« (JIN-IZ, OS, KR) »ne preveč kar je preveč je preveč« (NZ, OS, MB)	2	242
96,5 %	115.	<i>Previdnost je mati modrosti:</i> »previdnost je mati modrosti« (JR, RA, JV) »previdnost je mati modrosti saj veste« (JR, RA, JV)	2	136
96,2 %	119.	<i>Skomnost je lepa čednost:</i> »no skomnost je pa tudi lepa čednost a ne?« (JIN-IZ, RA, SLO)	1	103
95,9 %	126.	<i>Vsaka šola nekaj stane:</i> »draga šola draga šola mpak vsaka šola neki stane ja« (JIN-IZ, TV, SLO)	1	106

95,6 %	136.	<i>Hočeš, nočeš, moraš:</i> »eh moreš to ni zaj hočeš nočeš moreš« (NN, OS, MB)	1	22
95,2 %	144.	<i>Bo, kar bo:</i> »ne vemo še napovedi ampak/ mmm bo kar bo« (JR, RA, SV) »sm reku kure kar bo bo« (NZ, TEL, NM)	2	416
93,9 %	160.	<i>Ni dima brez ognja:</i> »običajno je f Holivudu tak da kjer je dim je tud ogenj« (JR, RA, SV)	1	33
91,4 %	188.	<i>Enkrat je treba začeti:</i> »enkrat treba začet« (NN, OS, MB)	1	20
91,1 %	191.	<i>Kdor jezika špara, kruha strada:</i> »kdor jezika špara vina strada ne/ na zdravje živeli« (JR, TV, SLO)	1	16
90,5 %	192.	<i>Boljše nekaj kakor nič:</i> »a dve ure so pa zadost/ ja boljš k nič« (NZ, OS, LJ)	1	50
90,2 %	197.	<i>Gora ni nora, tisti je nor, ki gre gor:</i> »torej gora ni nora kikiriki je tisti ki gre gor« (JR, RA, JZ)	4*	32
87,7 %	218.	<i>Še precej vode bo steklo, preden se bo to uresničilo:</i> »da bo še veliko veliko postopkov in vode preteklo« (JIN-IZ, TV, SLO)	1	145
86,1 %	236.	<i>Najbolj neumen kmet ima najdebelejši krompir:</i> »zdej na vjem kaku pravjo to katjer ma ta debjel krompir kk je tist pregovor« (JR, TV, LJ) »veš neumnimu kmet zmeri najbl debel kmpir zraste ne« (NZ, OS, LJ) »pregovor pravi da neumnemu kmetu zraste najdebelejši krompir in to na asvaltu ampak kaj pa če ne zraste?« (JR, TV, SLO)	3	65
85,7 %	241.	<i>Pri denarju se vse neha:</i> »mhm gospa ministrica se bo vse na koncu končalo pri denarju?« (JIN-IZ, TV, SLO)	1	168
85,4 %	245.	<i>S silo nič ne dosežeš:</i> »seveda ne moreš biti hiter na silo se ne da s silo prej« (JR, TV, SLO)	1	35
84,8 %	252.	<i>Kar je, to je:</i> »okej kar je je prteklosti se ne da spremenit« (JIN-IZ, RA, SV) »o ja kar je je« (NN, OS, LJ) »zdej je ker je« (NZ, OS, LJ)	3	459
83,5 %	268.	<i>Naj se zgodi, kar se mora:</i> »naj se zgodi kar se mora« (JR, RA, JZ)	1	72
82,3 %	275.	<i>Lahko je biti poveljnik po bitki:</i> »ampak saj veste kako je eee po bitki smo generali vsi« (JIN-IZ, , SV)	1	114

## 2 Korpusni zgledi PE iz paremiološkega minimuma

Skupaj smo našli 37 PE iz paremiološkega minimuma in 55 zgledov zanje,<sup>6</sup> kar znaša v povprečju 1,49 zгледа na PE. Število zgledov moramo dodatno zamejiti na 46 (oziroma 1,2 na PE), saj smo med zgledi našli 12 ti. *neprototipnih pojavitvev*, ki jih bomo predstavili v podpoglavju, upoštevali pa smo le po en neprototipen zgleđ na PE. Zaradi razlike med govorno in pisno komunikacijo ter tudi strukture korpusov smo pričakovali, da v korpusu govornjenih besedil ne bomo našli le enot, ki so med

<sup>6</sup> Število zgledov bi lahko zmanjšali na 54, če križanje dveh enot, ki ga bomo omenili v nadaljevanju, ne bi šteli dvakrat.

najbolj pogostimi v pisnem korpusu, temveč tudi take, ki so med manj pogostimi. To se je potrdilo npr. pri enotah:

1. *Kdor jezika špara, kruha strada* (16 zgledov v FidaPLUS);
2. *Enkrat je treba začeti* (20) in
3. *Hočeš, nočeš, moraš* (22).

Obenem v GOS nismo zasledili nekaterih najbolj poznanih ter tudi najbolj pogostih enot v korpusu FidaPLUS, npr. prvih treh pregovorov v paremiološkem optimumu:

1. *Denar je sveta vladar* (419. zgledov v FidaPLUS);
2. *Jabolko ne pade daleč od drevesa* (313) in
3. *Boljši je vrabec v roki kakor golob na strehi* (323).<sup>7</sup>

S podatkom o številu besed v GOS (1035101) lahko izračunamo, da se PE iz minimuma pojavi na okoli 22502 besed. Zanimivo je, da je ta ocena zelo blizu oceni, na koliko besed se PE iz minimuma pojavi v korpusu pisnih besedil; v doktorski raziskavi smo našli skupno 30462 zgledov v šestomilijonskem korpusu FidaPLUS, kar znese okoli 19696 besed na eno zgled PE iz minimuma. Čermák (2007: 570) je v korpusni raziskavi iz leta 1997, ko je češki korpus pisnih besedil obsegal okoli 23 milijonov besed, na podlagi 284 zgledov za 99 PE iz Schindlerjevega češkega minimuma izračunal, da bi se ena PE iz minimuma morala v korpusu pojaviti na okoli 80000 besed. Njegov rezultat lahko v luči obeh slovenskih raziskav pripišemo ožjemu naboru enot v češkem minimumu, do nastanka katerega je bil kritičen tudi sam Čermák (2003: 15–16).

Če upoštevamo vseh 55 najdenih zgledov in obseg korpusa (7200 minut), lahko izračunamo, da bi se enota slovenskega paremiološkega minimuma ob podobni strukturi govora, kakršna je v korpusu, morala v povprečju pojaviti približno na dve uri (na 130,91 minut).<sup>8</sup> Skupina raziskovalcev (Mehl, Vazire, Ramírez-Esparza, Slat-cher, Pennebaker 2007) je v nekajdnevni poskus s snemalnimi napravami vključila 396 govorcev in ugotovila, da tako moški kot ženske izrečejo okoli 16000 besed na dan, medtem ko pri dveh tretjinah govorcev število besed niha med 11000 in 25000. Kljub temu izračunu in podatku o številu besed v korpusu, je težko trditi, da povprečen govorec na dan izgovori eno PE iz minimuma, saj struktura korpusa ni osnovana na oceni distribucije tipov diskurzov v vsakdanji komunikaciji enega govorca. Lahko pa si zamislimo opazovalca, ki bi vsak dan osem ur poslušal govor v različnih situacijah in bi v povprečju slišal štiri enote iz minimuma.

## 2.1 Nprototipske pojavitve med korpusnimi zgledi

Nprototipne pojavitve so pojavitve PE izven njihove osnovne funkcije (2007:

<sup>7</sup> V korpusu GOS nismo našli prvih desetih PE slovenskega optimuma. Našli smo šele 11. enoto *Kdor čaka, dočaka*. Če ne upoštevamo mere poznanosti enot oziroma namesto prvih desetih enot iz optimuma za primerjavo vzamemo prvih deset enot po pogostnosti v FidaPLUS, ugotovimo, da smo med njimi našli le tri enote: *Kar je, to je* (459 pojavitve, 5. mesto po pogostnosti), *Bo, kar bo* (416, 7.) in *Dober glas seže v deveto vas* (397, 8.).

<sup>8</sup> Če upoštevamo le število, ki vključuje prototipne zgledje in po en nprototipni zgled na PE (46), se ta časovni interval podaljša na približno dve uri in pol (156,52 minut).

572–73). Zato v razpredelnici število pojavitev ob njih označujemo z \*. Čermák izpostavlja primer rabe pregovorov in rekov v kvizih, pogosto pa so povezane tudi s popularizatorji (npr. naslovi del), ki dodatno krepijo njihovo rabo. Tudi v našem vzorcu se dve PE pojavita v (istem) radijskem kvizu, v katerem so eno izmed sestavin nadomestili z medmetom *kikiriki*: »torej gora ni nora kikiriki je tisti ki gre gor« (4 zgledi) in »ne vem eee brez dela kikiriki ni jela«. Poleg tega gre pri vseh šestih zgle-  
dih PE *Rana ura – zlata ura* za naslov jutranje rubrike na nekem drugem radiu. Če ne upoštevamo neprototipnih pojavitev, se najpogosteje pojavita PE *Najbolj neumen kmet ima najdebelejši krompir* in *Kar je, to je* s tremi zgledi.

## 2.2 Razpon pojavnih oblik PE med korpusnimi zgledi

Glede vprašanja variant ter prenovitev PE upoštevamo klasifikacije, ki jih je v slovenskem prostoru predstavila Erika Kržišnik (1990: 403, 1998: 111). Med zgledi PE iz minimuma v korpusu GOS najdemo vrsto variantnih oblik, npr. sestavinsko varianto *Obleka naredi človeka (Obleka dela človeka)* ali pa skladijsko varianto *Kar bo, bo (Bo, kar bo)*. Razumljivo je, da se v govornem korpusu zvrstnost slovensčine kaže v večji meri kot v pisnih korpusih. Našli smo nekaj pogovornih in narečnih variant, npr.

1. »eee skratka pomaga si vsakdo kokr si more in ve«;
2. »katjer ma ta debjel krompir« in
3. »veš neumnimu kmet zmeri najbl debel kmpir zraste ne«.

Očitno razhajanje variante, ki prevladuje v rabi, z uslovarjeno podobo (ti. *ničto varianto*) smo morali upoštevati pri naslednjih enotah:

1. *Čas je zlato (SSKJ) – Čas je denar* (113. mesto v minimumu);
2. *Nasprotja se privlačujejo (SSKJ) – Nasprotja se privlačijo* (112. mesto) in
3. *Govoriti je srebro, molčati pa zlato (SSKJ) – Molk je zlato* (294. mesto).

Enoto *Lahko je biti poveljnik po bitki* smo iskali tudi s sestavino *general*. Našli smo le en zgled in sicer v varianti *Po bitki smo generali vsi*, ki se je po naši oceni razširila zaradi istoimenske pesmi skupine Pepel in kri v vlogi popularizatorja. O tem priča tudi 114 zgledov v korpusu FidaPLUS, med katerimi ni variant, ki bi bile blizu ničti varianti, ter spletna raziskava, saj so med 41 variantami, ki so jih dopisali anketiranci, le PE s sestavino *general*. Našli smo še primer latinske izvirne PE, ki se pojavlja hkrati s slovensko ustreznico: »v vinu se skriva ogromno resnice/ vino veritas«.

Med zgledi PE smo priča tudi bogatemu naboru prenovitvenih postopkov:

1. z vrinjenimi, zamenjanimi ali podvojenimi sestavinami (»da bo še veliko veliko postopkov in vode preteklo«, »Kdor jezika špara, vina strada«);
2. s podaljšavo PE (»dobro blago se samo hvali slabega moram pa jaz«), razgradnjo (»sedaj boste slišali še njen glas kaj pravi ampak naj vas opozorim da seže daleč v deveto vas«) in
3. z aluzijo na pregovor (»zdej na vjem kaku pravjo to katjer ma ta debjel krompir kk je tist pregovor«).



**Razpredelnica 2:**

tip	delež v GOS	delež (zgledi)	Podtip	delež v GOS	delež (zgledi)	kanal	delež v GOS	delež (zgledi)
javni	56,39 %	76,09 % (35)	informativni izobraže- valni	34,12 %	21,74 % (10)	televizija	10,5 %	10,87 % (5)
						radio	9,19 %	6,52 % (3)
						osebni stik	14,88 %	4,35 % (2)
			razvedrilni	22,7 %	54,35 % (25)	televizija	10,14 %	23,91 % (11)
						radio	12,13 %	30,43 % (14)
nejavni	43,61 %	23,91 % (11)	nezasebni	15,06 %	10,87 % (5)	telefon	3,27 %	0 %
						osebni stik	11,79 %	10,87 % (5)
			zasebni	28,55 %	13,04 % (6)	telefon	6,67 %	2,17 % (1)
						osebni stik	21,88 %	10,87 % (5)

Pogost je zamolk druge polovice PE, kakršne na primeru zgledov PE v češkem pisnem korpusu podrobneje opisuje Blatná (1998): »aha tm kjer se prepirata dva«. PE najdemo tudi v vprašalnem naklonu: »mhm gospa ministrica se bo vse na koncu končalo pri denarju?«. Že na majhnem vzorcu 46 zgledov lahko opazujemo (neustaljene) skladijske posebnosti PE v govorni rabi:

1. »dragi moji gledalci a vidte kak je to mladost norost ne« (*Mladost je norost*);
2. »enkrat treba začeti« (*Enkrat je treba začeti*) in
3. »Kr besedo na dan« (*Kar na dan z besedo!*).

Našli smo tudi enoto, o kateri lahko zaradi sobesedila sklepamo, da je nastala s križanjem enote *Potrpežljivost je božja mast* in *Skromnost je lepa čednost*: »potrpežljivost je božja mast ne/ ja... potrpežljivost je lepa čednost.«<sup>9</sup> Primer je zanimiv, ker tudi v korpusu FidaPLUS z iskalnim pogojem »#1čednost/#1lep !skromnost« najdemo veliko število prenovitev vzorca *X je lepa čednost*, med katerimi so najpogostejše prenovitve s sestavinami *točnost* (22), *vztrajnost* (19) in *hvaležnost* (7). Ob iskanju pregovora *Kdor drugim jamo koplje, sam vanjo pade* z iskalnim pogojem »kdor drug« smo našli antipregovor, ki je nastal s križanjem dveh PE: »ki pa ma tud en nauk ne/ mhm/ kdor drugemu jamo koplje sam svoje sreče kovač«. Teme antipregovorov kot posebnega paremiološkega žanra smo se lotili v ločenih prispevkih (Meterc 2012, 2014). Prav tako smo obravnavali križanje v ustaljenem antipregovoru *Rana ura – slovenskih fantov grob* (Meterc 2014: 114).

Naleteli smo na primere medravninskih frazeoloških transformacij – tudi iz PE, za katere nismo našli zgleda: »ona je tiha voda kot se temu reče«. Medravninskim

<sup>9</sup> Enota se je s 70,3-odstotno poznanostjo sicer znašla izven minimuma na 388. mestu.

transformacijam smo se posvetili na primerih iz slovenščine in slovaščine (Meterc 2012). Ob iskanju enote *Hočeš, nočeš, moraš* smo bili pozorni na transformacije (adverbializacije) te PE v besednozvezni frazem *hočeš nočeš*: »pa vendarle hočeš nočeš naletite v medijih na tak in drugačen jezik«. Funkcijo prislova opravljajo tudi transformacije enote *Vse ali pa nič*, ki smo jo našli v treh zgledih in je nismo prišteli k PE:

1. »gremo na vse ali nič«;
2. »na vse ali nič ajde gremo strinjam se« in
3. »ja ne sej smo šli na vse ali nič tko da«.

Frazem *na vse ali nič* je v *Slovarju slovenskih frazemov* pojasnjen z razlago »tako da se največ dobi ali pa izgubi« (Keber 2012: 1075). V korpusu FidaPLUS najdemo PE *Vse ali nič*:

1. »Ali vse ali pa nič. Obljubil si mi!«;
2. »so dobili javno žaljiv odgovor. Vse ali nič. NDR naj z eno potezo popolnoma zgine, ali tega ne prizna.« in
3. »da sistemi, ki delujejo po logiki „vse ali nič!“, ki bi torej „raje“ nič, če ne morejo dobiti vsega«.

Iz sobesedila je tu razvidna funkcija stavčnega frazema, ki je v korpusu GOS nismo zasledili. Dva zgleda iz GOS kažeta ponovitev istih stavčnih frazemov, kar lahko razumemo kot frazeološki idiolekt določenega govorca (v tem primeru radijskega špikerja): »tak da okej brez panike ampak vseeno/ previdnost je mati modrosti saj veste« in »tako da eee/ ni takšne panike ampak vsak v vsakem primeru previdnost je mati modrosti«.

### 2.3 Uvajalna sredstva PE v govornem korpusu

Sredstvo, ki ima funkcijo uvajanja drugih jezikovnih sredstev (zelo pogosto frazemov) imenuje Čermák (2004: 71–72) *uvajalno sredstvo* (po češko *introduktor*). Na podlagi korpusnih raziskav ugotavlja, da so v okviru frazeologije najbolj pogosta prav v paremiologiji, v njihovi vlogi pa nastopajo samostalniki, glagoli, prislovi, vezniki ter besedne zveze (Čermák 2004: 75). V našem vzorcu korpusnih zgledov smo taka sredstva našli v desetih primerih. Med njimi najdemo tipične samostalniške žanrske oznake, ki jih našteva tudi Čermák: »nauk«, »moto«, »po logiki« in »pregovor pravi«. Zadnja oblika sodi tudi v nabor večbesednih uvajalnih sredstev, ki se s pogosto rabo ustaljujejo. Tudi preostala najdena uvajalna sredstva so večbesedna in se sklicujejo na kolektivno vedenje, ki ga posredujejo PE.

Umeščena so:

1. pred PE (»sej praim«, »sej pravim ne«, »a vidte kak je to«, »saj veste kako je«, »veš kak pravijo ne«) ali
2. neposredno za njimi (»saj veste«, »pravijo«).

V enem zgledu sta prisotni dve uvajalni sredstvi; večbesedno uvajalno sredstvo pred PE in žanrska oznaka »moto« po zaključku PE: »Sej praim ne odlagaj nikol kaj lahko dans narediš ti jutri ni treba to si daj toti moto si daj.« Posebnost je vprašalna oblika uvajalnega sredstva: »veš kak pravijo ne/ kak?/ dobro blago se samo hvali«.

Z uvajalnimi sredstvi kot iskalnimi pogoji lahko najdemo tudi PE, ki niso vključene v minimum. Oglejmo si nekaj primerov, ki smo jih v GOS našli z uvajalnimi

sredstvi *pregovor, rek, včasih so rekli in v stilu*:

1. »no torej eem/ dopolni pregovor [glas] na dan prežene doktorja fstran«;
2. »tkole pravi str čebelji pregovor ki provzaprov sploh ni čebelji ampak je tadžiški ne boj se človeka ki močno kriči boj se tistega ki tiho sedi«;
3. »je povedal da rek nisi pravi Slovenec če ne osvojiš Triglava ne drži«;
4. »eee sej včasih so rekli dajte ljudem igre pa pa bodo pozabli na to« in
5. »v stilu prve ne pozabiš nikoli«.

Ker se temi zbiranja frazeološkega gradiva s tem pristopom na tem mestu ne moremo podrobneje posvetiti, se bomo k njemu morali vrniti v prihodnosti.

## 2.4 Distribucija PE po tipih diskurza in govornih kanalih

Delež posameznih tipov in podtipov diskurzov ter govornih kanalov med zgledi PE iz slovenskega paremiološkega minimuma sopostavimo s strukturo celotnega govornega korpusa, objavljeno na spletni strani GOS.<sup>10</sup> Zastopanost PE iz slovenskega paremiološkega minimuma je v javnem tipu diskurza občutno večja kot v nejavnem. Delež PE iz nejavnega diskurza (23,91 %) je skoraj za polovico manjši od zastopanosti besedil nejavnega diskurza v korpusu (43,61 %). Ta razlika se krepi predvsem na račun polovičnega deleža nejavnega zasebnega diskurza med najdenimi PE, za tretjino pa je zmanjšan tudi delež iz nejavnega nezasebnega diskurza.

Med PE iz javnega diskurza ima podtip razvedrilnega diskurza (54,35 %) občutno prednost pred podtipom informativno-izobraževalnega diskurza (21,74 %). Treba je sicer upoštevati, da so se snovalci korpusa odločili uvrstiti prosti moderirani radijski program v razvedrilni diskurz, ker ta »skuša podajati informativne vsebine na razvedrilen način« (Verdonik, Zwitter Vitez 2011: 49). Največ je PE, ki se v okviru razvedrilnega diskurza pojavljajo v radijskih besedilih. Predstavljajo približno tretjino vseh najdenih PE (30,43 %), delež radijskih besedil tega podtipa pa v korpusu znaša le 12,13 %. Opazno povečan je tudi delež PE iz televizijskega javnega razvedrilnega diskurza (23,91 %), če upoštevamo, da televizijska besedila tega tipa predstavljajo 10,14 % vseh posnetkov v korpusu. Tako delež PE iz televizijskih kakor tudi radijskih posnetkov iz javnega informativno-izobraževalnega diskurza sta primerljiva z zastopanostjo besedil v korpusu. Občutno nizek je delež PE v osebnem stiku javnega izobraževalno-informativnega diskurza (4,35 %), če ga primerjamo z deležem besedil tega tipa v korpusu (14,88 %). Korpus GOS vsebuje tudi podsklop šolskega diskurza (javni izobraževalni diskurz preko kanala osebnega stika), ki obsega 10 %. Našli smo le dve PE, kar sicer priča o prisotnosti paremiologije v šolskem pouku, je pa za kakršnekoli druge zaključke premalo. Delež PE iz osebnega stika v okviru nejavnega nezasebnega podtipa diskurza (10,87 %) je primerljiv z deležem besedil tega podtipa v korpusu (11,97 %). Izrazita razlika se kaže v okviru osebnega stika nejavnega zasebnega diskurza, saj je delež PE prepolovljen (10,87 %) v primerjavi z deležem takih besedil v korpusu (21,88 %). Zelo majhen je tudi delež enot iz telefonskih pogovorov nejavnega nezasebnega diskurza, saj smo na tem kanalu našli le eno PE iz minimuma (2,17 %). V korpusu pa je delež telefonskih pogovorov bistveno večji (6,67 %).

<sup>10</sup> Razpredelnico navajamo neposredno pod razpredelnico PE in najdenih zgledov na koncu razprave.

Če primerjamo deleže najdenih zgledov z deleži v celotnem korpusu le na podlagi kanala, ugotovimo, da so PE najbolj zastopane v radijskem etru. Delež takih zgledov je za polovico višji (36,96 %) od deleža radijskega govora v korpusu (21,49 %). Z upoštevanjem neprototipnih pojavitev, ki so vse z radia, bi delež presegel polovico vseh najdenih zgledov (56,52 %). Podobno razmerje se kaže pri televiziji (34,78 % med zgledi in 20,64 % v strukturi korpusa). Delež zgledov PE iz minimuma na kanalu osebnega stika, ki dosega skoraj polovico (48,55 %) vseh posnetkov v govornem korpusu, je občutno znižan (26,09 %). Zastopanost PE v posnetkih telefonskih pogovorov (2,17 %) je zelo nizka v primerjavi z zastopanostjo teh posnetkov v korpusu (9,94 %).

### 3 Zaključki

Potrdilo se je pričakovanje, da v korpusu govornih besedil ne najdemo le PE, ki so med najbolj pogostimi v pisnem korpusu, temveč tudi take, ki so med najmanj pogostimi. V velikem govornem korpusu bi verjetno našli vse PE iz paremiološkega minimuma in optimuma. Predstavili smo povprečno število (prototipnih) pojavitev PE iz minimuma v korpusu GOS (1,2 zgleda). Ocenili smo tudi, da se PE iz slovenskega paremiološkega minimuma v povprečju v korpusu govornih besedil pojavi na okoli 20000 besed, kar je povsem primerljivo s podatkom iz korpusa pisnih besedil. Ugotovili smo, da že 46 zgledov PE zadošča za pester prikaz variantnosti, prenovitev in nekaterih drugih fenomenov (antipregovorov, transformacij ter celo frazeoloških specifik določenega idiolekt). Med zgledi prevladujejo PE iz javnega razvedrilnega diskurza. S pomočjo korpusa smo izdelali tudi približno oceno pogostnosti pregovorov in rekov iz minimuma v omejenem časovnem intervalu, ki bi jo bilo zanimivo primerjati z izsledki prav tako časovno omejenega terenskega zapisovanja kot dopolnilne raziskave.

Ker gre v raziskavi za sondo, ki predstavlja presečišče omejene množice govornih besedil z omejeno množico najbolj poznanih PE, ne smemo zanemariti vprašanj glede območij, ki so ostala izven njega. Raziskavo bi lahko razširili še na druge PE, ki so v anketi presegle vsaj prag 50-odstotne poznanosti (takih je bilo 546). Z iskalnimi pogoji smo povsem po naključju našli nekaj PE, ki niso bile uslovarjene v virih za izhodiščni korpus in zato niso bile vključene v spletno raziskavo za določitev paremiološkega minimuma, npr.:

1. »ampak mene so še tako učili tak daj no nekej imeti v rokah da te vrag brez dela ne najde ko pride po tebe«;
2. »hjec mora biti pri nas na kmetiji«;
3. »sej je bil strošek ampak ziher je ziher« in
4. »veš kk bom rekla vse se da če se hoče«.<sup>11</sup>

Odrpto ostaja vprašanje neparemioloških stavčnih frazemov. Sliko tega dela frazeologije bi v prihodnosti lahko dopolnili z uporabo pisnih in govornih korpusov. V kor-

<sup>11</sup> Anketiranci so po zaključku ankete odgovarjali na vprašanje, ali se spominjo še kakšnega pregovora, reka ali podobne enote, ki je v jedru vprašalnika niso zasledili. Mnoge PE se v navedkih ponavljajo, saj si ne morejo zapomniti vseh 918 enot iz jedra. O tem, da je množica PE v anketi dovolj reprezentativna, pričča dejstvo, da le en pregovor (*Po jutru se dan pozna*) izmed 24 PE, ki se med odgovori pojavljajo več kot petkrat, ni bil vključen vanjo. Enote v GOS sicer nismo našli, v FidaPLUS pa se pojavi 32-krat.

pusu GOS smo sicer našli tudi naslednje stavčne frazeme, ki še niso bili uslovarjeni:

1. »pa še tak na ših tu k je blu zdele pa čao Miki«;
2. »je adijo pamet«;
3. »ooo to mi deli« in
4. »ne morš verjet jebi ga lajf saks«.

Zadnji zgled odpira tudi vprašanje citatne frazeologije, ki bi ji bilo prav tako treba posvetiti pozornost. Stavčni frazem *Ne moreš verjeti* je v primerjavi s PE iz minimuma zelo številčen (35), zgledi pa kažejo tudi številne različne pogovorne in narečne prvine, npr.:

1. »nea morš verjet«;
2. »ne rem vervati«;
3. »na morš vert« in
4. »človik ne more vrjet«.

Domnevamo, da je za pretežen (neparemiološki) del stavčnih frazemov značilna pogostnost, ki je večja od pogostnosti PE, a vseeno nižja od pogostnosti besednozveznih frazemov. Pri nalogi sistematičnega zbiranja doslej še neuslovarjene frazeologije ne smemo zanemariti tudi možnosti klasičnega terenskega zapisovanja enot.

Tako analizo variant in prenovitev kakor tudi analizo distribucije PE po tipih diskurza in govornih kanalih bi bilo zanimivo v prihodnosti, ko bomo verjetno z večanjem korpusa imeli tudi več gradiva, navezati še na vprašanje socialne zvrstnosti frazeologije (prim. Kržišnik 1998). Idealno bi bilo primerjati enako številčna korpusa govorjenih in pisnih besedil. Šele takrat bomo lahko primerjali tako pogostnosti širokega razpona stavčnih frazemov ter besednozveznih frazemov v obeh korpusih, kakor tudi razmerji med frazemi teh dveh ravni v obeh tipih korpusov. Končno bomo lahko nazorno prikazali prevlado določenih PE (in frazemov na splošno) v govorni rabi in določenih v pisni rabi. Zaenkrat lahko določimo le nabor nadpovprečno aktivno rabljenih enot, ki se v korpusu pojavljajo podpovprečno, če podatke o pogostnosti v pisnem korpusu sopostavimo s podatki sociolingvistične raziskave poznavanja PE. Na ta način je na suprasemantični ravni možno določiti tudi diamedialno razliko med enotami, ki se v enem jeziku pogosteje pojavljajo v pisni, v drugem pa v govorni rabi (Đurčo, Meterc 2013: 30, Meterc 2014a: 154–57). Zanimivo bi bilo tudi primerjati PE iz minimumov drugih jezikov v njihovih govornih korpusih.

Glede metodološke nadgradnje paremiološkega minimuma v optimum (Đurčo 2006: 17) si lahko v okviru empirične paremiologije zastavimo nalogo »govornega« optimuma, ki bo mogoč v prihodnosti z upoštevanjem podatkov o pogostnosti PE v govorjeni slovenščini. Govorni in pisni optimum bomo lahko primerjali med seboj. Poleg tega bi lahko izdelali skupni pisno-govorni optimum, v katerem bi združili podatke o pogostnosti enot iz primerljivo velikega pisnega in govornega korpusa.

Zaključimo lahko, da nam ob primernem okviru, ki nam ga ponuja minimum kot zamejitev sodobne aktivne paremiologije, tudi enostavne poizvedbe v majhnem govornem korpusu prinesejo zanimive ugotovitve in del slike o aktualni govorni rabi stavčnih frazemov v slovenščini.

## VIRI IN LITERATURA

- Renata BLATNÁ, 1998: Czech proverbs vanishing in the black hole. Elaborated on the material of the Czech National Corpus. *EUROPHRAS ,97 phraseology and paremiology International symposium*. Ur. P. Ďurčo. Bratislava: Akadémia PZ. 24–29.
- František ČERMÁK, 2003: Paremiological Minimum of Czech: The Corpus Evidence. *Flut von Texten – Vielvalt der Kulturen. Ascona 2001 zur Methodologie und Kulturspezifik der Phraseologie*. Ur. H. Burger, A. Häcki Buhofer in G. Greciano. Hohengehren: Schneider Verlag. 15–31.
- , 2004: Besedilna uvajalna sredstva rečenic in drugih stalnih besednih zvez. *Slavistična revija* 52/1. 71–88.
- , 2005: Korpus, informace a lingvistika. *Přednášky z 48. běhu Letní školy slovan-ských studií*. Ur. J. Hasil. Praga: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. 15–24.
- , 2005a: Jezikovni korpus: sredstvo in vir spoznanj. Študije o korpusnem jeziko-slovju. Ur. V. Gorjanc in S. Krek, Ljubljana: Krtina. 137–71.
- , 2007: *Frazeologie a idiomatika česká a obecná*. Praga: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum.
- , 2009: *Slovník české idiomatiky a frazeologie 4. Výrazy větné*. Praha: Leda.
- Peter ĎURČO, Matej METERC, 2013: Empirične paremiološke raziskave tipov ekvivalentnosti in suprasemantičnih razlik v slovenščini in slovaščini. *Slavia centralis* 6/2. 20–37.
- Peter ĎURČO, 2002: K výskumu súčasnej živej slovenskej paremiológie. *Přednášky XXXVIII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry. Studia Academica Slovaca* 31. Ur. J. Mlacek. Bratislava: Stimul. 51–60.
- , 2006: Methoden der Sprichwortanalysen oder Auf dem Weg zum Sprichwörteroptimum. *Phraseology in Motion. Methoden und Kritik. Akten der Internationalen Tagung zur Phraseologie (Basel, 2004)*. Ur. A. Häcki Buhofer in H. Burger. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren. 3–20.
- Polona GANTAR, 2004: *Frazem in njegovo besedilno okolje. Doktorska disertacija*. Ljubljana: FF.
- Peter GRZYBEK, Christoph CHLOSTA, 2008: Some Essentials on the Popularity of (American) Proverbs. *Festschrift on the Occasion of Wolfgang Mieder's 65th Birthday*. Ur. K. McKenna. Burlington: University of Vermont. 95–110.
- Janez KEBER, 2011: *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Erika KRŽIŠNIK, 1990: Tipologija frazeoloških prenovitev v Cankarjevih prozih besedilih, *Slavistična revija* 38/4. 399–421.
- , 1998: Socialna zvrstnost in frazeologija. *34. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ur. E. Kržišnik. Ljubljana, 53–69.

- Matthias R. MEHL, Simine VAZIRE, Nairán RAMÍREZ-ESPARZA, Richard B. SLATCHER, James W. PENNEBAKER, 2007: Are women really more talkative than man? *Science magazine* 317. Na spletu.
- Matej METERC, 2012: Transformacije frazeoloških enot in prepoznavanje transformacij v drugem slovanskem jeziku med slovenskimi in slovaškimi govorcji. *Slavica Slovenica. Individualna in kolektivna dvojezičnost*. Ur. P. Stankovska, M. Wtorowska in J. Pallay. Ljubljana: FF. 323–30.
- , 2014: Je prihodnost slovenskih antipregovorov (le) pregovorna? *Prihodnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 50. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ur. H. Tivadar. Ljubljana: FF. Center za slovenščino kot drugi/ tuji jezik. 113–16.
- , 2014a: *Primerjava paremiologije v slovenskem in slovaškem jeziku na osnovi paremiološkega optimuma. Doktorska disertacija*. Ljubljana: FF.
- , 2015: Online questionnaire providing information on most well-known and well-understood proverbs in Slovene language. *Phraseologie im Wörterbuch = Phraseology in Dictionaries, (Mednarodna knjižna zbirka Zora, 97)*. Ur. V. Jesenšek in P. Grzybek. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta. 205–15.
- Jozef MLACEK, 1983: Problémy komplexného rozboru prísloví a porekadiel. *Slovenská reč* 48/2. 129–40.
- Josip PAVLICA, 1960: *Frazeološki slovar v petih jezikih*. Ljubljana: DZS.
- Grigorij PERMJAKOV, 1988: *Osnovy strukturnoj paremiologii*. Moskva: Nauka.
- Darinka VERDONIK, Ana ZWITTER VITEZ 2011: *Slovenski govorni korpus GOS*. Ljubljana: Trojina, zavod za uporabno slovenistiko.
- Korpus govornjene slovenščine GOS*. Na spletu.
- Korpus slovenskega jezika FidaPLUS*. Na spletu.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: ZRC SAZU, DZS, 2008. Na spletu.

## SUMMARY

Phraseology in spoken language is worth examining firstly because it presents the basic form of everyday communication and secondly, because this aspect, as Čermák points out, has so far been neglected. This paper shows how a paremiological minimum can be used as the starting platform for the research of paremiological units in the spoken corpora. Although the corpus of spoken Slovene (GOS) is quite small, we assumed we would be able to get quite an informative picture of Slovene paremiology by checking which units from the list of the 300 most well-known paremiological units (mostly proverbs and sayings), appear in it. In the survey, we used the experimental corpus that consisted of 918 units from two lexicographical sources. The first version of the paremiological minimum is based on the answers of 316 respondents from all over Slovenia as well as abroad. The units were presented to them in the full

text presentation type of questionnaire consisting of five possible answers that had been presented earlier in Đurčo's research.

As expected, we did not find all units from the minimum in the corpus, since it only includes 120 hours of recordings. Fifty-five examples were found for 37 different units. Among them, there are also 12 cases of non-prototypical usage, mostly from radio quizzes. Three of those units occurred several times: two, four and six occurrences. We did not only find proverbs which were among the most frequent in the language corpus of written Slovene (FidaPLUS), but also some units for which the frequency in FidaPLUS was below average. In the research carried out in order to establish the Slovene paremiological optimum in accordance with Đurčo's methodology, the average frequency was 101. Having the information about the number of all prototypical occurrences of paremiological units from the minimum both in FidaPLUS (30462) as well as in GOS, along with the information about the number of words in the corpora, we are able to estimate that a unit from the minimum can be expected on approximately 20000 words in both corpora (22502 in GOS and 19696 in FidaPLUS). In the GOS corpus, a paremiological unit from the Slovene minimum appears on average on every two hours and a half of recorded speech.

We compared the share of the discourse types among the found examples with the share of the discourse types in the GOS corpus recordings in general. The share of public discourse is higher than the share of non-public and private discourses due to the high percentage of units found in public entertainment discourse (radio program).

Even though the number of proverbs occurrences found in GOS is rather small, we were able to show a wide range of proverb variants, actualizations, and transformations. There are also some dialect variants present. We even found anti-proverbs originating from contamination of two proverbs. We also represent different text introducers of proverbs and assume they could be used in order to find new unregistered sentential phrasemes in corpora.

The place of paremiology among other sentential phrasemes is being discussed because in our opinion, non-paremiological sentential phraseology has previously not been paid enough attention in Slovene phraseology. We discuss problems within Slovene phraseological terminology regarding this area of phraseology and possible ways of finding out more about it by using both the corpora of spoken and written language to investigate it. The question of phraseological units, which are more common in spoken than in written language, also demands further investigation. We predict that the concepts of the paremiological minimum (Permjakov) and optimum (Đurčo) will prove to be even more productive starting points in the future, when corpora of spoken language will be considerably larger.



## STRATEGIJE ZA PODNASLOVNO PREVAJANJE PROFANOSTI V SLOVENŠČINO

Pričujoči prispevek na podlagi analize dvajsetih filmov obravnava strategije za podnaslovno prevajanje profanega jezika slovenščino. Obravnavani so vsi primeri profanosti v posameznem filmu; ugotovljeno je, v kolikšni meri je profanost v podnapisih ohranjena oz. kako pogosto nima ustreznice. Za prvo kategorijo je bil sestavljen glosar vseh profanih prevodnih rešitev, medtem ko so slednji primeri kategorizirani glede na uporabljeno strategijo za izogibanje profanosti: izpust, modulacija registra, substitucija z zamikom, radikalna sprememba pomena. Nadalje je obravnavano, v kolikšni meri profanost ni ohranjena iz objektivnih razlogov in kolikšen je delež cenzure, s pomočjo primerov pa so nato ponazorjene tudi nekatere glavne značilnosti slovenskih strategij za podnaslovno prevajanje profanosti.

**Ključne besede:** podnaslavljanje, profanost, prevajalske strategije, premiki, cenzura

Based on the analysis of twenty films, the article addresses strategies for translating profanities into Slovenian in subtitling. All examples of profanity in each film were examined. It was determined to what extent profanity was preserved in the subtitles and how often it had no equivalent. A glossary of all profane translations was made for the former category, while the latter examples were categorized according to the strategy for avoiding profanity that was used: deletion, modulation of register, substitution with a pronoun, radical change of meaning. Furthermore, it was determined how often profanity was not preserved for objective reasons and how often censorship occurred. Some main characteristics of Slovenian strategies for subtitling profane language are also illustrated with the help of examples.

**Key words:** subtitling, profanity, translation strategies, shifts, censorship

### 0 Uvod

*Profano govorjenje* je v *SSKJ* opredeljeno kot »nespodobno, neprimerno« govorjenje, torej lahko pod okrilje izraza *profanost* prištevamo vulgarizme, kletvice, psovke, žaljivke, blasfemijo, obscenost itd. Bernard Nežmah navaja, da uporabo profanosti nekateri dojemajo kot »znamenje človeške slabosti« (1997: 7), medtem ko Ruth Wajnryb žaljenje in psovanje označi za »simbolično verbalno nasilje« (2005: 194), ki pa lahko privede tudi do fizičnega nasilja (prav tam: 143; prim. Nežmah 1997: 81; Hughes 1998: 6).<sup>1</sup> Zaradi tovrstnih nazorov so literarna dela, ki vsebujejo profan diskurz, marsikdaj deležna neodobravanja in podvržena cenzuri (Hughes 1998: 3; Wajnryb 2005: 244). Prevodi niso izjema; prevajalci<sup>2</sup> so se skozi zgodovino pogosto odločali za »spreminjanje napisanega, če je grozilo, da bo izvirnik kje trčil

---

<sup>1</sup> Če na seznamu literature ni navedeno drugače, je tujejezične citate prevedel avtor prispevka.

<sup>2</sup> Moški spol je v celotnem besedilu uporabljen generično in se nanaša tako na moške kot na ženske.

ob bralsko občutljivost« (Movrin 2010: 109).<sup>3</sup> To velja tudi za številne slovenske prevode (gl. npr. Onič 2003: 400; Zlatnar Moe 2004: 223; Čerče 2012: 189; Trupej 2014b: 94–103); v slovenskem prostoru se je tako od izobraženske kot od poljudne literature tradicionalno pričakovala visoka raven jezika (Hladnik 1983: 61).

Izogibanje potencialno nesprejemljivim prvinam jezika je značilno tudi za slovensko podnaslovno prevajanje: Dušanka Zabukovec (cit. v Fekonja 2012: 37), ki je do nedavnega vodila oddelek za prevajanje in lektoriranje na Televiziji Slovenija, navaja, da prevajalcev ni spodbujala k ohranjanju vsake nespodobne besede, saj naj bi nizka raven jezika motila gledalce, (samo)cenzura profanosti v podnapisih pa je bila ravno tako ugotovljena pri filmih, ki so izšli pri različnih komercialnih distributerjih (gl. Trupej 2014a: 41–48). V pričujočem prispevku zato na podlagi analize 20 filmov posnetih v angleškem jeziku obravnavamo vprašanje, kakšne strategije slovenski prevajalci podnapisov uporabljajo za izogibanje potencialno spornim prvinam izvirnega diskurza in katere prevodne rešitve so najpogosteje uporabljene za posamezne izraze oz. fraze, kadar je profanost v podnapisih ohranjena.<sup>4</sup> Pri analizi se opiramo na osnovne koncepte metodologije, ki jo je Kitty van Lueven-Zwart (1989, 1990) sicer razvila za analiziranje književnih prevodov, vendar so relevantni tudi za našo raziskavo. Na podlagi mikrostrukturne primerjave izvirnega diskurza in slovenskih podnapisov ugotovljamo, kolikokrat je bila izvirna profanost ohranjena in kolikokrat je prišlo do *premikov*,<sup>5</sup> ki jih razvrstimo v ustrezne kategorije. Pri analizi upoštevamo dejstvo, da podnaslavljanje predstavlja specifično obliko prevajanja, za katero veljajo določene prostorsko-časovne omejitve (gl. Karamitroglou 1997; prim. Zabukovec 2010). Kadar profanost ni ohranjena iz objektivnih razlogov,<sup>6</sup> to obravnavamo kot posebno kategorijo, v nasprotnem primeru pa kot cenzuro. Na koncu se dotaknemo tudi vprašanja potencialnih vplivov mikrostrukturnih premikov na makrostrukturno raven diskurza oz. na gledalčevo dožemanje posameznega filma.

<sup>3</sup> Cenzuro profanosti zasledimo celo v prevodih religioznih in kanoniziranih besedil. Erazem Rotterdamski (1466–1536) je npr. zapisal, da je pri prevajanju *Biblije* »spremenil, kar je rečeno preveč barbarsko« ([1518] 2010: 222), medtem ko klasicistični prevajalec Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606–1664) navaja, da je pri prevajanju antičnega pisca Lukijana »skrajšal najbolj robate odlomke in olepšal določena mesta, ki so bila premalo zadržana« ([1654] 2010: 250), ter da se je na več mestih »namesto za to, kar je rekel avtor, odločil za to, kar bi bilo treba reči ali kar bi rekel sam« (prav tam: 251). Cenzura profanosti je nasploh najbolj značilna za obdobje klasicizma, ko prevajalci ne poskušajo »spoštljivo odkrivati, kaj dejansko piše v izvirmiku, temveč suvereno določajo, kaj bi tam *moralo* pisati« (Movrin 2010: 105; izvorni poudarek).

<sup>4</sup> Dosedanje slovenske raziskave problematike podnaslovnega prevajanja profanosti ne presegajo ravni diplomskih nalog in večinoma obravnavajo en sam film.

<sup>5</sup> Premiki so najbolj splošno definirani kot »spremembe, ki se zgodijo oz. se lahko zgodijo pri procesu prevajanja« (Bakker, Koster in van Leuven-Zwart 2009: 269) oz. kot »vse, kar se zdi novo glede na izvirmik ali se ne pojavi, kjer bi lahko pričakovali, da se bo« (Popovič 1970; cit. po Bakker, Koster in van Leuven-Zwart 2009: 271).

<sup>6</sup> V to kategorijo smo poleg primerov profanosti, ki niso bili ohranjeni zaradi prostorsko-časovnih omejitev, uvrstili tudi primere, pri katerih profanost že v izvirmih podnapisih ni ohranjena, saj se prevajalci pogosto ravnajo po izvirmih podnapisih in ne po izgovorjenem diskurzu.

## 1 Strategije za prevajanje profanosti

Tako za ohranjanje kot tudi za izogibanje profanosti v podnapisih obstajajo različne prevajalske strategije, ki jih bomo v nadaljevanju ponazorili s primeri iz obravnavanih filmov.<sup>7</sup>

### 0.1 Profanost je v podnapisih ohranjena

Profanost je lahko v podnapisih ohranjena na istem mestu kot v izvorniku in z isto besedno vrsto, npr.:

- Ah, **bullshit!** **Fuckin' bullshit!** → Ah, **sranje!** **Prekleto sranje!** (*Nedotakljivi* 72:21)
- You're an **asshole.** **God.** You are a champion **asshole.** You're a real blue-ribbon **fuck!** → **Prasec** si. **Mater.** Neverjeten **prasec** si. Vrhunski **kurec** si! (*Vremesar* 32:58)
- Oh, what the **hell** has he done now? → Kaj **hudiča** je naredil zdaj? (*Kaj ženske ljubijo* 28:21)

Uporaba profanosti je lahko kompenzirana tudi drugje kot v izvorniku, pri čemer je običajno uporabljena tudi druga besedna vrsta, npr.:

- Because you can't **fucking** find him! → Ker je ne najdeta, **hudiča!** (*Izvirni strah* 58:38)
- Will you **shut the fuck up** and listen to me?! → Bi že enkrat utihnila in me poslušala, **jebenti?** (*Pasje popoldne* 89:34)
- I'm gonna **fucking** kill you. → Ubil te bom, **prasica!** (*Veronica Guerin* 64:35)

### 0.2 Profanost v podnapisih ni ohranjena

Kadar profanost v podnapisih ni ohranjena, so se pri prevajanju zgodili premiki. Van Leuven-Zwartova (1990) premike razvršča v tri osrednje kategorije: *modulacije*, *modifikacije*, *mutacije*. V slednjo med drugim spadata podkategoriji *izpust* in *radikalna sprememba pomena*, ki ju bomo prevzeli tudi pri naši kategorizaciji. Prevodne rešitve, ki sicer ohranjajo pomen, vendar ne tudi izvirnega registra, bi spadale med *stilistične modulacije elementa registra*, mi pa bomo uporabili poenostavljeno oznako *modulacija registra*. Primere, pri katerih je izvorna jezikovna prvina zamenjana z zaimkom, van Leuven-Zwartova uvršča med *sintaktično-semantične modifikacije slovničnih kategorij*, vendar za našo raziskavo ta podkategorija ni relevantna kot celota, zato bomo uvedli poimenovanje *substitucija z zaimkom*. Posamezne kategorije premikov ponazarjamo s primeri v nadaljevanju.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Prvine profanosti v primerih je poudaril avtor prispevka. V okroglih oklepajih je naveden slovenski naslov filma in čas pojavitve podnapisa.

<sup>8</sup> Med izvornimi in slovenskimi podnapisi so v oglatih oklepajih navedeni naši prevodni predlogi, pri katerih so upoštewane prostorsko-časovne omejitve.

### I. Izpust

- Sonny, what the **hell** are you doing? [Sonny, kaj **hudiča** počneš?] → Sonny, kaj počneš? (*Pasje popoldne* 12:53)
- Get your fat **ass** on this scale. [Spravi svojo debelo **rit** na tehtnico.] → Stopi na tehtnico! (*Bal smrti* 27:57)
- You stuck me with a **fucking** needle! [Pičil si me z **jebeno** injekcijo!] → Pičil si me z injekcijo. (*Mafijski blues* 17:03)

### II. Radikalna sprememba pomena

- Like a **ho**? [Kot **cipa**?] → Kako? (*Borat* 35:18)
- **Goddamn** it, turn around! [**Prekleta**, obrni se!] → Pazi, obrni se. (*Cmok cmok, bang bang* 58:38)
- Marcuse, do I come into your bedroom, tell you how to **blow** your boyfriend? [Marcuse, hodim jaz v tvojo spalnico in te učim, kako ga **fafaj** svojemu fantu?] → Marcuse, hodim jaz v tvojo spalnico in ti pravim, kaj počni s svojim fantom? (*Poslednja noč* 21:07)

### III. Modulacija registra

- **Fuck** that, man! [**Jebeš** to!] → Pa kaj še. (*Poslednja noč* 43:57)
- The furniture's for **shit**. [Pohištvo je v **kurcu**.] → Pohištvo je bolj slabo. (*Identiteta* 20:14)
- He sounds scared **shitless**. [Govori, kot da se bo **posral** od strahu.] → Govori, kot da se je podelal od strahu. (*Sestreljeni črni jastreb* 33:04)

### IV. Substitucija z zaimkom

- You're not going with this **punk**. [S tem **mulcem** že ne boš šla.] → Ne boš šla z njim na valetu! (*Kaj ženske ljubijo* 39:47)
- I swear, the best thing I ever did was save that little **son of a bitch**. [Da sem rešil tega malega **pesjana**, je bilo najboljšo, kar sem kdaj storil.] → To, da sem ga rešil, je bilo najboljšo, kar sem storil v življenju. Prisezem. (*Poslednja noč* 73:03)
- OK, Billy, let's show this **asshole** we mean business. [Billy, pokaživa **kretenu**, da misliva resno.] → Billy, pokaživa mu, da misliva resno. (*Sence preteklosti* 23:04)

## 2 Analiza korpusa

Analizirali smo 20 filmov, ki spadajo v različne žanre (akcijski film, biografski film, drama, fantazijski film, komedija, kriminalka, triler, znanstvenofantastični film idr.) in so v Sloveniji izšli pri šestih različnih distributerjih. Rezultati analize so podani v spodnji preglednici.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Pri kategoriji *Profanost ohranjena* je v oglatih oklepajih navedeno, kolikokrat je profanost v slovenskih podnapisih dodana, pri kategoriji *Profanost ni ohranjena* pa je v oglatih oklepajih navedeno, kolikokrat na izvornem mestu ni ohranjena, a je nato kompenzirana drugje. Kratica IZP označuje *izpust*, MR *modulacijo registra*, SZ *substitucijo z zaimkom* in RSP *radikalno spremembo pomena*. Izračuni v zadnjem stolpcu se nanašajo na vrednosti iz kategorije *Profanost ni ohranjena*.

**Preglednica 1: Rezultati analize podnaslavljanja profanosti.**

Analiziran film	Profanost ohranjena	Profanost ni ohranjena				Cenzura/ objektivni razlogi
		IZP	MR	SZ	RSP	
<i>25th Hour/ Poslednja noč</i>	135 [2] (61,4 %)	85 (38,6 %)				73 (85,9 %)/ 12 (14,1 %)
		59	21	4	1	
<i>A History of Violence/ Sence preteklosti</i>	54 (51,4 %)	51 [1] (48,6 %)				49 (96,1 %)/ 2 (3,9 %)
		38	9	3	1	
<i>Analyze That/ Mafijski blues</i>	66 [3] (35,7 %)	119 [4] (64,3 %)				94 (79,0 %)/ 25 (21,0 %)
		113	5	0	1	
<i>Analyze This/ Analiza pa taka</i>	107 [2] (60,1 %)	71 [2] (39,9 %)				51 (71,8 %)/ 20 (28,2 %)
		49	19	2	1	
<i>Anger Management/ Bes pod kontrolo</i>	81 [10] (62,8 %)	48 [1] (37,2 %)				43 (89,6 %)/ 5 (10,4 %)
		21	22	2	3	
<i>Black Hawk Down/ Sestreljeni črni jastreb</i>	55 [1] (56,7 %)	42 (43,3 %)				37 (88,1 %)/ 5 (11,9 %)
		35	7	0	0	
<i>Borat/ Borat</i>	61 [2] (70,1 %)	26 (29,9 %)				25 (96,2 %)/ 1 (3,8 %)
		20	3	2	1	
<i>Dog Day Afternoon/ Pasje popoldne</i>	77 (63,1 %)	45 [1] (36,9 %)				35 (77,8 %)/ 10 (22,2 %)
		39	5	0	1	
<i>Identity/ Identiteta</i>	64 [1] (63,4 %)	37 (36,6 %)				29 (78,4 %)/ 8 (21,6 %)
		31	6	0	0	
<i>Kiss Kiss Bang Bang/ Cmok cmok, bang bang</i>	107 [2] (40,4 %)	158 [4] (59,6 %)				122 (77,2 %)/ 36 (22,8 %)
		127	18	4	9	
<i>Monster's Ball/ Bal smrti</i>	26 [1] (41,9 %)	36 (58,1 %)				33 (91,7 %)/ 3 (8,3 %)
		29	5	1	1	
<i>Ocean's 13/ Oceanovih trinajst</i>	18 [3] (38,3 %)	29 [1] (61,7 %)				26 (89,7 %)/ 3 (10,3 %)
		20	7	1	1	
<i>Once Upon a Time in America/ Bilo je nekoč v Ameriki</i>	77 [2] (58,3 %)	55 (41,7 %)				47 (85,5 %)/ 8 (14,5 %)
		42	11	0	2	
<i>Primal Fear/ Izvirni strah</i>	55 (39,3 %)	85 (60,7 %)				51 (60,0 %)/ 34 (40,0 %)
		59	19	2	5	
<i>Rain Man/ Rain Man</i>	28 [3] (47,5 %)	31 (52,5 %)				23 (74,2 %)/ 8 (25,8 %)
		14	16	0	1	
<i>Signs/ Znamenja</i>	14 (51,9 %)	13 (48,1 %)				13 (100 %)/ 0 (0 %)
		6	7	0	0	

<i>The Untouchables/ Nedotakljivi</i>	46 [6] (64,8 %)	25 (35,2 %)				19 (76,0 %)/ 6 (24,0 %)
		19	5	0	1	
<i>The Weather Man/ Vremenar</i>	102 [3] (90,3 %)	11 (9,7 %)				11 (100 %) 0 (0 %)
		4	7	0	0	
<i>Veronica Guerin/ Veronica Guerin</i>	65 [1] (54,2 %)	55 [2] (54,8 %)				49 (89,1 %)/ 6 (10,9 %)
		35	20	0	0	
<i>What Women Want/ Kaj ženske ljubijo</i>	27 [2] (31,4 %)	59 (68,6 %)				48 (81,4 %)/ 11 (18,6 %)
		36	20	1	2	
<b>Skupaj: 2.346</b>	<b>1.265 [44] (53,9 %)</b>	<b>1.081 [16] (46,1 %)</b>				<b>878 (81,2 %)/ 203 (18,8 %)</b>
		<b>796</b>	<b>232</b>	<b>22</b>	<b>31</b>	

V analiziranem korpusu smo zasledili 311 različnih angleških profanih izrazov oz. besednih zvez s skupno 2.346 pojavitvami. V 1.265 primerih (53,9 %) je profanost v podnapisih ohranjena, medtem ko v 1.081 primerih (46,1 %) nima slovenskih ustreznice.<sup>10</sup> Največji odstotek profanosti je ohranjen v filmu *Vremenar* (90,3 %), najmanjši pa v filmu *Kaj ženske ljubijo* (31,4 %). V sedmih filmih odstotek ohranjene profanosti obsega manj kot 50 %. Najpogostejša strategija za izogibanje profanosti je *izpust* (73,6 %), pogoste so tudi *modulacije registra* (21,5 %), medtem ko *radikalne spremembe pomena* (2,9 %) in *substitucije z zaimkom* (2,0 %) zasledimo precej redkeje. V 203 primerih (18,8 %) profanost ni bila ohranjena iz objektivnih razlogov, medtem ko v 878 primerih (81,2 %) lahko govorimo o cenzuri. V nadaljevanju navajamo glavne značilnosti strategij za ohranjanje in izogibanje profanosti v podnapisih.

## 2.1 Ohranjanje profanosti

Analiza je pokazala, da so najpogosteje rabljene prvine profanosti v slovenščino prevajane zelo raznoliko. Za izraz *fuck*, ki se izvorno pojavlja v vlogi glagola, samostalnika in medmeta ter je v podnapisih ohranjen v približno dveh tretjinah primerov, npr. zasledimo kar 28 različnih profanih prevodnih rešitev. Glagol *fuck* je večinoma preveden v *jebati*, nekajkrat so uporabljeni tudi glagoli *fukati*, *nategniti* in *porivati*, medtem ko se ostale prevodne rešitve pojavljajo le po enkrat. Kadar je izvorni izraz uporabljen kot samostalnik ali medmet, se prevod najpogosteje glasi *pizda*, nekajkrat pa so uporabljeni tudi izrazi *hudič*, *klinc*, *jebenti*, *sranje*, *prekleta*, *vrag*, *kurc*, *benti* in *pizdun*.<sup>11</sup> Za pridevnik *fucking*, ki je ohranjen v manj kot četrtini primerov, zasledimo 19 različnih prevodnih rešitev, med katerimi je najpogostejša *preklet*, več

<sup>10</sup> Glosar vseh analiziranih primerov profanosti in njihovih prevodnih rešitev ter sezname primerov profanosti v posameznem filmu so dostopni na spletnem naslovu: <https://sites.google.com/site/jankotrupej/home/bibliografija/priloga-k-clanku-trupej-janko-2015-strategije-za-podnaslovno-prevajanje-profanosti-v-slovenscino-slavisticna-revija-63-1>.

<sup>11</sup> V filmu *Cmok cmok, bang bang* se izraz *fuck* pojavi kar 68-krat, zato na koncu filma eden izmed protagonistov izjavi *For all of you good people in the Midwest, sorry we said „fuck“ so much* (94:20). Ker je za ta izraz oz za. besedne zveze, v katerih se pojavi, uporabljenih kar 16 različnih prevodnih rešitev, se podnapis glasi: *[V]sem zadrežem pa se oproščam, ker smo preklinjali*.

kot enkrat pa so uporabljeni tudi izrazi *jebeni*, *pofukan*, *zajeban*, *klinčev*, *hudičev*, *kurčev* in *zafukan*. Izraz *shit*, ki je ohranjen v dobri polovici primerov, se pojavlja kot samostalnik, pridevnik in glagol, v podnapisih pa zanj zasledimo 15 različnih profanih prevodnih rešitev, med katerimi so najpogostejše *sranje*, *drek*, *usran* in *srati*. Za besedno zvezo *son of a bitch*, ki je ohranjena v več kot treh četrtinah primerov, je uporabljenih 13 različnih profanih prevodnih rešitev; kadar ima vlogo samostalnika, je največkrat prevedena v *prasec* in *pesjan*, nekajkrat pa tudi v *pankrt*, *pasji sin* in *ušivec*, medtem ko se v primerih, ko ima vlogo medmeta, prevodni rešitvi glasita *prekleta* in *porkafiks*.

Raznolikost prevodnih rešitev je ravno tako nazorna pri izrazih, ki se v različnih filmih pojavijo le po enkrat. Izraz *cocksucker* je tako npr. preveden v *kurc*, *peder*, *pizdun* in *potuhnjenec*, izraz *dipshit* v *bizgec*, *kreten* in *teslo*, izraz *creep* v *bedak*, *capin* in *izmeček*, izraz *skank* v *fukača*, *lovača* in *kuzla*, izraz *jerk-off* v *butec*, *cepec* in *ušivec*, izraz *thug* pa v *baraba*, *malopridnež*, *nasilnež* in *surovež*. Včasih so različne prevodne rešitve uporabljene celo za izraze, ki se pojavljajo v istem filmu in v primerljivih kontekstih. Prevodi za izraz *eejit*, ki je trikrat uporabljen v filmu *Veronica Guerin*, se npr. glasijo *idiot*, *kreten* in *osel*. V istem filmu je izraz *fucker* preveden v *baraba* in *kreten*, medtem ko je isti angleški izraz v filmu *Pasje popoldne* preveden v *pizda* in *serator*.

Zasledili smo tudi nekaj primerov kalkiranja: v filmu *Identiteta* sta npr. besedni zvezi *holy shit* in *holy fuck* prevedeni v *sveto sranje*, izraz *shit* v filmu *Poslednja noč* je trikrat preveden v *šit*, besedna zveza *kick ass* v filmu *Sestreljeni črni jastreb* je prevedena v *zbrcat rit*, v filmu *Analiza pa taka* se prevod besedne zveze *piece of shit* glasi *kos dreka*, v filmu *Znamenja* pa je besedna zveza *douche bag* prevedena v *vreča gnoja*.<sup>12</sup> Po drugi strani pa so prevajalci pogosto uporabili slovenske fraze, ki v danem kontekstu predstavljajo ustrezen nadomestek za izvirne fraze, npr.:

- **For crying out loud.** You're missing important plot points. → **Zaboga**, zaplet boš zamudil. (*Bes pod kontrolo* 06:26)
- You are gonna tell your father or so help me God, I'll **kick the ever-loving shit out of you.** → Takoj povej očetu, če se nočeš **krvavo usekniti**. (*Mafijski blues* 67:02)
- Would you like a **boobs**—? **Booth**? → Bi se **parili** ... Bi separe? (*Bes pod kontrolo* 73:47)
- I think we're playing baseball in gym class today, so I can look forward to **sucking** hard in right field. → Mislim, da bomo danes igrali bejzbol. Komaj čakam. Spet bom **za en klinc** igral. (*Sence preteklosti* 07:45)
- You tell her to **put a sock in it** because I need to talk to you right now! → Naj **zapre gofljo**. Takoj moram govoriti s tabo. (*Bes pod kontrolo* 21:14)
- You been **breaking my balls** for an hour. → Eno uro sta mi **masirala jajca**. (*Mafijski blues* 34:38)
- **For the love of Mike!** This guy's your girl's best friend? → **Krščenduš**. Ta tip je najboljši prijatelj tvoje punce? (*Bes pod kontrolo* 38:04)

<sup>12</sup> Interference so v prevodih nasploh dokaj pogoste – zasledimo jih celo v prevodih mednarodnih pogodb (gl. Udovič, Žigon in Zlatnar Moe 2011: 276–77, 279–80, 285). Za oris nekaterih vplivov angleščine na slovenščino gl. razpravo Nade Šabec (2006: 712–15).

Izjemoma je profanost v podnapisih intenzivirana oz. se pojavi, čeprav v izvirniku sploh ni uporabljena. V prvo kategorijo npr. spadata prevoda *C'mon, you son of a bitch*. [*Pridi sem, ti pesjan!*] v *Pridi sem, pseto hudičevo!* (*Poslednja noč* 02:27) in *You piece of shit!* [*Ti usranec!*] v *Ti pezde usrani!* (*Bes pod kontrolo* 23:07). V slednjo kategorijo pa npr. spadata prevoda *Don't pull them down like ...* [*Ne potegni jih dol, kot ...*] v *Ne dol, kot da greš srat.* (*Borat* 35:16) in *If you were a man, you would've done it now!* [*Če bi te bilo kaj v hlačah, bi to že storil.*] v *Če bi imel jajca, bi zdaj že opravil.* (*Nedotakljivi* 66:39). Vendar se to dogaja precej redko – v obravnavanem korpusu je takšnih le 1,88 % primerov.

## 2.2 Izogibanje profanosti

V analiziranem korpusu *izpust* predstavlja najpogostejše sredstvo za izogibanje profanosti. Večinoma gre za izpuste na ravni povedi, 17,6 % izpustov (140 od 796 primerov) pa je posledica izpuščanja celotnih povedi. Kadar je določena profana beseda ali besedna zveza izrečena večkrat zaporedoma, se v slovenskih podnapisih pogosto pojavi le enkrat; glavni antagonist v filmu *Veronica Guerin* protagonistko npr. v razmiku desetih sekund (61:17–61:27) petkrat ozmerja z izrazom *cunt*, in medtem ko je v izvirnih podnapisih ta izraz uporabljen ravno tolikokrat, se prevodna rešitev *prasica* v slovenskih podnapisih pojavi le, ko je izvorni izraz izrečen prvič. Kadar gre za tovrstno ponavljanje, izpusti za gledalce niso nujno moteči, česar pa ni mogoče trditi za izpuste več zaporednih povedi. To nazorno ponazori primer iz filma *Mafjski blues*, v katerem se policijski načelnik na poskus ropa v izvirniku odzove za naslednjimi besedami:

*Are you fucking kidding me?* | [...] *We're gonna back these fuckers out of here.* | *What the fuck?* | [...] *They're lifting the fucking truck!* | *Son of a bitch!* | [...] *You have got to be fucking kidding me!* [*Ne me jebat!*] | [...] *Te pizdune bomo zrinili ven.* | *Kaj za hudiča?* | [...] *Dvigujejo kurčev tovrnjak!* | *Pesjan!* | [...] *Ne me jebat!*]

V podnapisih je profanost popolnoma cenzurirana: *To ni res!* | [...] *Dvigujejo kamion!* | [...] *To ni res!* (73:52). Trije od šestih podnapisov so v celoti izpuščeni – to neskladje med zvočnim zapisom in podnapisi utegne zmotiti gledalce.<sup>13</sup> Strategija izogibanja profanosti je jasno razvidna tudi pri delu dialoga iz filma *Izvirni strah*, ki se v izvirniku glasi *Fuck him.* / *Fuck him?/ Fuck you.* [*Klinc ga gleda.* / *Klinc ga gleda? / Klinc te gleda!*] in je preveden v *Klinc ga gleda.* / *Kaj?* / *Tudi tebe.* (84:50) – uporabljeni sta tako radikalna sprememba pomena kot substitucija z zaimkom.

V nekaterih primerih so prevajalci profane prvine izvirnika prevzeli, kar je povzročilo modulacijo registra. To se npr. zgodi pri izjavi *I should be in LA. Instead, I'm in the Honeymoon Haven Motel, Bumblefuck, Missouri, because you won't go out when it rains.* iz filma *Rain Man*, ki je prevedena v *Moral bi biti v LA-ju, jaz pa sem v motelu v Bumblefucku v Missouriju, ker ti ne greš ven, kadar dežuje.* (49:35). Izraz *Bumblefuck* zaman iščemo v najpomembnejših slovarjih angleškega jezika, v prosto

<sup>13</sup> Podobne posege, ki niso posledica prostorsko-časovnih omejitev, npr. zasledimo v filmih *Bilo je nekoč v Ameriki* (108:53), *Cmok cmok, bag bang* (26:51) in *Sence preteklosti* (12:51 in 66:15).



dostopnem slovarju *Wiktionary* pa je opredeljen kot »odročen in zaostal kraj«, zato bi denotativni pomen izvirnika npr. lahko ohranili z besedno zvezo *bogu za hrbtom*, medtem ko bi bila z izposojenko *vukojebina* ohranjena tudi vulgarnost izvirnega izraza. Na podoben primer naletimo v filmu *Bes pod kontrolo*: prevod za *Might I have your first name, Mr. Head? And tell me it isn't Dick*. se glasi *Mi zaupate svoje ime, g. Head? Menda ni Dick*. (35:56). Dobesedni prevod besedne zveze *Dick Head* bi se sicer glasil *Kurčeva Glava*, a ker se podatkih Statističnega urada Republike Slovenije slednji izraz ne pojavlja kot priimek, bi se učinek izvirnika npr. lahko ohranil z uporabo besedne zveze *Pičkin Dim*, saj slednjo besedo v Sloveniji zasledimo tudi kot priimek.

Da prevajalci jezikovni ravni pogosto ne posvečajo posebne pozornosti, nakažujejo tudi primeri, ko je določena prvina profanosti uporabljena dvakrat v kratkem časovnem razmiku, a je prevedena različno. V filmu *Analiza pa taka* je npr. vzklik *Shut the fuck up!* pri istem govorcu in istem naslovniku najprej preveden nevtrarno v *Utihni!* (6:29), nato pa v *Zapri gobec!* (8:15). V filmu *Poslednja noč* je izjava *Nobody here gives a shit*. prevedena v *Nikomur ni mar za naju*. (82:25), a ko ista oseba minuto in pol kasneje postavi vprašanje *You think my mother gives a shit?*, je uporabljena ekspresivna prevodna rešitev *Misliš, da to mojo mamo kaj briga?* (83:57). Še bolj nazoren je primer iz filma *Senca preteklosti*, kjer je vprašanje *How do you fuck that up?* najprej podnaslovljeno v *Kako si lahko zajebal?* (81:37), ob ponovitvi le štiri sekunde kasneje pa se prevod glasi *Kako ti je to uspelo?!* (81:41).<sup>14</sup>

Predvsem v filmih, kjer je profanost uporabljena precej pogosto, lahko premiki pri prevajanju povzročijo, da gledalci v ciljni kulturi določen prizor dojemajo drugače kot so ga gledalci v izvirni kulturi (za primere gl. Trupej 2014a: 44–46). Če do premikov prihaja na ravni celotnega filma, lahko to do neke mere spremeni karakterizacijo določenih oseb, medosebne odnose ipd.

### 3 Sklep

V prispevku smo ugotovili, da je bilo v podnapisih analiziranega korpusa filmov ohranjenih 53,9 % vseh primerov angleške profanosti. Sestavili smo seznam vseh uporabljenih slovenskih profanih prevodnih rešitev, ki nazorno pokaže, da je bila profanost prevajana zelo raznoliko in da so bili prevajalci celo v istem filmu pri prevajanju določene prvine profanosti pogosto nedosledni. Zasledili smo tudi nekaj primerov uporabe profanih besednih zvez, ki v slovenščini niso običajne oz. se sploh ne uporabljajo – v podnapisih je prišlo do kalkiranja. Glosar je potencialno uporaben tako za prevajalce angleških filmov kot za prevajalce iz angleščine v slovenščino nasploh, saj jim je lahko v pomoč pri iskanju ustreznih profanih prevodnih rešitev.

V 46,1 % primerov izvorna profanost ni imela slovenske ustreznice – v 8,7 % so k temu botrovali objektivni razlogi, medtem ko lahko pri 37,4 % govorimo o cenzuri. Identificirali smo štiri različne strategije za izogibanje profanosti: pri skoraj treh četrтинah primerov gre za *izpust*, pri dobri petini primerov je bila uporabljena *modulacija*

<sup>14</sup> Marija Zlatnar Moe (2005) ugotavlja, da se ponavljanja pogosto izgubijo tudi v književnih prevodih iz angleščine v slovenščino.

*registra*, medtem ko je delež primerov, pri katerih sta bili uporabljeni *substitucija z zaimkom* ali *radikalna sprememba pomena* zanemarljiv, saj skupaj znaša manj kot 5 %. V nekaterih filmih je profanost ohranjena v tako majhni meri, da utegnejo slovenski gledalci določene razsežnosti teh filmov dojemati nekoliko drugače kot gledalci, ki poslušajo izvirni zvočni zapis. Zato lahko pričujoči prispevek morda predstavlja tudi spodbudo za razmislek o ustaljenih prevajalskih praksah.

#### VIRI IN LITERATURA<sup>15</sup>

- Analiza pa taka*. Režija: Harold Ramis. 1999. Ljubljana: Con film, 2006. DVD.
- Bal smrti*. Režija: Marc Forster. 2001. Ljubljana: Creativa, 2004. DVD.
- Bes pod kontrolo*. Režija: Peter Segal. 2003. Ljubljana: Blitz film, 2003. DVD.
- Bilo je nekoč v Ameriki*. Režija: Sergio Leone. 1984. Ljubljana: JA-MI, 2003. DVD.
- Borat*. Režija: Larry Charles. 2006. Ljubljana: Con film, 2006. DVD.
- Cmok cmok, bang bang*. Režija: Shane Black. 2005. Ljubljana: JA-MI, 2006. DVD.
- Kaj ženske ljubijo*. Režija: Nancy Meyers. 2000. Ljubljana: Blitz film, 2002. DVD.
- Mafjski blues*. Režija: Harold Ramis. 2002. Ljubljana: Art vidis, 2003. DVD.
- Identiteta*. Režija: James Mangold. 2003. Ljubljana: Blitz film, 2006. DVD.
- Izvirni strah*. Režija: Gregory Hoblit. 1996. Ljubljana: Blitz film, 2007. DVD.
- Oceanovih trinjast*. Režija: Steven Soderbergh. 2007. Ljubljana: Con film, 2007. DVD.
- Pasje popoldne*. Režija: Sidney Lumet. 1975. Ljubljana: JA-MI, 2006. DVD.
- Poslednja noč*. Režija: Spike Lee. 2002. Zagreb: Con film, 2003. DVD.
- Rain Man*. Režija: Barry Levinson. 1988. Ljubljana: Con film, 2004. DVD.
- Sence preteklosti*. Režija: David Cronenberg. 2005. Ljubljana: JA-MI, 2006. DVD.
- Sestreljeni črni jastreb*. Režija: Ridley Scott. 2001. Ljubljana: Blitz film, 2002. DVD.
- Nedotakljivi*. Režija: Brian De Palma. 1987. Ljubljana: Karantanija cinemas, 2004. DVD.
- Veronica Guerin*. Režija: Joel Schumacher. 2003. Ljubljana: Con film, 2004. DVD.
- Vrememar*. Režija: Gore Verbinski. 2005. Ljubljana: Karantanija cinemas, 2006. DVD.
- Znamenja*. Režija: M. Night Shyamalan. 2002. Ljubljana: Con film, 2003. DVD.
- Matthijs BAKKER, Cees KOSTER in Kitty VAN LEUVEN-ZWART, 2009: *Shifts. Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2nd Edition)*. Ur. M. Baker in G. Saldanha. London, New York: Routledge. 269–74.
- Danica ČERČE, 2012: (Ne)prevedljivost pogovornega jezika v delih Johna Steinbecka. *Slavistična revija* 60/2. 185–98.

<sup>15</sup> Pri večini filmov podatek o avtorju podnapisov ni naveden, zato tudi imen podpisanih prevajalcev ne navajamo.

- Nicolas Perrot D'ABLANCOURT, 2010: Posvetilo k nezvesti lepotici. Prevod: David Movrin. *Fidus interpres = Zvest prevajalec: slike iz dveh tisočletij zgodovine prevajanja*. David Movrin. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU/Znanstvena založba FF (Zbirka Studia translatoria, 2). 247–53.
- Katarina FEKONJA, 2010: *Trainspotting: Primerjava prevodov preklinjanja v literarnem delu in filmskih podnapisih* (neobjavljeno diplomsko delo). Maribor: Filozofska fakulteta.
- Miran HLADNIK, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS.
- Geoffrey HUGHES, 1998: *Swearing: A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English*. London: Penguin.
- Fotios KARAMITROGLOU, 1997: A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. Na spletu.
- David MOVVIN, 2010: *Fidus interpres = Zvest prevajalec: slike iz dveh tisočletij zgodovine prevajanja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU/Znanstvena založba FF (Zbirka Studia translatoria, 2).
- Bernard NEŽMAH, 1997: *Kletvice in psovke*. Ljubljana: Nova revija.
- Tomaž ONIČ, 2003: Problematika prevajanja komičnega v dramskih besedilih, specifična iger Harolda Pinterja. *Vestnik* 37/1–2. 391–405.
- Erazem ROTTERDAMSKI, 2010: Pismo o prevajanju Nove zaveze. Prevod: David Movrin. *Fidus interpres = Zvest prevajalec: slike iz dveh tisočletij zgodovine prevajanja*. David Movrin. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU/Znanstvena založba FF (Zbirka Studia translatoria, 2). 221–45.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 2000. Na spletu.
- Statistični urad Republike Slovenije, 2012: Baza rojstnih imen in priimkov. Na spletu.
- Nada ŠABEC, 2006: Jezik, družba in kultura: slovenščina v stiku z angleščino / Language, Society and Culture: Slovene in Contact with English. *Slovensko jezikoslovje danes / Slovenian linguistics today* (Slavistična revija 54, posebna številka). Ur. A. Vidovič Muha. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 327–42, 703–18.
- Janko TRUPEJ, 2014a: Cenzura profanosti pri podnaslavljanju. *Znanstveno srečanje doktorskih študentov, Ljubljana, 6. december 2013* (Zbornik Študentske sekcije Slavističnega društva Slovenije, 1). Ur. M. Agrež. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 41–48.
- , 2014b: Prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino. *Primerjalna književnost* 37/3. 89–109.
- Boštjan UDOVIČ, Tanja ŽIGON in Marija ZLATNAR MOE, 2011: Posebnosti prevajanja strokovnega jezika diplomacije: primer Dunajske konvencije o diplomatskih odnosih. *Slavistična revija* 59/3. 269–91.
- Kitty VAN LEUVEN-ZWART, 1989: Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I. *Target* 1/2. 151–81.

- , 1990: Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II. *Target* 2/1. 69–95.
- Ruth WAJNRYB, 2005: *Expletive Deleted: A Good look at Bad Language*. New York: Free Press.
- Wiktionary*, 2014. Na spletu.
- Dušanka ZABUKOVEC, 2010: Na istem bregu. Na spletu.
- Marija ZLATNAR MOE, 2004: Ostrani, prosim, prste mi z vratu: Prevajalske norme v dramskih prevodih 20. stoletja. *Vestnik* 38/1–2. 207–27.
- , 2005: (Ne)ponavljanje blizu skupaj stoječih prvin v književnih prevodih. *Vestnik* 39/1–2. 187–204.

## SUMMARY

The article addresses the strategies for translating profanity in the Slovenian subtitles of twenty English-language films: *25th Hour*, *A History of Violence*, *Analyze That*, *Analyze This*, *Anger Management*, *Black Hawk Down*, *Borat*, *Dog Day Afternoon*, *Identity*, *Kiss Kiss Bang Bang*, *Monster's Ball*, *Ocean's 13*, *Once Upon a Time in America*, *Primal Fear*, *Rain Man*, *Signs*, *The Untouchables*, *The Weather Man*, *Veronica Guerin*, *What Women Want*. All examples of profanity in each film were examined: 311 separate examples of profanity were used, altogether 2,346 times. 53.9% of profane language was retained in the Slovenian subtitles, while in 46.1% of cases the profanity from the original discourse had no equivalent in the subtitles. The highest degree of retained profanity in a film was 90.3%, while the lowest was 31.4%. A glossary of all profane translations was made; it illustrates that diverse examples of Slovenian profanity were used for the majority of the most frequently used English elements of profanity and that sometimes particular examples of profanity were translated differently, even in the same film. Several times, profane English phrases were translated literally, with the result that they do not sound 'natural' in Slovenian. However, translators often replaced such profane phrases with characteristic Slovenian expressions that are used in similar contexts; a foreignizing effect was thus avoided in the subtitles. Translators were often inconsistent: particular profane expressions were retained sometimes and omitted other times in the same film—even when used only minutes or seconds apart. Four different strategies for avoiding profanity in subtitles were identified: the most frequently used strategy was *deletion* (73.6 %), followed by *modulation of register* (21.5 %), while *radical changes of meaning* (2.9 %) and *substitutions with a pronoun* (2 %) were less frequent. In the former category, 17.6 % of the profanity was deleted by deletion of whole sentences. Profanity was sometimes also lost in translation because translators failed to realise that certain English expressions were profane. In 18.8 % of the cases, profanity was not retained for objective reasons, while in 81.2 % (self)censorship occurred. In seven films, less than 50% of the profanity was retained in the subtitles. This may cause the Slovenian audience to perceive certain characters and the relationships between particular characters in a manner different from that of audiences watching the films without subtitles.

---

UDK 81'366.59:81'25=163.6

*Agnes Pisanski Peterlin*

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

SO PREVEDENA POLJUDNOZNANSTVENA BESEDILA V SLOVENŠČINI  
DRUGAČNA OD IZVIRNIH? KORPUSNA ŠTUDIJA NA PRIMERU  
IZRAŽANJA EPISTEMSKE NAKLONSKOSTI

Prispevek se ukvarja z vprašanjem, ali je mogoče skozi primerjavo besedil, ki so v slovenščino prevedena, in primerljivih besedil, ki so izvorno napisana v slovenščini, opazovati razlike med jezikom prevodov in jezikom izvirnikov. Primerjava se osredotoča na rabo epistemske naklonskosti v poljudnoznanstvenih besedilih. Korpus obsega 200.000 besed in je sestavljen iz dveh delov: v prvem je 30 slovenskih izvirnikih besedil, v drugem pa 30 prevodov iz angleščine v slovenščino. Rezultati pokažejo razliko v pogostosti rabe izrazov epistemske naklonskosti med obema deloma korpusa, prav tako se med njima pokaže tudi razliko v pogostosti rabe posameznih leksikogramatikalnih kategorij, ki se uporabljajo za izražanje epistemske naklonskosti.

**Ključne besede:** prevedena slovenščina, epistemska naklonskost, korpusna analiza, prevodoslovje, poljudnoznanstveni diskurz

The paper examines whether a comparison of translated and original Slovene texts reveals differences between the language of translations and the language of originals. The comparison focuses on the use of epistemic modality in popular science texts. The 200,000-word corpus is composed of two parts: the first one comprises 30 original Slovene texts, and the second one comprises 30 texts translated from English into Slovene. The results show a difference in the frequency of use of expressions of epistemic modality between the two parts of the corpus, as well as a difference in the frequency of use of the individual lexicogrammatical categories used to express epistemic modality.

**Key words:** translated Slovene, epistemic modality, corpus analysis, translation studies, popular science discourse

## 0 Uvod

V zadnjem desetletju se mnogi prevodoslovci ukvarjajo z vprašanjem, kako se jezik prevodov razlikuje od jezika, ki ga najdemo v izvirnih besedilih (npr. Eskola 2004; Mauranen 2000; Olohan and Baker 2000 itd.). Večina raziskav temelji na primerjalnih analizah korpusov prevodov in primerljivih izvirnikov v istem jeziku. Tudi za slovenščino v prevodih je že bilo pokazano, da se v nekaterih značilnostih razlikuje od slovenščine v izvirnih besedilih, ki so jih napisali rojeni govorci slovenščine: v Pisanski Peterlin (2009) je predstavljena primerjalna študija rabe svojilnih zaimkov v izvirnih in prevedenih besedilih; rezultati analize so pokazali, da je raba svojilnih zaimkov v prevodih izrazito pogostejša kot v izvirnikih.

Namen tega prispevka je pokazati, da se razlike med prevodi in izvorniki kažejo tudi v primerjavi kompleksnejših jezikovnih pojavov, kakršen je izražanje epistemske naklonskosti: na podlagi primerjalne analize prevedenih in izvirnih poljudno-znanstvenih besedil v slovenščini nameravam pokazati, da se v prevedenih besedilih epistemska naklonskost izraža drugače kot v primerljivih izvornikih.

## 1 Izražanje epistemske naklonskosti

V slovenskem jezikoslovju je koncept naklonskosti že dolgo uveljavljen (prim. npr. Jesenovec 1968, Toporišič 1976/2000, Kunst Gnamuš 1984, Vidovič Muha 1998, Smolej 2004, Grošelj 2007, Žele 2012). Žele (2008: 171) opozarja, da je »naklonskost obvezni sestavni del upovedovanja in zato tudi konstitutivni (bistveni) del povedi, ker je izražena tudi sporočevalčeva doživljajsko-razmerna plast.«

Ideja o epistemski naklonskosti<sup>1</sup> se je v jezikoslovju bolje uveljavila v osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Frank Palmer (2001: 1), eden najpomembnejših teoretikov na področju naklonskosti kot slovnične kategorije, je izziv, ki ga naklonskost predstavlja, povzel v ugotovitvi, da se v nasprotju z glagolskim časom in vidom naklonskost ne nanaša neposredno na nobeno od značilnosti dogodka, temveč le na status propozicije. Epistemska naklonskost predstavlja eno od glavnih podvrst naklonskosti: odraža govorčevo ali piščevo oceno o resničnosti propozicije oziroma stopnjo tvorčeve zavezanosti vsebini propozicije. Z izrazi epistemske naklonskosti se torej izraža (ne)gotovost o vsebini trditve (npr. *zdi se, utegne biti, naj bi, lahko, morda ...*).

Palmer (2001: 2) ugotavlja, da so slovnične kategorije v različnih jezikih zelo različne, po njegovem mnenju pa je razhajanj največ prav pri naklonskosti. Številne študije epistemske naklonskosti v različnih jezikih so pokazale, da so medjezikovne razlike na tem področju v resnici zelo velike (npr. Aijmer 1999; van der Auwera, Schalley in Nuyts 2005; Vold 2006 itd.).

Medtem ko se je z izražanjem epistemske naklonskosti v angleščini ukvarjala cela vrsta avtorjev – kot temeljni študiji naklonskosti, ki sta osnova za številne kasnejše analize, velja omeniti predvsem deli Franka Palmerja (2001) in Jennifer Coates (1987) – je analiz izražanja epistemske naklonskosti v slovenščini precej manj. Izražanje gotovosti kot posebno slovnično kategorijo obravnava Toporišič (1976/2000: 522–25), v kontekstu izražanja naklonskosti na splošno pa se s tem problemom ukvarja primerjalna študija slovanskih jezikov (van der Auwera, Schalley in Nuyts 2005) in študija slovenščine (Roeder in Hansen 2006).

Novejše raziskave se ob slovničnih vidikih epistemske naklonskosti vse bolj ukvarjajo tudi z njenimi pragmatičnimi vidiki, saj je prav vprašanje, kako se izražanje (ne)gotovosti v nekem jeziku ali žanru uporablja, za jezikoslovce poseben

<sup>1</sup> Poimenovanje *epistemska naklonskost* izhaja iz logike in se navezuje na epistemološke koncepte, kot so spoznanje, vednost, nevednost in gotovost. V slovenističnem jezikoslovju se sicer uporablja izraz *gotovostna naklonskost* (prim. npr. Smolej 2004, Grošelj 2007), vendar je za pričujočo raziskavo primernejše poimenovanje *epistemska naklonskost*, saj izhaja iz uveljavljenega funkcijskega modela, ki je opisan v 2. razdelku tega prispevka. *Epistemska naklonskost* je torej funkcijska kategorija, ki združuje leksemse in skladenjske naklonske elemente: izhodišče je funkcija jezikovnih elementov, ki izražajo subjektivno oceno o resničnosti propozicije.

izziv. V pragmatičnem pogledu so izrazi epistemske naklonskosti najpomembnejša in najpogostejša realizacija kategorije metadiskurza, za katero se je v angleščini uveljavil izraz 'hedges' (oziroma *omejevalci*). Raziskave tega pojava so pokazale, da se retorične konvencije, ki določajo njeno rabo, glede na jezik (npr. Vassileva 2000), žanr (npr. Crismore in Farnsworth 1990) in vedo (npr. Vold 2006) močno razlikujejo.

Epistemska naklonskost v slovenščini je bila predmet raziskav v posameznih neleposlovnih žanrih, v katerih je izražanje stopnje gotovosti ključnega pomena. Posebno pozornost so izražanju nezanesljivost namenili raziskovalci poročevalskih besedil: ker v tovrstnih besedilih izražanje nedokazanosti in nezanesljivosti igra ključno vlogo, so se posvečali zlasti tistim izrazom, ki so značilni za poročevalska besedila, npr. *naj bi + deležnik* (Korošec za to strukturo uvaja izraz *nepovednik*), *menda, baje, domneven* (Korošec 1998; Kalin Golob 2006). Korošev model (1998: 203) sporočanje vloge *nepovednika* na podlagi analize novejšega novinarskega diskurza dopolnjujeta Gaja Červ in Monika Kalin Golob (2012). Izražanje večje ali manjše stopnje zavezanosti vsebini propozicije je ključnega pomena tudi v znanstvenih besedilih (prim. Hyland 1998); v znanstvenih člankih je rabo te kategorije metadiskurza v slovenščini analizirala Vesna Mikolič (2007), in sicer z vidika analize argumentacijske strukture besedila.

Nabor izrazov, uporabljenih v pričujoči raziskavi, je prilagojen vrsti gradiva in metodi analize; v primerjavi z naborom, ki ga za slovenščino navaja Toporišič (1976/2000: 522–25), je precej ožji. V raziskavi se glede na žanr analiziranih besedil osredotočam le na tiste izraze epistemske naklonskosti, ki se najpogosteje pojavljajo v razmeroma formalnih sodobnih pisnih besedilih s poljudnoznanstveno tematiko, zato so izrazi, ki so zajeti v analizi nekoliko drugačni tudi od izrazov, ki so bili predmet analiz poročevalskih besedil (Korošec 1998) in znanstvenih besedil (Mikolič 2007). Zaradi uporabe korpusnega pristopa se prav tako osredotočam na nabor tistih izrazov, ki so za takšno iskanje primerni. Ob tem je nabor izrazov delno prilagojen tudi modelom izražanja epistemske naklonskosti, ki so jih uporabili v primerljivih raziskavah (npr. Roeder in Hansen 2006; van der Auwera, Schalley in Nuyts 2005; Hyland 1998 itd.), da bi zagotovila čim boljše primerljivost rezultatov.

V tej raziskavi tako kot izraze epistemske naklonskosti obravnavam naslednje leksikogramatikalne kategorije:

1. epistemski glagoli: glagoli domnevanja (npr. *domnevati, predvidevati*), glagoli sklepanja (npr. *sklepati, izpeljati*), citatni glagoli, s katerimi se navajajo izsledki drugih in ki hkrati nakazujejo avtorjev odnos do teh izsledkov (npr. *X trdi, Y meni*) in glagoli zaznavanja/opažanja (npr. *zdeti se*);
2. epistemski naklonski glagoli, tako *utegniti, moči*, ki imata primarni epistemski pomen, kot glagol *morati*, ki je v epistemskem pomenu rabljen sekundarno (npr. *Moral je imeti veliko denarja, da je lahko sezidal tako veliko hišo.*);
3. členek *naj* v epistemskem pomenu;
4. epistemski naklonski prislovi: ob najpogostejšem večpomenskem prislovu *lahko* še *morda, mogoče, nemara, morebiti, možno, domnevno, verjetno, gotovo, zagotovo, najbrž, očitno*;
5. epistemski naklonski pridevniki (*možen, mogoč, gotov, morebiten, domneven, verjeten*).

## 2 Poljudnoznanstveni diskurz v prevodu

Poljudnoznanstveni članki se v slovenščino (in mnoge druge jezike) prevajajo relativno pogosto, zato predstavljajo besedilni žanr, ki je za prevodoslovne raziskave zelo relevanten. Hkrati je poljudnoznanstveni diskurz zanimiv tudi zato, ker je že sam po sebi »prevod« (lahko tudi v istem jeziku) znanstvenega diskurza za širše občinstvo. Z vprašanjem prevajanja poljudnoznanstvenega diskurza se s prevodoslovnega vidika, v kontekstu demokratizacije znanja, ukvarja Susanne Göpferich (2008), ki poudarja nujnost popularizacije znanstvenih spoznanj v nacionalnih jezikih in ugotavlja, da lahko zaradi prevlade angleščine v znanstvenem diskurzu nastane komunikacijska pregrada, če zanemarimo popularizacijo znanstvenih dosežkov skozi poljudnoznanstvene žanre v nacionalnih jezikih.

Primerjanje poljudnoznanstvenega in znanstvenega diskurza je zelo pogosto, zlasti znotraj žanrsko usmerjenih razprav, saj sta si obe vrsti diskurza zaradi nekaterih skupnih značilnosti (npr. obravnavana tematika) sorodni: kot pri prevajanju znanstvenega diskurza tudi pri prevajanju poljudnoznanstvenega diskurza, sicer v nekoliko manjši meri, predstavlja izziv terminologija (s problematiko vpliva tujih jezikov na slovenščino v znanstvenih besedilih se zlasti z besedotvornega vidika tudi na primeru prevajanja ukvarja Ada Vidovič Muha 1986).

Vendar je treba upoštevati, da se poljudnoznanstveni diskurz od znanstvenega v mnogih dimenzijah (npr. strukturi besedila) razlikuje: s pomočjo analize diskurza sta sorodnosti in razlike v argumentaciji in drugih značilnostih znanstvenega in poljudnoznanstvenega diskurza v slovenščini obravnavala Erika Kržišnik (1986) in Tomaž Sajovic (1986), v mednarodnem prostoru so se z razmejitvijo poljudnoznanstvenega in znanstvenega diskurza ukvarjali Myers (1994), Crismore in Farnsworth (1990), Parkinson in Adendorff (2004) idr.

Ob tem se postavlja vprašanje, kako pomembno je pri prevajanju tovrstni besedil prilagajanje ciljni kulturi. Eden najpomembnejših sodobnih teoretikov s področja prevodoslovja, Toury (1995), v okviru svojega ciljno-usmerjenega pristopa k prevajanju uvaja koncept začetne norme, na podlagi katere lahko značilnosti prevodov opišemo v smislu osnovnega nasprotja med ustreznostjo (definira jo kot sledenje normam kulture izvirnika) in sprejemljivostjo (definira jo kot sledenje normam ciljne kulture). Pri procesu prevajanja poljudnoznanstvenega besedila je sledenje normam ciljne kulture ključnega pomena za to, da lahko bralci v ciljni kulturi besedilo ustrezno sprejemajo.

## 3 Zakaj je prevajanje izrazov epistemske naklonskosti problematično?

Vendar pa se prav pri prilagajanju besedila ciljni kulturi prav pri prevajanju epistemske naklonskosti pojavlja več zelo specifičnih problemov. Čeprav izrazi epistemske naklonskosti sami ne spreminjajo vsebine besedila, pa vsekakor izražajo avtorjev odnos do problematike, ki jo v besedilu obravnava, saj odražajo stopnjo gotovosti in avtorjeve zavezanost povedanemu. Prav zato je verjetno, da se vsaj nekateri prevajalci le stežka odločijo, da bi posegli v izražanje epistemske naklonskosti in s tem spreminjali gotovostni okvir, v katerega je neka trditev v besedilu postavljena.



S problematiko prevajanja epistemske naklonskosti so se že v osemdesetih letih ukvarjali Tabakowska (1989) ter Markkanen in Schröder (1989), slednja predvsem z vidika pragmatike in metadiskurza, v okviru raziskav t. i. *omejevalcev* oziroma 'hedges'. Približno deset let kasneje je tematiko epistemske naklonskosti s stališča angleško-švedske kontrastivne analize sistematično obdelala tudi Karin Aijmer (1999). Elzbieta Tabakowska (1989) razčlenjuje rabo prislovov, ki izražajo epistemsko naklonskost v zgodovinski knjigi v angleškem jeziku, in ugotavlja, katere ustreznice so bile za posamezne izraze izbrane v poljskem prevodu iste knjige. Tabakowska (1989) pokaže, da se prevodne ustreznice močno razlikujejo od slovarskih ustreznic in meni, da so prevodne ustreznice izbrane na podlagi prevajalčeve ocene o avtorjevi zavezanosti vsebini. Raija Markkanen in Hartmut Schröder (1989) se v svoji študiji ukvarjata s prevajanjem metadiskurzne kategorije *omejevalcev* v znanstvenih besedilih: pri analizi prevodov znanstvenih besedil, ki so jih prevedli avtorji sami, sta ugotovila, da so vsi trije pisci-prevajalci v procesu močno posegli v strukturo in pogostost omejevalcev, da bi besedilo prilagodili ciljni kulturi. Toda to je bilo mogoče predvsem zato, ker so bili prevajalci hkrati tudi pisci besedil, Markkanen in Schröder (1989) pa sta postavila zelo tehtno vprašanje, kako se s tem problemom spopada prevajalec, ki ni avtor besedila, in ali bi prevajalec tudi v tem primeru rabo omejevalcev lahko prilagajal ciljni kulturi. Vprašanja sekundarnega poseganja v epistemsko naklonskost se je lotila tudi Anna Mauranen (1997), in sicer z analizo lektorskih popravkov v znanstvenih besedilih: ugotovila je, da so bili ti na področju omejevalcev minimalni, saj se je lektorjem zdelo, da bi takšni popravki pomenili poseganje na avtorjevo področje.

V nasprotju s prevodoslovno usmerjenimi raziskavami se tematike epistemske naklonskosti v prevodu nekateri lotevajo tudi z nekoliko drugačnega, kontrastivnega vidika. Karin Aijmer (1999) analizira izražanje epistemske naklonskosti v prevodih iz švedščine v angleščino in iz angleščine v švedščino z vidika kontrastivne slovnice: osredotoči se predvsem na vprašanje, ali se naklonski glagoli prevajajo z naklonskimi glagoli ali drugimi slovničnimi kategorijami in ugotavlja, da so tu razlike med jeziki (celo med razmeroma sorodnimi jeziki) precejšnje.

Prevajalec poljudnoznanstvenega besedila se pri prevajanju izrazov epistemske naklonskosti torej srečuje z razmeroma zapletenim problemom: konvencije rabe omejevalcev (in posledično s tem tudi izrazov epistemske naklonskosti) so v jeziki zelo različne, prav tako se med jeziki razlikujejo tudi sredstva za izražanje epistemske naklonskosti. Ker so kontrastivne študije retoričnih konvencij (npr. Pisanski Peterlin 2005) pokazale, da se raba metadiskurza v slovenščini in angleščini močno razlikuje, hkrati pa so analize izražanja naklonskosti za slovenščino (npr. Roeder in Hansen 2006) pokazale, da se v njej epistemska naklonskost izraža precej drugače kot v angleščini (npr. Palmer 2001), je mogoče predvideti, da se v številnih primerih prevajalec znajde pred vprašanjem, ali naj prevod prilagodi ciljni kulturi in izraz epistemske naklonskosti vstavi, izpusti ali spremeni, in s tem močno poseže v besedilo, ali naj kot vodilo pri prevajanju tovrstnih izrazov jemlje ustreznost in sledi izvorniku, s tem pa tvega, da bo jezik v prevodu drugačen od slovenščine, ki jo najdemo v primerljivih slovenskih izvornikih.

## 4 Korpus in metodologija

### 4.1 Korpus

Korpus, analiziran v tej raziskavi, sestavljajo poljudnoznanstveni članki, objavljeni v slovenščini. Poljudnoznanstveni članki so bili izbrani zato, ker se v slovenskem prostoru pogosto srečujemo s tovrstnimi besedili, ki so bila v slovenščino prevedena iz tujih jezikov, zlasti iz angleščine in nemščine, hkrati pa obstaja tudi vrsta revij, ki objavljajo izvirna poljudnoznanstvena besedila v slovenščini. Prav zato so poljudnoznanstveni članki pomemben vir podatkov o tem, kako se izvirna in prevedena besedila razlikujejo.

Korpus, ki obsega 200.000 besed, je sestavljen iz dveh približno enako velikih podkorpusev, podkorpuse izvirnikov in podkorpuse prevodov; podrobnejši podatki o dolžini podkorpusev so predstavljeni v tabeli 1. Podkorpus izvirnikov obsega 30 poljudnoznanstvenih člankov, ki so bili med letoma 1996 in 2000 objavljeni v slovenski poljudnoznanstveni reviji; avtorji vseh člankov so rojeni govorniki slovenščine. Podkorpus prevodov obsega 30 poljudnoznanstvenih člankov, ki so bili med letoma 2006 in 2008 objavljeni v slovenski izdaji mednarodne poljudnoznanstvene revije; vsi članki so prevodi izvirnih angleških člankov; vsi prevajalci (skupno 10), ki so sodelovali pri prevajanju člankov, so rojeni govorniki slovenščine. V skladu z uredniško prakso v obeh revijah so bila vsa besedila v korpusu tudi lektorirana.

**Tabela 1:** Podatki o obsegu korpusa.

	Izvirniki	Prevodi
Okvirno število besed v korpusu	95.000	105.000
Povprečno število besed/ besedilo	3166	3500

Kot je razvidno iz tabele 1, je podkorpus izvirnikov nekoliko manjšega obsega kot podkorpus prevodov. Čeprav je razlika majhna, je treba zaradi nje rezultate predstaviti v primerljivi obliki, zato so vsi rezultati primarno predstavljeni v obliki števila pojavitev na 1000 besed.

### 4.2 Metodologija

Prvi del analitičnega postopka je obsegal kvantitativno analizo korpusa. Besedilni korpus v elektronski obliki je bil analiziran s pomočjo programskega orodja WordSmith Tools (Scott 1996), verzija 4.0. Analiza je bila narejena na podlagi seznama izrazov epistemske naklonskosti; leksikogramatikalne kategorije, ki so zajete, so podrobneje predstavljene v razdelku 2. Rezultati elektronske analize so bili nato ročno pregledani in v tem delu postopka so bili izločeni vsi zadetki, ki niso izražali epistemske naklonskosti. Končni rezultati so bili nato za vsako od kategorij izraženi v obliki absolutnega števila vseh pojavitev in preračunani v število pojavitev na 1000 besed. Ob tem je bil za vsako od kategorij izračunan tudi odstotni delež, ki ga pred-

stavlja glede na vse identificirane izraze epistemske naklonskosti. Drugi del postopka je obsegal analizo rabe posameznih kategorij epistemske naklonskosti; analiza rabe je temeljila na analizi sobesedila.

## 5 Rezultati in razprava

V tabeli 2 so predstavljeni rezultati korpusne analize obeh podkorpusov (izvirnikov in prevodov) za vsako od petih leksikogramatikalnih kategorij (epistemski glagoli, epistemski naklonski glagoli, členek *naj* v epistemskem pomenu, epistemski prislovi in epistemski pridevniki) in za vse kategorije skupaj. Rezultati so za vsako od kategorij predstavljeni v obliki skupnega števila pojavitev (prvi stolpec), v obliki števila pojavitev na 1000 besed (drugi stolpec) in v obliki odstotnega deleža posamezne kategorije v razmerju do vseh izrazov epistemske naklonskosti (tretji stolpec).<sup>2</sup>

**Tabela 2:** Pogostost posameznih kategorij za izražanje epistemske naklonskosti

	Izvirniki			Prevodi		
	Absolutno število	/1000 besed	%	Absolutno število	/1000 besed	%
<i>Epistemski glagoli</i>	139	1,5	18,6	495	4,7	47,4
<i>Naklonski gl.</i>	16	0,2	2,1	29	0,3	2,8
<i>Naj</i>	54	0,6	7,2	75	0,7	7,2
<i>Epistemski prislovi</i>	459	4,8	61,3	427	4,1	40,8
<i>Epistemski pridevniki</i>	81	0,8	10,8	19	0,2	1,8
<b><i>Skupaj</i></b>	<b>749</b>	<b>7,9</b>	<b>100</b>	<b>1045</b>	<b>10,0</b>	<b>100</b>

Rezultati korpusne analize kažejo razliko v pogostosti rabe epistemske naklonskosti med besedili, ki so bila v slovenščini napisana izvorno, in besedili, ki so bila v slovenščino prevedena: v izvirnikih se je v povprečju pojavljalo 7,9 izraza epistemske naklonskosti na 1000 besed, v prevedenih besedilih pa je bilo takih izrazov nekoliko več, v povprečju 10 na 1000 besed. V prevodih je torej tovrstnih izrazov približno 25 odstotkov več kot v primerljivih izvirnikih, kar pomeni, da je razlika med podkorpusoma precejšnja. Pregled posameznih kategorij epistemske naklonskosti pokaže, da so v nekaterih posameznih kategorijah razlike večje: razlika med izvirniki in prevodi je posebej izrazita pri epistemskih glagolih in epistemskih prislovih.

<sup>2</sup> Treba je poudariti, da se v vseh kategorijah epistemske modalnosti glagoli lahko pojavljajo v vseh naklonih (povednem, pogojnem in velednem). V nekaterih primerih lahko izbira glagolskega naklona poudari epistemsko naklonskost propozicije, vendar je obseg pričujočega korpusa premajhen oziroma je takšnih primerov premalo, da bi bilo mogoče uporabljeni model utemeljeno nadgraditi s kategorijo naklona.

## 5.1 Epistemski glagoli

V besedilih, ki so bila v slovenščino prevedena iz angleščine, so epistemski glagoli najpogostejše sredstvo za izražanje epistemske naklonskosti; v povprečju jih je na 1000 besed 4,7. V izvirnih slovenskih besedilih pa se epistemski glagoli pojavljajo izrazito redkeje: v povprečju 1,5 na 1000 besed in so šele druga najpogostejša kategorija. Tudi primerjava odstotnega deleža epistemskih glagolov med vsemi izrazi epistemske naklonskosti pokaže izrazito razliko med obema korpusoma: v prevodih so epistemski glagoli rabljeni skoraj v polovici primerov, ko je izražena epistemska naklonskost (47,4 %), v izvirnih slovenskih besedilih pa so rabljeni v manj kot dvajsetih odstotkih primerov (16,8 %).

Primerjava posameznih epistemskih glagolov pokaže nekaj zanimivih razlik tudi med podkategorijami epistemskih glagolov. Med vsemi epistemskimi glagoli so v obeh podkorpusih najpogosteje rabljeni citatni glagoli (npr. *praviti*, *trditi*); a razlika med obema podkorpusoma je zelo velika: v prevodih iz angleščine so ti glagoli rabljeni petkrat pogosteje kot v slovenskih izvirnikih. Razmeroma pogosto so v obeh podkorpusih rabljeni tudi glagoli opažanja (npr. *kazati*, *zdeti se*); a tudi pri teh je mogoče opaziti veliko razliko med izvirniki in prevodi: v prevodih se pojavljajo še enkrat pogosteje kot v primerljivih izvirnikih.

Glagoli domnevanja (npr. *domnevati*, *predvidevati*) in sklepanja (npr. *sklepati*, *izhajati*) so v obeh podkorpusih redko rabljeni. Glagoli domnevanja so v obeh podkorpusih približno enako pogosti, medtem ko so glagoli sklepanja petkrat pogostejši v podkorpusu izvirnikov, vendar je treba pri tem upoštevati, da je skupno število pojavitev teh glagolov v celotnem korpusu zelo majhno (25). Primeri rabe posameznih kategorij epistemskih glagolov (1–8) so navedeni spodaj:

Citatni glagoli:

(1) Kot *trdita* Weidenhamer in njegov kolega Michael Clement v članku, ki sta ga objavila julija lani, namreč razmerje teh kovin v nekaterih vzorcih kaže, da izhajajo iz spajke, kakršno uporabljajo pri izdelavi plošč tiskanega vezja. (Prevod)

(2) Pater Simon pa je bolj sledil usmeritvam časa; uporabljal je tudi nihalce karinak, ki zanj bioenergetiki *menijo*, da »išče, najde in zdravi«. (Izvirnik)

Glagoli opažanja:

(3) A *zdi se*, da si večina ptic ne upa prečkati črte, kjer se lomijo valovi. (Prevod)

(4) Vse torej *kaže*, da začetek kmetovanja ni bil stvar človekove svobodne izbire, ampak nujna prilagoditev človeške vrste, ki se je soočala s krizo okolja. (Izvirnik)

Glagoli domnevanja:

(5) Informacije, ki jih genske karte vsebujejo, nam služijo pri iskanju novih genov, tudi takšnih, za katere sicer ne vemo, katero beljakovino kodira njihovo nukleotidno zaporedje, *predvidevamo* pa, kakšen bi utegnil biti fiziološki učinek njihovega delovanja. (Izvirnik)

(6) Zaradi luknjic na izrabljenih petah sandal in sledov isker na oglavu lahko *domnevamo*, da so tisti, ki so jih nosili, radi sedeli ob ognju. (Prevod)

Glagoli sklepanja:

(7) *Iz teh povezav lahko sklepamo, da so se fotoreceptorji pri muhah, ljudeh in večini drugih živali razvili iz iste vrste celic, iz katerih sta sčasoma nastali dve novi vrsti celic.* (Prevod)

(8) *Ali je ta v celoti znana, ne moremo zanesljivo trditi, vsekakor pa lahko iz skupnih lastnosti obeh in še drugih vrst sklepamo o posebnem dinarskem (zahodno-balkanskem, ilirskem) tipu areala.* (Izvirnik)

## 5.2 Naklonski glagoli

Za naklonske glagole lahko ugotovimo, da v nobenem od podkorpusov niso pomembni izrazi epistemske naklonskosti: to se ujema z ugotovitvami, ki jih v svoji študiji predstavljajo van der Auwera, Schalley in Nuyts (2005). V slovenskih besedilih so v obeh podkorpusedih rabljeni izjemno redko, a vendar se v prevedenih besedilih pojavljajo nekoliko pogosteje kot v izvirnikih (razmerje je 0,8 : 0,3); tudi relativno je njihov delež v prevedenih besedilih nekoliko večji (2,8 %) kot v izvirnikih (2,1 %). To dejstvo je morda tudi posledica vpliva angleških izvirmikov, čeprav je treba priznati, da je v tem primeru ta vpliv komaj zaznaven.

Primeri (9) in (10) ponazarjata rabo naklonskega glagola *utegniti*, ki se v vsakem od podkorpusedov pojavi v po osmih primerih.

(9) *Pokrajina bi se utegnila komu zdeti brezupno dolgočasna, nam pa se je zdela tako brezčasna, da nam je vzbujala strahospoštovanje.* (Prevod)

(10) *Čeprav bo slika zato le površna, utegne biti dovolj zanimiva.* (Izvirnik)

Primer (11) ponazarja rabo naklonskega glagola *morati*, ki v slovenščini sicer primarno izraža oblagacijo, obveznost oziroma nujnost, sekundarno pa tudi epistemsko (logično) nujnost (sklepanje, verjetnost, gotovost). Primeri naklonskega glagola *morati* se v epistemskem pomenu pojavljajo nekoliko pogosteje v prevodih, kar je lahko posledica interference iz angleščine.

(11) *Fiziki so že dolgo sumili, da mora taka »energija vakuuma« obstajati, saj kvantna polja s svojo energijo napolnjujejo celo najbolj prazne koticke daleč stran od galaksij.* (Prevod)

(10) *Vse to ni moglo biti zgolj naključje.* (Izvirnik)

## 5.3 Členek naj

Členek *naj* se v obeh korpusih v epistemski vlogi pojavlja sicer razmeroma redko, a pogosteje kot naklonski glagoli. Podobno kot pri naklonskih glagolih je tudi pri členku *naj* v epistemski vlogi mogoče ugotavljati nekoliko pogostejšo rabo v prevedenih besedilih (razmerje med izvirniki in prevodi je 0,57 : 0,71 na 1000 besed), vendar razlika še zdaleč ni izrazita. Če primerjamo proporcionalna deleža izrazov epistemske naklonskosti s členkom *naj* v obeh podkorpusedih, ugotovimo, da sta popolnoma enaka, saj v obeh predstavljata 7,2 odstotka izrazov epistemske naklonskosti.

Spodnja stavka (12 in 13) sta primera rabe členka *naj* v epistemski vlogi; členek *naj* je v epistemski vlogi rabljen skoraj izključno v kombinaciji z *bi* in je funkcijsko soroden (formalno pa seveda enak) Koroščevemu (1998) *nepovedniku*, torej strukturi, ki se v poročevalskih žanrih uporablja za izražanje nedokazanosti.

(12) *Po napovedih naj bi se povpraševanje po gorivu in hrani do sredine stoletja več kot podvojilo in številne znanstvenike skrbi, da bodo v prihajajočih desetletjih podnebne spremembe izničile dosežke v produktivnosti kmetijske proizvodnje.* (Prevod)

(13) *Na nekaterih mestih naj bi se nahajale prazgodovinske naselbine in gomilna grobišča, kar pa še ni dobro raziskano.* (Izvirnik)

Členek *naj* se v besedilih seveda pojavlja tudi v drugih vlogah, vendar primeri, v katerih ne izraža epistemske naklonskosti (kot npr. 14 in 15), niso šteti med rezultate.

(14) *Omenimo naj samo najmočnejše potrese, ki so zaznamovali potresno zgodovino naše dežele.* (Izvirnik)

(15) *Možje so me povabili, naj prisedem in pijem.* (Prevod)

#### 5.4 Epistemski prislovi

V nasprotju z naklonskimi glagoli in členkom *naj* pa so v obeh podkorpustih prislovi izrazito pomembno sredstvo za izražanje epistemske naklonskosti. V izviričkih so daleč najpogosteje uporabljana kategorija (v povprečju jih je 4,83 na 1000 besed) in predstavljajo celo 61,3 odstotka vseh izrazov epistemske naklonskosti v teh besedilih. Tudi v prevodih se pojavljajo razmeroma pogosto, vendar manj pogosto kot v izviričkih (4,07 na 1000 besed); prav tako je opazna razlika ta, da so v prevodih šele druga najpogostejša kategorija, za epistemskimi glagoli, predstavljajo pa 40,8 odstotka vseh izrazov epistemske naklonskosti v tem podkorpustu.

Primerjava pogostosti posameznih prislovov pokaže, da se večinoma pojavljajo v obeh korpusih (izjema so prislovi *morebiti*, ki se v prevodih ne pojavlja, v korpusu izviričnikov pa je zelo redek, saj se pojavi le trikrat, *bržkone*, ki se pojavlja le v prevodih, prav tako le trikrat, in *nemara*, ki se prav tako pojavlja le v prevodih, in sicer dvakrat). Ostali prislovi so večinoma rabljeni približno enako pogosto v obeh korpusih, izjemi sta *morda*, ki je v prevodih štirikrat pogostejši kot v izviričkih, in *lahko*. *Lahko* je daleč najpogostejši prislov v obeh podkorpustih, saj predstavlja približno polovico vseh primerov, v katerih se pojavljajo prislovi. V prevodih je precej manj pogost kot v izviričkih; v prevodih se v epistemski vlogi pojavi v 169 primerih, v izviričkih pa v 255 primerih. Pri tem je treba seveda upoštevati, da *lahko* ni vedno rabljen v epistemskem pomenu, vendar so v tej raziskavi upoštevani le primeri, v katerih je njegova raba epistemska. Spodnji primeri (16–19) ilustrirajo rabo epistemskih prislovov v obeh podkorpustih.

(16) *Morda so se razvili že pred več kot 100 milijoni let, ko je razpadala velikanška kopnina Pangea.* (Prevod)

(17) *Odgovore bo mogoče poiskati šele z opazovanjem dovolj velikega števila poskusnih živali v daljšem časovnem obdobju.* (Izvirnik)

(18) *Takšne poškodbe na kosti bi lahko nastale tako, da je pri stisku kosti z drugim ali tretjim meljakom nastal odlom, ki se konča prečno na distalnem delu kosti. Istočasno bi lahko poškodbi, ki sta bližje skupaj, nastali kot posledica manjšega pritiska na kost z zobmi, ki ležijo rostralno (v smeri proti rilcu).* (Izvirnik)

(19) *Lahko bi rekli, da so v Indoneziji ognjeniki kulturni lonec, v katerem se mešajo – ali pa tudi ne – mysticizem, sodobno življenje, islam in druge religije. Indonezijo, pisano združbo ras, verstev in jezikov, povezujejo ognjeniki.* (Prevod)

### 5.5 Epistemski pridevniki

Pridevniki se v obeh podkorpusedih pojavljajo razmeroma redko, v prevodih še precej redkeje kot v izvornikih: razmerje je 0,18 : 0,85 pojavitve na 1000 besed. V prevodih predstavljajo le 1,8-odstotni delež vseh izrazov epistemske naklonskosti, medtem ko so v korpusu izvornikov relativno nekoliko pomembnejši, saj je epistemska naklonskost z njimi izražena v 10,8 odstotka primerov. Pri tako nizkih številkah veliko pove tudi podatek o skupnem številu pojavitve: v podkorpusedu izvornikov, ki je sicer nekoliko manj obsežen, je epistemskih pridevnikov 81, v nekoliko bolj obsežnem podkorpusedu prevodov pa le 19.

Zdi se, da je mogoče potegniti vzporednico med opaženo razliko pri rabi epistemskih pridevnikov v obeh podkorpusedih in ugotovitvami raziskave Sari Eskola (2004). Na osnovi raziskave treh neosebnihih struktur v prevedeni in neprevedeni finščini je Eskola (2004: 96) ugotovila, da se v prevedeni finščini jezikovna sredstva, ki so lastna le ciljnemu jeziku (v tem primeru finščini), ne pa tudi izvornemu jeziku (v tem primeru angleščini in ruščini), pojavljajo precej manj pogosto kot v neprevedeni finščini. Eskola (2004: 96) to razlaga z dejstvom, da prevajalci pogosto poenostavijo proces prevajanja tako, da posežejo po najbolj očitni prevodni ustreznic, ki je najbolj podobna tisti v izvornem besedilu, pozabljajo pa na alternative, ki so v ciljnem jeziku prav tako na voljo, v izvornem jeziku pa nimajo vzporedne ustreznice. Lahko bi torej sklepali, da je zelo redka raba epistemskih pridevnikov v prevodih lahko neposredna posledica dejstva, da je takšna raba tudi v angleščini precej omejena.

Skoraj vsi pridevniki, ki se v korpusu pojavljajo v epistemski vlogi (*mogoč, morebiten, možen, domneven*), so pogostejši v podkorpusedu izvornikov, edina izjema je *verjeten*, ki pa se v celoti pojavlja izjemno redko. Primera (20 in 21) ponazarjata rabo pridevnikov za izražanje epistemske naklonskosti.

(20) *Kako vnašamo gene v telesne celice? Možni sta dve strategiji: »ex vivo« ter »in vivo«.* (Izvirnik)

(21) *Zato Miner ves čas preži na morebitne začetne znake bolezni.* (Prevod)

## 6 Sklep

Izhodiščna predpostavka za pričujočo raziskavo je bila, da je mogoče razlike med jezikom prevodov poljudnoznanstvenih besedil in izvirnih poljudnoznanstvenih besedil opazovati tudi pri izražanju epistemske naklonskosti. Analiza je pokazala, da se podkorpora razlikujeta v pogostosti rabe izrazov epistemske naklonskosti: v prevedenih besedilih je izrazov epistemske naklonskosti približno 25 odstotkov več kot v izvirnikih.

Analiza je pokazala, da lahko ugotavljamo tudi razlike v pogostosti rabe posameznih kategorij epistemske naklonskosti: prevajalci za izražanje epistemske naklonskosti torej posegajo po drugačnih sredstvih kot pisci izvirnikov. Glede na to, da so vsi prevajalci rojeni govorniki slovenščine in da so bila besedila tudi lektorsko in uredniško pregledana, razlika zanesljivo ni posledica nezadostne jezikovne kompetence, zelo verjetno pa je vzrok zanjo interferenca.

Najizrazitejša razlika se je pokazala pri epistemskih glagolih, ki jih je bilo v prevedenih besedilih mnogo več kot v izvirnih. To morda pomeni, da so se prevajalci pri teh glagolih – za katere raziskave kažejo, da so najpogostejša izbira za izražanje epistemske naklonskosti v angleščini (Hyland 1998) – verjetno redkeje odločali, da bi jih nadomeščali z epistemski prislovi, saj vsak od glagolov vsebuje dodaten pomen (npr. sklepanje, dvom, izpeljevanje), ki so mu morda pripisovali (pre)veliko vlogo.

Očitno je torej, da so prevajalci analiziranih besedil v svojih prevodih epistemsko naklonskost pogosto izražali drugače, kot jo izražajo pisci primerljivih izviri besedil v slovenščini: jezik prevodov je bil torej drugačen od jezika primerljivih izviri slovenskih besedil. Čeprav so bili razlogi za odločitve prevajalcev verjetno včasih bolj, včasih manj utemeljeni, pa je nujno, da se dejstva, da slovenščina v prevodih ni enaka slovenščini v izvirnikih, zavedamo, in da ga upoštevamo tako pri pouku prevajanja kot pri pouku materinščine.

### VIRI IN LITERATURA

- Karin AIJMER, 1999: Epistemic possibility in an English-Swedish contrastive perspective. *Out of corpora: Studies in honour of Stig Johansson*. Ur. H. Hasselgård, S. Oksefjell. Amsterdam: Rodopi. 301–23.
- AVON CRISMORE, RODNEY FARNSWORTH, 1990: Metadiscourse in popular and professional science discourse. *The Writing Scholar*. Ur. W. Nash. Newbury Park, CA: Sage. 118–36.
- JENNIFER COATES, 1987: Epistemic modality and spoken discourse. *Transactions of the Philological Society* 85. 110–31.
- GAJA ČERV, MONIKA KALIN GOLOB, 2012: Sporočanje vlog in raba dvodelnega člena *naj bi z deležnikom na -l* v sodobnem tiskanem poročevalstvu. *Slavistična revija* 60/2. 131–49.
- SARI ESKOLA, 2004: Untypical frequencies in translated language: A corpus-based study on a literary corpus of translated and non-translated Finnish. *Translation*



- Universals – Do They Exist?* Ur. A. Mauranen, P. Kujamäki. Amsterdam: John Benjamins. 83–99.
- Susanne GÖPFERICH, 2008: Democratization of knowledge through popularizing translation. *English in Academia: Catalyst or Barrier?* Ur. C. Gnutzmann. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 117–28.
- Robert GROŠELJ, 2007: Miklošičev prispevek k skladijski obravnavi starocerkvenoslovanskega nepredložnega mestnika. *Slavistična revija* 55/1/2. 105–31.
- Ken HYLAND, 1998: *Hedging in scientific research articles*. Amsterdam, Filadelfija: John Benjamins.
- France JESENOVEC, 1968: Naklonskost oblik, ki izražajo prihodnji čas. *Jezik in slovnstvo* 13/2. 52–55.
- Monika KALIN GOLOB, 2006: Stilistika poročevalstva in poročevalski stil: od prvih dnevnikov do tabloidizacije medijev. *Slavistična revija* 54/pos. št: *Slovensko jezikoslovje danes*. Ur. A. Vidovič Muha. 281–92.
- Tomo KOROŠEC, 1998: *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Erika KRŽIŠNIK, 1986: Revijalni tip poljudnoznanstvenega besedila. *Simpozij Slovenski jezik v znanosti 1* (Razprave Filozofske fakultete). Ur. A. Vidovič Muha. Ljubljana: ZIFF. 59–70.
- Olga KUNST GNAMUŠ, 1984: Tvorjenje in razumevanje povedi – poskus pragmatične razčlemba. *Jezik in slovnstvo* 31/1–2. 10–59.
- Raija MARKKANEN, Hartmut SCHRÖDER, 1989: Hedging as a translation problem in scientific texts. *Special Languages: From human thinking to thinking machines*. Ed. C. Laurén, M. Nordman. Clarendon: Multilingual Matters. 171–79.
- Anna MAURANEN, 1997: Hedging in language revisers' hands. *Hedging and discourse: Approaches to the analysis of a pragmatic phenomenon in academic texts*. R. Markkanen, H. Schröder (ur.). Berlin in New York: Walter de Gruyter. 115–33.
- , 2000: Strange strings in translated language: A study on corpora. *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies 1: Textual and Cognitive Aspects*. Ur. M. Olohan. Manchester, Northampton, MA: St Jerome. 119–42.
- Vesna MIKOLIČ, 2007: How to express the power of arguments in academic discourse. *Wissenschaftliches Schreiben abseits des englischen Mainstreams/ Academic Writing in Languages Other than English*. Ur. U. Doleschal, H. Gruber. Frankfurt ob Majni: Peter Lang. 104–25.
- Greg MYERS, 1994: Narratives of science and nature in popularizing molecular genetics. *Advances in Written Text Analysis*. Ed. M. Coulthard. London, New York: Routledge. 179–90.
- Maeve OLOHAN, Mona BAKER, 2000: Reporting that in translated English: Evidence for subconscious processes of explicitation? *Across Languages and Cultures* 1/2. 141–58.

- Frank R. PALMER, [1986] 2001: *Mood and Modality*. Cambridge: University Press.
- Jean PARKINSON, Ralph ADENDORFF, 2004: The use of popular science articles in teaching scientific literacy. *English for Specific Purposes* 23/4. 379–96.
- Agnes PISANSKI PETERLIN, 2005: Text-organising metatext in research articles: An English-Slovene contrastive analysis. *English for Specific Purposes* 25/3. 307–19.
- , 2009: Izražanje svojilnosti v prevedeni slovenščini: Korpusna analiza. *Jezikovni korpusi v medkulturni komunikaciji*. Ur. V. Mikolič. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales. 105–16.
- Carolyn ROEDER, Björn HANSEN, 2006: Modals in contemporary Slovene. *Wiener slavistisches Jahrbuch* 52. 153–70.
- Tomaž SAJOVIC, 1986: Razmerje med poljudnoznanstvenim in znanstvenim jezikom. V *Simpozij Slovenski jezik v znanosti 1* (Razprave Filozofske fakultete). Ur. A. Vidovič Muha. Ljubljana: ZIFF. 49–58.
- Mike SCOTT, 1996: *WordSmith Tools*. Oxford: English Software.
- Mojca SMOLEJ, 2004: Obvezni in neobvezni členki. *Slavistična revija* 52/2. 144–55.
- Elżbieta TABAKOWSKA, 1989: Lexical markers of subjective modality and translation equivalence in English and Polish. *Multilingua* 8/1. 21–36.
- Jože TOPORIŠIČ, [1976] 2000. *Slovenska slovnica*. 4. izdaja. Maribor: Obzorja.
- Gideon TOURY, 1995: *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam, Filadelfija: John Benjamins.
- Johan VAN DER AUWERA, Ewa SCHALLEY, Jan NUYTS, 2005: Epistemic possibility in a Slavonic parallel corpus: A pilot study. *Modalität in slavischen Sprachen: Neue Perspektiven*. Ur.: P. Karlík, B. Hansen. München: Sagner. 201–17.
- Irena VASSILEVA, 2001: Commitment and detachment in English and Bulgarian academic writing. *English for Specific Purposes* 20/1. 83–102.
- Ada VIDOVIČ MUHA, 1986: Tipološki pregled nekaterih vplivov na slovenski znanstveni jezik. *Simpozij Slovenski jezik v znanosti 1* (Razprave Filozofske fakultete). Ur. A. Vidovič Muha. Ljubljana: ZIFF. 23–41.
- , 1998: Pomenski preplet glagolov *imeti* in *biti* – njuna jezikovnosistemska stilistika. *Slavistična revija* 46/4. 293–353.
- Eva Thue VOLD, 2006: Epistemic modality markers in research articles: A cross-linguistic and crossdisciplinary study. *International Journal of Applied Linguistics* 16/1. 61–87.
- Andreja ŽELE, 2008: Reševanje nekaterih skladenjskih vprašanj v slovenščini glede na razpoložljive teorije in metode. *Slavistična revija* 56/Kongresna št.: *Zbornik referatov za štirinajsti mednarodni slavistični kongres, Ohrid, 10.–17. september 2008*. Ur. A. Derganc. 161–76.
- , 2012: O propozicijskosti prislovov v slovenščini (z vidika slovanskega jezikoslovja). *Slavia Centralis* 5/2. 21–36.

## SUMMARY

In recent years, a considerable amount of research in translation studies has been dedicated to the specific characteristics of the language of translations (cf. Eskola 2004; Mauranen 2000; Olohan and Baker 2000). Most studies of this type have been based on corpus analysis comparing translations and comparable target-language originals. Previous studies have shown that translated Slovene texts differ from those originally written by native speakers of Slovene in terms of selected lexico-grammatical items (see, for instance, Pisanski Peterlin (2009) for a study comparing the use of possessive pronouns in original and translated Slovene texts).

This paper aims to show that differences between translated and original Slovene texts can also be found in terms of more complex phenomena, such as epistemic modality. Epistemic modality is one of the main categories of modality; it reflects the degree of the speaker's or writer's commitment to the content of the proposition. Epistemic modality seems to present a particular challenge to the translator because of cross-linguistic differences in epistemic expressions and because of cross-cultural pragmatic differences.

The study focuses on the use of epistemic modality in Slovene popular science texts. The 200,000-word corpus used in the analysis is composed of two parts: the first comprises 30 original Slovene texts, and the second comprises 30 texts translated from English into Slovene. Popular science texts are relatively frequently translated into Slovene and therefore constitute a relevant genre for research in translation studies. The corpus was analysed using WordSmith Tools 4.0 (Scott 1996), a software tool for corpus analysis. A list of potentially relevant expressions of epistemic modality used for the corpus search was compiled based on the literature on epistemic modality. The results of the corpus search were examined manually to remove any non-relevant items. The final results were then examined in context to establish whether differences between translated and original texts can be identified for each category of epistemic modality.

The findings show a pronounced difference in the frequency of use of expressions of epistemic modality between the two parts of the corpus: the translated texts contained approximately 25% more expressions of epistemic modality than the comparable target-language originals. The findings furthermore reveal substantial differences in the use of the individual lexico-grammatical categories of epistemic modality.

The translators of the texts analysed in this study preferred different expressions of epistemic modality compared to the writers of the comparable original Slovene texts; consequently, the language of the translated texts revealed characteristics not found in non-translated Slovene. The fact that translated Slovene may be different from non-translated Slovene needs to be taken into consideration both in teaching Slovene as well as translator training.



---

UDK 821.163.3/.6.09-3

*Cho Jun Rae, Kim Sang Hun*

Univerza v Seulu (Hankuk University of Foreign Studies, Seoul)

## THE CHRONOTOPE OF THE HOUSE (*KUĆA*) AND THE DISCOURSES OF WOMEN IN THE MODERNIST NOVELS OF FORMER YUGOSLAVIA<sup>1</sup>

The modernist literature of the former Yugoslavia inherited the legacy of realist literature in terms of “chronotope” and “subject,” while also differing drastically from the legacy, conceptually speaking. This is most obviously revealed in psychological literary discourse about the low-ranking subjects of traditional society, particularly women. A typical example is the traditionally patriarchal space of the house (*kuća*), which typically functions as a negative motif of chronotope in the discourse about women and family by modernist writers of the former Yugoslavia.

**Key words:** modernist novels from former Yugoslavia, chronotope, discourse of women, discourse of family, psychologism, patriarchal culture

Modernistična literatura bivše Jugoslavije je podedovala tradicijo realistične literature, kar zadeva kronotop in književni lik, vendar se od te tradicije konceptualno tudi pomembno razlikuje. To se najočitneje razkriva v psihološkem književnem diskurzu o likih, ki zasedajo nizka mesta v hierarhiji tradicionalne družbe, kar so posebno ženske. Značilen primer je tradicionalni patriarhalni prostor hiše (*kuća*), ki v pisanju modernistični avtorjev iz bivše Jugoslavije običajno deluje kot negativni motiv kronotopa v diskurzu o ženskah in družini.

**Ključne besede:** modernistični roman v bivši Jugoslaviji, kronotop, diskurz o ženskah, diskurz o družini, psihologizem, patriarhalna kultura

### 0 Introduction

The modernist novels of former Yugoslavia (hereafter, Yugoslavia) realistically reflect the various geographical, social, and ethnic situations of the western Balkan area and indirectly reveal the area’s unique cultural and semiotic mindset. The individual authors of the modernist novels of Yugoslavia have certain characteristics: each of them notably manifests the natural environments, material foundations, and sociopolitical relationships of their home places, and each author’s consciousness shows in the formation of a distinct ethnic chronotope with constant tension between conservation and innovation according to the local environmental features.

The literature of Yugoslavia, whenever cultural modernization created contention from its naissance until today, has presented tradition and innovation as central issues; the metaphor of “centrifugality”,<sup>2</sup> which concisely encompasses the attributes

---

<sup>1</sup> This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2015.

<sup>2</sup> In this paper, the concepts of “centripetality” and “centrifugality” include social and cultural meanings in addition to the literary categories of “traditionalism” and “reformism,” which are commonly re-

of modernist literature, is also specifically confirmed by analyzing the chronotope in the region's representative novels (Meštrović 1993: 134–39). Although most of the authors were unable to deviate from provincialism and traditionalism, which are the characteristics of pre-modernism, they tried to transform the traditional values and conventional culture of each locality and to raise them to the level of world culture through sophisticated art forms that represented avant-gardism, innovation, freedom, individuality, pluralism, and democratic values. The Balkans' pursuit of national identities while under the control of foreign powers, such as Ottoman Turkey and Austria, reached a critical point at the time of modernism that opened the prologue to the history of Yugoslavia. Thus, we may conclude that the need for enhancing life through the arts and for creative responses to contemporary cultural trends was the fundamental reason for which modernist novelists, who constituted the intellectuals in each ethnic group, sought new artistic forms.

The cultural model for the mentality of the Balkan people (*balkanskij mentalitet*), which is the worldview of the Balkans (*Balkanskaja Model' Mira*)<sup>3</sup> proposed by Russian semiotic scholar Tatijana Civ'jan in her analysis of a vast amount of data, helps to identify their universal mindset (Civ'jan 2006: 71); however, it is insufficient for interpreting the unique cultural model of Yugoslavia in the western Balkans. In addition to aesthetic values, modernist novels from Yugoslavia characteristically provide detailed information about the social environment and folklore of the western part of the modern Balkans. As is usual with cultural models, the cultural value system of Yugoslavia does not have entirely homogenous and standardized elements; here, contradictory values and oppositional worldviews are sometimes mixed. This complex model of worldviews is clearly expressed in the culture at the turn of the century, which was a period of political and social upheaval. We can say that various literary texts produced in the modernist period in the western Balkans actualize this foundational, potential value system.

## 1 Mental division and the Dinar traditional culture of Yugoslavia

In the early 20th century, Serbian anthropologists Jovan Cvijić and Milivoj S. Stanojević extensively probed the mentality of the Dinaric race, the prototype for the people of Yugoslavia, from the perspectives of anthropology, sociology, and the stu-

---

ferred to in the history of Yugoslav literature. A group of Western thinkers (Durkheim, Parsons, Giddens, and Habermas) explain the characteristics of modernization with reference to globalization and universality, the Enlightenment, and centrifugality, and contrast them with centripetal pre-modern culture, which tends to conserve regionalism, nationalism, traditional values, and internal integration. Using this viewpoint, we looked for the essence of the modernist novels of the former Yugoslavia at their point of breaking away from pre-modernity, and used the metaphors of "centripetality" and "centrifugality" in defining the pre-modernity and modernity that coexist in these novels.

<sup>3</sup> In relation to general semiotic oppositions, Civ'jan sees that the value systems of internal vs. external and mine vs. others' are directly associated with the mentality of the Balkan people. She considers that these value systems are specifically expressed in the texts through the Balkan locale (*balkanskoe prostranstvo* - topography, terrain and nature) and the Balkan history (*balkanskoe vreme* - social and cultural evolution, and progress of thought), and she defines this overall operation as the unique characteristic chronotope of the Balkans.

dy of cultural mentality. In their studies, Cvijić and Stanojević agree that the Dinaric race (Serbs and Croats) predominates among the South Slavs in the Balkans. It is true that these research data reveal partial limitations as academic resources because the characterological study of these two anthropologists is not completely free from their nationalist viewpoints (Bošković 2005: 9); nonetheless, they provide considerable implications for studying the local literary texts by presenting the subtle emotional features of Yugoslavia, which foreign observers cannot easily apprehend. Cvijić and Stanojević also help with identifying the distinctive mentality of Yugoslavs, which is distinct from that of East Slavs, West Slavs, and Bulgarians, by indicating that the family structure, “zadruga,” and family tradition, “slava,” were appropriated by the Dinarics, who constitute a major proportion of Yugoslav people.

“Zadruga,” which is the term for the unusual family structure in Yugoslavia, is a paternal hierarchical family commune of 20 to 80 kinship members under the direction of a single household head (*domaćin* or *starešina*). This family structure likely began because the early settlers, living mostly in isolated mountain areas, felt the need for mutual help and protection. In addition, it was financially efficient for a large family to be consolidated into one household, owing to the household taxes imposed under Turkish rule, and the large commune afforded some protection against external enemies. *Zadruga* gradually decreased in most places with the advent of modernism, but it lasted for quite a long time in the Dinaric area (McDonald 1973: 113–17). *Kuća*, meaning “house,” is another form of the family structure aside from *zadruga*; it was constituted by the householder, his married sons and their families, and its form was superficially similar to that of the *zadruga*, although the number of constituents was smaller (McDonald 1973: 120).

The most noticeable cultural attribute of the traditional Dinaric society was its male-dominated culture (*androkratija*), based on strong masculinity and patriarchy (Dvorniković 2000: 208, 340). As indicated by a local proverb—“God does not help where the patriarch does not receive respect”—the authority of the patriarch over his family members was absolute, and it was a common social understanding that accepting the patriarchal authority was profitable to the communal development (Tomašić 1948: 20). In that patriarchal culture, the divisions of role and labor between parents and children, and between males and females were clear (Simić 1983: 82), and a strict hierarchy prevailed, even among male family members (Tomašić 1948: 20). Dinaric males were most distinguished from Western European males in their lack of chivalrous culture or courteous care for women. On the other hand, the virtue demanded of the wives was obedience to their husbands (Dvorniković 2000: 208, 343). The different family dynamics (relationships between husband and wife, mother and son, and daughter-in-law and mother-in-law) of the Dinaric traditional society were characterized by a decrease in the wife’s affection toward the husband and an immense affection of the mother for her son as a coping mechanism for possible discordance between mother and daughter-in-law, should the daughter-in-law revolt against her mother-in-law’s dominance (Simić 1983: 76). The ideas of male superiority over females and the preference for baby boys over girls were emphasized because of the male responsibilities to preserve the family lineage, fight in war, and support the family (Tomašić 1948: 22; Dvorniković 2000: 344). The relationship between father

and son manifested in an extreme contradiction of love and hate, and the father did not show a daughter as much tenderness or concern as he would show a son. Within the communities, any indications of sex or any expressions of female seductiveness were also inhibited.

Dvorniković argues that the culture of Yugoslavia in the western Balkan region shows more maturation in the spatial than in the temporal aspect because of the long period of foreign occupation, cultural underdevelopment, and frequent wars with neighboring nations; therefore, the region is distinguished by the preservation of natural and unpolished traditional values rather than by the promotion of a man-made and sophisticated material culture (Dvorniković 2000: 252). In this respect, the modernist culture of Yugoslavia can be regarded as a ceaseless struggle to move from a “spatial race” to a “temporal race.” In other words, it is a series of attempts to fight against and conquer the geographical space that constantly deprived someone of his or her place in historical memory.

## **2 The chronotope of the modernist novels of Yugoslavia: A reinterpretation of the discourse on women and traditional values**

The chronotopic characteristics of the realistic novels from Yugoslavia are, first, a typification of certain ethical values through the expression of specific socio-cultural practices, and, second, spatial specificity and temporal abstraction that are described in the novels. In particular, the house (*kuća*) where the local residents’ personal and social lives are merged is the central symbol in the narrative, which focuses on the human relationships inside and outside of the house.

The modernist novelists of Yugoslavia commonly manifest the crises and fractures of traditional society through their discourse on family and women. Consequently, the same spatial motif found in realist literature is expressed with a different meaning of chronotope. The typical example is the patriarchal space, the house (*kuća*), which typically functions as a negative motif of chronotope in the discourse on women and family from the prominent modernist novelists of Yugoslavia.

### **2.1 Discourses on women and family in Slovenian and Croatian modernist novels**

Prežihov Voranc, a leading modernist writer of Slovenia, frequently depicted the dreadful incidents that humans encounter in the journey of life and their inevitable struggles for survival in harsh environments. In his novelette *Samorastniki*, which is regarded as his most artistically mature work, he portrays the dramatic fates of women in a traditional society. Focusing on the women and the contradictions of the community in the social and economic environment of Slovenia in the late 19<sup>th</sup> century, this work criticizes the status of single mothers in that patriarchal society, the barbaric restrictions on women within rural communities, and the inhuman and violent customs. Traditional Yugoslav society stressed the premarital virginity of the bride; if an unmarried girl became pregnant, she was considered to have defiled



the honor of the family as well as her own, and she was implicitly forced to have an abortion (Tomašić 1948: 70). In *Samorastniki*, single mother Meta is treated as a witch by the members of the rural community; in addition, her nine children cannot avoid social and legal discrimination. Meta's situation illustrates an aspect of the traditional society in which large and wealthy families have a correspondingly greater voice within the community. People who were born in a small and poor family had no social privilege, stayed in a low social status with no influence in the community, and merited no protection when attacked by someone with greater status and power (Tomašić 1948: 93).

The story is narrated by Meta's youngest daughter, reminiscing about the life of her mother. In the main plot, the forbidden love between the eldest son of a wealthy family, Karničnik, and the daughter of a destitute family, Hudabivnik, ends in tragedy. The children of Hudabivnik are ill-treated when young, but they manage to form a well-established family, whereas the Karničnik family, once a well-to-do family, becomes impoverished in the end. The head of the affluent Karničnik family, who is in fact the father-in-law of the heroine, thinks that Meta, a poor maid working in his house, is not suitable to be his daughter-in-law, so he objects to her marriage with his son, Ožbej. He prevails upon the village community and the courts, obstructing the marriage by every possible means.

Like the servant Jernej in a work by Slovenian modernist writer Cankar, Meta asks for her freedom from the Karničnik family and relentlessly fights for it; but the marriage does not happen, and she is left as a helpless single mother. Despite the motif of marriage, the novel does not have any romantic descriptions about the love relationship between Meta and Ožbej; instead, economic superiority and power are the main motifs of the narrative, as in Ivo Čipiko and Andrić's novel with its themes of the hierarchy of power and violence. Voranc presents the subject of social change by extending the discrimination against women to the structural contradictions of the social environment in the traditional rural communities, where a patriarchal order and the logic of power coexist.

In addition, Meta represents a typical topos that repeatedly appears in the depiction of women in modernist Yugoslav novels: These modernist novelists, in their works about violence against women and the sacrifices of women, often stress ethical messages through metaphors that underline women's physical weakness juxtaposed against the strong masculine order in order to highlight the brutality of the regulations and institutions of the patriarchal society. For example, like Andrić's *Mara Milosnica*, this novel often depicts institutional religion as a supporter of patriarchal domination over victimized women. The vicar, taking Karničnik's side, gives Meta's nine children names that indicate their illegitimate births and contributes to the collective insult toward Meta. The feudal lord, serving the role of the judge of the village, is also suborned by Karničnik and insists that Meta give up the marriage with Ožbej. When she disobeys his order, he has her flogged. Meta, by way of contrast, is portrayed as possessing a devout faith, and she appears as a virtuous woman who only loves Ožbej without considering his social status and wealth. Karničnik is reluctant to accept Meta as a daughter-in-law, mainly because he worries that she may take over his large farms; however, he is also concerned that the blood of his family will

be “polluted” by that of a low-ranking family and that his social status will be ruined if his family forms an affinity with them. Most of the story is occupied by the tension between Karničnik, who is unwilling to legally accept the nine children born from his son, and Meta, who cannot give up Ožbej, the biological father of her children, in order to save the children from illegitimate status. The conflict is resolved in favor of the one with power in a solution that requires violence. Karničnik, who considers the honor of the family as most important, tries not to lose his son; thus, he portrays Meta to the village people as a witch (*vještica*) that has seduced a decent man and ruined him. He calls Meta into his house and tortures her brutally. Furthermore, he urges the village women to humiliate her; in the end, he expels her from the community.<sup>4</sup> Internalizing the patriarchal customs, the village women, instead of sympathizing with Meta as a woman, insult her in support of the powerful Karničnik.

The motif of social discrimination against women is also highlighted in Dinko Šimunović’s novelette, *Duga*, which represents Croatian modernist novels well. Šimunović’s story, with its strong local flavors portrayed in mythical and idyllic landscapes, is based on the author’s memories of childhood and the folklore he heard from his mother. The narrator in the novelette renders the psychology of the young heroine in lyrical and romantic tones, accompanied by the genre portrayal of the residents’ unique lives in a small Catholic village named Čardake. The narrator directs the story toward recollecting the gloom of the dry, stiff, and artificial traditional society, by bringing back the dynamism and vitality of the natural world. The novel takes the form of a Bildungsroman, underscoring a pessimistic view of the unfortunate society that oppresses human potential, the motifs of humans’ innate solitude, and their conflict with the surrounding world while describing the life journey of a growing nine-year-old girl. The feudal lord’s only daughter, Srna, is livelier and more active than other children, and she suffers from discrimination of various kinds inside and outside the house simply because she is not a male. The feudal lord, Srdar Janko, and his wife believe that men and women have distinct social roles and that they should be educated differently according to these roles; thus, they hound young Srna by admonishing her to follow certain manners as a female and by monitoring her. These admonitions include an insistence that a female should not run, should not sing except in certain circumstances, should wear a tight-fitting housecoat, should not eat much, should not get tanned, and should preserve the honor of the family. Srna wants to climb trees, swim in the river, and ride a horse like a boy; she yearns for an unconfined, lively life in nature, in contrast to the sickening restriction in the house, which is filled with religious pictures, the odor of burning candles, and the smell of herbs. As the conventional manners shackle her carefree and healthy nature, she is increasingly envious of the boys, who frolic on the field or in the river. The novel indirectly criticizes patriarchal social customs, with their strict gender division, through its depiction of Srna’s psychological conflicts, particularly by juxtaposing the gender division with contrasts between artificiality and nature. As a female, Srna can go not to her cherished cornfields and meadows in the moonlight, but into the dust-covered alleys of the city. Young Srna becomes thoroughly aware of the discrimi-

<sup>4</sup> According to Tomašić, in the traditional society of the former Yugoslavia, the severest punishment for a member was to be expelled from the community (Tomašić 1948: 184).

mination against women when she encounters Sava, a tragic heroine inserted into the novel as a frame narrative. Sava tells Srna her unfortunate life story: she has become disabled, losing one hand in an accident. She manages to learn embroidery skills and succeeds in gaining independence, but she is dispossessed of all of her hard-earned savings by her cunning and hypocritical husband, only to be later deserted along with her daughter. Following the first lyrical half of the novel, Sava's story leads the narration toward a tragic ending. After Sava speaks of an old village legend that says one can become a man if one runs under a rainbow, Srna runs into fields of reeds and drowns in a swamp. Her parents, broken-hearted after the death of their only daughter and suffering the guilt of having inflicted pain on their child, end their lives by jumping off a cliff.

## 2.2 Discourses on women and family in Serbian and Bosnian modernist novels

Borisav Stanković, a leading novelist of Serbian modernism, was a contemporary of poets Jovan Dučić and Milan Rakić, who were influenced by elegant French symbolism; however, Stanković created an archetype of Yugoslav women that is quite different from the ideal and mysterious images of women depicted in the two poets' works. His novelette, *Pokojnikova žena*, provides such details of traditional practices that it is used by folklore scholars who research Yugoslav society. It depicts the cruel practices of a traditional culture that destroyed women's lives. In the traditional Dinaric society, a widow who had a sexual relationship with a man other than her husband was killed or punished by her premarital family (Crnković 1999: 252). Etiquette required that a widow not let any guest come into her house or go outside the house. A widow should neither meet anyone nor be seen by anyone. In other words, she must become an invisible entity (Crnković 1999: 253). In the traditional Dinaric society, the house of the deceased householder was regarded as an inviolable sanctuary which even the widow's premarital family could not visit freely after the death of the householder for fear of "sinning" by disturbing the peaceful sleep of the dead person (Crnković 1999: 253). In this novel, the widow Anica lives as a slave who silently follows the orders of her husband, Mita, when he is alive; even after his death, she cannot escape her inexplicable life as a slave possessed by his ghost. Through his depiction of the benighted Anica as lacking free will, the author critically dissects the social and cultural environments of the traditional Dinaric society, which damaged a woman's self-identity. Here Anica is aware of the all-encompassing violence of her surroundings that oppress and restrain her, but she chooses to comply with her oppressor's desires and commands instead of resisting them.

As indicated by the name Anica, which is an implicit anagram of "Hasanaginica,"<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Centering around the motif of the "unfairly treated wife," this ballad pithily presents the distinct cultural customs that prescribe the family relationships (husband and wife, parents and children) in the western Balkan nations, communicating in a special way the region's unique male-dominated, gender-specific culture. The main motif of the work is the wife as unfairly treated by her husband, although she herself fulfills her duties as a wife.

the structure of the novel is distinguished by its adaptation of the lyrical oral epic (ballad), prevalent in Yugoslavia, into the form of a modern novel. The novel grotesquely describes the merciless traditional social norms that controlled women's social behaviors as well as their secret desires in Yugoslavia from ancient times to the early modern period. It is also worth noting that it adopts a plot structure with a dramatic ending similar to that of the oral narration, which teaches the superiority of patriarchal dominance over women. This novel is ironical from the first sentence. "She visits the grave so often that the realistic images of her husband have long been erased from her memory" (Stanković, *Stari dani i druge pripovetke* 193). Suggesting that Anica has often visited the grave, this sentence indicates that her mourning and lamentation arise not from sadness over the loss of her late husband but from a kind of fetishistic attachment or accustomed habit. Anica increasingly enjoys being confined to the house that still seems to be ruled by her late husband, and her feeling of joy derived from wailing at his grave replaces sexual contentment. Most of the novel is dedicated to describing how these habits are repeated and naturally embodied in her.

Stanković's novel *Nečista krv*, similar to the novelette, details a coercive environment to which the heroine is confined and the process by which she becomes accustomed to it as a result of the social pressure that demands her obedience. It depicts a situation in which an urban elite family at first feels culturally superior to the country folks in Vranje, a small town that faces great changes between classes caused by the annexation to Serbia and the influx of European culture and goods in the late 19<sup>th</sup> century. The family experiences an economic downfall and humiliation in the newly changed environment. The novel's main character, Sofka, at first strongly opposes her greedy and hypocritical father, Efendi Mita, when he tries to sell her through marriage in order to save his house from being bought off in a financial crisis; but later, in self-defeat, she willingly agrees to his decision. Sofka becomes psychologically enslaved to her husband, Tomča, who mortifies and tortures her, and her self-defeat reaches its climax when she enters an abnormal psychological state in which she believes that she deserves that kind humiliating treatment. A drastic contrast develops between the first and second halves of the novel as the heroine—with her initial vitality, colorful desires and dreams, and open mind—eventually complies with the demands of the males who victimize her and becomes completely possessed by the primitive and barbaric life at her husband's house. Sofka is not treated as a person; rather, she is degraded into an exchangeable object for implicit trade relations between men. Stanković attempted to point to an actual social problem and the tragic plight of women by creating the archetype of a woman who is easily ruined by the violence of the environment and introducing a somewhat provocative material.

Ivo Andrić's novelette, *Zlostavljanje*, introduces a female protagonist, somewhat like Hasan-aga's wife and Stanković's heroine (she even shares the latter's name), to show the discourse function of chronotope, which allows dialogic relationships with previous literary traditions. The novel describes the verbal "violence" of the husband, Gazda Andrija, toward his wife through several episodes arranged in the form of an anticlimax. The narrative of the novel advances between a limited number of characters—the husband, the wife, and a member of her premarital family—and focuses on changes in their psychological states rather than external incidents. Like

Stanković's heroine, the female protagonist of this novel is stereotypical on the surface, and the author consistently adds psychological commentaries, speaking for her silence. While describing the family's life in a city in contemporary Yugoslav society, the author analyzes the reasons for their unsuccessful marriage. He also mentions that he will analyze how the traditional conservative practices and prejudices of "our people" suppress lively and creative people, particularly women (Andrić, *Znakovi* 98). This novel is largely divided into two parts. The first half is the author's accusation of concealed domestic violence toward women, hidden under the surface of ordinary and peaceful married life, mixed with descriptions and the author's statements. The second half is a series of episodes that support the author's argument.

In the traditional society of Yugoslavia, a woman's lower social status played the role of an irritant to satisfy a husband's urge for bravado and violence. Besides, wife abuse was a convenient channel for a husband's expression of hostility without visible harm to society (Tomašić 1948: 74). The husband, Andrija, is depicted as a genuine and competent businessman during the ordinary workday, but at night a "monstrous" being who disturbs the sleep of his wife, Anica, in order to take complete control of her consciousness. Anica seeks the last bastion of her self-awareness during the short time before she falls asleep after her husband's "verbal torture" is finished; when her husband tries to deprive her of this brief moment of repose, she decides to leave the house in order to save her "life," despite others' calumnies. Receiving ceaseless "verbal torture" from her husband, who is full of machismo, lies, and duress, Anica reaches the point where she can no longer be aware of the pain. Her husband, further provoked by her reaction, increases the degree of torture; this vicious circle continues. Like Stanković's novel, Andrić's novel, as indicated by the female protagonist's name, also revives the theme of the lyrical oral epic (ballad) "Hasanaginica" through explicit metaphors. Anica embodies the recurring tragedy of women in the western Balkans, despite her temporal distance from Hasan's wife, who are constrained by males' dictatorial and absolute power and denied their right to choose and speak. Likewise, Anica's husband, Andrija, is compared to Hasan, who cannot express his natural desire outside the house because he is suppressed by the authority of the symbolic system and who passes his impotence on to the female subordinate. Andrija relieves his stress from the social life outside the house by attacking his wife, and this behavior illustrates a negative aspect of the male in a traditional society. At the same time, he tries to compensate for his inferiority to his wife (because of his physical ugliness and puniness) through garrulousness, which is prohibited for a man in Yugoslav traditional society where excessive talking was equated with arrogance and violence (Tomašić 1948: 175); thus, Andrija's pretentious chat in the presence of his wife in fact opposes the values of the traditional patriarchal culture. Most of all, the female protagonist of Andrić's novelette despises the "disorder" resulting from the mixture of traditional value systems and urban freedom that is found in Andrija, who grew up in a rural area and moved to the city not long ago. The female protagonists with the same name in both Stanković's and Andrić's novels share the archetype of Hasan-aga's wife; they regard this psychological instability as the most threatening element in their men because it can often abruptly turn into aggressiveness.

### 2.3 The motif of sacrifice in the modernist novels of Yugoslavia and the chronotope of the house

The characteristic of the typical topos of a female character in the modernist novels of Yugoslavia is the extreme self-defeating behavior displayed in confronting injustice. Devotion to fate determines the shape of both the heroine and the plot in these novels. Here, the psychology of sacrifice overlaps with the death drive. In a typical plot structure, the protagonist “chooses” death, influenced by others, even when the choice is not inevitable and when it could be avoided, depending on the individual’s will. This plot structure assumes a preference for fatalism (*amor fati*), which is part of the general mentality of the people in the Balkans, and for extreme excitement and eruptions of emotions, an intense feeling of tragedy, and the dramatic resolution of conflict (Civ’jan 2006: 92). This distinctive concept of sacrifice in the western Balkans was probably formed through a combination of social atmospheres that emphasize human relationships in a rural community, parenting practices for a female that differ from those of the male in the house, indifference toward the female in the house, and emotional asymmetry between a male and a female. Bogišić points out that women of the Dinaric society had to endure pain in “silence” and that it was regarded as misbehavior to talk about that pain to others, including a woman’s premarital family (Bogišić 1874: 49, 271). Women did not have a way to release the anger resulting from violations of their personhood and discrimination. It is believed that women in the traditional severely patriarchal society of Yugoslavia, in particular Macedonia and Montenegro, suffered from neurasthenia and hysteria, and were more prone to suicide than men (Tomašić 2000: 62). Their volitional choice of such extreme behavior can be seen to be a result of redirecting their suppressed anger against the society and others towards themselves.

According to Edmund Leach, who defines sacrifice as an act of communication, sacrifice is a transitional process from the mundane present world to another world. Suppose the mundane world is the everyday experience of the world (A) and that the other world is an unusual and inverse world (non-A). Between the two worlds lies a boundary region simultaneously possessing the properties of the former and of the latter; it is a sacred space where ritual activities occur (Lič 2001: 101). Using this model, the “mundane world” is a place where humans lead helpless and despicable lives during a finite time, and it follows the law of time, which is governed by natural cause and circulation. On the other hand, the “other world” is ruled by immortality, heroism, and omnipotence; it is a space of abnormal time in which the past, present, and future coexist. In addition, the “other world” is perceived as the source of health, life, political influence, and wealth by the people in the “mundane world”; further, in order to obtain these “powers,” “helpless” ordinary people communicate with the “other world” through the channel of religious rituals (Lič 2001: 100–01).

This motif of “sacrifice” is depicted differently by writers in each ethnic group. First, the “sacrifice” of Dinko Šimunović’s female protagonist, Srna, is a voluntary sacrifice. For her, space A is the world of gender discrimination, and space non-A is the world of impartiality where she receives the same education and treatment as the males. The reed field that Srna runs on and “the lake of death” (*mrtvo jezero*) as the

final destination are the ritual places she must go through in order cross over to a new world by victimizing herself.

The sacrifice of Voranc's female protagonist, Meta, is both obligatory and voluntary. What is unusual about this plot of sacrifice is that it occurs at once in space non-A, the space of the ideal, which represents human dignity and freedom, and in space A, the reality that physically exists outside the rural community, permitting her to raise her nine illegitimate children.<sup>6</sup> She wants only marriage to Ožbej but stays outside the village without intending to return to the affluent community of Karnice. The ritual space of sacrifice for Meta is the house of Karničnik; the castle of the feudal lord and the brutal torture imposed on her is her ritual of sacrifice. The tortures (sizzling hands, whipping of the naked body, and public humiliation by the community members) are portrayed as a kind of ceremony necessary for her to be aroused from her status as a passive, fragile maid in order to become a strong mother who protects her children.

By comparison, in the case of Stanković's female protagonist, Anica, her husband's house where she lives and his grave that she visits for mourning imply a double meaning. First of all, Anica's sacrifice is heteronomous for the benefit of a third party. Her father becomes powerless after moving to the city, and her brothers take over the role of the householder. Solely to protect their social respectability, they arrange her marriage to a seemingly wealthy man without asking her opinion. She unwillingly marries a stranger who is much senior to her, and in reality is not rich. According to Edmund Leach's model of sacrifice, space A is the house of her premarital family (her brothers and her mother), and space non-A is the house of her husband, Mita. Anica's ritual of sacrifice in the boundary region is her marriage to Mita, and the beneficiaries of the sacrifice are the members of her premarital family. On the other hand, the grave of her late husband, Mita, and his house become the source of "power" that lets her lead her everyday life under the external pressure from others. Superficially, Anica's regular visits to the grave and preservation of her husband's possessions seem to show her adherence to the customs of the traditional society. In reality, she has detected her premarital family's secret plan for her to remarry another man so they can avoid the expense of supporting her as a widow, and, in opposition to their plan, she takes advantage of the traditional custom and the ghost of her late husband in order to delay her remarriage and to secure her inner freedom. While her premarital family is arranging her remarriage, she claims that she has seen the ghost of Mita and creates a hysterical disturbance. This disturbance is caused not by her guilt toward Mita, but by her fear, as a "symptom" of certainty, of repeating the life of imprisonment through another marriage. Furthermore, contrary to her premarital family's expectation, she voluntarily renounces Ita, the object of her secret love, and chooses to marry Nedeljko, an apparently less desirable choice. Superficially, that choice can be seen as a result of her guilt toward her late husband; in fact, it is her expression of fierce anger toward her mother, who has abused her by internalizing the mentality of her brothers. Thus, in this novel, the house corresponds to the grave, and the overall plot narrates Anica's journey from one "house-grave" to another.

<sup>6</sup> The novel does not clearly mention the place where Meta settles after she has been expelled from the community, probably because this place is actual and ideological at the same time.

In *Nečista krv*, the female protagonist, Sofka, is born into an upper-class merchant family in Southern Serbia, in contrast to Marko's family, an ignorant peasant family near the border of Turkey. The main plot of the story centers on the contrast between the family of Efendi Mita, which, though wealthy for many generations, had lost all the wealth; and Marko, who was a poor peasant but who became wealthy by smuggling and stealing at the Albanian border. Sofka steps into a life crisis when her father, Efendi Mita, agrees to sell her into marriage to Marko's young son; the process of this sacrifice is described in detail through Sofka's subtle and complex psychology. At the beginning, Sofka opposes the unjustifiable marriage, but her free will is too weak to escape her tragic fate. The symbol of crisis is highlighted in the scene in which Marko tries to rape his daughter-in-law Sofka, following the barbaric custom of incest that has been hushed up, which is expressed with the chronotopic motif of the threshold in the scene where he tries to get into his daughter-in-law's room. In the first part of the novel, Sofka's crisis diminishes when Marko dies. However, in the second part of the novel, her crisis increases when her husband, Tomča, who is as bad as her father-in-law, is introduced, and it hits its climax when her father, Mita, and Tomča have a violent altercation regarding the remaining wedding costs. At the end of the novel, the author mentions the deformed shapes of Sofka's children in order to suggest the dark vision of women's beauty and vitality being sacrificed to the regressive patriarchy conjoined with economic interests.

The house in which Andrić's female protagonist, Anica, lives after marriage is also portrayed as a psychological space with day-to-day functions and metaphysical symbols. This setting represents Anica's marriage as the ritual act, Anica's poor premarital family as the sender, Anica as the sacrifice, and the rich merchant, Gazda Andrija, as the receiver. At the beginning, Andrija's house offers Anica a space of freedom where she can escape from her widowed father and troublesome younger siblings, but it gradually turns into a "prison" in which she has to suffer her husband's cruelty. Anica's marriage bed is depicted as a sacrificial altar, which Andrija, the "monster," visits every night. As in Andrić's novel *Na Drini ćuprija*, the motif of human sacrifice is used to describe Anica's tragic life as she "sacrifices her entire self for her family" (*'sahrani se' u temelje porodice*) (Andrić 1991: 98). The lyrical oral epic (ballad) *Zidanje Skadra*, perhaps best known for Goethe's mention of its content as being too primitive and barbaric, is often adopted in works that exemplify the traditional ideas of Yugoslavia regarding the relationship between the birth of local culture (cities, buildings and other artifacts) and human sacrifices (Civ'jan 2006: 92).

The author further underlines the meaning of Anica's self-sacrifice and victimized silence in this work, showing the motif of martyred and self-sacrificing young women, a motif repeated from the oral literature of Yugoslavia. Forced to sacrifice and to maintain silence for the "well-being" of the community, Anica does not have any other choice than to be a runaway, although such a move may seem to be extreme to outsiders.

The table below presents certain stereotypes of female protagonists that are represented by the modernist novelists of Yugoslavia. As Crnković has pointed out, the types of women who had to cope with their low social status and gender discrimination simultaneously in Yugoslavia are clearly presented (Crnković 1999: 247).



Main chronotopic motifs	Works	Objective	Antagonist	Helper	Crisis resolution	Realization of objectives
House (-) Green field(+)	<i>Duga</i> (Rainbow)	Gender equality	Parents / adults	Absent	Independence	Failure
House (-) Rural community (-)	<i>Samorastniki</i> (The Self-Sown)	Marriage / register of children	Master (Father-in-law)	Absent	Independence	Failure
House (-)	<i>Pokojnikova žena</i> (Dead Man's Wife)	Freedom / personal respect	Husband / Premarital family	Absent	Passive resistance	Failure
House (-)	<i>Zlostavljanje</i> (Torture)	Freedom / personal respect	Husband	Absent	Running away from home	Failure
House (-)	<i>Nečista krv</i> (Dirty Blood)	Harmonious marriage	Husband / father-in-law / father	Absent	Absent	Failure

The house, which is where the main characters spend most of their lives, is combined with the narrative symbolism. Thus, in all the works mentioned above, it is commonly expressed as a central chronotope. In Croatian modernist novels, the natural space of the “green field” is introduced as an antithesis for “house,” which is perceived as a negative space for the main character. Yet in other cases, an alternative space and a helper are absent. As the choice of the main character for crisis resolution indicates, this absence becomes the main reason for the main characters to make an extreme choice. Even if the main characters dare to escape or run away, these choices shut off and isolate them from the society; thus, in a strict sense, they cannot be alternative choices. In all the works, the house commonly functions as an environment that imposes silence on the main female character, and it exemplifies a low level of individualism in Yugoslav culture. It is not appropriate to generalize based on a few works. However, we can infer that the chosen works at least partially reflect various approaches to the gender differences in the South Slavic areas, by noting that the anti-Oedipal trajectory (*Duga* and *Samorastniki*) in Slovenian and Croatian modernist novels is in contrast with the plot (*Pokojnikova žena* and *Nečista*) of the modernist novels in Serbia, which resolves the conflicts of the main characters by returning to the existing social order.

### 3 Conclusion

This study aimed to identify the differences between two literary streams by closely analyzing four novelettes and one novel that represent the modernist literature of Yugoslavia. The modernist novels of this region characteristically not only display an understanding of literary symbolism and typification in the esthetic dimension, but also attempt to provide a more realistic worldview than realism does. Therefore, the development of modernist novels from Yugoslavia is characterized by a combi-

nation of research into historical data and aesthetic symbolism in order to capture the permanent ethnic mentality.

The repetition of the chronotope of the house can be explained by “time as the major axis”, the chronotope characteristic in the modernist novels of Yugoslavia. The main characters of many literary works associate “my fate” with their ancestors’ fates through reenactment or identify themselves with historical figures. Derived from this concept of time is the perspective of seeing life not as growth but as repetition of the same fate. As illustrated by the analysis above, this understanding of time also explains the repetition of a fixed topos for the female protagonists by different authors.

On the other hand, the modernist novels of Yugoslavia depict the social hardship and tragedy of dehumanization faced by various “others” with naturalistic vividness and impressionistic cathartic beauty. For this reason, they are centrifugal. They are distinguished from realism in that they describe the destruction of the protagonist by means of various social conflicts, not only through external observation but also from the internal viewpoint of the protagonist. The modernist novels of Yugoslavia seem to oscillate between traditional morality, which intends to fixate permanently the boundary between “I” and “others,” and the need for change, the globally universal ethical principles which try to break that boundary.

#### WORKS CITED

- American Geographical Society, 1920: The Natural Regions of the Balkan Peninsula (After Cvijić). *Geographical Review* 9/3. 199–204.
- Ivo Andrić, 1991: *Znakovi*. Beograd: Prosveta, BIGZ.
- , 2000: *Priče o ženi samoj sebi neznanj*. Beograd: Jugoslovenska knjiga.
- Dušan BANDIĆ, 1980: *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: Beogradski Izdavačko-grafički Zavod.
- Milan BOGDANOVIĆ, 1961: *Stari i novi. Sabrane kritike: Knj .1.* Beograd: Prosveta.
- Baltasar BOGIŠIĆ, 1874: *Gradja u Odgovorima*. Zagreb.
- Aleksandar BOŠKOVIĆ, 2005: Distinguishing ‘self’ and ‘other’. *Anthropology Today* 21/2. 8–13.
- Tat’jana Vladimirovna CIV’JAN, 2006: *Model’ mira i ee lingvisticheskie osnovy*. Izd. 3-e. ispr. M.: KomKniga.
- Gordana CRNKOVIĆ, 1999: Gender construction in Literature: A Historical Survey. *Gender Politics in the Western Balkans*. Pennsylvania: State Univ. Press. 243–58.
- Jovan CVIJIĆ, 1918: The zones of civilization of the Balkan peninsula. *Geographical Review* 5/6. 470–82.
- , 1931: Studies in Yugoslav Psychology. *Slavonic Review*. 662–81.
- , 1966: *Balkansko poluostrvo*. Beograd.

- , 1969: *Opšta geografija-antropogeografija*. Beograd.
- Jovan DERETIĆ, 1983: *Istorija književnosti*. Beograd: NOLIT.
- Vladimir DVORNIKOVIĆ, 2000: *Karakterologija Jugoslovena*. Beograd: Prosveta.
- Tihomir ĐORĐEVIĆ, 1984: *Naš narodni život IV*. Beograd: Prosveta.
- Edmund LIČ, 2001: *Kul'tura i komunikacija*. Moskva: Vostočnaja literatura.
- Radmila GORUP, 1995: Women in Andrić's Writing. *Ivo Andrić Revisited: The Bridge Still Stands*. Berkeley: Univ. of California at Berkeley. 166–84.
- LOVTO KUJAR – Prežihov Voranc, 1983: *Samorastniki*. New Orleans: Prometej.
- Dragan KUJUNDŽIĆ, 2003: *Vaspalenie jazyka*. Moskva: Ad Marginem.
- Gordon C. McDONALD, 1973: *Area Handbook for Yugoslavia*. Washington: The American Univ. Press.
- Stjepan G. MEŠTROVIĆ, 1993: *Habits of the Balkan Heart*. College Station, TX: Texas A & M University Press.
- David A. NORRIS, 1999: *In the Wake of the Balkan Myth*. London: Macmillan Press.
- Richard F. NYROP, 1981: *Yugoslavia: A country study*. Washington: The American Univ. Press.
- Andrei SIMIĆ, 1983: Machismo and Cryptomatriarchy: Power, Affect, and Authority in the Contemporary Yugoslav Family. *Ethos*. 11/1–2. 66–86.
- Rose M. SOMMERVILLE, 1965: The Family in Yugoslavia. *Journal of Marriage and the Family* (August). 350–62.
- Borisav STANKOVIĆ, 1996: *Nečista krv; Koštana*. Beograd: BMG.
- , 1996a: *Stari dani i druge pripovetke*. Priština-Beograd: Prosveta, Grigorije Božović, Srpska književna zadruga.
- Milivoj S. STANOJEVIĆ, 1919: The Ethnography of the Yugoslavs. *Geographical Review* 7/2. 91–97.
- Dinko TOMAŠIĆ, 1946: The Structure of Balkan Society. *The American Journal of Sociology*. 52/2. 132–40.
- , 1948: *Personality and Culture in Eastern European Politics*. Boston, MA: MIT Press.
- , 1954: The Family in the Balkans. *Marriage and Family Living*. November. 301-7.
- V. N. TOPOROV, 2007: Balkanskij makrokontekst i drevnebalkanskaja neo-eneolitičeskaja civilizacija (obshchij vzgljad). *Vostok i Zapad v balkanskoj kartine mira: Pamjati Vladimira Nikolaevicha Toporova*. M.: Indrik. 20–25.
- Slobodanka VLADIV-GLOVER, 1995: Grief, Shame, and the Small Man in the Works of Ivo Andrić. *Ivo Andrić Revisited: The Bridge Still Stands*. Berkeley: Univ. of California at Berkeley. 151–65.
- Dinko ŠIMUNOVIĆ, 1963: *Pripovetke*. Beograd: Knjiga za Svakoga.

## POVZETEK

Modernistična literatura bivše Jugoslavije je podedovala tradicijo realistične literature, kar zadeva kronotop in književni lik, vendar se od te tradicije konceptualno tudi pomembno razlikuje. Za modernistično literaturo je značilna preinterpretacija tradicionalne kulture lokalne skupnosti in sistema vrednot tradicionalne družbe. Modernistične in realistične avtorje povezuje dejstvo, da v svojo literaturo vključujejo specifične ljudske šege in navade ter načine komunikacije. Značilnosti postrealizma pa se kažejo v tem, da se pod površjem družbenih pojavov razpravlja o globljih problemih. Ta sredobežnost se najočitneje razkriva v psihološkem književnem diskurzu o likih, ki zasedajo nizka mesta v hierarhiji tradicionalne družbe, kar so posebno ženske. Modernistični avtorji iz bivše Jugoslavije v svoji literaturi često, čeprav na slogovno različne načine, prikazujejo krizo in erozijo tradicionalne družbe, ki se prvič pojavijo že v zgodnji modernistični literaturi v diskurzu o družini in ženskah. Kronotopski mitiv iz realistične literature se v modernistični literaturi preobrazi v isti kronotopski motiv z novim pomenom. Značilen primer je tradicionalni patriarhalni prostor hiše (*kuća*), ki v pisanju modernistični avtorjev iz bivše Jugoslavije običajno deluje kot negativni motiv kronotopa v diskurzu o ženskah in družini.

---

UDK 821.163.6.09-1Kette D.

Aleksander Bjelčevič

Univerza v Ljubljani

## KETTEJEV VERZ: TRADICIJA, INOVACIJA IN ROJEVANJE SLOVENSKEGA SVOBODNEGA VERZA<sup>1</sup>

Ketteju je ritem osnovna prvina poezije, zato le redko uporablja prosti verz, kar je v nasprotju z ugotovitvami starejše literarne zgodovine. Obenem je njegov metrum izjemno raznolik. Iz tradicionalne poezije in ljudske pesmi je prevzemal vse, kar je bilo neregularno: neregularno silabotoničnost in toničnost, mešanje silabotoničnega in toničnega verza, nečisto rimo. Prav tako je eksperimentiral s silabotoniko: neurejeno je mešal trozložne metrume, urejeno mešal jambe in troheje v lirski poeziji (a ne v epiki kot pesniki 19. stoletja).

**Ključne besede:** kitica, rima, metrika, tonizem, silabotonizem, (verz)

To Dragotin Kette, rhythm is an essential element of poetry, therefore he rarely uses free verse (contrary to what the traditional literary history held). At the same time, his metrics is extremely diverse. He took from the traditional poetry and folk song everything that was irregular: the irregular syllabotonics and tonics, the interplay of syllabotonic and tonic verse, and the impure rhyme. He also did numerous innovative experiments with syllabotonics, e.g., unregulated interplay of triple meters, regulated interplay of iambs and trochees, unregulated interplay of double and triple meters, mixing syllabotonics with tonics in lyric poetry (but unlike the 19<sup>th</sup>-century poets, not in epic poetry).

**Key words:** strophe, rhyme, metrics, tonic verse, syllabotonic verse

0 Prva asociacija ob Kettejevem verzu in kitici je najbrž svobodnost in nekakšen notranji ritem nasproti togi metrični shemi. A Kette ima svobodnega verza (odslej SV) malo, največ pet od 222 pesmi. Bistveno za Ketteja je nekaj povsem drugega: ogromno transformacij klasične metrike in ritmike: Kette je bil metrično in ritmično najbolj inovativen in širok pesnik dotlej (najbrž tudi poslej). Njega, Murna in Župančiča so predvsem zanimali eksperimenti z metriko in kiticami, ne pa svobodni verz v današnjem smislu (največ SV ima Župančič, v Čaši opojnosti npr. *Tu, Himna, Samotna melodija*). Kar zgleда svobodno, je v resnici dereguliran silabotonični in naglasni

---

<sup>1</sup> V članku bom uporabljal naslednje kratice: J jamb, T trohej, D daktil, Amf amfibrah, An anapest, N naglasni/tonični verz. Številke pomenijo število zlogov (v silabotonizmu) ali število iktov (v tonizmu): T 8787 označuje kitico, kjer si 8-zložni in 7-zložni verzi sledijo v zaporedju 8787; N 3333 označuje štirivrstičnico s 3-iktimi verzi. In naslednje pojme: **metrum** je tip verza, npr. jambi 11-erec, trohejski osmerek; **ritem** je realizacija metrične sheme (kako pogosto so ikti naglašeni), **strofoide** so kitice z različnim številom verzov (Prešernova *Turjaška Rozamunda*), **stihična** je pesem z eno samo »kitico«. **Izglas** je konec verza od vključno zadnjega ikta naprej. **Tonizacija šibkega položaja** je naglašeni zlog na položaju U (beseda »vrat« v Prešernovem Okrog vrat straža na pomoč zavpije), atonizacija je nenaglašeni zlog na ikto (beseda »na« v istem verzu). Moške **rime** pišem z veliko črko, ženske s malo, daktilske z apostrofom, nerimane verze z x. **Krepki tisk** v pesmih označuje ikte. ZD je *Zbrano delo*.

(tonični) verz. SV postane dominantna šele generacijo pozneje, z Lovrenčičem (1917 je izšla njegova zbirka *Deveta dežela*), Seliškarjem, Jarcem in Antonom Vodnikom, zadnjo fazo pa doseže s Kocbekom (antiskladenjski SV, torej verz s kopico enjambementov). Za Ketteja je bil metrum nujna sestavina pesmi: njegova zgodnja (1894) samoocena »Metrum samovoljno rabim, a ne nepravilno« (Protikritika na kritiko člana Peterlina, ZD 2: 209) je zato čisto pravilna.

Kette se res zdi svoboden, če ga opazujemo s stališča Prešerna, Gregorčiča, Aškercera ali Cimpermana. Zlasti Cimperman je bil starejšim zgodovinarjem zgled formalističnega grešnika, ker si ga je privoščila že modernistična četverica, Kette v pesmi *Novejšim poetom* in v satiri *Čevljarček* (»in meril in rezal in šival potán [...] vse šil je po enem kopiti«). Formalizem so kritizirali Cankar v črtici Glad (»verz za verzom je padal na uho, pravilno in odmerjeno, kakor tiktakanje stenske ure«), Murn (»Pusti vendar tisti enolični tamtata tamtata«), Župančič (»jednakomerno tinkanje ti bije dosadno na uho«) (Zadravec 1970: 100–01). Kljub temu so tudi sami pisali »pravilne, odmerjene, enolične, enakomerne« verze. Ti pri Ketteju celo prevladujejo: 106 pesmi od 180 v ZD 1. Za primerjavo ena Cimpermanova in ena Kettejeva pesem v isti kitici, 4-vrstičnici Amf 11 9 11 9:

- |   |  |
|---|--|
| <p>(1) Ne <b>ukaj</b> mi, <b>duša</b>, ne <b>ukaj</b> glasno,<br/>         Nadzemske <b>prepolna</b> sladkosti,<br/>         Ne misli, da bodeš zibala tako<br/>         Vsekdar se v ljubezni radosti.<br/>         (Cimperman, <i>Listi ljubezni</i> 3)</p> | <p>In <b>drugo</b> deklé sem za <b>ljubico</b> <b>vzel</b>.<br/>         Ej, <b>tam</b> pod dišečim kostanjem<br/>         lagala se ona, tam vetrček vel<br/>         nasproti z lahkotnim šušljanjem.<br/>         (Kette: <i>Starčkova pesem</i>)</p> |
|---|--|

Če pa pogled razširimo na »neregularnosti« celotnega Stritarja, poznega Gregorčiča in Aškercera, potem je Kette manj radikalen. Ostalih 74 od 180 pesmi gre v dve skupini: v eni sledi starim »neregularnim« oblikam, npr. iregularni silabotoniki, polimetriji, naglasnemu verz. (Zanje velja Kettejeva samooznaka »Da sem pa rabil pri pesmih *Moje srce*, *Sama* in *Različni svetovi* napačen metrum, moreš le reči, če nisi videl Heineja od znotraj«). Naštete pesmi niso ohranjene, za Heineja pa je značilen naglasni in iregularni naglasni verz.) V drugi skupini je izvirno »neregularen«, npr. lomljenje verzov, izpuščanje in dodajanje zlogov, svobodni verz.

Katere neregularnosti so imeli pesniki pred Kettejem? Metričnost in svoboda sta pojma, ki ju je mogoče stopnjevati (bolj ali manj metričen, bolj ali manj svoboden). Zato je šlo tudi osvobajanje verza od silabotonike (= verzi imajo isto število iktov in isto število nenaglašanih zlogov med ikti, npr. v jambih vedno eden, v daktilih dva) skozi različne stopnje. Prva je bil naglasni verz (gl. pogl. 4), ki se je začel z Jarnikom in nadaljeval s Prešernom vse do Aškercera: isto število iktov, a različno število nenaglašanih zlogov med ikti, namreč eden ali dva. Druga je bil iregularni silabotonični verz (verzi imajo zelo različno število zlogov), ki štarta v drugi polovici 19. stoletja (Levstik, Stritar, Gregorčič, Aškerc, gl. pogl. 2 in 4), tretji je iregularni naglasni verz (verzi imajo različno število iktov). Aškerc pa je v epiko vnesel še nerimani verz.

Koliko svobode je tolerirala starejša generacija, ilustrira Aškercerova ocena dveh pesmi Iva Brežnika, objavljenih 1898 v *Ljubljanskem zvonu*, ki sta napisani v svobodnem verz. (Kettejeva *Jagned* je komaj leto starejša, 1897, a neobjavljena). Aškerc razlaga, da ni nujno,

da bi moral imeti verz ravno toliko in toliko stopov, [...] da bi morala imeti kitica ravno toliko in toliko verzov, ker delitev kake pesmi v strofe že apriori ni potrebna. Ne pripoznavamo absolutne veljave asonanc in aliteracij. Tako daleč se strinjamo z vsemi svobodnimi stihotvorci [...] Toda nekaj pa vendar poudarjamo: *to je nekaj razviden in dosleden ritem*. Lepo tekoč ritem (metrum) je baš tisto, po čemer se razlikuje poetična beseda od t. i. proze.

Aškerc je opisal (svoj) iregularni verz. Kette ni daleč od Aškerca: tudi zanj sta ritem in metrum nujna.

Kakšno je pri Ketteju številsko razmerje med tradicijo in inovacijo? Analiziral sem vseh 222 Kettejeve pesmi iz obeh knjig *Zbranega dela*, v priloženi preglednici pa popisal 180 iz ZD 1 (42 pesmi iz ZD 2 so njegove zgodnje, klasična silabotonika in tonika). Od 180 pesmi jih je 162 v silabotoničnem verzju: od tega 128 v regularni obliki (enako dolgi verzi ali urejeno menjavanje različnih verzov), 21 pesmi v iregularni silabotoniki, 8 pesmi v regularni hetero- in polimetriji, v 5 pesmih pa je lomil klasične metrume. Kar se tiče ritmike, je od 162 silabotoničnih 19 takih, da je metrum »kršil« s krajšanjem ali daljšanjem za en ali dva nenaglašena zloga. Od preostalih 18 pesmi (180 – 162) jih je 11 napisal v naglasnem verzju in kvečjemu 7 v svobodnem (meja med Kettejevim naglasnim in svobodnim verzom ni vedno jasna). Karkoli od vsega tega že imamo za neregularnost ali svobodnost (npr. tistih 21 v iregularnem verzju, 19 s krajšanjem, 7 v svobodnem in kaki dve z lomljenim metrumom – to so prej omenjene različne stopnje svobodnosti), je očitno, da je ta v manjšini, največ 49 od 220 (svobodnega verza je le 7) oz. 22 %.

Standardno prepričanje, da je »večina pesmi napisal v duhu svobodne metrične sheme« (Zadravec 1980: 193), je torej nastalo pod vtisom neregularne manjšine (22 %).<sup>2</sup>

Kette ima zasluge drugje: da je preizkušal, kaj vse je še mogoče početi s silabotoničnim verzom, s klasičnimi oblikami: slovensko silabotoniko je pripeljal do konca. Za njim ni bilo več inovacij, ampak le še variacije in svobodni verz. Zato ga ni mogoče opisati tako na hitro kot Prešerna ali Šalamuna. Kette se je z verzno obliko preišljeno ukvarjal, vsa ta heterogenost (gl. preglednico) ni le spontani impulz glasbenega genija (njegov oče je bil organist). Za ilustracijo preišljenosti pogledjmo *Prej te grel je žarek žgoč* (ZD 2: 161), ki jo je napisal 18-leten leta 1894 (tonizacije so podčrtane, atonizacije v kurzivi):

		rima
(2) <b>Prej te grel je žarek žgoč</b>	T 7	A
iz očes hrepenečih,	An 7	b
<u>zdaj</u> od <b>joka rudečih</b> ,	An 7	b
<b>lije solz</b> mi <b>potok vroč</b> .	T 7	A
<b>Toda</b> – ti <b>trda</b> si <b>kakor skalina</b> ,	D 11	c
<b>ki</b> je ne <b>gane valovje</b> , ki <b>lije</b>	D 11	d
<b>noč</b> in <u>dan</u> <b>nanjo</b> , in <b>ki</b> ne <b>stopi</b> je	D 11	d
<b>žarkega sonca ljubeča vročina</b> .	D 11	c
<b>Ah</b> – in <b>vendar</b> , <b>brezsrčna deklina</b> ,	D 11	c (krajšanje)
<b>tebe</b> je <b>sama milina</b> .	D 8	c

<sup>2</sup> in napak: Ocvirk je imel *Na trgu* za svobodni verz, a je regularni amfibrah, Martinović (1976: 28) je imel *Starec in ptica* tudi za svobodno, a je napisana v trohejskih osmercih in strofoidah kot Prešernova *Turjaška Rozamunda*.

Kette je združil štiri metrične postopke: heterometrijo (različni metrumi v isti kitici – prva kitica), polimetrijo (kitice različnih metrumov, 1. kitica napram ostalima), raznozložnost daktilov (tretja kitica) in enakozložnost različnih metrumov (troheja in anapesta, prva kitica). Kombiniral je trohej, daktil in anapest; troheje in amfibrahe je kombiniral že Aškerc, ni pa kombiniral trojega in ne v strofoidah. Posebej zanimiva pa je enakozložnost: vsi verzi 1. kitice imajo 7 zlogov, čeprav so različnega metruma. Nenazadnje so posebnost tudi anapesti, v slovenski poeziji so le pri Aškercu. Povrhu je izpustil en nenaglašeni zlog v predzadnjem verzu (postavil je pomišljaj).

Toliko metričnih in ritmičnih postopkov na vsega deset verzih pred njim in za njim ni prakticiral nihče.

V članku opisujem predvsem Kettejevo metriko, deloma ritmiko (daljšanje in krajšanje verzov), strofiko, rimo pa na kratko. Opisujem tradicionalno regularno in neregularno silabotoniko in strofiko, inovacije v silabotoniki, naglasni verz, svobodni verz in rimo.

## 1 Dosedanje raziskave

Prvi je verz modernistov podrobneje opisal Zadavec, mimogrede Ocvirk, Ketteja pa Martinovič, z ustrežno teorijo pa Murna šele Pretnar (1979) in pozneje jaz Župančiča, Murna in Ketteja (Bjelčević 1996). Toda analize pred Pretnarjem so včasih nepravilne, ker a) jim je manjkalo verzne teorije (niso poznali naglasnega in iregularnega silabotoničnega verza, svobodni verz so merili s stopicami ipd.), b) ker so premalo poznali verz pred moderno, c) ker so modernistom želeli pripisati čimveč inovacij. Ocvirk (1980: 124–33) ima npr. Kettejevo *Na trgu* in Murnovo *Zimo* za svobodni verz – toda prva je prelomljen amfibrah, druga pa gregorčičevski raznostopični jamb. »Vse poteze *nove* tehnike brez rim in s kiticami, ki imajo različno število verzov«, pravi Ocvirk, v resnici pa je to stara klasika.

## 2 Kettejev tradicionalni silabotonični verz

V poglavjih 2.1 in 2.2 opisujem tradicijo, v 2.3 in 2.4 pa njene modifikacije.

### 2.1 Izometrični<sup>3</sup> silabotonični verz in kitica

**Metrumi.** V izbiri metrumov nihče ne more biti inovativen: 2- do 15-zložni jambi in troheji in 3- do 17-zložni daktili in amfibrahi (daljših verzov praktično ni) so skupni evropski metrumi, redek je le anapest. Iz tega pesniki prosto izbirajo. Kette je v primerjavi z Gregorčičem (Bjelčević 2006) in Aškercem, ker ju sam omenja, poseben le v zelo dolgih daktilih, 5- do 7-stopičnih oz. 14- do 19-zložnih. Dotlej smo imeli, razen heksametra, le 4-stopične amfibrahe in daktile, ker ti prihajajo iz plesnih pesmi. Dolgi Kettejevi daktili se pojavijo le v stihičnih in strofoidnih pesmih, kitic iz njih ne sestavlja, ker je kitica znak, da se pesem lahko zapoje,

<sup>3</sup> Izometrija pomeni, da ima kitica ima enako dolge verze, npr. T 6666 ali predvidljivo različne, npr. T 8787.



kitico s štirimi 7-stopičnimi daktili težko zapoješ. Posebnost 12-zložnega daktila pa je daktilska rima, ki je pri nas redka (*Ljubi me deklica, V kopeli, Na Krki, Lepa roža* ter sonet *Izprehod 1*).

Anapesta je pričakovano malo (iz Rusije in Ukrajine ga je uvozil Aškerc)<sup>4</sup>, ker je v anakruzi težko dobiti dva nenaglašena zloga; zato je prvi ali drugi zlog zelo pogosto toniziran (podčrtano), npr. »Tihi gaj, mrtvi gaj/ že nič več ne šumi« (*Misli starčeve*). Ima ga le v pesmih *Misli starčeve* (An 6 in 10), *Lyrique experimentale 1* (ZD 2), anapestoidni naglasni verz (verz s pogosto 2-zložno anakruzo) pa v *Podgorski svetnici*.

**Kitice.** Kettejeva raznolikost je razvidna iz priložene tabele. Kette ima v 180 pesmih (ZD 1) ok. 110 kitičnih, strofoidnih in stihičnih oblik<sup>5</sup> (Prešeren ima v 105 pesmih 45 različnih kitic). Ko govorimo o kiticah, upoštevajmo dvoje:

- a) Ker so silabotonični verzi dolgi od 2 do cca. 16 zlogov in imajo kitice od 2 do najmanj 12 vrstic, lahko iz tega tvorimo na desettisoče različnih kitic. Zato ima vsak inovativen pesnik, npr. Kette (ali Gradnik, Bjelčevič 2003), kitice, ki jih nima nihče drug, recimo T7 J7 T7 J7 (*Sapica pihlja*) ali D 55775 (*Pred cerkvijo*) ali T44 D7557 (*Očitanje*), pa J 6683, 6663, 6672, 8862 (*Novi akordi 2*), J 882882 (*Novi akordi 4*) idr. Pesmi *Za spomin 6* (zgleđ št. 19), *Na trgu* (zgleđ 11), *Kam, prijatelj, letiš* (zgleđ 20) pa so že primeri pravega eksperimentiranja.
- b) Večina njegovih kitic pa je splošno evropska. Prevladujejo tiste iz ljudske in cerkvene pesmi, kar velja za večino pesnikov 19. stoletja. Od teh ima Kette: sedem pesmi v prepletu 11- in 9-zložnega amfibraha (Amf 11 9 11 9, kot v Gregorčičevi *Velikonočni in Velegrajski kugi*), kar je Kettejeva najpogostejša kitica (zgleđ št. 1 in 10) in je nekakšna varianta **vagantske** kitice (= 4- in 3-iktčni verzi z moško in žensko rimo v zaporedju 4343 MŽMŽ); šest pesmi v treh variante vagantske kitice: ena je J 8787 (*Prekrasni trg, Pred krčmo*), druga T7J7T7J7 (*Sapica pihlja*, zgleđ št. 6) in tretja N 4343 (*Kadar za gorami, Vrnitev, Želje idealistove*). Štiri pesmi v **romarski** kitici T 8787 (pri Slovencih že od 17. stol.), tri v Amf 9898 (kot Gregorčičev *Veseli pastir*), tri v **ambrozijanski** J 88 in J 8888 (imamo jod od 15. stol.), tri v **hildebrandski** J 7676 (nas je nastala v 18. stoletju s ti. mašnimi pesmimi), tri v **angleški baladni** kitici J 8686, alpsko poskočnico različnih tipov (D 4, 5, 6, 10 in 11 ter Amf 5, 6, 11 in 12 so verzi te poskočnice). In še kopico drugih, npr. J 8585, T 7585, T 7887, T 10 9 10 9, T 6666 (krakovjak).

## 2.2 Iregularni silabotonični verz

je nasprotje od izometrije: pesem je narejena iz nepredvidljivega zaporedja različno dolgih verzov (jambskih ali trohejskih itd.); Rusi mu rečejo *volnyj jamb* itd.

<sup>4</sup> Takole piše 1896 v članku Velikorusskija narodna pjesni v LZ: »v pesniški meri [ruskih narodnih pesmi] pač prevladuje anapest UU- [...] sem jaz izkušal vnesti to rusko mero v naše pesništvo« (cit. po ZD 1: 390).

<sup>5</sup> Kettejeva najpogostejša oblika je sonet, uredniku LZ Bežku je 1898 pisal: »s soneti se bom ukvarjal toliko časa, dokler se jih ne naveličam. Danes sem se jih za nekaj časa; odslej bom gojil proste oblike«, ZD2: 132). Od 62 sonetov jih je šest v daktulu in eden v amfibrahu.

Pojavijo se z Gregorčičem, npr. v *Soči, Človeku nikar* ter v več kot pol knjige *Poezij III*. Iregularni anapest je uvedel 1900 Aškerc v zbirki *Nove poezije* pod vplivom ruskih narodnih pesmi,<sup>6</sup> npr. *Kako je molil sultan Akbar v svoji džamiji* (ZD 2: 181). Iregularni verz je pretežno vezan na pesmi, ki nimajo kitic (so stihične) ali ki imajo različno dolge kitice (strofoide).<sup>7</sup>

(4) Lipa je šumela,	T 6
pa utihnila.	T 5
In cvetel je kostanj,	T 6
zima cvet upihnila.	T 7
Vitka smreka, zelenela nisi,	T 10
pa dehtela si,	T 5
[...]	
(Kette: <i>Moje ljubice</i> , ZD 1: 57)	

Take so Kettejeve *V mlinu, Čuj sanje mi, Poetične igrache, Za spomin 1, 2, 3 in 5, Le smehlaj se ljuba, Kamorkoli hodim, Moje ljubice, Na poljani, Ljudevit, Res je pel, Moje maksime, Ljubi me deklica, Naivna gazelica, Mlinarjeva hčerka, Pesmi kritiku, Kužek in raca, Pav in golobček, Metuljček*, torej 21 pesmi.

Poleg tega ima kitice z enakim številom verzov, a je vsaka kitica drugačna. Pesem *Ah, zapojte* ima take 4-vrstične kitice T8787, T8585, T8565, T8775, *Novi akordi 2* različne jamske kitice J 6683, 6663, 6672, 8862. Že iz leta 1894 je pesem *Očitjanje* (ZD 1: 10), kjer prepleta troheje in daktili: T 88, T 44 D7557, D 557557 (hetero- in polimetrija hkrati):

(5) Vetrič med vrhovi veje.	T 8	
k njemu mlada deva deje:	T 8	
»Ej; vetriček.	T 4	
ti si tiček,	T 4	
<b>kakor so moški vsi,</b>	D 7	-UU-UU-
listek poljubiš,	D 5	-UU-U
češ da ga ljubiš,	D 5	-UU-U
<b>da ti zanj srce gorí . . .</b>	D 7	-UU-UU-

<sup>6</sup> V spisu Velikorusskija narodya pjesni piše: »v pesniški meri [ruskih narodnih pesmi] pač prevladuje anapest UU- [...], ki pa v posameznih verzih [...] nikakor ni dosledno in pedantično izveden.« (ZD 1: 390)

<sup>7</sup> Poljaki imajo iregularni silabizem, ne silabotonizma, npr. v pesmi *Konie* I. Krasickega (1735–1801) se nepredvidljivo mešajo 5-zložni, 8-, 10- in 13-zložni verzi:

(3) Koń maneżowy zszedł się z stadniczym,	metrum (+ označuje položaj cezure)
Rzekł: »Tyś jest niczym.	11(5+6)
Jeżeli mnie będziesz prosić,	5
Nauczę cię czleka nosić:	8(4+4)
Jak suwać rowy,	8(4+4)
Jak bieć na łowy,	5
Jak stąpać w ciągu,	5
Jak być w zaprzągu«.	5
»A ja, nieuk — rzekł stadny — o to cię nie proszę;	13(7+6)
Może źle, że nie umiem — lepiej, że nie noszę.«	13(7+6)

<b>Z</b> listka lic <b>vedrih</b>	D 5
smukneš — na nedrih	D 5
<i>(Očitanje)</i>	

**2.3 Heterometrija** je prepletanje dveh metrumov v isti kitici, npr. troheja in amfibraha v pesmi *Knežji kamen* Antona Aškerca (1888), kjer imajo kitice obliko T 10 Amf 8 T 10 Amf 8. V standardni heterometriji se prepletata dvozložni ritem (jamb ali trohej) s trozložnim (amfibrah, daktil). Kette prepleta amfibrah z jambom ter trohej z daktilom v pesmih *V katedrali*, *Le ti dekle ostani*, *sapica pihlja*, *Šum vira in zefira*, *Novi akordi 6* in *Za spomin 4*.

V heterometrijo pa je vnesel neko inovacijo. Nikoli dotlej niso pesniki prepletali niti dvozložnih metrumov (jamb s trohejem) niti trozložnih (amfibrah z daktilom ali anapestom), ker so si preveč podobni. Kette pa je naredil prav to: v pesmi *Sapica pihlja* kombinira jamske in trohejske sedmerce (čeprav so oboji 7-zložni, imajo jambi štiri ikte, troheji pa tri). Če bi te verze kombiniral brez reda, bi imeli opravka s stapljanjem dvozložnih metrumov. Tu je menjava jambov in trohejev urejena, vse kitice imajo vzorec T7 J7 T7 J7, razen zadnje, ki ima J 8787 (kar je skoraj enako, je J 8 pravzaprav T 7 z anakruzo):

(6) <b>Sapica pihlja</b> , <b>majé</b>	-U-U-U-	T 7
pod <b>oknom</b> <b>vin</b> sko <b>tr</b> to,	U-U-U-U	J 7
<b>duh</b> <b>nemirni</b> <b>plove</b> <b>tje</b>	-U-U-U-	T 7
skoz <b>okence</b> <b>odpr</b> to.	U-U-U-U	J 7
<i>(Sapica pihlja)</i>		

Kette je združil dve varianti vagantske kitice: trohejsko varianto T 7676 in jambsko J 8787 (razlika je le v anakruzi), in sicer tako, da je pobral le sedmerce in naredil novo varianto vagantske kitice T7 J7 T7 J7.

Posebna je pesem *Svetinji* (ZD 1: 170): od 32 verzov jih je 16 moč skandirati kot 9-zložne amfibrahe, 14 kot 7-zložne jambe, dva kot ali J 7 z zlogom viška ali Amf 9 z enim zlogom premalo. Pri tem so jambi in amfibrahi premešani povsem iregularno:

(7) Čegav si mi dar? Ali dala	Amf 9
spominek znanka zvesta	J 7
iz daljne božje poti,	J 7
iz daljnega li mesta?	J 7
Povej, ali morda te ljubček	Amf 9
okrog vratú pripel je	J 7
in zraven nedolžno devico	Amf 9
poljubil in objel je? . . .	J 7
<i>(Svetinji)</i>	

Vsem verzom nekaj skupno: 3 ikti. Kako to imenovati: **iregularna heterometrija** (bolj verjetno) ali troiktni naglasni verz? Ali pa je dilema le terminološka in torej prazna? Odgovor je odvisen od tega, kaj je Kette slišal oz. hotel, da slišimo (prvega ne vemo, drugo bi zvedeli s statistično analizo odzivov na recitacijo).

**2.4 Dvosistemska polimetrija.** Polimetrija je podobna heterometriji: heterometrija prepleta različne metrume znotraj iste kitice, pri polimetriji pa so kitice monometrične, a vsaka drugačna, npr. ena kitica je trohej, naslednji dve amfibrah, spet trohej ipd. Značilna je za dolge pripovedne pesmi, kot je Koseskijeva *Začarana puška*, kjer je tretjeosebna pripoved v J 11, dialogi pa v T 8787.

Josip Stritar pa je 1877 v *Sreči, poeziji in Prešernu* ustvaril dvosistemsko polimetrijo, prepletal je naglasni verz s silabotoničnim: nekatere strofoide (opis scenerije) so napisane v iregularnem naglasnem verzu (nepredvidljivo se mešajo 3- in 4-iktčni verzi, in sicer kar dveh tipov: daktiloidni in amfibrahoidni), druge v iregularnem troheju (opis junakovega prihoda na sceno) in iregularnem jambu (junakova reakcija na Poezijine besede), personificirana Poezija pa govori v T 887.

Kette je to naredil v liriki. V štirikitični pesmi *Zaprta so njene okenca* (ZD 1: 21), kjer različnost kitic ne izhaja iz različnih pripovednih vlog, je skombiniral dve vrsti baladnega verza: takega iz jambov J 8686:

		število iktov	rima
(8) A da bi mojo znali bol	U-U-U-U-	4	X
bleščeči tisoči,	U-U-U-	3	A
od smeha bi jim padale,	U-U-U-U-	4	X
solzice iz oči.	U-U-U-	3	A

in baladni verz iz 4- in 3-iktčnih naglasnih verzov.

(9) Zaprta so njena ókenca	U-UU-U-U-	4	X
in ona spí božji sen.	U-UU-U-	3	B
A kje bi jáz spal, kako bi jáz spal?	U-UU-U-UU-	4	X
Pod mило nebo grém ven.	U-UU-U-	3	B

Po številu iktov in po rimi so si kitice enake. Ker vse pripoveduje le en glas, Stritar pa je polifon, Stritarjeva pestrost ne pride v poštev. Kette je vzel isto kitico v dveh variantah: silabotonični in tonični.

### 3 Kettejeve inovacije v silabotoniki

**3.1 Lomljenje metrumov** v pesmih *Na Krki*, *Na trgu*, *Večer*, *Kam prijatelj letiš*. Dolge verze, npr. 4-iktne amfibrahe, daktila in jamba, je prelomil na dva, tri ali štiri kose. Njegova najljubša kitica je štirivrstičnica Amf 11 9 11 9:

			rima
(10) Kako sem se čudil obrazom takrat	U-UU-UU-UU-	Amf 11	X
in lepim deviškim telesom;	U-UU-UU-U	Amf 9	a
in tihe si bile, trpele mirnó	U-UU-UU-UU-	Amf 11	X
in gledale proti nebesom	U-UU-UU-U	Amf 9	a
(Take so)			

Takole pa jo je predelal v pesmi *Na trgu*: amfibraške 11-erce je prelomil v štiri verze in dodal rime. Kitica je simetrična, dva niza s po 3, 2, 4, 2, 9 zlogi:

(11) Noč trudna	U-U	a
molči,	U-	B
nezamudna	UU-U	a
beži	U-	B
čez mestni trg luna sanjava.	U-UU-UU-U	c
Vse v mraku	U-U	d
mirnó,	U-	E
na vodnjaku	UU-U	d
samó	U-	E
tih vetre z vodoj poigrava.	U-UU-UU-U	c
<i>(Na trgu)</i>		

Če kratke verze združimo, dobimo zgornji Amf 11 9 11 9:

Noč trudna molči, nezamudna beži	U-UU-UU-UU-	Amf 11	X
čez mestni trg luna sanjava.	U-UU-UU-U	Amf 9	a
Vse v mraku mirnó, na vodnjaku samó	U-UU-UU-UU-	Amf 11	X
tih vetre z vodoj poigrava.	U-UU-UU-U	Amf 9	a

Kettejev postopek lahko preskusimo sami: zadnjo kitico pesmi *Ljubici* (ZD 1: 25) napišimo tako, kot je napisana *Na trgu*:

(12) Vse druge sedaj bodem strune napel,	U-UU-UU-UU-	Amf 11
nič več te ne božal, ne gladil,	U-UU-UU-U	Amf 9
in prosil še manj! Bom za ženko te vzel	U-UU-UU-UU-	Amf 11
in kmalu te reda navadil.	U-UU-UU-U	Amf 9
<i>(Ljubici)</i>		

Vse druge  
sedaj  
bodem strune  
napel,  
nič več te ne božal, ne gladil,  
in prosil  
še manj!  
Bom za ženko  
te vzel  
in kmalu te reda navadil.

### 3.2 Imitiranje ljudske pesmi – krajšanje in daljšanje metrične sheme

Včasih je z ritmom (kot realizacijo metrične sheme) silabotoničnega verza postopal tako kot ljudska pesem:<sup>8</sup> pri daktilih in amfibrahih občasno kak nenaglašen zlog manjka, pri jambih in trohejih pa je višek. Tega v knjižni poeziji ni bilo, to bi šteli za napako. Ker se ljudska pesem poje, se manko ali višek zlogov z ritmom melodije

<sup>8</sup> O ljudski pesmi govori v pismu Resmanu, Cankarju, Murnu, v spisih Sodba o sodbi, Kritika Župančičevih proizvodov, O lirični poeziji (ZD 2: 94, 105, 114, 123, 196, 215, 228).

usključuje tako, da pevci predhodni zlog vlečejo ali pa dva zloga zapojejo hitro. (Po variabilnost nepoudarjenih zlogov je *tekst* ljudske pesmi podoben knjižnemu tonizmu.) Sledeča ljudska pesem se poje na ritem jamskega osmerca, besedilo pa ni J 8: med dvema iktoma sta tudi dva nepoudarjena zloga ali pa nepoudarjeni zlog manjka (v tretjem verzu) in tudi anakruza se spreminja:

	ritmična shema ljudskega jamskega osmerca <sup>9</sup>		
(13) Po cesti fura furman mlad,	U — U — U — U —		A
sreča ga jen mladi fant.	— U — U — U —		A
»Oh, kaj ti je, furman mlad,	U — U — — U —		B
de si tako močno žalostan?»	U — UU — U — U —		B
Al men se je za zjokati,	U — U — U — U —		X
kojnički ne morja več pelat!	U — UU — U — U —		X
»Guor na ta hribček se podej,	U — U — U — U —		C
[...]			
(ljudska)			

Kette tako krajša daktile in amfibrahe, podaljšuje pa jambe in troheje. Krajša sredi verza, daljša najraje v anakruzi. Primer krajšanja je *Res, deklica, ti me ljubiš?* (ZD 1: 23), kitica je Amf 9 8 9 8, »manjkajoče« zloge<sup>10</sup> sem označil z ničlo:

(14) Res, <b>dek</b> lica, <b>ti</b> me <b>ljubiš</b> ?	U-UU-U0-U	Amf 9, krajšanje
Saj <b>ni</b> povedati <b>gréh</b> ,	U-U0-UU-	Amf 8, krajšanje
kar <b>berem</b> tak <b>čisto</b> , tak <b>jásno</b>	U-UU-UU-U	Amf 9
v <b>tvojih nedolžnih očéh</b> .	U-UU-UU-	Amf 8
( <i>Res, deklica, ti me ljubiš?</i> )		

To je podobno naglasnemu verzu, a ni naglasni verz. V naglasnem verzu je krajšanje pravilo, pravi amfibrahi so redki, tu pa je obratno, krajšanje je redko, amfibrahi so pravilo.

Daljšanje v anakruzi, npr. pesem *Tam zunaj je sneg* (ZD 1: 31), 5- in 6-zložni amfibrahi Amf 5665. Če enozložno anakruzo podaljšamo še za en zlog, nastane anapest (le v fonetičnem smislu, verzološko pa ne: ritem je anapestni, če so vsi verzi v pesmi anapesti). Podaljške sem podčrtal:

(15) Tam <b>zunaj</b> je <b>sneg</b>	U-UU-
in <b>burja</b> <b>nezvanka</b> ,	U-UU-U
a <b>tebe</b> , <b>nevgnanka</b> ,	U-UU-U
le <b>radost</b> in <b>smeh</b> .	U-UU-
<u>A</u> h, vse <b>drugo</b> je <b>šlo</b> ,	<u>U</u> U-UU-
<u>le</u> tvoj <b>pógled</b> žari še,	<u>U</u> U-UU-U
<u>tvoje</u> lice <b>rudi</b> še	<u>U</u> U-UU-U
kot <b>nek</b> daj <b>lepo</b> .	U-UU-
( <i>Tam zunaj je sneg</i> )	

<sup>9</sup> S sinhronega in s tehničnega stališča je prav reči »trohejskega sedmerca z nestalno anakruzo«, diahrono pa ta verz izvira iz latinskega jamskega osmerca.

<sup>10</sup> V resnici nič ne manjka, za Ketteja in ljudsko pesem verz ni nepopoln.

Kette je krajšal in daljšal 19 pesmi od 160 silabotonskih (12,5 %): *Na molu San Carol, 5 in 7, V gostilni, Prekrasni trg, Kesanje, Sapica pihlja, Ljubici, Starčkova pesem, Zimska idila, Jaz nimam več palm, Take so, Res, deklica, ti me ljubiš, Le ti, dekcle ostani, Naivna gazelica, Novi akordi 1, V kopeli, Lepa roža, Misli starčeve*. Ta postopek uporablja le v pesmih s pravilno kitico, nikoli pa v iregularnem verzu (pogl. 2.2) ali zlomljenih verzih (pogl. 3.1).

### 3.3 Stapljanje 3-zložnih metrumov

Podaljševanje anakruze v trizložnih metrumih v bistvu sodi v tole poglavje. Kette ponekod ni delal razlik med daktilom, amfibrahom in anapestom in je v isti pesmi mešal vse tri. Skupna lastnost teh treh ritmov je, da sta med dvema iktoma *vedno* dva nenaglašena zloga, anakruza pa je spremenljiva (od nič do dvozložna):

-UU- ...  
U-UU- ...  
UU-UU- ...

V dotedanji knjižni poeziji v isti kitici niso mešali daktila z amfibrahom in anapestom (ali troheja z jambom). Če pa že, potem dosledno in po istem vzorcu – tole je primer doslednega prepletanja daktila in amfibraha (kratki verzi so namreč nastali iz enega dolgega, če po dva verza združimo, dobimo –UU–U/U–UU–

(16) Jablane, hruške                    -UU-U  
in druge cepé                        U-UU-  
cépi v mladosti,                    -UU-U  
za stare zobe.                        U-UU-  
(Valentin Vodnik, *Mali traven*, 1796)

Kette na ta način stopa za Vodnikom v pesmi *Na Krki* (zgleđ 11).

Ljudska pesem počne prav to, na videz meša daktila, amfibrahe in anapeste, dejansko pa so to daktili z variabilno anakruzo oz. točneje, med temi tremi ritmi se ne ločuje (ker anakruza pri petju za ritem ni bistvena). Zato folkloristi rečejo, da ima ljudska pesem le dva ritma: trohej z nestalno anakruzo in daktil z nestalno anakruzo. Primer ljudske pesmi, osnova je daktil D 5454, anakruzo sem podčrtal, od nje naprej je shema »čista« –UU-U in –UU-:

		število zlogov
(17) <u>Saj</u> nisem koj sama	<u>U</u> -UU-U	<u>1</u> + 5
anzidlarca!	-UU-	0 + 4
<u>Je</u> tud španinja moja,	<u>UU</u> -UU-U	<u>2</u> + 5
<u>ki</u> nema poba.	<u>U</u> -UU-	<u>1</u> + 4
(SNP 2, št. 2460)		

To je počel Kette že kot 15-leten, ko je 1891 v pesmi *Slogi in sotrudnikom* (v dijaškem časopisu *Sloga*; ZD 2: 154) prepletal 4-iktne daktile in amfibrahe:

(18) Sloga le jači, nesloga pač tlači,	-UU-UU-UU-U
s spretnim peresom sotrudniki skupaj,	-UU-UU-UU-U
kdor je slabejši, nikar ne obupaj,	-UU-UU-UU-U
le srčnost Slovenca-junaka naj znači!	U-UU-UU-UU-U
<i>(Slogi in sotrudnikom)</i>	

Še bolj izrazito pa v pesmi *Za spomin 6* (ZD 1: 223): amfibrahov in anapestov ne prepleta dosledno kot Vodnik, ampak nedosledno kot ljudska pesem (nedoslednosti so podčrtane):

(19) Vsi listi	U-U	Amf 3
tak čisti,	U-U	Amf 3
nepopisani so,	<u>UU-UU-</u>	An 6
nenarisani so.	<u>UU-UU-</u>	<u>An 6</u>
To je <b>pó</b> mlad <b>nebeška</b> , <b>to</b> <b>kraljé</b> va je <b>roža</b> ,	<u>UU-UU-U</u>   <u>UU-UU-U</u>	An 7 + An 7
<b>ki jo lah</b> ni zefirček, <b>ki jo son</b> čni svit <b>boža</b> ,	<u>UU-UU-U</u>   <u>UU-UU-U</u>	An 7 + An 7
<b>samo</b> <b>pisan</b> metulj, samo <b>cvet</b> je obkroža	<u>UU-UU-U</u>   <u>U-UU-U</u>	Amf 6 + An 7
<b>vijoličino</b> ,	U-UU-	Amf 5
<b>trnjoličino</b>	U-UU-	Amf 5
<b>lepó.</b>	U-	
Ti listi	U-U	Amf 3
so tisti,	U-U	Amf 3
<u>ki jih</u> bode nekoč	<u>UU-UU-</u>	An 6
<u>poplavila</u> noč	<u>U-UU-</u>	<u>Amf 5</u>
<u>voščil</u> in željá <u>in laží</u> , baharije;	<u>U-UU-U</u>   <u>U-UU-U</u>	<u>Amf 12 (6+6)</u>
<u>ta</u> venček nariše, <u>a</u> ta v melodije	<u>U-UU-U</u>   <u>U-UU-U</u>	<u>Amf 12 (6+6)</u>
<u>ime</u> svoje ljube <u>izvoljene</u> skrije	<u>U-UU-U</u>   <u>U-UU-U</u>	<u>Amf 12 (6+6)</u>
z umetna rokó	U-UU-	Amf 5
za težko slovó	U-UU-	Amf 5
na vek.	U-	
<i>(Za spomin 6)</i>		

Tu je zgolj en ritem, trizložni z nestalno anakruzo. Ker variira le dolžina anakruze, sicer pa je interval med ikti 2-zložen<sup>11</sup>, to ni naglasni verz, ampak silabotonični.

Kette to počne v 12 pesmih *Starčkova misel*, *Šumi les*, *Tam zunaj je sneg*, *Zimska idila*, *Jaz nimam več palm*, *Misli starčeve*, *Kam prijatelj letiš*, *Za spomin 1, 4 in 6*, *Le ti dekle ostani*, *Starčkova pesem*.

**3.4** Kadar Kette skombinira **lomljenje metrumov** in **podaljševanje anakruze** (3.1 in 3.2), pa dobimo pesem, ki je na prvi pogled zelo podobna svobodnemu verzu. Ampak ni, to je še vedno silabotonizem. Pesem *Kam, prijatelj, letiš* (ZD 1: 70) je

<sup>11</sup> Interval sredi dolgih verzov prve kitice ni trizložen: verzi imajo cezuro, ki verz razdeli na dva An 7.



narejena podobno kot *Na trgu*: štiriiktini daktil z variabilno anakruzo je razpolovil, 9-zložni amfibrah pa ohranil (znak  $\acute{U}$  pomeni, da je neiktični zlog naglašen, kar dodatno otežuje rekonstrukcijo verza):

(20) Kam, prijatelj, letiš,	$\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ -	
čemu <b>više</b> hlepiš? ...	$\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ -	- > An 12
Glej, <b>nizko</b> so <b>vinske gorice</b>	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	Amf 9
<b>z belimi hrami</b> ,	- $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	
veselim <b>obrazom</b> ,	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	- > D 11
snežniki <b>kipijo</b> v <b>zvezdíce</b>	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	Amf 9
visoko nad <b>námi</b> ,	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	
<b>pokriti</b> so z <b>mrázom</b> .	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	- > Amf 12
<i>(Kam, prijatelj, letiš)</i>		

Če 1. in 2. verz, 4. in 5. ter 7. in 8. verz povežemo, dobimo štiriiktne An 12, D 11 in Amf 12:<sup>12</sup>

			št. iktov
Kam, prijatelj, letiš, čemu <b>više</b> hlepiš?	$\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ -	An 12	4
Glej, <b>nizko</b> so <b>vinske gorice</b>	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	Amf 9	3
<b>z belimi hrami</b> , veselim <b>obrazom</b>	- $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	D 11	4
snežniki <b>kipijo</b> v <b>zvezdíce</b>	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	Amf 9	3
visoko nad <b>námi</b> , <b>pokriti</b> so z <b>mrázom</b> .	$\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}\acute{U}$ - $\acute{U}$	Amf 12	4

#### 4 Kettejev tonični/naglasni verz

V naglasnem verzu se število nenaglašanih zlogov med ikti nepredvidljivo spreminja: včasih je eden, včasih sta dva (medtem ko je v jambu in troheju vedno eden, daktilu in amfibrah pa vedno dva) – gl. zgled 21. V 19. stol. ima v večini pesmi stalno anakruzo, tj. dosledno 1-zložno (takrat zgleda kot križanec amfibraha in jamba, npr. Prešernov *Ribič* in *Zdravilo ljubezni*, Goethejev *Erkönig*, Heinejeva *Lorelei*, Levstikova *Dve otvi*) ali dosledno 0-zložno (na videz križanec daktila in troheja, Prešernova *Nezakonska mati*) ali 2-zložno anakruzo (Aškerc od Rusov), pri Stritarju in Aškercu pa je anakruza tudi že variabilna. Pri nas se je prvič pojavil v Zizenčelijevi pesmi v *Slavi vojvodine Kranjske*, nato znova v začetku 19. stol. z Jarnikom in Prešernom, prinesen je z Nemškega.<sup>13</sup> Pri Nemcih (Goethe, Heine), Rusih in v angleščini (Coleridge, Byron, Frost) je pogost, na Poljskem redek, pri Romanih ga najbrž ni.

Imamo tri kitične tipe: a) vsi verzi imajo enako število iktov (npr. *Zdravilo ljubezni* po štiri, *Dve otvi* po tri ikte); b) enakomerno se menjavajo verzi z različnim številom iktov (npr. 3- in 4-iktini v zaporedju 4343 v Stritarjevi *Kaj gledaš skrivaj*

<sup>12</sup> Ti verzi so s tehničnega gledišča res An 12, D 11 in Amf 12, s stališča ljudske pesmi so daktili z anakruzo; v luči tega, da je kitica Amf 11 9 11 9 Kettejeva najpogostejša kitica, pa so lahko amfibrah in krajšano in podaljšano anakruzo; ampak terminologija ni pomembna, važen je Kettejev postopek.

<sup>13</sup> Slovenski tonizem je nastal kot imitacije nemškega knjižnega tonizma, nemški knjižni pa je res nastal kot imitacija svobodnega knittelverza (knittel se je bodisi pel ali pa ne). Naš knjižni tonizem torej ne izhaja iz ljudske pesmi, čeprav bi lahko: Prešeren *Lepe Vide* ni napisal v toničnem verzu, čeprav ga je uporabljal in kamor bi ga zapisi ljudske pesmi lahko peljali, ampak v srbskem desetercu.

me od strani iz cikla Popotne pesmi); . Tip a in b sta izometrična. c) Nepredvidljivo se menjavajo verzi različne dolžine, to je iregularni naglasni verz, o njem kasneje.

#### 4.1 Izometrični naglasni verz

Kette je v glavnem sledil tradiciji in uporabljal vse tri tipe. Nekoliko pa je spremenil ritem – ikti se pogosteje atonirajo kot npr. pri Prešernu, zlasti zadnji ikt v verzu. To pri nekaterih pesmih otežuje ali onemogoča prešteti ikte – zato so te pesmi na meji s svobodnim verzom oz. so *neodločljive*.

Takle je Prešernov 4-ikttni naglasni verz:

- (21) Je **ljubemu ljubca, lepote cvet,** U – UU – UU – U –  
**Umrla stara le osemnajst let.** U – U – UU – UU –  
**Mladenič obljudi ostati ji zvest,** U – UU – UU – UU –  
**se noč in dan jokal je mescev šest.** U – UU – UU – U –  
 (Prešeren: *Zdravilo ljubezni*)

Posamezni verzi imajo lahko jambsko ali amfibraško shemo (»Mladenič obljudi ostati ji zvest«). Kot v silabotonizmu tudi v tonizmu lahko naglas na iktu manjka ali pa stoji na šibkem položaju (beseda »dan« v 4. verzu). Če variabilnost naglasa zapišemo takole U/UU ali takole 1/2, potem je metrična shema štiriiktnega Prešernovega *Zdravila ljubezni* taka:

U – (U ali UU) – (U ali UU) – (U ali UU) –

Lahko pa je variabilna tudi anakruza,<sup>14</sup> npr. prva objava *Zdravila ljubezni* v Ill. Blattu ali Stritarjeva satira *Bela ruta*:

- (22) **Ljubimu ljubca, lepote cvet,** – UU – UU – U –  
**vmerla je stara osemnajst let.** – UU – U – UU –  
**Obljudil ji je ostati zvest.** U – UU – U – U –  
 (Prešeren: *Zdravila ljubezni*)

Bistvo prešernovsko-stritarjanskega naglasnega verza je:

- da so ikti zlahka določljivi, ker so v primerjavi z jambi in troheji zelo pogosto naglašeni (pri Stritarju od 93 do 99 %;<sup>15</sup> naglašenosť iktov v jambih in trohejih pa lahko pade na 50 %),
- zlasti zadnji ikt je skoraj vedno naglašen<sup>16</sup> (pri Stritarju 99 %),
- rima je moška ali ženska, nikoli daktilska,
- anakruza je večinoma stalna 1 ali 0-zložna, redkeje variabilna

<sup>14</sup> Angleški primer variabilne anakruze:

The **sensitive plant**, like **one forbid**, U-UU-U-U-  
**Wept**, and the **tears within each lid** -UU-U-U-  
 (Shelley, *The sensitive plant*)

<sup>15</sup> Pri Prešernu od 80 do 99 % (Pretnar 1997: 64), pri Angležih od 89 do 95 %, Nemcih 89 do 95 %, Rusih 85 do 98 % (Tarlinskaja 1993: 91–97).

<sup>16</sup> Primer atonizacije zadnjega ikta v 4-ikttnem verz: Se **dolgo** ugovarjal, **branil** je, ni **ubranil** se **prošnjam matere** (Prešeren: *Zdravilo ljubezni*).

e) mediktalni interval (število nenaglašanih zlogov med dvema iktoma) je vedno 1 ali 2-zložen, 2-zložni prevladujejo (pri Stritarju 67 %), zato pesmi zvenijo amfibraško.

Tak naglasni verz ima Kette v 15 pesmih (upošteval sem tudi ZD 2): 2-iktnege v *Lyrique experimentale 1* (ZD 2; redek verz, npr. v Gregorčičevi *Biseri*), 3-iktnege v pet pesmih *Čemeren grem iz mesta*, *Na molu San Carlo 2 in 3*, *Pesmica o pisarju*, *Pred odhodom* (ZD 2), preplet 4- in 3-iktnege v sedmih *Na blejskem otoku*, *Zaprta so njena okenca*, *Kadar za gorami*, *Vrnitev*, *Podgorska svetnica*, *Želje idealistove*, 4-iktnege v dveh *Ribičeva hči*, *Sinoči imel prav čudne sem sanje* (vse v ZD 2).

Vendar se Kette od Prešerna in Stritarja rahlo loči v vseh točkah, kar otežuje prepoznavanje iktov in s tem ritma:

- a) ikti so za 7 % redkeje naglašeni kot pri Stritarju (pri treh modernistih od 84 do 94 %),
- b) zlasti zadnji ikt v moškem izglasu (84 %),
- c) izglas je ne le moški in ženski, ampak tudi daktilski,
- d) anakruza pogosto variabilna,
- e) zelo različen razpon mediktalnih intervalov. V nekaterih pesmih prevladuje eno-zložni interval, npr. *Na molu San Carlo 2* (3-iktne verz), zato včasih zveni trohejsko (tonizacije podčrtane, atonizacije v kurzivih):

(23) Ti do dna jim siješ,	- U - U - U
car nebesni visoki,	- U - UU- U
nad zemljo hiteči	- U - U - U
jastreb <i>bistrootki</i> .	- U - U - U

Ali <u>jaz</u> , <b>ljubica</b> , <b>nisem</b>	- UU- UU- U
skozi oči milino	- UU- U - U
videl ti v grudi neverne,	- UU- UU- U
v tvojega srca temino.	- UU- UU- U

<b>Nisem videl</b> , <u>jaz</u> slepec,	- U - UU- U
nezvestobe tvoje,	- U - U - U
črva, neverna ljuba,	- UU- U - U
<i>ki</i> ti v srcu gloje.	- U - U - U

(*Na molu San Carlo 2*)

V *Na molu San Carlo 3* (ZD 1: 85) pa je interval pretežno 2-zložen, zato zveni amfibraško in anapestno:

(24) No, časi so minoli,	U -U - U -U
zbežali ko potok dereč,	U -UU- UU -
kot oblak nad ravninami gnani —	UU-UU- UU-U
in, ljubica lepa, nikoli	U -UU- UU-U
midva se ne vidiva več!	U -UU- UU-
Če pa v žitja se snideva struji,	UU-UU- UU-U

(*Na molu San Carlo 3*)

Pesem *Podgorska svetnica* (ZD 1: 184) ilustrira težave z določanjem iktov in metruma. Tu je od Aškerca prevzel verz s prevladujočo dvoizložno anakruzo (kot že Cankar), ki pa je pogosto tonizirana (»gre« v 2. verzu). Prva kitica nakazuje, da bi šlo za ritem N 443443:

	število iktov
(25) Ko približa se <b>mrak</b> , zapusti <u>beli</u> <b>dvor</b>	4
in <u>gre</u> k <b>Matere božje</b> kapelici <b>gor</b>	4
gozdarjeva <b>hčerka</b> Marica.	3
Pred kamenim <b>deva</b> <b>oltarjem</b> kleči . . .	4
Raz <b>obokani strop</b> pa svetilka <b>visi</b> ,	4
vsa v <b>rožah</b> je <b>lurška</b> Devica.	3
<i>(Podgorska svetnica)</i>	

Kadar je neiktini položaj toniziran z dvoizložnimi besedami (podčrtano), je skandiranje težko, a še izvedljivo: *Lepa hčerka moja, prej vesela tako, Tako je gozdar lepi hčerki dejal, Minil eden teden, o, dva sta že proč, Bog vas živi, gospodar, Bog ohrani vaš krov*. Ker se večino verzov (pesem jih ima 78) vendarle da skandirati po shemi 443443, sem tudi te verze skandiral ustrezno.

Če pa so pesmi kratke, morebitne tonizacije in atonizacije številne, mediktini interval 3-zložen, anakruza niha med 0 in 2, takrat je identificiranje iktov težko, določanje ritma pa že nemogoče. Kako naj npr. skandiram klavzulo v pesmi *Osameli* (ZD 1: 68) – daktilsko »pozvanjala«, »šetala«, »obetala« ali možko »pozvanjala«, »šetala«, »obetala«?

	število iktov	število iktov
(26) Z <b>menoj</b> si, <b>ljuba</b> , <b>šetala</b> ,	U-U-U-U- 4 ali	U-U-U-UU 3
raj <b>sladki mi</b> obetala,	U-U-U-U- 4 ali	U-U-U-UU 3 ali --UUU-UU
[..]		
Že <b>pozna</b> je <b>ura</b> <b>pozvanjala</b> ,	U-UU-UU-UU 4 ali	U-UU-UU-U- 3
sva <b>sladke sanje</b> <b>sanjala</b>	U-U-U-UU 4 ali	U-U-U-U- 3
<i>(Osameli)</i>		

So verzi 3-iktini ali 4-iktini? Pol verzov v pesmi je mogoče skandirati na oba načina, zato ne vem, ali je Kette *Osameli* hotel napisati kot neregularen preplet 3- in 4-iktnega naglasnega verza (333 333 444443) ali kot svobodni verz? Kakšna je njegova intenca? Kaj je pesnik hotel napisati, je za verzologijo torej pomembno vprašanje – verzolog razkriva avtorjevo oblikovalno intenco.

Tudi pesem *Pod vrbbami žalujkami* (ZD 1: 69) ponuja vsaj tri možna skandiranja (U-je sem zamenjal s številkami, tri kolone so tri različna skandiranja):

	št. iktov	št. iktov	št. iktov
(27) Pod vrbbami žalujkami	1-1-1-1- 4	1-3-2 2	1-1-1-2 3
polzijo lahni valovi,	1-1-1-1 3		
tak meni plovejo dnovi	1-1-2-1 3		
pod vrbbami žalujkami.	1-1-1-1- 4	1-3-2 2	1-1-1-2 3
Tak misli brez nehanja	1-1-1-1 3	1-3-1 2	
se skrivajo, ne počivajo;	1-2-1-1- 4	1-4-2 2	1-2-1-2 3

se v globoko morje prelivajo, 2-1-2-1- 4 2-1-2-2 3  
 noter v črno mórje kesanja. 0-1-1-2-1 4 2-1-2-1 3 2-1-2-1 3

Ali ima npr. prvi verz štiri ikte »pod **vr**bami žalujkami« ali dva ikta »pod **vr**bami žalujkami« ali tri ikte »pod **vr**bami žalujkami«? Če iz ponujenih skandiranj izberem tisto, ki mi dá zaporedje iktov 4334 3443 ali pa zaporedje 3333 3333,<sup>17</sup> bomo temu rekli naglasni verz, ker izkazuje red. Če pa izberem tole 2334 3444 ali tole 2332 2334, pa reda in metruma ni. Zaradi nestalne anakruze to ni niti iregularni naglasni verz – torej je svobodni verz.

Isto pesem torej lahko beremo na tri načine: kot naglasni verz tipa 4334 3443 ali tipa 3333 3333 ali kot svobodni verz.

Te probleme imam še s pesmimi *Zapuščeni* (ZD1: 71), *Pa zelene brstiče poganja* (ZD1: 74), *Čez pešček bel* (ZD1: 75, lahko bi bila N 44333344), *Zaprta so njena okenca* (ZD1: 21, ker sta zadnji kitici preplet 4- in 3-iktnega jamba, sem prvi dve tretiral kot N 4343); in *Novi akordi 5* (ali je iregularni naglasni verz tipa 3444 4344 ali taktovik<sup>18</sup> tipa 333 3333 ali svobodni verz?). To kaže, da so meje med verznimi sistemi nejasne, da en sistem zvezno prehaja v drugega.

## 4.2 Iregularni naglasni verz

To je a) nepredvidljivo zaporedje dvo-, tri- in štiriiktnekih verzov (podobno kot v iregularnem silabotonizmu), b) interval je vedno 1–2-zložen, nikoli 0- ali 3-zložen, c) tudi anakruza je skoraj vedno 1-zložna. Te tri omejitve ga ločijo od svobodnega verza:

		število iktov
(28) Sinoči sem videl sèn strašán,	U-UU-U-U-	4
da bil umerl sem davno,	U-U-UU-U	3
nesèn k pogrebu slavno,	U-U-U-U	3
a duši, ker bil sam svoj ubojník,	U-UU-U-UU-	4
da moj pravični sodník	U-U-UU-	3
prisódil kraj temán,	U-U-U-	3
od koder, ko ugasne dan,	U-UU-U-	3
na zemljo se vračúje pokorník,	U-U-U-UU-U	4
da v mesečinah	U-U-U	2
po gôrah, pustínah	U-UU-U	2
korake preštéva kazni svoje,	U-UU-U-U-U	4
[...]		
(Fran Levstik: <i>Sanje</i> )		

<sup>17</sup> Pod **vr**bami žalujkami  
**pol**zijo lahni valovi,  
 tak meni plovejo dnovi  
 pod **vr**bami žalujkami.

<sup>18</sup> Taktovik je tonični verz z do 3-zložnimi intervali.

Ta verz najdemo pri Levstiku, Stritarju (morda gre za imitacijo heinejevskega *freie Rhythmen*<sup>19</sup>), Aškercu, Župančiču (npr. *Kot bi viseli zlati sadovi*) in Ketteju. Pri Ketteju je le v dveh pesmih: *Na molu San Carlo 4* (zadnjih sedem verzov je J 8) in v pesmi *Bog je prizanesljiv* (če sploh je Kettejeva, ZD 2: 295):

		število iktov
(29) Moj Bog, kako je pač ljubil to noč,	U-U-UU-UU-	4
te mrzle zvezdice	U-UU-U	2
in bele ravnice	U-UU-U	2
moj pogled vroč!	U-U-	2
Kako je ljubilo moje srce	U-UU-U-UU-	4
tišino in mir,	U-UU-	2
ko je prišel večer	U-U-U-	3
nad temne goré —	U-UU-	2
tedaj, ko je zubelj v kaminu žolt	U-UU-UU-U-	4
[...]		
Saj vi glasovi ste bili,	U-U-U-U-	4
ki mene prevarili ste,	U-U-U-U-	
saj vi pogledi ste bili,	U-U-U-U-	
ki mene preslepili ste.	U-U-U-U-	

(*Na molu san Carlo IV*)

Teoretski komentar: Iregularni naglasni verz je na videz podoben svobodnemu verzu. Ali je med njima kaka razlika – ali je smiselno misliti, da je Levstik pazil na zgornje tri omejitve? Ali niso te omejitve slučajne (ker sta v slovenščini med dvema naglasoma pretežno eden ali dva nenaglašena zloga), pesem *Sanje* pa svobodni verz? Navsezadnje lahko vsako pesem skandiramo tako, da bi dobili iregularni naglasni verz? Npr. Daneta Zajca:

(30) Tako sama,	U-0-U
ko bojo drugi	U-U-U
pod šotori noči šepetali:	UU-UU-UU-U
Ljubim Tvoj in Tvoja,	U-U-U-
tako brezno noči bova tedaj,	-U-UU-0-UU-

---

<sup>19</sup> Sternlos und kalt ist die Nacht,  
 Es gärt das Meer;  
 Und über dem Meer, platt auf dem Bauch,  
 Liegt der ungestaltete Nordwind,  
 Und heimlich, mit ächzend gedämpfter Stimme,  
 Wie 'n störriger Griesgram, der gut gelaunt wird,  
 Schwatzt er ins Wasser hinein,  
 Und erzählt viel tolle Geschichten,  
 Riesenmärchen, totschiaglaunig,  
 Uralte Sagen aus Norweg,  
 Und dazwischen, weitschallend, lacht er und heult er  
 [...]  
 (Heine: *Die Nordsee: Die Nacht am Strande*)

da si ne bova mogla več	U-U-U-U-
podati rok	U-U-
in ne povedati,	U-U-UU
kako sva se ljubila,	U-U-U-U
in niti tega ne,	U-U-U-
da sva čisto sama	UU-U-U
[...]	
(Zajc: <i>Za tole noč</i> )	

V čem je potem razlika med iregularnim tonizmom in svobodnim verzom? V tem, da je Zajc od Levstika drugačen v vseh treh točkah: pri Zajcu so a) verzi tudi daljši od štirih »iktov«, b) med »ikti« je ničzložni »interval« (prvi in peti verz), c) »anakruza« je nič do dvozložna – pri Zajcu iktov v resnici ni. Levstik in Stritar pa omejitvam sledita v vseh tovrstnih pesmih (Stritarjeve so *Spomladi v gozdu 4*, *Visoka pesem*, *Popotne pesmi (nove) 1*, *V solzni dolini: Boj*). Seveda pa za iregularno toniko velja isto kot za izometrično: prehod v svobodni verz je zvezen.

## 5 Svobodni verz

Svobodni verz danes pomeni svobodnost od metričnega (numeričnega) reda, verz, ki ni metričen. Ali ima svobodni verz kakšno specifično, le zanj značilno lastnost, pa je odprto vprašanje. V poglavju o tonizmu sem pokazal, da so kandidati za svobodni verz pesmi *Zapuščeni*, *Osameli*, *Pod vrbami žalujkami*, *Pa zelene brstiče poganja*, *Čez pešček bel*, *Novi akordi 5*, dodati je treba še *Jagned* ter *Oj ti blaga Deva Marija* iz črtice *Pobožnost k majki Božji* (ZD 2: 19) – vsega 8 pesmi od skupno 220 Kettejevih pesmi. Toda v svobodnem verzju je zanesljivo le *Jagned*, ostale pa so odvisne od interpretacije, kot pokazano. V *Jagnedi* iktov, torej metruma, ni več smiselno iskati: v krošnji nam težave pri določanju iktov povzročajo čisto vsak verz, z deblom ni veliko bolje – svobodni verz se mi zdi najboljša razlaga (t.i. sintagmatski SV). Enako pri *Oj ti blaga Deva Marija* (stavčni svobodni verz).

## 6 Rima

Z rimo je včasih postopal nekako svobodno: niso vsi verzi rimani in rime niso »čiste«, vendar je to v skladu s tradicijo in ljudsko pesmijo.

Na pol rimane so zlasti stihične in strofoidne pesmi. V kitičnih pesmih so rime bolj urejene, zaradi enakega števila verzov rima teži k nekemu vzorcu. V stihičnih in strofoidnih pesmih pa je rimanje ali zelo enostavno (v Prešernovem *Učencu* xaxaxa, v Aškercjevih pesnitvah aabbcc) ali je ni ali pa je riman le tu in tam kak par verzov (Aškerc, *Slovenskim sokolom*)<sup>20</sup>. A vse to je obstajalo že pred Kettejem in tu je zgolj sledil tradiciji.

<sup>20</sup> Aškerc (1898: 448) o nedoslednem rimanju: »Stik ima vobče dvojen pomen. Prvi je muzikalni [...], drugi je, da markira kako misel ali pointo v verzju. Zato pa tudi ni vsaka beseda v verzju vredna, da bi se rimala.«

Na tradicijo nečistih rim (izraz je Kettejev) se sklicuje sam (taki so Goethe, Schiller, Mickiewicz, Prešeren, Aškerc, Gregorčič) v spisu *Protikritika na kritiko člana Peterlina*. Glavni zgled pa so mu po mojem ljudske pesmi in tam je neka zelo zanimiva posebnost: v ljudski pesmi ni razlike med rimo in asonanco. V knjižni pesmi bi moškimi rimam v zgledu 13 (**mlad – fant, mlad – žalostan**) in spodnjim ženskim rimam rekli asonanca (**pláčal – Kováčev, mesárji – zakláli**). V ljudski pesmi pa se rima in asonanca mešata, ker imajo pevci en sam pojem stika!

- (31) Šmentana muha,  
 kaj si tak **suha**  
 kdo te bo **pláčal**  
 Miha **Kováčev**.  
 Prišli so, prišli  
 štirje **mesárji**,  
 komaj so muho  
 suho **zakláli**.  
 (ljudska)

Kakšne so nečiste rime? Klasificirajmo jih po stopnji različnosti:

- a) Enak zven – različen zapis: ščip-hrib (*Zaprta so njena okenca*), pomlad-enkrat (*Na poljani*), Nežka-nebeška (*Take so*), križ-držiš (*Ljubici*), oči-zakrij (*Res, deklica, ti me ljubiš*), fantazij-ti (*Nekemu literatu*), čezenj-jezen (*O Jurček*).
- b) Široki – ozki vokali: besneč-več (*Vprašanje*), nocoj-pokoj (*V katedrali*), mladenka-grenka (*Poklon*), nedelja-veselja (*Nedelja je danes*), na vé ji-livrêji (*Slovo 4*).
- c) Različni konzonanti: okoli-polji (*Le ti, dekle, ostani*), sneg-smeh, sneg-vrteh, vroča-naročja (*Tam zunaj je sneg*), ponižni-bližnji (*Zastonj*), ni-stojim (*Pred krčmo*), večji-sreči (*Le smehljaj, se, ljuba*), metulji-preminuli (*Vrnitev*).
- č) Različni nenaglašeni vokali: živélo-neveséla (*Na molu S. Carlo 1*), mir-večer (*Na molu S. Carlo 4*).
- d) Različni naglašeni vokali, ponavadi e in i (ki sta si podobna po višini in izgovornem položaju): vseh-dih, mir-dver (*Večer*), mir-večer (*Na molu S. Carlo 4*), večera-zefira (*Čuj sanje mi*).

#### VIRI IN LITERATURA

- Anton AŠKERC, 1898: Listnica uredništva. *Ljubljanski zvon* 18/6. 447–48. [dLib](#).
- Aleksander BJELČEVIČ, 1996: Verz slovenske moderne. *Slavistična revija* 44/3. 254–68. Na spletu.
- , 2003: Preglednice verznege in kitičnega repertoarja. Alojz Gradnik: *Zbrano delo 4*. Maribor: Dravska tiskarna.
- , 2006: Gregorčičev verz in kitica. *Pogledi na Simona Gregorčiča*. Ur. B. Pregelj in Z. Božič. Nova Gorica: Univerza.
- Ivo BREŽNIK, 1898: Po dolgem času v znani vasi. Zvečer. *Ljubljanski zvon* 18/4. 237.
- Dragotin Kette: Zbrano delo*, 1976. Ur. F. Koblar. Ljubljana: DZS.



Juraj MARTINOVIĆ, 1976: *Poezija Dragotina Ketteja*. Ljubljana: SM.

Anton OCVIRK, 1980: *Evropski verzni sistem in slovenski verz: 2. del*. Ljubljana: DZS.

Tone PRETNAR, 1979 (1997): *Metrične osnove Murnovega verza. Iz zgodovine slovenskega verzne oblikovanja*. Ljubljana: FF.

Lucylla PSZCZOŁOWSKA, 1987: *Wiersz nieregularny*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Ossolińceum, PAN.

*Slovenske ljudske pesmi II*, 1981. Ur. Z. Kumer, M. Matičetov, V.s Vodušek. Ljubljana: SM.

*Slovenske narodne pesmi*, 1895–1923. Zbral K. Štrekelj. Ljubljana: SM.

Marina TARLINSKAJA, 1993: *Strict Stress-Meter in English Poetry*. Calgary: University Press.

Franc ZADRAVEC, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva 5: Nova romantika in mejne oblike modernizma*. Maribor: Obzorja.

--, 1980: *Slovenski verz od leta 1895 do 1920. Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba.

naslov pesmi	št. verzov v kitici	dolžine verzov v kitici	vrsta rime	ime kitice, število pesmi v tej kitici	postopek
<b>Regularne oblike</b>					
Novi akordi 2	4	J 6683, 6663, 6672, 8862	AABC, BČČC ...		različne kitice
Na molu San Carlo 5	stihika	J 767676767 ...	xAxA		p
V gostilni	4	J 7686	xAx'A	hildebrandska	p klavzula
Starčkova misel	strofoida	J 777...	ababxc ddeeffc		p anakruza
Na mostu	4	J 7777	xaxa		
Vprašanje	4	J 8585	AbAb		
Laokont	4	J 8686	XAXA	angleška baladna	
Pred krčmo	4	J 8787	AbAb ali XaXa?	vagantska	
Prekrasni trg	8	J 87878787	XaXaXbXb	vagantska	p, k
Zimska romanca, Azrael	2	J 88	AA	ambrozijanska, 2	
Novi akordi 4	6	J 882882	ABCDDC		
Besedo si izrekla zlo	4	J 8888	XAXA	ambrozijanska	
Sopotnica	stihika	J 888888 ...	AABBBCC...		
soneti		J 10		3	
Francetu Prešernu	4	J 10 10 10 10	ABAB		
soneti		J 10, 11		43	
soneti		J 11		9	
Stara novica	6	J 11 11 11 6 8 11	aabcbc		
Novejšim poetom	stihika	J 13 13 ...	aabb...		
Poklon	4	T 10 10 10 10	xaxa		
Kesanje	4	T 10 7 10 7	aBaB		p za 1 in 2 stopici
Staro srečo zopet si mi dala	4	T 10 9 10 9	xAxA		
Melanholične misli	6, 3	T 557557, T 557	xAA		
Dekličino premišljevanje, Jurček zidar	4	T 6565	xAxA	hildebrandska, 2	
Resnica	4	T 6664, T 6666	abab		
Tam križpoti	4	T 6666	xaxa		
Lastovica prišla	6	T 666666	xxabba, xxcdde, xxe xxe		nedosledna rima
Misel moja, pusti me	4	T 7585	aAXA		
V samotah	4	T 7887	AbbA		
To vse ljubezen stori	4	T 8686	xaxa		
Hvala starega časa	stihika	T 8686 ...	abab		
Romarski berač	strofoida	T 8686 ...	xaxa ...		

Angelini, Noč na poljani, Petelin in putka, Tončkove sanje	4	T 8787	xAxA	romarska, 4	
Na molu San Carlo 8	stihika	T 888...	abab ...		
Romanca	4	T 8887	aaaA		
Aj, ta lepa krčmarica	4	T 8888	xaxa		
Starec in ptica	strofoida	T 8888 ....	različna rima		
Ah, zapojte	4	T8787, 8565, 8585, 8775	xAxA	romarska idr.	različne kitice
Za spomin 6	10	Amf 3355 12 12 12 552	aaBbccDDX		
Šumi les	5	Amf 55555	ABABC		p anakruza
Sem fantič bil mlad	6	Amf 559559	AAbCCb		
Tam zunaj je sneg	4	Amf 5665	AbbA		p anakruza
Deček in cvet	strofoida	Amf 6666 ...	xaxaxa ...		
Na molu San Carlo 1	6	Amf 896666, 866666	Xababx		k
Še rajši, Še edenkrat rečerm; Res, deklica, ti me ljubiš	4	Amf 9898	aBaB ali xAxA	3	k
Nekemu pesniku	5	Amf 98998	aBccB		
Nedelja je danes	4	Amf 9999	abab		
Ljubici, Sultan in kužek, Starčkova pesem, Zimska idila; Čevljarček, Jaz nimam več palm, Take so	4	Amf 11 9 11 9	AbAb ali AxAx ali XaXa	7	k, p
Stankova smrt	4	Amf 12 8 12 8	xAxA		
A tebi, poet	sonet	Amf 9 12 9 12			
Pijanec	stihika	D 555...	različna rima		
Pred cerkvijo	5	D 55775	aaBBa		
Lepa roža	4	D 5 11 5 11, 12 11 11 12 ...	abab, ab'b'a, abab ...		k
Ptička	4	D 6565	x'ax'a	alpska poskočna	
soneti		D 10, 11		5	
soneti		D 11, 12			
Na molu San Carlo 7	4	D 11 10 11 10	xAxA		k
Na molu San Carlo 6	stihika	D 11 10 4 11 10 4 ...	x A R x A R ...		
Novi akordi 1	6	D 11 8 11 8 11 8, 10 10 11 11 11 8	ababab CCdee		p, k

V kopeli	4	D 11 8 12 8	abab		k
Novi akordi 3	stihika	D 14 3 14 3 11 3 11 3 ...	ababcbb		
Prelomljeni metrumi					
Večer	strofoida	J 4444..., 444453354444	ABCABCABC, AAAA DeDeFFFF		lomljenje J8
Na trgu	10	prelomljena kitica Amf 11 9 11 9			lomljenje Amf 11
Na Krki	strofoida	irg. D5 Amf 6... D5 Amf 5, D11 7 12 4 ...	ababcčcč dEdE fgfg hihi...		lomljenje D11
Misli starčeve	stihika	An 666666 10 10 10 3	ABABABCDCD		k anakruza
Kam, prijatelj, hitiš	stihika	An 66 Amf9 Amf 669, lomljenje An 12 in Amf 12	AAb cdb cd		p anakruza
Heterometrija in polimetrija					
Za spomin 4	stihika	Amf 11 J4 ...	ABAB CDCD ...		p anakruza
V katedrali	4	Amf11 J7 Amf11 J7, Amf 11 9 11 9, Amf11 J7 Amf11 Amf9	AbAb		
Le ti, dekle, ostani	4	Amf11 J7 J7 Amf11	AbbA		k, p anakruza
Novi akordi 6	4	T7 D5 T7 D5	AbAB		
Sapica pihlja	4	T7 J7 T7 J7, J 8787	AbAb, xcxc	varianta vagantske	k, nedoslenska rima
Šum vira in zefira	strofoida	J7 Amf7 J7 Amf7	xa'xa' ali xAxA		2 nemetrična verz
Svetinji	stihika	irg. J7 in Amf 9	xaxa ...	irg. heterometrija	
Očitanje	2, 6	T 88, T44 D7557, D557557	aa, bbCččD	hetero- in polimetrija	
Iregularni silabotonični verz					
V mlinu	strofoida	irg. J 6 do 8	abcabc aabb...		
Čuj sanje mi	stihika	irg. J 8 do 11	abbaCCččDD		
Poetične igrače	stihika	irg. J 8 in 9	aBaB ... FF ...		

Za spomin 5	4	irg. J 15 15 14 8, 13 13 14 6, 15 15 14 10 ...	aaBB		
Za spomin 3	stihika	irg. T 10 10, 9 10, 11 10	aa Ba Ba Ba ...		
Le smehljaj se ljuba	3	irg. T 12 12 3, 14 14 3, 16 16 3	aax, xax, xax, xax ...	gazela	
Kamor koli hodim	stihika	irg. T 12 do 15, T7	ABAB CAB CAB ...	gazela	
Za spomin 2	strofoida	irg. T 3 do 8	različna rima		
Moje ljubice	stihika	irg. T 5 do 10	različna rima		
Na poljani	stihika	irg. T 5, 6, 7, 8	različna rima		
Ljudevit	stihika	irg. T 7 do 14	različna rima		
Res je pel	stihika	irg. T 14 12 6, 16 12 6, 16 14 6	aab, xab, xab ...	gazela	
Moje maksime	stihika	irg. T 8 do 14	AbAb, ...		
Kužek in raca	stihika	irg. Amf 12 8 12 8 11 9 11 9 11 9 11 11 9	aBaB, CdCd ...		
Za spomin 1	strofoida	irg. Amf 5 do 11	različna rima		p anakruza
Pav in golobček	stihika	irg. Amf 5 do 12	aabb, cDDc, eFeF ...		
Metuljček	stihika	irg. Amf 6 do 12	abba, ccddc ...		
Ljubi me deklica	stihika	irg. D 10 do 12	aa b'b'		
Naivna gazelica	stihika	irg. D 15 do 18	AA XA XA...	gazela	k
Mlinarjeva hčerka	strofoida	irg. D 4 do 11	različna rima		
Pesmi kritiku	stihika	irg. D 65564 455555 666664 ....	različna rima		
Tonizem					
Čemeren grem iz mesta	4	N 3333	xaaa		
Na molu San Carlo 2	4	N 3333	xaxa		
Pesmica o pisarju	4	N 3333 oz. J 6666	ABAB	polovica aleksandrinca	
Na molu San Carlo 3	5	N 33333	aBCaB		
Na blejskem otoku, Zaprta so njena okenca	4	N 4343	ABAB, XAXA	angleška baladna, 2	
Kadar za gorami, Vrntev	4	N 4343 (iz Amf 11 9 11 9)	XaXa, AbAb	varianta vagantske, 2	
Želje idealistove	4	N 4343 oz. J 8787	XaXa	vagantska	

Podgorska svetnica	6	N 443443	AAbCCb		anapestoiden
Na molu San Carlo 4	stihika	iregularni naglasni verz	različna rima		nedoločljivo
Nedoločljiv in svobodni verz					
Zapuščeni	3	N 443 ... 442, 544 ali svobodni verz	AAB, CCB, ...d'd'd', EEE		težko določljivo
Pod vrbami žalujkami	4	N 4334 3443 ali svobodni verz	AbbA cDDc		nedoločljivo
Osameli	4, 6	naglasni ali svobodni verz	AAXX, BBCC, DDEEXX		nedoločljivo
Novi akordi 5	4	naglasni ali svobodni verz	abab ccdd		nedoločljivo
Pa zelene brstiče poganja	stihika	naglasni verz ali svobodni verz?	aaBcBcBc		nedoločljivo
Čez pešček bel	stihika	naglasni verz ali svobodni verz?	AAbbCCDD		nedoločljivo
Jaged	strofoida	svobodni verz	aabbccD Ddee ...		

## SUMMARY

Kette paid a lot of attention to the form of his verse and strophe, i.e., with respect to meter and rhythm, he was the most innovative and diverse poet up until then and probably also afterward. In his experimentation, he was trying to find out what else can be done with the syllabotonic verse. He fully developed the Slovene syllabotonic system, i.e., there were no innovations after him, only variations and free verse. Although it is generally thought that his generation mostly utilized free verse, it is, in fact, quite rare in this generation and particularly in Kette's poetry (two to eight poems out of 220 total, e.g., *Jagned*); free verse appeared 20 years later. To Kette, rhythm and meter are still indispensable elements of poetry, but he introduced other innovations:

- (a) Adopted all less standard, freer forms of his predecessors, e.g., irregular iamb, troche (*Moje ljubice*), anapest; irregular tonic verse (*Na molu san Carlo IV*); interplay of various stanzas in the same poem;
- (b) Broke up classic meters, e.g., a 12-syllable amphibrach was broken up into two to four parts (*Na trgu*);
- (c) Adopted impure rhymes from folk poetry;
- (d) Skipped non-accented syllables in dactyls and amphibrachs and added non-accented syllables to iambs and troches from folk poetry;
- (e) Irregular interplay of dactyls, amphibrachs and anapests (*Za spomin 6*), meaning that Kette, similarly to the folk song, did not want distinguish between three-syllable meters;
- (f) Innovated the classic heterometrics (various meters in the same strophe) with the regular interplay of rhythms of the same types (iambs with troches, e.g., *Sapica pihlja*), rather than of different types (troches and amphibrachs); or the irregular interplay of iambs and amphibrachs (*Svetinji*);
- (g) Interplay of syllabotonic and tonic verse in the same poem, but only in lyric poems (*Zaprta so njene okenca*) and not in epic poems, like his predecessors. He changed the tonic verse by stressing the ictuses less often than his predecessors, which led to blurring of the line between the tonic system and free verse (*Osameli*).





(NE VEČ) DRAMSKO V SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI  
(JOVANOVIĆ, RAVNJAK, POTOČNJAK, SKUBIC, SEMENIČ)

Prispevek preuči nekaj primerov postdramskih medmedijskih tkanj ter pokaže, kako se je v sodobni dramatik in gledališču tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige, znašel na slovenskih odskih deskah v času preloma iz 20. v 21. stoletje. Jovanović, Ravnjak, Potočnjakova, Skubic in Semeničeva so s svojimi igrami pokazali, da se je tudi slovenska pisava za gledališče usmerila v vode, ki jih je razburkalo postdramsko. Pričajo o dejstvu, da je za besedila v gledališču po postdramskem obratu značilno, da so nenehno v gibanju, procesu semioze. (Ne več) dramski tekst v gledališču tako danes predstavlja enega izmed elementov tkanja različnih medbesedil v rizomski strukturi znotraj semiosfere literature, gledališča in kulture.

**Ključne besede:** postdramsko, medmedijskost, tekst rizom, metagledališkost, govorne ploskve

The article examines several examples of postdramatic intermedia intertwining, showing how in the contemporary drama and theater, a text rhizome, which replaced the traditionally understood physicality of the book, appeared on the Slovene theater stages at the turn of the 21st century. Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, and Semenič have demonstrated with their plays that the Slovene writing for the theater, too, was headed for the waters disturbed by the postdramatic. They bear witness to the fact that after the postdramatic turn, theater texts tend to be in perpetual motion, in the process of semiosis. Therefore, the (no-longer) dramatic text in the theater nowadays represents one of the elements in the weaving of various intertexts in the rhizome structure within the semiosphere of literature, theater, and culture.

**Key words:** postdramatic, inter-media, text rhizome, metatheatricality, discursive layers

## 0 Namesto uvoda

V času, ko smo se že dodobra udomačili v postdramskem, kot ga je po Richardu Schechnerju utemeljil Hans-Thies Lehmann v knjigi *Postdramsko gledališče*, in ko smo se navadili, da celo na Tednu slovenske drame velikokrat prednjačijo ne več dramska besedila, ki so za nameček še nagrajena, si bomo z namenom, da ugotovimo, kako danes nastaja in se strukturira (dramska) pisava za gledališče, podrobneje ogledali nekaj primerov postdramskih, ne več dramskih medmedijskih tkanj, ki smo jih lahko prebrali ali videli v Sloveniji.

Pogledali bomo, kako se je v času preloma iz 20. v 21. stoletje v sodobni dramatik in gledališču, teh tako rekoč neločljivo povezanih siamskih dvoj(č)icah, tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige, »livre-racine« (Deleuze,

Guattari), knjigo izvor<sup>1</sup> z lepo, organsko notranjostjo pomenjanja in subjektivnosti, znašel na slovenskih odrskih deskah.

Zanimalo nas bo, kako ta tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst (v različnih primerih od Dušana Jovanovića do Simone Semenič) nehierarhično, hkrati pa medbesedilno in medmedijsko izjemno vezljivo strukturira sodobne (ne več) dramske in gledališke pisave. Kako se znajde v situaciji, ko je besedilo v gledališču (zdi se, da dokončno) postalo nekaj, kar se razlikuje od drevesa z vejami, koreninami, osrediščenostjo. Kaj je prinesel ta novi položaj dramskega v sodobnem gledališču, ta včasih izrazita prehodnost, nomadskost. Položaj, v katerem je – povedano drugače, ne več s teoretskim aparatom poststrukturalistične dvojice Deleuze-Guattari, ampak s terminologijo in argumentacijami, ki jo v odmevni knjigi *Gledališča (dramske pisave) XXI. stoletja: Začetki* razvijeta Julie Sermon in Jean-Pierre Ryngaert – postalo postavljanje antagonizma med besedilnimi pisavami na eni in odrskimi pisavami na drugi, absurdno. Meje med tema dvema vesoljema ne obstajajo več. Morebitne polemike o koncu dramskih pisav tako izgubijo svoj smisel, saj z današnje perspektive izhajajo iz globalnega gledališkega trenutka, ki teksta ne izključuje, hkrati pa mu ne pripisuje več funkcije svetega in nedotakljivega elementa. (Sermon-Ryngaert 2012: 50–51)

Naša izhodiščna teza bo, da se je status dramskega besedila ali besedila za gledališče v zadnjih desetletjih spremenil; da je absolutna drama, kot jo je definiral Peter Szondi in v kateri je dialog poglobljena komponenta gradnje, še očitneje postala ne več primaren, ampak zgolj eden od možnih dramskih diskurzov. Da pa so se hkrati s tem razgrajevanjem absolutnosti vedno očitneje začele manifestirati besedilne taktike, v katerih dialog ni več osrednji princip izražanja.

Dialoška oblika se je tako (včasih tudi v vlogi manjšinske komponente) znašla v družbi raznolikih besedilnih taktik: od didaskalij in opisov, ki so že bližje romaneskni ali prozni obliki, do pripovednih, esejističnih, teoretičnih in »hibridnih« tehnik, ki jim je skupno, da bralca ali bralko opozarjajo, da tisto, kar bere ali gleda, ni več realistični dialog strukture absolutne drame, ampak nadaljevanje procesa razgradnje dramske oblike, ki ga je Szondi v *Teoriji sodobne drame* ob Ibsenu, Brechtu in drugih označil s pojmom »odtujitev dram« in poskusi ustvarjanja oblik »onstran drame«.

Dramsko besedilo se tako danes nahaja v središču raznolikih mrež besedil, ki vplivajo nanj na različne načine: od tega, da se zažirajo vanj, do tega, da ga plemenitijo, mu dodajajo kompleksnost. Besedilo v gledališču, naj je dramsko ali ne več dramsko, torej ni več nekaj, kar je ločeno od drugih elementov predstave, ampak je prepredeno z drugimi interteksti. Od besedilnih do gestičnih, glasbenih, vizualnih. Hkrati dramsko besedilo ni nekaj fiksne, ampak se v medsebojnem delovanju z drugimi kulturnimi, medijskimi in umetniškimi medbesedili ves čas spreminja. Ali kot to razume Patrice Pavis: »Zgošča, akumulira, amalgamira vrsto posebnih značilnosti, ki jih mora analiza besedila, resda velikokrat skorajda obupano, ponovno konstituirati in preprazoprediti.« (Pavis 2011: 9)

Analiza dramskih besedil mora zato ob različnih metodologijah literarne vede

<sup>1</sup> Koncept razvijeta Deleuze in Guattari v sloviti knjigi *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*. 1980. Pariz: Editions de Minuit.

uporabiti tudi taktike uprizoritvenih ved, ki izhajajo iz okoliščin in posebnosti uprizorjanja, pa naj jih proizvaja besedilo ali njegova uprizoritev. Tako kot literarnost nas morata zanimati tudi dramskost in gledališkost (ne več) dramskega besedila. In pa njegova metadramskost in metagledališkost.

## 2 I. primer *Razodetja* – postdramski hibrid

37. Razodetje

Dejan, Bojana

BOJANA: Nekega dne sem se ulegla na odejo pod drevesom na vrtu, gledala sem v krošnje in jokala. Iz krošnje je lila name svetloba. Oči so se mi posušile, lica napela, čutila sem, kako me preveva neka nova radost. Dobila sem namig od zgoraj. Spet sem začela verjeti. [...] A hočeš, da te v nedeljo peljem k njegovi svetosti škofu Spiridionu?

DEJAN: Hočem.

38. Viktor na visokem položaju

*Viktor in Olga*

OLGA: Potoki domoljubne krvi se zlivajo v reke, ki tečejo proti morju. Po rekah plavajo generali s svojimi krokodili, ki trgajo plavalcem štrleče ude. Na stenah visijo slike Čičoline in Madone, v skladiščih pa je še 250.000 ročnih bomb. Na čelu karavane so ljudje s klavskimi noži za pasom. Ti si tudi zraven.

VIKTOR: Ne mene v tem kontekstu ... Jaz ne poveljujem. Jaz sem igralec v mreži situacijskih dejavnikov. Viktimiziran sem z razmerami. Vse, kar storim, storim v skladu s skupinsko diskretnostjo. Jaz sem lojalen in molčeč. Držim gobec! [...] (*čez čas*) A veš, da sem kupil hišo?

OLGA: Aja?

(Jovanović 2009: 82–83)

Začnimo z *Razodetji*, dramskim besedilom, ki že s svojo strukturo izkazuje udomačitev v postdramskem. Dušan Jovanović ga je napisal pred nekaj leti, dokončno knjižno obliko je dobilo avgusta leta 2009, uprizorjeno pa je bilo leta 2011 v režiji Janeza Pipana (MGL). To (ne več) dramsko besedilo za gledališče je hibrid, divje tkanje misli, samocitatov iz različnih njegovih iger, največ in najočitnejše *Karamazovih ali Prevzgoja srca*, nastalih pred tridesetimi leti. Hkrati pa avtor tako na ravni tematike kot stilistike ves čas vzpostavlja dialog s pomiljenjskim svetom, v katerem živimo.

*Razodetja* uporabljajo in izrabljajo oba dela njegove igre *Karamazovi* (1981), ki ju ločuje časovni preskok dvajsetih let in obravnavata dve generaciji. Hkrati pa jima dodajajo še tretjega, jugoslovanskega. Pri tem se avtor ne drži časovnice zgodovinskih dogodkov, ampak meša sedanost, preteklost in prihodnost, resnično in izmišljeno, dokumentarno, poetično. Igra tako na način selektivnega citiranja in minimalnih sprememb fragmentarno in samosvoje obnavlja zgodbo Svetozarja Mitića, ločenega novinarja z dvema sinovoma, ki se poroči z Olgo in živi mirno družinsko življenje, dokler se mu ne zgodi informbiro. In tako naprej, rizomatično razvejano in precej neulovljivo.

Jovanovičeva igra je strukturirana tako, da v veliki meri predvidi sceno in njene možnosti. Tekst pri sodobnih dramatičarkah in dramatikih velikokrat postane matrica teatralnosti, ki pri Jovanoviču – ne glede na to, da njegova *Razodetja* (podobno kot (ne več) dramski teksti Heinerja Müllerja) razvijajo »modele besedil za gledališče, ki z odprtimi rokami sprejemajo fragmente drugih besedil« (Sermon-Ryngaert 2012: 61), in da imamo občutek, da pripadajo dramaturgiji komentarjev, izhajajoči iz principa kolaža – ostaja bolj ali manj osredotočena na notranji dialog med besedili istega avtorja.

Resda pa avtor proizvaja in povezuje besedila, ki so zvrstno, vrstno in stilno zelo raznolika. Skozi križanje različnih dramskih, televizijskih in drugih resnih ter trivialnih žanrov Jovanovič tematizira čas prevlade mediatizirane kulture in družbe spektakla, v kateri mora gledališče, da bi spregovorilo o resničnosti v baudrillardovskem svetu simulakra, kot živa umetnost izkoristiti neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj. Tako kot se avtor zaveda, da danes »v veliko primerih nismo toliko priča vdoru medijskih tehnik v kontekst žive predstave, ampak prej temu, kako živa predstava absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo«. (Auslander 1999: 22)

## II. primer Carravaggio: metafikcijskost medbesedilne igrivosti

O novem svetovnem redu, primatu mediatizirane kulture in postdemokratične družbe spektakla v svoji metafikcijski in izrazito postmodernistični igri spregovori tudi Vili Ravnjak:

CARAVAGGIO: Zakaj me mučite? Jaz nisem disident. Mene politika ne zanima. Zmerom sem rad sodeloval z oblastjo. Samo ubog slikar sem, rojen 17. oktobra 1571 v Milanu, umrl 18. julija 1610 v Portu Ercole. Danes je 15. julij, do smrti imam še natanko tri dni. [...]

ZASLIŠEVALEC: Domišljijo pa imaš, mojster, domišljijo. Moral bi napovedovati vreme. [...]

POLICIJSKI NAČELNIK (*vstopi*): Lahko ju spustiš. Pomotoma ste ju aretirali. Našli so prave.

CARAVAGGIO: Kaj? Zmotili ste se? [...]

(*Na televiziji se pojavi portret gospodične Phyllis.*)

GIULIO: To je Phyllis. Naša Phyllis.

POLICIJSKI NAČELNIK: To je ona. Atentatorka. (*Pojača televizijski zvok.*)

TELEVIZIJSKA NAPOVEDOVALKA: ... In s tem so vsi pomembni voditelji Rdečih brigad za zapahi. Danes zjutraj so v nekem rimskem stanovanju našli truplo gospodične Phyllis, imenovane, Sv. Judita, morilke generala Holeferna.

(Ravnjak 2012: 169–70)

Ravnjakovo *Potovanje v Rim* (napisano l. 1988, uprizorjeno l. 2009) se bere s pridihom po postmodernizmu, njegovi parataktičnosti ter igrivosti. Hkrati pa, več kot petindvajset let po nastanku, z že skorajda nostalgичno noto, in pa z nekakšnim nelagodjem zaradi vztrajnih kritik t. i. postmodernizma in metafikcijskosti, ki smo jim bili priča v zadnjem desetletju. Kar pa ne zmanjšuje možnosti užitka branja (rečeno z Barthesom) besedila.

Travestije, preigravanja, prekrivanja časov in prostorov, metagledališkost, paraktičnost skupaj z medbesedilno igrivostjo, pronicanjem raznolikih časov, pripovednih in dramskih taktik, diskurzov, ideologij včasih skorajda do nerazpoznavnosti predelajo in časovno prestavijo nekatere bistvene izseke iz življenja in dela italijanskega baročnega slikarja Caravaggia. Tako se npr. protobesedilni ali protoikonični korpus njegove slike *Judita obglavlja Holoferna*, na kateri spremljamo motiviko, ki so se ji umetniki posvečali že stoletja in jo je italijanski umetnik naslikal leta 1596, poveže z dekadenco *Salome* Oscarja Wilda, prikazano v novodobnem hibridnem nočnem klubu, privatnem teatru Orlando Furioso.

Prizor Judite (ki jo Holofern, oblegovalec njenega mesta Betulije, povabi v svoj šotor, kjer ga med obedom opije, nato pa mu z njegovim lastnim mečem odreže glavo, ki jo odnese nazaj v svoje mesto) doživi pri Ravnjaku podvajanja, cepitve, prisvajanja, ki že dobro poznano motiviko naselijo z novimi vsebinami postmilenijskega vsakdana. Če so avtorji pred Caravaggiom Judito običajno upodabljali po končanem dejanju z mečem ali glavo v roki ali pa so glavo dali kar v vrečo, ki jo nosi Juditina služabnica, in smo jo pri Caravaggu srečali v do skrajnosti naturalistično detajliranem in hkrati macabre dramatičnem prizoru, pri Ravnjaku Judita doživi podvojitve v seriji kvaziinkarnacij, od dekadence *Salome* v kabarejskem gledališču do novodobne vohunke in teroristke npr. rdečih brigad.

Ravnjaka vsej igrivosti in navidezni politični indiferentnosti navkljub paradoksalno zanima prav etična drža, ki je – tako kot tista Jeana Baudrillarda ob vojni v Bosni – drža nekoga, ki ga sodobna civilizacija s svojimi anomalijami ne more pustiti indiferentnega. Tako kot francoski poststrukturalist je tudi Ravnjak zavezan dolžnosti, kako je tudi sam podvržen pravilom igre civilizacije dvajsetega stoletja, skozi katero pronicajo pretekle skušnje od antike preko renesanse do bližnje preteklosti.

Zgodovina in sodobnost, ki ju opisuje, ju trmasto prepleta, sta plod ideologizacije ter akutne krize etike. Ravnjak kot da bi skozi svoja preigravanja zgodovine in sedanjosti govoril Baudrillardovo izjavo iz intervjuja s Caroline Bayard in Grahamom Knightom iz 1995, naslovljenega *Vivisekcija devetdesetih*:

Zlo ni to, skozi kar nekdo lahko vidi, ampak to, kar vidi skozi vse, kar pronica, transpirira tudi v dobro. [...] In zla ne razumem kot trpljenje, bolečino. Definiram ga prej kot negativnost, diabolično naravo stvari, ko se obrnejo v svoje nasprotje, tako da nikoli ne dosežejo svoje končnosti, niti ne sežejo onstran končnosti in postanejo monstrozne. (Bayard in Knight 1995: nepaginirano)

Toda mar ne bi bilo najbolj smiselno izjaviti tudi, da je podobno kot naloga Filipičevih *Ujetnikov svobode* (te kaotične zgradbe, v kateri lahko najdemo vse, od grških bogov, predsednika ZSSR, predsednika ZDA, Jezusa Kristusa, Alahovih odposlancev, do disidentov, zarolancev, dedičev leta 68 ...; zgodbe, ki se začne z veličastnim dogajanjem teogonije in konča s filmom, spektaklom, simulacijo, ki je sinonim za prilaščanje, a se izkaže kot en sam napalm kritike oblastniških diskurzov; ki pa se zaveda, da je v svoji bombastičnosti smešna in proizvaja v gledalcu in protagonistih zgodbe nemoč) tudi naloga Ravnjakovega *Potovanja v Rim* večno vračanje enakega v svetu krize novodobne etike, pokanja ideoloških sistemov po šivih. In je besedilo kot tako prav izrekanje tistega, kar se ne govori in kar prakticira politika,

ne da bi to priznala?

Ravnjakova pisava (v tem spominja na Jesihovo, še očitneje Filipčičevo parataktično komedijo) v samo strukturo hibridnega dramskega besedila, ki ga zvrstno ne moremo natančno opredeliti, vnaša ecovsko odprtost oziroma barthesovsko pisljivost (ne več) dramskega pisanja. Zato jo lahko v skladu s teorijo postdramskega gledališča označimo s pojmom dekonstrukcijskega uokvirjanja zgodovine umetnosti in civilizacije.

Vprašanja, ki jih sproža branje *Potovanja v Rim*, tega za slovensko dramatiko nenavadnega postmodernega patchworka v slikah, so torej usmerjena na fabulo in siže dramske predloge kot tudi na možnosti odrskega branja te predloge v sedanjem trenutku. Vedno znova se vračajo k stavku: Kakšen svet hočemo ustvariti na odru? V tem smislu je Ravnjakova pisava tudi matrica za gledališče, s katerim je, kot tista Jovanovića, Ionesca in drugih »scenskih avtorjev« (Sermon-Ryngaert 2012: 71), pojojena in mu hkrati sama poskuša vsiliti posebne uprizoritvene taktike.

Zaveda se, da dramatika in gledališče svoj politični kot estetski učinek lahko uveljavljata prav v skupnem delovanju. Dramska pisava v tem smislu postane predvsem poseben odnos med besedilnostjo in teatralnostjo, ki pa ga je hkrati potrebno vedno prebirati tudi politično.

### III. primer *Srce na dlani*: pisati za oder in na odru

RASTKO: No, kako je z njim?

DR. PUTRIH: Ja, včasih se zgodi, da kljub temu, da naredimo vse, pride do zapletov, ki ... [...]

SONJA: Gospod doktor, kaj nama hočte povedat?

PETRA *dr. Putrihu*: Stop. Stop. Do tega, da vas svojci sprašujejo, kaj bi jim morali sporočiti, pa res ne bi smelo prit. Ampak take situacije so na delavnicah dobra priložnost, da ozavestimo napake, ki jih delamo v komunikaciji s svojci. Doktor Putrih, kako ste se vi zdajle počutili? Ne smete pozabiti, da ste Jakobov lečeči zdravnik.

DR. PUTRIH: Ne vem ... Začel sem tako kot ponavadi, kot na naši kliniki. Vem pa, da nisem ... [...]

IVO – *izjava o darovanju*: Sem Ivo Godnič in sem registriran darovalec organov. Ker pa sem del projekta Noordunga 1 : 1, bodo moje telo, če bom še živ, leta 2045 v posebni ampuli izstrelili v orbito in bo krožilo okrog Zemlje, tako da bo od takrat naprej do mojih organov malo težko prit ...

SONJA: Že ta vaš vstop ... skoraj kap me je, ko ste se zadržli name, nej se usedem. (Potočnjak 2014: nepaginirano)

O etiki sodobnega sveta skozi na videz nepolitično problematiko spregovori tudi »pisljivi tekst« Dragice Potočnjak za predstavo *Srce na dlani* Mareta Bulca (SMG, 2014). Poglejmo najprej zanimive podatke o genezi, ki je v mnogočem vplivala na samo strukturo besedila in jih v intervjuju avtorica poda takole:

Sodelovanje z režiserjem je bilo izjemno in posebno. Zelo kmalu me je povabil, naj napišem besedilo ... [...] Če bi pisala dramsko besedilo na temo transplantacij, bi se ga verjetno lotila kot večina dramatikov, preko trgovine z organi. [...] Od začetka sem se

tudi globoko zavedala, da ne glede na to, kaj napišem, vedno ostajam v službi režiserja in igralcev. (*Srce na dlani* 2014: 14–15)

Proces dela na predstavi sta avtorja začela z intervjuji, na podlagi katerih je nastal material. Povedano nekoliko drugače: Dramska avtorica tokrat piše »na odru«, izhaja iz avtorjevega koncepta, igralskih improvizacij, ki jih skupaj z lastnimi besedilnimi pasusi predeluje, povezuje v celoto, v nekakšen »scenarij« za gledališko predstavo. Uporablja metodo, ki je po izkušnjah performativnega obrata sedemdesetih (Milan Jesih, Dušan Jovanović, Pupilija Ferkeverk) in (političnega) gledališča osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja (Jovanović, Filipčič-Taufer) tudi v Sloveniji postala že utečena. A se za vsako predstavo in za vsako novo besedilo za gledališko predstavo spreminja. Tokrat je šlo res za pisanje za igralsko skupino in režiserski projekt.

Toda avtorska dvojica Bulc-Potočnjak je naredila nekaj, kar je strukturno drugačno tako od dokumentarističnega gledališča kot od *devised theatre*, v katerem ni vnaprej določenega besedila, temveč ga ustvarjalci sami razvijajo na vajah na podlagi igralskih improvizacij.<sup>2</sup> Igra ali scenarij Drage Potočnjak ima učinkovito strukturo, ki je na prvi pogled klasična, sintetična. Sledimo dvema zgodbama v časovnem zaporedju, ki je realistično, hkrati pa se ob zgodbi darovalca in prejemnika razpirajo še druge zgodbe in elementi predstave. Ves čas imamo levo in desno stran, zgodbo darovalca in njegove družine na levi, in zgodbo prejemnika in njegove družine na desni. Dobesedno fizično vstopamo v oba svetova. Najprej intimni svet pred kritično točko, s katere ni vrnitve, potem intimni prostor čakanja, nekakšnega purgatorija pred dejanjem operacije/transplantacije. In na koncu vzporedno dogajanje v času oziroma trenutkih transplantacije.

Prav ta naravni tok dramskega pisanja in uprizoritve bralcem in gledalcem omogoča, da vstopimo v prostor, ki nam ni le neznan, ampak se ga na nek način tudi izogibamo. Sama struktura je na prvi pogled enostavna, za tem pa se skriva še cel gozd situacij, položajev, podtematik, gledaliških in dramskih taktik. Ob zgodbi v prvem planu imamo vzporedne zgodbe, npr. zdravnikov, ki skupaj s profesionalnimi igralci vadijo komunikacijo s potencialnimi darovalci, vzporedne realnosti, igro, neigro, realnost, simulacije realnosti. Toda vse to deluje zelo avtentično, ne kot konstrukt, ampak kot resničnost. Kot to (spet v intervjuju ob predstavi) opiše režiser Mare Bulc:

Paradoks. Imamo dramsko zgodbo, za katero se zavedamo, da jo gledamo kot dogodek v gledališču, ampak pademo notri. In ta zgodba zelo kopira realnost. In ko jo prekinemo s potujitvenim efektom (ne enakim, ampak vedno nekoliko drugačnim), pride do situacije, ki izgleda tako, kot bi realnost dal čez drugo realnost. In namesto, da izstopiš iz identifikacije in zgodbe, vstopiš globlje. (*Srce na dlani* 2014: 14–15)

Za razliko od igre *Za naše mlade dame* (2007), v kateri se zgodba »odvija na način, ki je blizu filmski strukturi, dramsko besedilo je namreč sestavljeno iz številnih kratkih prizorov (filmskih ‚flash backov‘), ki neprestano preskakujejo skozi različne

<sup>2</sup> Z »devised« ali »devising« oziroma »collaborative« gledališčem se v zadnjem času ukvarja predvsem anglosaška teorija, npr. knjigi *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Ur. Alison Oddey. London: Routledge, 1994.

čase in tako fragmentarno razkrivajo pretekle dogodke, ki so pripeljali do umora« (Pezdirč Bartol 2011: 195), se je Dragica Potočnjak tokrat odločila za sicer spet nekoliko filmično montažo krajših prizorov, ki sestavljajo sintetično ter pregledno strukturo drame. Toda na prvi pogled enostavna fabula se z brechtovskimi intervencijami in rušenjem realistično-sintetične zgodbe strukturira v siže, ki z vsakim prizorom bolj razkriva kompleksnost in živost tematike transplantacij, sveta darovalcev in prejemnikov, etičnih postulatov zgodb, ki jih piše življenje. Struktura drame tako bralca in gledalca vpelje v vlogo nekoga, ki, ne da bi se tega zavedal, drugega za drugim lušči sloje čebule, ki jo ima v rokah, ter postaja vedno bolj angažiran.

#### IV. primer *Pavla nad prepadom*: Postmetafikijska dramska pokrajina

Podobno zanimiv način tesnega sodelovanja med odrom in literarno pisavo za gledališče je dramsko besedilo za predstavo *Pavla nad prepadom* (SMG, 2013), v kateri sta kot dvojica sodelovala Andrej E. Skubic in režiser Matjaž Pograjc. Besedilo je nastalo po naročilu režiserja, ki je z avtorjem v času pisanja sodeloval tako, da mu je predstavil režijski koncept, predvidene režijske, koreografske, vizualne in druge pristope. Še vedno nekoliko po tabujih dišeče teme Pavle Jesih in povojnih obračunavanj z liberalci in lastniki kapitala sta se lotila s posebno tenkočutnostjo do dokumentarnega gradiva, hkrati pa si je Skubic v smislu postmetafikijskega dramskega pisanja privoščil avtorski pristop k fabulam, ki jih je obdelal.

To, kar beremo kot dramsko predlogo za krstno postavitvev, je nenavadna igra. Po eni strani je brez dvoma zapisana za uprizoritev Matjaža Pograjca in že predvideva določene gledališke postopke oziroma specifičen proces uprizarjanja. Po drugi strani pa tako kot vsaka dosledna dramska pisava, ki je razmislila svoje lege v gledališču in literaturi, ustvarja izjemno močne ter sugestivne dramske prostore in čase: neka-kšno iz Gertrude Stein ter njenih postulatov *landscape play*<sup>3</sup> izhajajočo metafikijsko dramsko pokrajino. Ti prostori in časi so za samo uprizarjanje skorajda zavezujoči, hkrati pa ta skubičevski kronotopos bralcu sugerira posebno resnico o svetu in gledališču.

Poglejmo si značilen prizor iz igre:

*ČOP skoči prek prepada na nasprotno steno, PAVLA mu sledi. Strmita v višavo na drugi strani. [...]*

ČOP: To se vi ljubljanske srajce premigavate. [...]

PAVLA: Fajn te je spet tukaj videt, a veš? Tukaj, doma.

*ČOP odloži nahrbtnik, PAVLA prime vrv. ČOP se, zavarovan z vrvijo, začne spuščati po steni navzdol. Mukoma se prebija čez previs. To plezanje se nadaljuje tudi med naslednjim prizorom.*

#### 3. PRIZOR

*Medtem ko se ČOP spušča po steni na eni strani, na drugi nastopijo KHAM, TOŽILEC in BRENK.*

<sup>3</sup> Steinova ni neposredno uporabljala izraza *landscape play*, ta se je uveljavil šele post festum kot opis njene teorije igre kot pokrajine. Več o tem v članku Une Chaudhari. "Land/Scape/Theory". *Land/Scape/Theater*. Ur. Una Chaudhari in Elinor Fuchs. University of Michigan Press: Ann Arbor. 2002.



BRENK: Usedite se. [...]

TOŽILEC: Posneli ste *Protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu, Domobranksko priasego* in *Jelendolske žrtve*. Te zadnje ste še v vašem kinu predvajali, da bi sramotili narodnoosvobodilni boj.

(Skubic 2013: tipkopis)

Skubic gradi prizore na način sopostavljanja vzporednih resničnosti tako, da simultano spremljamo časovno in prostorsko izjemno različne dogodke. Te združuje sintetično zastavljen siže fabule o zgodovinskem vzponu Pavle Jesih in Jože Čopa po Skalaškem stebru leta 1945. V to dramatično utiranje nove smeri v Severni triglavski steni so vpeti vsi drugi prizori in prizorišča, ki se vpenjajo in odpenjajo kot simultani prostori časi: od prostora spominjanja in srečanja stare Pavle in starega Čopa pri Pavli Jesih doma na Gornjem trgu, do že prej omenjenega vzpona in sodnih procesov in tako naprej. Dokumentaristični prizori so tako vpeti v že skorajda simbolistično sanjsko igro, v kateri kot da bi vse zgodovinske dogodke in pripetljaje videli skozi nekakšen tok zavesti protagonistke igre.

Rezultat je dramska struktura, v kateri se govorne ploskve gibljejo na način, ki je nepredvidljiv. Včasih se prekrivajo, včasih zrcalijo druga drugo. Drama kot natančen, že skoraj filmičen scenarij za uprizoritev; dramski prostor, ki ga dramatik gradi do zadnje podrobnosti, tako da se zdi, kot da je način uprizoritve samoumeven.

Lahko bi rekli, da se Skubic še enkrat badioujevsko ozira na 20. stoletje nasilja in vojn, da bi na novo našel samega sebe oziroma se redefiniral kot subjekt. Ta njegov način je nenavaden, razplasten, dinamičen. Podobno kot je dinamična Lotmanova semiosfera, definirana kot nenehno prestopanje meja, tukaj razumljeno kot osebna in družbena dinamika prelomnih dejanj in prelomnih časov, podana skozi osebno optiko, ki je nekakšna semiosfera različnih tokov zavesti, ki pa jih vse vodi tisti glavne junakinje drame: Pavle Jesih, za katero se nam za hip zazdi, da o njej vemo vse, toda že naslednji trenutek prestopi meje našega koščka semiosfere nekam čez, na drugo stran.

### **V. primer *tisočdevetstoenainosemdeset*: ne več dramske govorne ploskve raznolikih diskurzov**

začne se z lužo krvi

*tako se začne*

luka

tata, tata

*tole je luka*

*luka je naš glavni lik*

stoji v gruči ljudi, ki opazujejo človeško telo na asfaltu  
okrog glave luža krvi.

[...]

no, čisto mogoče pa tudi, da ne

mogoče luka sploh ne ponovi tata, tata

mogoče luka sploh ne reče tata, tata

mogoče luka v rokah sploh ne drži bele plastične vrečke

[...]

in mogoče zdaj vstopi erik, ki ima štirinajst let  
*in mogoče je on naš glavni lik*  
 (Semenič 2010: tipkopis)

Simona Semenič v svojih ne več dramskih govornih ploskvah absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo tako v igri *5fantkov.si*, podnaslovljeni *igra za pet igralk s prologom in epilogom*, kot tudi v svojih naslednjih, še očitneje ne več dramskih igrah *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima in tisočdevetstoenainosemdeset*.

Tudi pri njej gre (tako kot pri Jovanoviću in seriji sodobnih evropskih dramatikov-režiserjev) za dramsko pisavo, ki se od samih začetkov razvija vzporedno z avtoričinim praktičnim gledališkim delom. A njene igre so daleč od tega, kar Patrice Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam. So delo avtorja, ki se je že rehabilitiral.

Če nam v prvih dveh omenjenih igrah ponuja tekst kot tkanje citatov – nekakšen medmedijski labirint, za katerega je značilno, da izhaja iz časa digitalne besedilnosti, hkrati pa tudi iz časa spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika digitalnih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta –, potem se v *tisočdevetstoenainosemdeset* usmerja v osvobajanje forme, ko dramsko odpira v romaneskno, hkrati pa tudi dokumentarno. In pa v metagledališko, v dramo kot metagledališki esej. Vse zato, da bi v živo zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega.

Blaž Lukan v razpravi »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«, ko govori o *Zgodbi o nekem slastnem truplu ...*, izpostavi naslednje značilnosti besedila:

Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. Bralca oz. uprizorjevalca v to silo tudi poglobljiva črta besedila, to je njegova organizacija v/kot pripoved. (Lukan 2012: 170)

V dramatiki Simone Semenič, podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling, ne več dramskega teksta ne moremo več razdeliti s pomočjo triade dialog, monolog, didaskalije, saj so govorne ploskve (tako kot pri Elfriede Jelinek) lahko vse troje. Dramska forma se je dekonstruirala, hkrati pa se besedilo za gledališče gradi tudi s pomočjo elementov dramske forme.

Simona Semenič (v Sloveniji brez dvoma najbolj radikalno, tako kot Anja Hilling) ukinja razlikovanje med didaskalijami, v katerih govori avtor, in dialogom, v katerem govorijo osebe. Če parafraziramo in citiramo slovito misel Anne Ubersfeld, lahko ugotovimo, da pri Semeničevi avtor v gledališču ne govori, temveč piše, zato da nekdo drug govori namesto njega – in ne samo nekdo drug, temveč množica drugih v celi vrsti govornih izmenjav.<sup>4</sup> Toda te govorne izmenjave pri Semeničevi nimajo več oblike dialoga ali monologa, ampak poliloške strukture, ki sicer razlikuje med

<sup>4</sup> Aludiramo na knjigo *Brati gledališče* Anne Ubersfeld.

dialogom, didaskalijami, pripovedjo, esejem, a se odloča, da to razlikovanje uporabi tako, da hitro preskakuje, preklaplja iz enega načina v drugega, pušča bralca negotovega, da se sprašuje, kdo je ta, ki govori. Ali govori komu drugemu, govori samemu sebi, govori meni?

Gledališka besedila pri Semeničevi lahko razumemo tudi kot izpoved avtorja ali izraz njegove »osebnosti«, »čustev«, »problemov«, kajti vsi subjektivni vidiki niso več preusmerjeni na druge govorce. Tako besedilo postane v nasprotju z absolutno dramo tudi subjektivno, ker se avtor ne odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; avtor je subjekt besedila ne le pri didaskalijah, ampak v celotnem besedilu. (Ubersfeld 2002: 26–27)

Dialoška forma v njeni dramatik znotraj slovenskega prostora doživi najvišjo stopnjo tega, kar Florence Baillet poimenuje s pojmom »heterogenost«, prepletanje »tragičnih barv in komičnih tonov, ki povzročajo, da se začnejo mešati diskurzi vseh velikosti in števil, lakoničnosti in logoreje, samogovora in koralnega govora; pri tem pa ne umanjka niti zmešnjava mešanja žanrov: pripovedi ali verzi vzniknejo sredi dramskega dialoga, epsko in lirsko razbijata lepo urejenost replik. Gledališki avtor torej izvaja posebno montažo, da bi pripeljal do rojstva dialogov, ki slonijo na učinkih šoka in kontrasta, nastajajočega med heterogenimi elementi.« (Baillet 2005: 26–27)

Taktike, ki jih pri tem izbira Simona Semenič, se razlikujejo od igre do igre. Včasih gre za poudarek na epizaciji (*tisočdevetsto enainosemdeset*), drugič na metagledališkosti in metafikcijskosti, včasih na mediatizaciji (*5fantkov.si*), včasih dokumentarističnosti in performerstvu (*Jaz žrtev*). Vse pa družijo vztrajna prisotnost avtorice, bodisi kot glasu rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidne usmerjevalke in nekakšne dj-ke diskurzov in zgodb. Očitno gre za v slovenskem prostoru najbolj radikalno krizo fabule, ki »omogoča razcvet sodobnih dramatik ‚fragmenta‘, ‚materiala‘, ‚diskurza‘«, hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo figuro, ki ni več klasična dramska oseba ampak »figura, recitirajoči, glas«. (Sarrazac 2008: 24)

### 3 Zaključek: dialoška oblika kot ena izmed raznolikih besedilnih taktik

Jovanović, Ravnjak, Potočnjakova, Skubic in Semeničeva so s svojimi igrami pokazali, da se je tudi slovenska pisava za gledališče usmerila v vode, ki jih je razburkalo postdramsko. Pričajo o dejstvu, da so besedila v gledališču po postdramskem obratu nenehno v gibanju, procesu semioze, znotraj katerega katero koli točko nekega rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom. Besedilo v gledališču tako danes predstavlja enega izmed elementov tkanja različnih medbesedil v rizomski strukturi znotraj semiosfere literature, gledališča in kulture. Vezi med dramskimi in drugimi teksti ter mediji so – podobno kot tiste v rizomu – heterogene. Tako kot so heterogene taktike (ne več) dramskega pisanja.

(Dramski) tekst in gledališče sta v novem tisočletju torej udomačena v postdramski situaciji. Da bi se soočila z novo (medijsko) realnostjo, vedno bolj in zavestno postajata hipertekst, za katerega so značilne povezave. Naše dožemanje oziroma performativno branje gledališkega je zato primerljivo Deleuzovi in Guattarijevi konceptiji nomadstva: je nelinearno, večsmerno, nehierarhično. Tako kot digitalna besedilnost je tudi besedilnost, namenjena uprizarjanju, podobna njenemu »rizomu«. Zato utele-

šata Bahtinovo dialoškost in polifonijo ter intertekstualnost Julie Kristeve.

Dramatika se je tako znašla v novi mejni situaciji, ki jo hkrati ogroža in osvobaja. O tem priča tudi nekaj primerov slovenskih postdramskih medmedijskih tkanj, ki smo jih izbrali kot premete naše raziskave. Hkrati pa ti primeri pričajo tudi o tem, kako se je dialoška oblika znašla v družbi heterogenih besedilnih taktik, od proznih do esejističnih, teoretičnih in hibridnih, ki jim je vsem skupen poskus ustvarjanja oblik onstran drame. Tekst pri sodobnih dramatičarkah in dramatikih velikokrat postane matrica teatralnosti, ki ji sami načrtujejo diskurz in pot. Ta teatralnost vsakič znova razvija specifičen model za možne gledališke uprizoritve. Vsem tem različnim avtorskim taktikam pa je v obravnavanih dramskih pisavah skupno to, da jih vsej igrivosti in parataktičnosti ter navidezni politični indiferentnosti navkljub paradoksalno zanima prav etična pozicija, akutna kriza etike.

Za samo strukturo obravnavanih dramskih besedil, ki so ecovsko odprta oziroma barthesovsko pisljiva, je značilno, da je pisava hkrati matrica za gledališče. Z njim je, enako kot pisava Ionesca in drugih »scenskih avtorjev« (Sermon-Ryngaert 2012: 71), pogojena z odrom, hkrati pa mu skuša vsiliti posebne uprizoritvene taktike. Zaveda se svoje literarnosti, hkrati pa tudi tega, da je dramatika skorajda brez izjem pisava za oder. Svojo literarnost ali estetske kvalitete lahko do popolnosti uveljavi šele v stiku z odrom. (Ne več) dramska pisava je torej poseben odnos med besedilnostjo in teatralnostjo, ki pa ga je hkrati (v skladu s hotenjem avtoric in avtorjev) vedno treba prebirati tudi politično.

Sodobna (ne več) dramska besedila za gledališče so daleč od tega, kar Patrice Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam. Nastala so v obnebjui posledic in odzvanjanj performativnega obrata in po prevladi postdramskega ter gledališča podob. Dramska forma se je dekonstruirala, hkrati pa se besedilo za gledališče gradi tudi s pomočjo elementov dramske forme. Gledališko besedilo pa je hkrati, v nasprotju z absolutno dramo kot objektivizacijo, postalo tudi subjektivno; avtor se zavestno ne odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu, ampak postane subjekt besedila ne le pri didaskalijah, ampak v celotnem besedilu. To pa je položaj, ki je avtonomen in samozavesten, vsekakor daleč od krize dramskega avtorja, hkrati pa (zgodovinsko gledano) njena posledica.

#### VIRI IN LITERATURA

- Philip AUSLANDER, 1999: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Florence BAILLET, 2005: *L'hétérogénéité: Nouveaux territoires du dialogue*. Ur. J. P. Ryngaert. Pariz: Actes Sud. 26–31.
- Caroline BAYARD in Graham KNIGHT, 1995: Jean Baudrillard – “Visisecting the 90s”. Ctheory. Na spletu.
- Gilles DELEUZE in Félix GUATTARI, 1980: *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*. Pariz: Editions de Minuit.

- Dušan JOVANOVIČ, 2009: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba.
- Blaž LUKAN, 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije upri-zarjanja. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: ZIFF. 167–73.
- Patrice PAVIS, 2011: *Le théâtre contemporain*. Pariz: Armand Colin.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2011: Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dra-matiki – študija dveh primerov. *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi / 47. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana, 27. 6.–15. 7. 2011*. Ljubljana: ZIFF. 65–72.
- Draga POTOČNJAK, 2014: *Srce na dlani*, Tipkopolis.
- Vili RAVNJAK, 2012: *Rimski dramski diptih*. dLib.
- Jean-Pierre SARRAZAC, 2008: Kriza drame. *Drama, tekst, pisava*. Ur. P. Pogorevc in T. Toporišič. Ljubljana: Knjižnica MGL. 13–27.
- Simona SEMENIČ, 2010: *gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopolis.
- Julie SERMON in Jean-Pierre RYNGAERT, 2012: *Théâtres du XXI e siècle: Commence-ments*. Pariz: A. Colin.
- Andrej E. SKUBIC, 2013: *Pavla nad prepodom*. Tipkopolis.
- Srce kot meso in poezija: Draga Potočnjak in Mare Bulc v pogovoru s Tomažem Toporišičem, 2014. Gledališki list SMG 7 (2013/2014). 12–22.*
- Peter SZONDI, 2000: *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2011: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija 59/4*. 357–72.
- Anne ÜBERSFELD, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Knjižnica MGL.

## SUMMARY

The article examines the process of the current (dramatic) writing for theater. It analyzes several examples of postdramatic, no longer dramatic, weaving, in order to show how in the contemporary drama and theater, a text rhizome, which replaced the traditionally understood physicality of the book, the *livre-racine* (Deleuze, Guattari), was introduced to the Slovene theater stages at the turn of the 21st century. It shows how this intertext in various cases, from Dušan Jovanović to Simona Semenič, structures the contemporary (no-longer) dramatic and theater writing in a way that is non-hierarchical, but at the same time extremely cohesive from the intertextual and intermedia points of view.

The author's basic premise is that the status of the dramatic text or text for the theater changed in recent decades, i.e., that the absolute drama as defined by Peter Szondi and in which the dialogue is the main component of construction—even more

clearly became a no longer primary, but merely one of the possible drama discourses. Along with this deconstruction of the absolute, textual strategies that no longer involve dialogue as the main principle of expression emerged.

The dialogic form thus ended up in the company of heterogeneous textual strategies: from stage directions to descriptions that are closer to the novel and prose, to the narrative, essayistic, theoretical, and “hybrid” techniques reminding the audience that what it is reading or watching is no longer a realistic dialogue with the structure of the absolute drama, but a continued process of disintegration of the dramatic form. Szondi termed this process “estrangement from drama” and attempts to create forms “beyond drama”. A dramatic text is therefore currently positioned in the center of diverse networks of texts that influence it in a variety of ways: from “eating” into the text to enhancing it and adding to its complexity. Text in the theater is no longer something separate from other elements of the production, but is rather interlaced with other intertexts, from textual to gesticular, musical, and visual ones.

Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, and Semenič bear witness to the fact that after the postdramatic turn, theater texts tend to be in perpetual motion, in the process of semiosis. The (no-longer) dramatic text in the theater nowadays represents one of the elements of intertwining of various intertexts in the rhizome structure within the semiosphere of literature, theater, and culture as a rhizome with an ever elusive edge. Connections between dramatic and other texts and media are – akin to the ones in rhizome – heterogeneous, just like the strategies of (no-longer) dramatic writing. In the new century, the (dramatic) text and theater are therefore fully integrated into postdramatic context. In the irresistible desire to face the new (media) reality, they are increasingly and intentionally becoming a hypertext that is characterized by connections: a textual element opens into another text and so forth into an endless chain. Our reception of the theatrical is thus non-linear, multi-directional, and non-hierarchical. Just like digital textuality, textuality intended for theater or, rather, performance, is similar to its “rhizome”. The dramatic text and theater therefore embody Bakhtin’s dialogicality and polyphony and Julia Kristeva’s intertextuality.

---

UDK 821.163.41.09-1Nastasijević M.  
*Sanja Golijanin Elez*  
Pedagoški fakultet, Univerzitat Novi Sad

## SEMANTIKA MATERNJE MELODIJE U POEZIJI MOMČILA NASTASIJEVIĆA

U radu se nastoji istražiti kontekstualna istorijska i poetička zadatost međuratnih (ne-  
osimbolističkih i neoekspresionističkih) književnih tokova Momčila Nastasijevića kao ne-  
deljiva procesualna duhovnost srpskog pesništva dvadesetog veka, s posebnim osvrtom na  
ideologiju i poetiku koja anticipira iluminativnu matricu drugog modernizma. Primenom  
poetičke i interpretativno-hermeneutičke paradigme aktualizuju se težnja ka jačoj misaonoj  
obuhvatnosti vremena (istorije, mita i hrišćanske duhovnosti/religioznog duha pesništva) u  
gustoj metaforici »unutrašnjih slika«, metafizičkog i morfološkog smisla *maternje melodije*  
kao povratne matrice ciklizacije pesništva Momčila Nastasijevića.

**Ključne reči:** lirski ciklusi, ciklizacija, apsolutna poezija, poetska duhovnost

The intention in this paper is to investigate into the contextual historical and poetic posi-  
tions of interwar (neosymbolic and neoexpressionistic) literary paths of Momčilo Nastasijević  
as a continuity of spiritual journey of Serbian poetry in the twentieth century. By applying the  
poetic and interpretative paradigms, we actualize the tendency towards stronger imaginative  
inclusion of time (history, myth and Christian spirituality/religious spirit of the poetry) in  
the thick metaphor of »internal pictures», metaphysical and morphological sense of *mother  
melody* as a recursive matrix of his poetry.

**Key words:** lyrical cycles, cyclization, absolute poetry, poetic spirituality

0 Afirmisan izvan kruga svoje književne generacije, stvaralački opus Momčila  
Nastasijevića je često proučavan više na zadatostima implicitne poetike u kontekstu  
njegovih filozofsko-esejističkih zapisa o umetnosti, *apsolutnoj poeziji, maternjoj me-  
lodiji, stvarnoj reči i stvarnoj misli*. Vođeni idejom o samoniklosti Nastasijevićevog  
pesničkog proseada, »kritičari su više pisali o njegovom pesničkom načinu nego o  
njegovom pesničkom činu, više su upisivali svoje asocijacije nego što su ispisivali  
mapu njegovog sveta« (Koljević 1988: 301). Tako i Radovan Vučković primećuje da  
se upravo posmatranje Nastasijevićevog teorijsko-kritičkog i pesničkog dela u pa-  
norami opštih kretanja u srpskoj međuratnoj književnosti (podrazumevajući i širi  
evropski kontekst) iskazuje kao vidovitost, te zaključuje da je stvaranje retko kojeg  
drugog avangardnog pisca tog vremena »tako karakteristično za kontinuitet moder-  
nističko-ekspresionističkog talasa iz vremena pred rat i posle njega kao Nastasije-  
vićevo« (Vučković 2010: 283).

U pristupu Nastasijevićevom književnom opusu, mišljenja je Radovan Vučković,  
jedan od posvećenijih savremenih istraživača novije srpske književnosti (vezan  
prvenstveno za avangardne tokove srpskog i hrvatskog modernizma XX veka) ne-  
ophodno je uzeti u obzir dve važne pretpostavke: kontinuitet koji njegove ideje pove-

zuje sa predratnom književnošću (pojava neosimbolističkih i neoekspresionističkih umetničkih koncepcija u vreme tridesetih godina) i kao drugu činjenicu da je do konačnog publikovanja Nastasijevićevih tekstova došlo u konstruktivističko-morfološkoj fazi srpskog ekspresionizma, u modernističkom trenutku časopisa *Misao*. Ovaj autor zaključuje da, idejno i filozofski, Nastasijevićovo delo produžava osnovne estetičke ideale i principe predratne »nove moderne« (misao o harmoniji koju preuzima od simbolizma, misterija ljudske duše kao osnovni sadržaj umetničkog dela, koju takođe preuzima od simbolističkog naraštaja i pokušaj ukidanja dualizma telo–duša, integrativnost kao suprotnost spekulativnom razumu), a umetnički ostvaruje morfološke intencije posleratnog konstruktivizma »u čitavoj preorijentaciji jednog krštenja« (Nastasijević 1991: 101).<sup>1</sup>

U eseju *Beleške za apsolutnu poeziju* (1924) Nastasijević će potertati osnovne premise svog poetičkog opredeljenja (odbacivanje pesničkog formalizma, insistiranje na neistoričnosti i apsolutnosti fenomena poetskog, na neologističnom karakteru pesničke evolucije i subverzivnoj neophodnosti svakog novog pesničkog pokušaja), koje će biti harmonizovane sa konstruktivističkim transformacijama njegovog stila (Nastasijević 1991: 31).

Sa tog idejnog stanovišta, formalno i morfološki Nastasijevićovo delo u novom, posleratnom periodu postavlja nove standarde ekperimentalnosti u jezičkoj artikulaciji i težnji (usmerenosti) ka poetičkim rešenjima u konstruktivnom aktualizovanju i jezičkom modelovanju okultnih i mističnih sadržaja čovekovog duha i duše (Vučković 2010: 284) u *organskoj* i *organičkoj* zadatosti forme ne bi li se »izmenjenom redu stvari dao dalji duhovni korelativ, dalji izraz« u proširenju osnove našeg književnog jezika nasuprot racionalističkih odrednica predratnog estetizma Bogdana Popovića. Momčilo Nastasijević je, zasigurno, presudnije menjao poziciju i funkciju poetske reči kroz »oblik opštenja ili oblik komunikacije« (Petković 1999: 121).

## 1 Ontologizacija pesništva – biće i jezik u ciklizaciji pesničkog opusa

Pesnički opus Momčila Nastasijevića predstavlja dinamično izgrađen sistem ciklizacije *Pet lirskih krugova* (1932): *Jutarnje*, *Večernje*, *Bdenja*, *Gluhote*, *Reči u kamenu*, te posthumno objavljeni ciklusi *Magnovenja* i *Odjeci*. Pesme se uklapaju u krugove, koji su uvek celina za sebe, imaju svoj unutarnji razvoj i strukturu, a krugovi se uklapaju u organsko jedinstvo lirskog opusa. Tako su celovitost i zaokruženost svojstveni naročito za života objavljenim krugovima (*Jutarnje*, *Večernje*, *Bdenja*,

<sup>1</sup> Na ideološkoj ravni ovaj put pronicanja podržan je i ostvarenim logosom Nastasijevićeve metafizičke konceptualnosti hajdegerovske definicije jezika u funkciji biti (*stvarne reči*), koja vrhuni u svojevrsnom izjednačavanju metafizičke poetske biti sa suštinom religioznog profetizma i hristijanizacijom zasvođenog poetskog ishodišta. Sa druge strane, pristup ostvarenoj literarnosti njegove poezije i kroz dinamičan preplet implicitne i eksplicitne poetike, uslovljen je osom paradigmatnog niza (formom interteksta u kojoj se nalaze različiti tipovi hipograma sadržani u leksičkom ekvivalentu date negramatičnosti), a poetizovani tekst nastao *hipogramatizacijom* (Rifater) odgovara osi kombinacije na nivou hermeneutičkog kruga, u ravni retroaktivnog čitanja (moć poezije »da prečišćava onog ko je prima, da širi i pojačava sposobnost njegove reakcije na svet«) – od negramatičnosti kao negacije referencijalne funkcije jezika preko *hipograma* (semiotičke osnove u teorijskoj i tradicijskoj toponimiji) do matrice teksta.



*Gluhote i Reči u kamenu*), od kojih su prva tri reminiscentno naslovljena prema tri bogoslužbena kruga crkvenog pojanja (*Jutarnje, Večernje, Bdenja*), a četvrti i peti (*Gluhote i Reči u kamenu*), sa novostečenih poetskih vrhova neposrednije produbljuju polje zatumljene egzistencijalne i ontološke drame modernog čoveka. Dva posthumno objavljena kruga i sam pesnik je nazivao šestim, odnosno sedmim (*Magnovenja i Odjeci*), te se mogu shvatiti kao orbita pesničke sinteze hristijanizovane konceptosfere, koju je u objedinjenoj postavci kao *Sedam lirskih krugova* prvi put priredio Vasko Popa, pravdajući to i velikom pesnikovom željom (Nastasijević 1968: 172).

Poetikom o *apsolutnoj* poeziji (u muzičkoj objavi mističke koncepcije umetnosti), Momčilo Nastasijević je sebi postavio velike zahteve (Petković 1995: 15)<sup>2</sup>, čiji je korene u prvoj fazi uočavao u *maternjoj melodiji* (1929) kao najprirodnijem vidu duhovnog procesa stapanja delova u celinu (»maternje je prirode svaki živi izraz duha«)<sup>3</sup> svojstven jeziku, u iskonskom pevanju koje prenosi neposrednije, dublje duhovne sadržaje, a osvedočeni su u narodnom napevu, glasu, melodiji i struni – »da bi se izrazilo ono što se ne da izraziti«, gde su i gipkost sintakse, široko zasnovane na srpskom književnom jeziku, sa refleksima šire balkanske tradicije i vizantijske duhovnosti, akcenatski i idiomatični ritmovi, intonacija i rečenični obrt uključeni u koncepciju tona (Goj 1995: 151). Kao u malo kojeg pesnika, esejistički rečena načela (*Nekoliko refleksija iz umetnosti, Za maternju melodiju, Za stvarnu reč, Za stvarnu misao*) izviru iz samih principa prakse već u prvom krugu *Jutarnje* – ona se prepliću i dopunjuju, traže jedni druge, i tako dejstvuju, te se i u pristupu njegovom delu upravo teorijska, esejistička i kritička misao iskazuju često kao osnov intertekstualnog povezivanja u širem i užem (leksičkom, odnosno semiotičkom, hipogramskom) vidu (Milosavljević 1978: 284)<sup>4</sup>.

Ekspresivnost Nastasijevićevog prodora u ono što je opštečovečansko onolika je koliko je (ispod korena nacionalnog) ostvarena u poetskoj duhovnosti procesualne forme kao usmerenost zanosa i posvećenost duha sržnom i kružnom ovaploćenju

<sup>2</sup> Novica Petković zaključuje da u suštini nećemo pogrešiti ako kažemo da je u ranim dvadesetim godinama Nastasijevićeva maternja melodija isto toliko pripadala pesničkom programu koliko i »sumatraizam« Miloša Crnjanskog ili zahtev za razgrađivanjem sintakse, pa i samih reči, da bi se otvorio put podsvesnom ili nesvesnom, čisto fiziološkom i uopšte nepojmljivom (nepojamnom) kod Rastka Petrovića.

<sup>3</sup> Upravo odnos prema jeziku postaje krupan činilac pesnikovog razvitka – jezička i stilska variranja povratne matrice prvih pesama u potonjim ostvarenjima pokazuju kako su se poetička pomeranja najneposrednije ostvarila na relaciji stvaralački subjekt–jezik, gde je uloga stvaralačkog subjekta u zreloj fazi bila svedena na katalizatorsku (pesnik–medij) – da omogući spajanje reči prema njihovim vlastitim dozivima. Dakle, od reči u službi pesnika, pesnik je došao u službu jezika, postao je objekt jezika. Oba izdanja ukupnog Nastasijevićevog dela (1938–39. i ono kritičko iz 1991. godine) donela su i brojne varijante pesničkih tekstova. Uvid u varijantne nizove pojedinih pesama otkriva nam samu prirodu njegovog stvaralačkog čina/procesa. Nastasijevićev pesnički opus, otuda, pored pesničke vrednosti, ima i poetičku vrednost – poezija se zbiva samo u jeziku, jezik koncentriše čitaocu pažnju.

<sup>4</sup> O Nastasijevićevom pesničkom jeziku saopštavale su se i vodile duge rasprave. Među jezikoslovcima u primarnoj vokaciji problematizovana je jednostavnost i jasnost književnog izražavanja (Belić 1951: 215), a u književnim krugovima njegovih savremenika polemisan je o jezičkoj savladanosti u njegovom pesničkom opusu. Ovde izdvajamo Andrićeva zapažanja o Nastasijevićevom (jezičkom i pesničkom) »tragičnom slučaju« i Vinaverove nove poetičke poglede na »oslobodenu književnu reč-Biće« kao simboličke antipode u polemici koja se vodila mesec dana posle Nastasijevićeve smrti 1938. godine u beogradskom PEN-klubu. Prema stenografskim beleškama, ovaj razgovor je objavljen u *Novoj smeni* 1938, sa potpisom SWAN (Vinaverov pseudonim).

svoje poetske mape i kosmogonije. Tako promišljeni, pesnikovi arhetipovi predstavljaju prvobitnu psihičku stvarnost, čija je drevnost nepobitna i u koju nas uvodi pesnička iluminacija.<sup>5</sup> Posezanje za kulturno drevnim ima smisao pronicanja i jezičkog, pesničkog svedočenja, nastajanja u nestajanju (drame pesničke svesti) pred duhovno iskonskim jezgrom, sredinom stvari, svetom tajnom postojanja, gde je »lepota jedne stvari u osnovi tajna te stvari« – za onim što se na početku najizvornije manifestovalo kao mistično *krajnje*. Tako se *dezaktualizovanost*<sup>6</sup> i *neistoričnost* Nastasijevićevog poetskog iskaza iščitava kao okvir prevazilaženja pojavnih privida koji zamagljuju čovekov intuitivni uvid u krajnju stvarnost.

Kao interpretativno središte niza ciklusa izdvaja se prva pesma u krugu i čitavo knjizi i jedna od najpoznatijih koju je pesnik napisao – pesma »Frula«. Obrazac *slovenske antiteze* kao osnova ukupne formulativnosti usmenog pesništva (kroz osobit put do metafore ili specifičan ritam koji sobom nosi negativni paralelizam) poslužio je kao violinski ključ na početku muzičke kompozicije, koji olakšava razumevanje načina kojim je Nastasijević artikulisao maternju melodiju (Maticki 2003: 306), učinio je savremenom i modernom u ambivalentnosti egzistencijalnog pesnikovog drhtaja od detinjski vesele i beznadno tužne pesme stare violine kao arhitekta (»Pesniku«) do pastoralnog daha radosnog što se žalno razleže za odbeglom tajnom (»Frula«). U verzijama ove pesme u nastanku pratimo razvoj poetske duhovnosti sa deskriptivnog polja prve pesme do melodijskog i ritmičkog harmonizovanja redukovane i sržne slike celovite poetske misli.<sup>7</sup>

Nastasijevićevo *apsolutno* nije ni čisto pojmovno, ali ni čisto molitveno (kao kod neosimbolista) – on *apsolutnu poeziju* aktivira kao iskon i sržnu snagu korenitog duha. U tom smislu pesnik ne samo da aktualizuje melodijske potencijale lirskog osmerca i sedmerca u iluminaciji sopstvene pesničke biti, već i osnov uklopljenog žanrovskog sinkretizma epske pesme iluminativno proniče sjedinjujući ih sa imanentnom poetikom – otuda se nastajanje nestajanjem kao poetički okvir Nastasijevićevih ciklusa u pesmi »Ljiljani« (*Večernje*) sržno vezuje za slovensku antitezu sa negativnim paralelizmom kao poetsku zagonetku i graditeljski kontekst, gde se motiv uklete neveste i svete svadbe i dalje (»Česmi kraj puta«, »Rumena kap«) nadaje kao iluminativna potka ciklusa *Večernje*, pa se neposrednost poetske fakture oseća u

<sup>5</sup> Upravo će kasnije Zoran Mišić u Predgovoru *Antologiji srpskog pesništva* (1967) naglašavati da je »u jeziku udes naše poezije« utvrdivši i sedam grehova naše tradicije (raspevanost, retorika, prevelika pozitivistička tradicija, sentimentalizam, narativnost, larpurlartizam, skoroejvištvo, odnosno snobizam u novatorstvu), a u pesnicima posle Prvog svetskog rata (Crnjanskom, Petroviću, Nastasijeviću i Dedincu) on će videti demijurge koji su u našem jeziku otkrili neslućene mogućnosti za preobražaj poetskog iskaza i videli da se u njemu kriju najdublji izrazi iracionalnog.

<sup>6</sup> Termin koji je pišući o vremenskoj nesvodljivosti pesnikove poezije na aktuelne istorijske trenutke i tragove vremena napisao Borislav Mihajlović u predgovoru njegovom delu (*Pesme, Pripovetke, Drame*) 1958. godine.

<sup>7</sup> Novicu Petkovića je posebno zanimao paralelizam u Nastasijevićevim pesmama i promene koje on doživljava sažimanjem, eliptizmom, čime se pojačava i opšta mera tropičnosti. Prateći verziju Nastasijevićevih pesama vraćanjem unazad, Petković otkriva početne sheme dvočlanog paralelizma, često usmenog porekla, kao tvorbeno jezgro pesme. U analizi četiri pesme u parovima, kad god bismo se približili ranom obliku, u kome se neka slika (ili motiv) pojavila, nalazili smo obrazac paralelizma za koji se može reći da potiče iz usmene poezije: mimo celokupnog razvoja nove srpske poezije, Nastasijević počinje od jezičko-folklorne osnovice i u doradama se ne zaustavlja dok ne iscrpe određeni krug mogućnosti.

aktualizaciji fluentnih prelaza života i smrti kao senovitih pastoralnih prikaza. U pesmama ovog ciklusa se sintetizovana pesnička fraza ne ostvaruje samo kao eho narodne pesme u tonu, melodiji i lirskom obraćanju («Česmi kraj puta«, »Poznoj«, »Sestri u pokoju«), već se minuciozno prepliću poetski refleksi romantičarske Radičevićeve elegije («Vrba«) sa čisto simbolističkim Dučićevim nagoveštajima u završnoj pesmi »Suton« (*Krila li to?/Nenadno mahnu na tamu./Ili crveno jato potonu za breg?*) aktualizujući gubljenje oblika i poentiranu zapitanost nad tajnom kao čežnju senke u sugestiji nestajanja (*Breza li to,/il' bleđi pramen dana?/Belasa tvoje telo u suton*).

Jezik se dakle preuređuje da bi se progovorilo o suštinama, o onome u šta se dotad nije pronicalo, u pesničko svedočenje i bivanje delom reči-bića, a ne reči-simbola – stvarne reči, apsoluta (proniknute duše, tajne kao otkrovenja biti u svetosti i zavetnosti tišine, u kojoj se da svetli svoj sagledati lik). Pesnička (*stvarna reč*) je doživljena i postavljena kao ikonična relikvija u probouju vela nedeljive stvarnosti, kao svojevrsan spiritualni vitalizam ka otkriću istine postojanja, gde je i sam pesnik ne samo religiozni mistik već »tražilac istine i tražilac puta za bivanje u istini« (Milosavljević 1978: 231) u ostvarenim slikama generisanim od kontrasta, zgusnutih metafora pregnantne melodije i sugestivnih (poentiranih) paradoksa kao najdubljeg poetskog govora polifone duševnosti:

*Dublje dno duši no stradanju,/bez dna reč ova smerna u večernju* («Molitva«, *Bdenja*); *Jer i kroz ranu,/i tiše tim,/prizivlju se biti [...]*Jer je tiho satkana duša,/na tiše brdo uvodile/prozirne ruke («Dve rane«, *Bdenja*); *I dublje li nas nema/dublje se otvori spasenje* («Jedinoj«, *Bdenja*); *Tiho i tiše,/umin iz rana/ovaploti me u reč.* («Mirovanje drveća«, *Bdenja*); *I najednom zasivi,/ kao pregorelo je sve,/a sve živi* («Sivi trenutak«, *Bdenja*); *O, grobno li mi smrkava/kostima tvojim svanuće/Živ premrem tobom/mrtva pregoriš mnome/do spasenja* («Grobnoj«, *Bdenja*). (Nastasijević 1995: 33–45)

Ciklus *Bdenja* se zasvođuje epitafskim načinom lirskog govora sa reminiscenčnim detaljima metafizičke zapitanosti pesničkih prethodnika («Embrion« Jovana Subotića i Zmajevi *Đulići* ovde se mogu doživeti kao arhitekst, prolog i dijaloški potka Nastasijevićevim pesmama »Bratu« i »Roditelju«) i vrhuni u epigramskom i aforističnom poentiranju redukovanom, ironičnom i asketskom pesničkom linijom (*Put otvaram, evo,/Sebi za uništenje,/Nerođen ma za mir.// Plod je bez ploda tvoj,/I sudnja ova u meni reč. –* »Roditelju«, *Bdenja*). U ovim stihovima prati se gradacija prethodnih sumnji u obraćanju i traženju sigurnog ontološkog utočišta («Molitva«, »Gospik«, »Božjak«), egzistencijalne otuđenosti («Osama na trgu«, snage ljubavi naspram smrti («Trag«, »Jedinoj«, »Grobnoj«, »Bratu«, »Roditelju«).

I dok se u prvim ciklusima (*Jutarnje* i *Večernje*) čitačev odziv poetskom svetu realizuje na datom elementu folklorne matrice (ili sentimentalne i vedre melodije pesnika starijeg pastoralnog prosedea poput stihova Jovana Grčića Milenka, Branka Radičevića ili u izvesnim elementima poetske fature Vojislava Ilića) i njene melodijske kreolizacije u iluminaciji pesničke slike – ciklusi druge pesničke faze (posebno ciklus–pesma–poema *Gluhote*), obiluju *negramatičnostima*, »nejasnoćama« koje razumemo kao aberacije značenja na mimetičkoj i istovremeno kao varijante smisla na semiotičkoj ravni teksta. Gradacijski je postavljeno novo lirsko stanje u nizu od deset malih pesama: posle noćnih bdenja, poniranja u sebe, dolaze gluhote ponoći,

kad prestaju svi glasovi života. Novica Petković govori o *prazninama* ili *belinama* u Nastasijevićevim pesmama kao onim mestima gde se oseća da se izvesna jezička jedinica (reč ili sintagma) koja nedostaje u površinskoj strukturi podrazumeva u dubinskoj strukturi teksta, a Svetlana Velmar-Janković u ambivalentnom odnosu značenja, ritma i zvuka (*ritmičkog pokreta moći i muklog zvučnog odjeka nemoći*) izdvaja aktualizaciju osobene »istinitosti tona« (Velmar-Janković 2013: 105), što ovde apostrofiramo kao svojevrsan vid Nastasijevićevog pogleda na simbolističku poetiku kao muzičku esenciju poezije i poetski tonski izraz, gde su značenja zvuka i ritma ne samo saglasna sa značenjem učestalih jednosložnih reči već i sa suštinama koje se tim rečima žele iskazati u težnji da se sadržaj ćutanja izrazi jezikom koji je najbliži ćutanju, putem *stvarne reči* i da tako »samo ćutanje progovori« (Nastasijević 1991:46).<sup>8</sup>

Novi Nastasijevićev smer je ne baviti se više korom nego jezgrom stvari (Milošavljević 1995: 132). To je ujedno trenutak ozarenosti lepotom (*I lepoti li/muk ovaj rastočenja/krotini tvojoj vrelo*) kao izrazom najdubljeg tajanstva »bistre tame«. No, ni u mistici tog doživljaja pesnik ne nalazi razrešenje početnog paradoksa i slutnje:

*tajnije iz mutnje me to  
na bistrinu te  
zabistri tama,*

*na rođaj opelo.*

(Nastasijević 1995: 56, *Gluhote*, VIII)

Kao i kod romantičara (Đure Jakšića), ta potpuna odvojenost od sveta izražena je slikama stvrđnute, umrtvljene materije (*Otvrdnulo je,/uzdrhti čudno/prevršice*), gde se poetski uverljiva sugestija skamenjenog srca iznova nadilazi ritmičko-melodij-skom pulsacijom ostvarene poetske misli:

*Iz greha  
da je neko svet.*

*I muku ovom,  
i mutnji,  
da nije kraja.*

*Za blagoslov taj  
na vek, na vek klet.*

(Nastasijević 1995: 56, *Gluhote*, X)

U tih deset malih pesmama (posebno u drugoj i osmoj) iznova se aktualizuje drama egzistencije – ljudska trošnost (neizrečja i muka) sjedinjena sa smernošću u kosmičkim okvirima trajanja iskazuje se biblijskom retorikom (*greh, na rođaj opelo, na vek, na vek klet, kap–potop*), ali i romantičarskim klišeom obraćanja (srcu) generisanim iz folklornog vokativa (*O miruj, miruj*) unutrašnjim tonom smernosti.

<sup>8</sup> Kako primećuje Svetlana Velmar-Janković, u jednosložnoj reči uvek ima (bez obzira na prirodu samoglasnika) nečeg odsečnog, tvrdog i »kao silom otkinutog iz neke celine«. Pesnik je češće tišinu zvao *muk*, sa izvedenim *muklo* i *muklina*. Ovi izrazi su srodni sa gluhi, a i sa *gluhotom* koja je ušla u naslov četvrtog lirskog kruga. Reč je prisutna da se kroz nju otvori ono što je najmuklije u biću.

Uzusi hagiografske tradicije i crkvenoslovenske leksike iznova živo i sržno pulsiraju u redukciji i eliptičnosti (koja nikada nije diskurzivno već intuitivno izvedena) paradoksa i odmerene melodije epitafa uobličenog u molitvu i želju – odnosno, u jedinstvu ritmičke i idejne zasnovanosti kantilenske, otvorene lirske forme *daha* i *duha*, poetske misli i melodije. U *Gluhotama* pesnik je otkrio skamenjenost i muklost (negramatičnost→hipogram: *srce–misao–duša*) kao polazne entitete derivacije poetske matrice, u kojoj su sažeta poetička i ontološka načela stvarne (poetske) reči kao otkrovenje imanencije i težnja da se gluhote egzistencije ispune bićem poezije, što je plod pesnikovog duhovnog poniranja i svedočenja neizrecivog, tajanstvenog – da se putem stvarne reči potre ćutanje i da se sadržaj ćutanja izrazi jezikom koji je najbliži tišini i ćutanju u svom cikličnom artikulacionom muklom vraćanju.

Te najdublje istine po svom su karakteru protivurečne, paradoksalne, a u izrazu gnomički pregnantne i doživljavaju se kao proročke u demonskoj slici modernog grada sledećeg ciklusa *Reči u kamenu*:

*I bude  
na vodi čudu,  
gojazna glad,  
beskrajem nebo,  
nebo zar?  
teško priklopi svarenje.*

*I jeste,  
tma kotlova u kotlu.  
Boga li radi pristavi vrag,  
Vraga li Bog?*

(Nastasijević 1995: 61, *Reči u kamenu*, I)

Modelativna funkcija pesničkog jezika zasnovana je na gustoj metaforizaciji i preobražaju istorijsko-metafizičke vizije. U tom pravcu je posebno ilustrativna, svedeni je spomenuta, rana pesma »Grad«, prva od predstojeće tri verzije svakako jednog od najintrigantnijih ciklusa Nastasijevićevog pesničkog opusa.<sup>9</sup> Demonska slika grada, kao polazna u daljem modelovanju ovde je još uvek u krugu prepoznatljive poetske fakture referencijalne ravni (*Čudo s hiljadu glava kraj crne reke/Vari u sitosti vekova/O tmaste redove kućerina / razbija se čelo namernikovo*). Prava poetska potencijalnost pesme »Grad« ukazuje se tek u svetlu zapažanja da je Nastasijević, uz neke Krležine, Šimićeve<sup>10</sup> i možda pojedine pesničke naslove Rastka Petrovića »u stvari, relativno redak primer pevanja na tipično modernističko-avangardnu temu *demonizma grada*, u poeziji nemačkog ekspresionizma vrlo često povezanu s takozvanim pesmama o kraju sveta (*Weltende*), odnosno s njima primerenim katastrofičnim slikama (*Katastrophenbilden*)« (Brajović 2000: 354).

Sa druge strane, zpravo na fonu ovih stihova se neposrednije da sagledati luk poetske formativnosti koji kreće od inventivnih traganja modernog čoveka za utemelje-

<sup>9</sup> Upravo je Zoran Mišić ovaj ciklus (*Reči u kamenu*) uvrstio u svoju *Antologiju srpske poezija* (1967).

<sup>10</sup> Tihomir Brajović će lucudno zapaziti da bi se ova odbačena verzija Nastasijevićeve pesme mogla potpuno dovesti u neposrednu vezu sa Šimićevom pesmom »Grad« (*Opet/uhom čuje iza sebe Grad ko ubicu/ On je za mnom/sa mnom/vječno/I u moje misli pada/crn i velik kao Smrt*).

njem izvan demonskog obliča gradske stvarnosti: otuda u potonjim pesmama ciklusa uočavamo gubljenje urbane toponimije, pa slika duboko ulazi u biblijsku osnovu prizvanim likom Levijatana («Srce mu je tvrdo kao kamen, tvrdo kao donji žrvanj») kao iskonske nemani, morskog čudovišta, koje se u ciklusu aktualizuje u aluzivnosti i antropomorfizaciji pošasti savremenosti i uvire u pronađenom ucelovljenju na planu leksičke derivacije osnovne matrice u pohranjenoj biblijskoj toponimiji *Knjige o Jovu* (*Sveto pismo Starog i Novog zavjeta* 1950: 468).<sup>11</sup>

Nema sumnje da ciklus *Reči u kamenu* (i sam naslov Novica Petković je u jednom trenutku aktualizovao u kontekstu tematike čoveka i grada) predstavlja centripetalno središte poetičkih i hermeneutičkih određenja knjižja, u njemu se susište premise pesničkog modelovanja slike, koja u svojoj metonimijsko-metaforičnoj, aluzivnoj i iluminativnoj zadatosti predstavlja izraz Nastasijevićevog kripto-avangardizma, »možda i najeksplicitniji izraz ove uzorno avangardističke tematike, koja u srpskoj i hrvatskoj poeziji, čini se, ipak nije stigla da se uobliči do dimenzija celovitog toposa«, »svojevrnsni dokazni materijal o nadvladano avangardnoj vokaciji jednog dela njegovog pesništva« (Brajić 2000: 355).

Semantička paradoksalnost i metafizička dijalektičnost ne ogledaju se samo u jezičko-gramatičkim promenama kao sržnim asocijativnim potencijalima pesničkog tkiva (Stanojčić 1967: 57) već i u tautološkim konstrukcijama: *ključ ključa u vratima, tma kotlova u kotlu, truleži trulež/ na nesatrulimu vlat, nisko i niže/boga dnom/naličje gde izvrne se u lik*. Kružno kretanje greha u atmosferi gradske jagme, gradskog raskršća kao krsta, poprima okvir opšte ontološke nesigurnosti, zla i greha u apokaliptičnim vizijama. Stoga ovaj ciklus možda na najdramatičniji način kontrastno postavlja osnovne motivske smernice čoveka i raspetog, »sustalog« Boga u njemu – u snažnoj ekspresiji se iluminativno kreolizuje biblijska i istorijska slika, data u neposrednoj prozetosti bića i sveta.

Slika kojom se plastičnošću metonimijsko-metaforičkih spregova aktualizuje dramatika čoveka u modernom gradu je nađeni mali obrazac koji će leći u osnovicu naše moderne urbane lirike i sublimno iskazati pesnički model (izvrnutu perspektivu) savremenog sveta (kasnije i u slikama Vaska Pope, posebno u prvoj zbirci *Kora* i kao skriveni kriptogram pesnika u završnim stihovima *Vučje soli*), u kojem je teskobna tama bez svitanja sugestivno prikazana sažimanjem velikog u malo u misaonoj sugestivnosti i emocionalnoj širini završne slike (kriptograma) ovog ciklusa, sublimno prožete kružnom putanjom greha, egzistencijalnom mučninom i humorom preobraženim u osećanje tuge, sete ili tragike, kao kranjim izrazom ljudske duševnosti (*S mesecom/ to tiho tek/izmili setna budala/I to pa to,/ i sve to*) u ostvarenoj vitalnosti procesualne forme sržnog izraza i setno-ironičnom invencijom poetske duhovnosti stvarne misli.

Dovodeći u saodnosne veze stihove petog i šestog, posthumno objavljenog kruga (*Reči u kamenu* i *Magnovenja*), pratimo putanju duhovne patnje, iskušenja i nagoveštaja preobražaja po biblijskoj matrici odnosa starozavetne i novozavetne proročke simbolike – tako od stihova koji jasno sugerišu izvrnutu perspektivu mita o oceu-

<sup>11</sup> U tom kontekstu se da tumačiti i oksimoronska metafora *gojazna glad* u biblijskoj toponimiji Levijatana. Levijatan je morska neman koja se pominje u *Starom zavjetu* (Psalm 74:13-14; Jov 41; Isaija 27:1). Reč *levijatan* je postala naziv za svu morskou neman.

bistvu i mita o Božjem detetu u atmosferi gradske pošasti (destrukcije i ironičnog potcrtavanja ambijenta prepороda) do sugestije novog proroka Hristove svete vere<sup>12</sup>:

*I zaturajući,  
gle, istina bude,  
i začnu plod.*

*Jer i u podrumu memli  
bleda se gljiva,  
čedo nasmeši.*

*Pa Isaije likuj,  
čemerom kad neželjeni rod  
roditelja prostreli.*

(Nastasijević 1995: 67, *Reči u kamenu*, VII)

Stihovima sledećeg ciklusa (*Magnovenja*), u kojima se nagoveštava dar sagaranja kao oplodjenja nevesti zemlji (mit o svetoj svadbi) i *prečistoj* (hrišćanska simbolika), dat u završnoj slici žrtvovanog Sina – završava se ovaj značenjski kompleks nove objave čovekovog spasa:

1  
*Zaplávi na krila žar.  
Nebo to zemlji tobom  
silovito ustremi,*

*Silo, Nerođeni,  
Ti.*

2  
*Otvorite se, utrobe.  
Seme je ovo,  
plamena plamen-oplođenje.*

*Sagoreti –  
prečistoj dar<sup>13</sup>.*

(Nastasijević 1995: 86, *Magnovenja*, pesma »Vest«)

Novi ciklusi su redukovani i stvoreno je nekoliko »impresivnih poema, sličnih modernim sonatama, sa stavcima koje su u ovim pesmama, male pesme, povezane dubljim vezama« (Leovac 1995: 159), a ciklus *Odjeci* je povratak na početnu poetsku fakturu cikličnog procesa trajanja i prirodne obnove. Ovakvom koncepcijom grupisanja pesama i ciklusa formira se i jedan vid *produženog pesničkog teksta*<sup>14</sup>, gde

<sup>12</sup> Isaija, sin Amosov, kao prorok Božji prorokovao je o Hristovom začecu i rođenju od Prečiste Djeve radi spasenja roda ljudskog:

*Zato će vam Gospod dati znak: eto djevojka će zatrudnjeti i rodiće sina, i nadjenuće mu ime Emanuilo. (Sveto pismo: Knjiga proroka Isaije, gl.7, 14: 565).*

<sup>13</sup> Ovde se kao i u našoj narodnoj pesmi Bogorodica naziva Prečistom.

<sup>14</sup> Ovaj termin se pojavljuje prilikom analiziranja mogućnosti duge pesme u polemikama Edgara Alana Poa i T. S. Eliota.

je niz utisaka moguće uobličiti u jedinstvenu celinu, a da se istovremeno ne izgubi jedinstvo utiska pojedinačne pesme, raznovrsno ostvarene u svojoj zgusnutoj i maloj formi, što je i pretpostavka njihovoj samobitnoj poziciji i kantilenskoj procesualnosti redukovane i preobražene maternje melodije u većoj cikličnoj formi.<sup>15</sup> Uočljivo je da su i Mišić i Pavlović izdvojili iz šestog ciklusa pesmu »Poruka«, koja je u apostrofiranoj varijanti izvijena misao o proziranju paradoksa čovekovog puta u ambivalenciji i dihotomiji dobra i zla, u snažnoj ekspresiji kojom se otvaraju nove mogućnosti poetskog govora i nadilazi povremeni profetizam i hermetička ideološka potka »zasužnjene religioznosti« (Leovac 1983:36) i molitvene dikcije (*Prozrem vas: /jadna jasnota,/umlje, jadona reč,/mračni put grete./Zamukni mukom skota;–/dostojan spolja lik i um,/unutra zver/i bespomoćno dete*). Istovremeno, po zakonima koherentnosti i interpolacije, sledi da nijedan deo tih ciklotvornih poema sam po sebi ne može da sadrži poetska značenja lirskog ciklusa ili kruga. Ona su plod samo uzajamnog delovanja zavisnih poetskih tekstova (Apostolos Sterjopulu 2003: 73).

Tako se »Tuga u kamenu« nadaje kao pesma koja o hodu po mukama govori kao o lančanoj reakciji, gde jedan paradoks pokreće drugi u kružnom kretanju ljudske drame, egzistencijalnog drhtaja i nespokoja, razapetosti i sjedinjenosti u svim suprotnostim bića i sveta. Strukturirana u niz malih pesama koje prstenasto grade okvir celine, ona svoju zadatost dinamizira u značenjskom kontekstu ciklusa *Magnovenja*, celishodnom i u poetičkom vidu razvijenom melodijsko-ritmičkom osnovom koja pulsira u ostvarenom slovenskom tonalitetu kao rana maternja melodija razvijene pesničke fraze setne i smerne nade (*Ni reč, ni stih, ni zvuk/Tugu moju ne kaza*).<sup>16</sup> Iz jedne muke, u znaku nade, pada se u neslućenu narednu, gde se u jezgrovitoj formi jigsawavaju sva tri osnovna težišta pesnikovog dela: bit maternje melodije (ideal jezičkog stapanja daha i duha, ličnog tona i pročišćenog nadličnog značenja), stvarna misao i religijsko osećanje. Hod po duhovnim mukama razapetosti ovde je konačno urodio »plodom novog osećanja bliskosti sa svetom« (Koljević 1988: 209). Kao da je pristanak na duhovno raspeće kao svoju sudbinu, omogućio približavanje svemu postojećem spojenim lukom (*I čudno,/na ramenu sebi,/svetli svoj sagleda lik [...] A duge sveudilj neke/nebo i zemlju /spaja luk*).

Pesnik je počeo svoje krugove dnevnim solarnim krugom, a završio ih je godišnjim, kao da se time ova poezija, sva okrenuta onome skrivenome i neizrecivom, u svojoj bitnosti uključuje u večni ciklus života prirode u kojem je smrt u stopu praćena ponovnim rađanjem (Pavlović 2000: 324)<sup>17</sup>. Na putu dijalektički ostvarene kružne

<sup>15</sup> U Mišićevoj *Antologiji srpske poezije* izdvojen je peti ciklus *Reči u kamenu*, pesma Gospi uzeta je iz trećeg ciklusa *Bdenja*, pesme *Pogled, Poruka* iz šestog ciklusa *Magnovenja*, a u Pavlovićevoj *Antologiji srpskog pesništva* (1964) Sivi trenutak, Predvečerje, Roditelju, Osama na trgu i Trag iz trećeg kruga *Bdenja*, dok su Tuga u kamenu, Poruka, Put, Reči iz osame i Misao iz šestog, *Magnovenja*.

<sup>16</sup> »Nikoja reč« je prva Nastasijevićeva datirana pesma (*Nikoja reč, ni stih, ni zvuk, / ne kaza ljubav moju*) (1915). Vidimo da je upravo dva prva stiha ove pesme Nastasijević iluminativno upotrebio u pesmi-poemi »Tuga u kamenu« (1934) kao delu zrelog ciklusa *Magnovenja* (*Ni reč, ni stih, ni zvuk,/tugu moju ne kaza*).

<sup>17</sup> Miodrag Pavlović konstatuje da Nastasijević polazi od iste satanističke osnove kao Bodler i Lotreamon: odvojen je od nagona za životom, odvojen od nagona vrste (u pesmi »Roditelju« će reći: *Plod ja bez ploda tvoj / I sudnja ova u meni reč*), razuveren u jednostavnu lepotu sveta, u mogućnost da se svet ulepša i dotera – ali njegova poetska i duhovna ishodišta ipak dalje sežu. Jer, dok je od toga sledeći Bodlerov korak



kretnje od stvarne reči ka pronicanju Bića, izvora i uvora iz Ja u ne-Ja, pesnikovo približavanje tišini od koje je i duša satkana, zapravo je približavanje središtu ove poezije. Tišina je zasvetlela i na njenom vrhu, u možda najboljoj pesmi »Misao« (1–7), u završnom krugu *Magnovenja*:

1  
*Tišinom čudno  
 sve mi zasvetli, –  
 krilata pohodi me ona.  
 Nerođenih zora  
 zapoju mi petli;  
 sa dna iskon-mora  
 potonula, čujem, bruje zvona.*

(»Misao«, ciklus *Magnovenja*)  
 (Nastasijević 1995: 97)

Tako se osnova ciklotvornosti *Magnovenja* ovde iskazuje u ovladavanju odnosom konverzije i ekspanzije misli u epigramskom stihu, sržnoj sintagmi u kojoj pulsira dramatika, hijazam, oksimoronsko prometanje značenja i heraklitovska nestalnost kao stalnost toka u ostvarenim melodijskim i ritmičkim dinamizmima veće forme (koja teži sržnoj i kružnoj zasnovanosti) i završnih stihova, u kojima se linijom kantilene procesualno izvija duhovno i pesnički pročišćena maternja melodija *stvarne misli*:

4  
*I znam, i znam,  
 srce gde kuca,  
 od zlata ili tuči  
 nemo u njemu raspinje se Bog.*

*Plakalo il' pevalo  
 trnova za uzdarje  
 plete mu se u potaji kruna.*

5  
*Muklo to nečuj neki  
 u meni sluči.*

*Prenuv zanemela  
 smrću dá glasa struna.*

(»Struna«, *Magnovenja*) (Nastasijević 1995: 96)

Pesme–poeme »Tuga u kamenu«, »Vest«, »Pogled«, »Poruka«, »Radosno opelo«, »Struna« pokazuju da ona linija koja u Nastasijevićevoj lirici kroz usmenu poeziju

---

*Satanine Litanije*, Nastasijević se opredeljuje za dobrotu u patnji i trpljenju, bivajući sobom mnoštvo (u pesmi Jedinoj : *I dublje li nas nema, / dublje se otvori spasenje*), on ne zna za kletvu, i u tome je velika njegova osobenost. Uočljiva je srodnost sa Disovom dobrotom, spontanom i pačeničkom, mada je Dis imao svoje satanističke Erupcije – dinamika tog iskušenja podtekstualno se prožima neposredno i iluminativno sa *Knjigom o Jovu*.

vodi u mitsko i ona koja kroz staru književnost vodi u hrišćansko (mističko) ne teku uvek odvojeno, nego se sustiču, ukrštaju i sjedinjuju u ostvarenom opštejezičkom i kulturnom pamćenju i izlaze u opsesivni kosmički prostor. Sa ulaskom u najviši deo stvaralačkog opusa, proziru se i dinamični krugovi procesualne forme, sazđani na ovladavanju poetskom melodijom i mišlju u strukturno objedinjenim višim celinama pesama kao poetskom duhovnošću izvedenih melodijskih izraza. U tom jedinstvu ciklusa *Magnovenja* ogleda se i težnja pesnikova ka celosti poezije u vitalizmu i spiritualnosti – u rodnosti *organske* i *organičke* forme pesničke reči. Tako se Nastasijevićev pesnički jezik nadaje i kao svojevrsan meta-jezik, koji retko pada u ovladano ritualnost i manirizam – pre bismo na osnovu novih čitanja mogli da govorimo o sržnom i kružnom tvoračkom nadilaženju već dosegnutih otkrovenja procesualne forme.

***Bezđno i harmonija iskona***  
***Završna misao***

Poezija Momčila Nastasijevića je, kao »pesma malobrojnih« (Jerotić), otvorila nove jezičke mogućnosti, saobražene stilskim postupcima za koje do tada srpska poezija nije znala. Po njima se Nastasijević ne izdvaja, nego pridružuje pesnicima koji su izveli prevrat u književnosti 20-ih godina (S. Vinaver, M. Crnjanski, R. Petrović, M. Dedinac).

U svom stvaralačkom postupku prodiranja u vansmisao, »nadstavnost« kako ju je iskazao u svojim beleškama za *stvarnu reč*, Nastasijević je pratio maternju melodiju u karakterističnim prelazima celovite stvarnosti, u kojima i leži magija melodičnog izraza, dok je sve ostalo samo odjek poetske duhovnosti ostvarene kreolizacijom slikovnog i melodijskog daha i duha.

Nijedan srpski pesnik nije funkciju jezika doveo do tako velikih raspona u zgušnjutim, malim formama zbijenih sudbinskih motiva da bi ga »vlastitom sržju i tajnama poetski razvio, preobrazio i uzvisio, da bi ga povesno trajnije uzdigao, da bi ga učinio trajnijim egzistencijalno-poetski« (Leovac 1983: 45). Taj preobražaj jezika ogleda se kako na fonu iskazanih paradoksa kojima se senči odnos prema efemerom, tako i u kantilenama, melodijski razvijenim strukturama koje se sada grade kao niz mninijatura sa do srži apstrahovanim i redukovanim poetskim entitetima, ponirući u produbljeni okvir reči-bića u kruženju poezije oko svoje *stvarne misli* i *reči* kao proniknute suštine .

Celokupan niz pesnikovih ciklusa može se pratiti iz te središnje linije kao proces oboženja ili »individuacioni proces«, koji je, podstaknut Hristovim stradanjem, sam pesnik otvorio kao tri stepena razvitka bića: kao estetskog, kao etičkog i kao religijskog i sa druge strane kao pesničko bivanje i svedočenje »poverenja u vladavinu logosa, shvaćenog istodobno u smislu jezika i u smislu onoga što je nadmaterijalno, nadnaravno i nadređeno jeziku, a što uvek i neumitno podrazumeva poredak nasuprot besporetku, uređenost naspram anarhičnosti, konačni smisao naspram relativnog besmisla i aporetičnosti« (Brajović 2000: 356).

Na tragu horizonta objedinjenja Nastasijevićeve poezije (muk kao duhovna stvarnost i molitveni karakter stiha, *duborez*, *sitno tkanje* i *freska*), kako zapaža Nikola Koljević, bio je ponajpre engleski slavista Edvard Goj, uočavajući da je Nastasijević

bio religiozan pesnik na simbolistički način, u čemu se suštinski razlikovao od nadrealista.

I danas se ovim licem Nastasijevićovo pesničko, kritičko i esejističko, pa i filozofsko i metafizičko zračenje i trajanje potvrđuje kako u posleratnom modernizmu i neosimbolizmu srpskog pesništva tako i u evropskoj kontekstualnosti prevoda kao novog čitanje tvoračke pesničke reči. Od engleskog slaviste Edvarda Goja do nemačkog istraživača Roberta Hodela, Nastasijevićovo pesništvo se u novim čitanjima prepoznaje kao deo velikog nasleđa poetskih srodnika (poezija Helderlina, Malarmea i Hlebnjikova), a sam pesnik se tumači i doživljava kao »svetski pesnik našeg jezika« (Popa 1968), moderan i arhaički, sa snagom proročkog ozarenja i dejstva.

#### IZVORI I LITERATURA

Momčilo NASTASIJEVIĆ, 1968: *Sedam lirskih krugova*. izbor i predgovor: Vasko Popa. Beograd: Prosveta.

--, 1995: *Sedam lirskih krugova*. Sremski Karlovci: Kairos.

*Sabrana dela Momčila Nastasijevića*, 1991. priredio: Novica Petković, Gornji Milanovac: Dečje novine; Beograd: Srpska književna zadruga.

Aleksandar BELIĆ, 1951: *Oko našeg književnog jezika*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Tihomir BRAJOVIĆ, 2000: *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Mihail BAHTIN, 1991: *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

Andrej BELI, 1984: *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić: Institut za književnost i umetnost.

--, 2004: *Smisao umetnosti*. Beograd: Brimo (Biblioteka Reč).

Edvard GOJ, 1969: *O dva lirski ciklusa Momčila Nastasijevića*. preveo s engleskog: Miroslav Nastasijević. Kruševac: Bagdala.

Mihail DARVIN, 1997: Ontološki status dela lirike u aspektu njihove umetničke ciklizacije, prevela Mirjana Petrović prema: Michail N. Darwin, *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beiträge zur Internationalen Konferenz*, Magdeburg, 18–20. Marz 1997, Reinhard Ibler (Hrsg.). Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000.

Vladeta JEROVIĆ, 2002: *Darovi naših rođaka*. Beograd: Ars Libri. (kolo 2, knj.1–4)

Marko JUVAN, 2013: *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Ernst KASIRER, 1998: *Jezik i mit*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Z. Stojanović.

Kornelije KVAS, 2006: *Intertekstualnost u poeziji (Shvatanje poezije Mišela Rifatera)*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Nikola KOLJEVIĆ, 1988: *Klasici srpskog pesništva*. Beograd: Prosveta.

- Zoran KONSTANTINOVIĆ, 1969: *Fenomenološki pristup književnom delu*. Beograd: Prosveta.
- , 1984: *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruha.
- , 1993: *Komparativno viđenje srpske književnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Slavko LEOVAC, 1983: *Momčilo Nastasijević (književno delo)*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- , 2000: *Razmatranja o književnosti i umetnosti*. Beograd: Književni Atelje; Banja Luka: Glas srpski.
- Miodrag MATICKI, 2003: *Jezik srpskog pesništva*. Novi Sad: Prometej.
- Petar MILOSAVLJEVIĆ, 1978: *Poetika Momčila Nastasijevića*. Novi Sad: Matica srpska.
- Zoran MIŠIĆ, 1967: *Antologija srpske poezije*. Beograd: Nolit.
- Miodrag PAVLOVIĆ, 1964. *Antologija srpskog pesništva*. Beograd: Srpska književna zadruha.
- , 2000. *Eseji o srpskim pesnicima*. Beograd: Prosveta.
- Novica PETKOVIĆ, 1995. *Nastasijevićeva pesma u nastajanju*. Beograd: BIGZ.
- , 1999: *Ogledi o srpskim pesnicima*, Društvo za srpski jezik i književnost, Beograd.
- Tiodor ROŠIĆ, 1989. *O pesničkom tekstu*. Beograd: BIGZ.
- Mikloš SABOLČI, 1997: *Avangarda i neoavangarda*. Beograd: NARODNA KNJIGA – ALFA.
- Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, 1950: (prevod *Starog zavjeta*: Đ. Daničić; prevod *Novog zavjeta*: Vuk Stefanović Karadžić). Njujork–London: Savet biblijskih društava.
- Milivoj SOLAR, 2010: *Ukus, mitovi, poetika*. Beograd: Službeni glasnik.
- Eleni STERJOPULU-APOSTOLOS, 2003: *Poetika lirskog ciklusa : na materijalu ruske poezije s kraja 19. i početkom 20. veka*. Beograd: Narodna knjifa – Alfa.
- Živojin STANOJIĆ, 1967: Gramatička asocijativna sredstva u delu *Hronika moje varoši* Momčila Nastasijevića. *Naš jezik*, NS, knj. XVI, sv. 1–2, 57–68.
- Miloslav ŠUTIĆ, 2000: *Književna arhetipologija*. Beograd: Institut za književnost i umetost: Čigoja štampa.
- Kiril TARANOVSKI, 1982: *Knjiga o Mandeljštamu*. Beograd: Prosveta.
- Svetlana VELMAR-JANKOVIĆ, 2013: *Srodnici*. Novi Sad: Matica srpska.
- Radovan VUČKOVIĆ, 2011: *Poetika srpske avangarde*. Beograd: Službeni glasnik.
- Žerar ŽENET [Gerard Genette], 1998: *Umetničko delo: Estetska relacija*. Novi Sad: Svetovi.
- , 2002: *Figure V*. Novi Sad: Svetovi.

## SUMMARY

Momčilo Nastasijević begins his circles with the daily solar circle, and finishes them with the annual, making his hidden-and-unspeakable poetry essentially plugged into the eternal natural cycle where the death is immediately followed by rebirth. On the path of the dialectically established circular movement from the actual word towards the understanding of the Being, the outflow and inflow from Self into non-Self, the poet's achieving of the silence, which weaves the soul, is the actual approach to the core of the poetry. The poems "Sorrow in the stone", "News", "Look", »Message", "Merry requiem", "String" show that lines which through the oral poetry lead into the mythical and through the old literature to the Christian (mystical) don't exist separately; they are outrunning, crossing and uniting into the accomplished linguistic and cultural memory, and leaving into the obsessive outer space. By reaching the highest parts of the creative work, one may notice the dynamic circles of the processual form based on the acquired poetic melody and thought, and built into the structurally united higher segments of the poems as melodic expressions of poetic spirituality. In the unity of the *Flashes* cycle we observe the author's striving for wholeness of the poetry by vitality and spirituality – by kinship of organic and organismic forms of the poetic word. In this context does Nastasijević's poetic language appear as a kind of meta-language, falling seldom into the learned rituality and mannerism; on new reading, we should preferably talk about the essential and cyclic creative overcoming of already reached revelations of the processual form. In his creative procedure of penetrating into the meta-sense and "super reality" as he named the real word in his notes, Nastasijević followed native melody in characteristic transitions of comprehensive reality that implies the magic of melodious expression, while everything else was but the echo of poetic spirituality achieved through the synthesis of both visual and melodic breath and spirit.



---

UDK 821.163.42.09-1Frankopan F. K.

*Saša Potočnjak*

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

## FRAN KRSTO FRANKOPAN I BEČKO-FURLANSKO PJSNIŠTVO

### 17. STOLJEĆA

Pjesničko djelo Frana Krste Frankopana do sada nije proučavano u kontekstu starijih zapadnoeuropskih tradicija, niti je njegova poetika stavljena u širi kontekst hrvatske, a još manje europske književne kulture 17. stoljeća. U radu se uspoređuje pjesništvo F. K. Frankopana s lirskim opusom talijansko-austrijskoga pjesnika Leopolda Wilhelma Crescentea (1614-1662) sadržanom u pjesničkoj zbirci *Diporti* (1656). Osim u kontekstu talijanskih akademija u Beču u 17. stoljeću, pjesništvo F. K. Frankopana promatra se i u kontekstu furlanske dijalektalne poezije u 17. stoljeću, posebno pjesnika Ermesa di Colloredo i Eusebija Stelle.

**Ključne riječi:** Leopold Wilhelm Crescente, akademsko pjesništvo, Ermes di Colloredo, Eusebio Stella

Fran Krsto Frankopan's literary work has not yet been studied in the context of older Western European traditions, nor has its poetic concept been placed within the wider context of the Croatian, let alone European, literary culture of the 17<sup>th</sup> century. The intention of my article is to compare F. K. Frankopan's poetry with the work of the Italian-Viennese poet Leopold Wilhelm (1614-1662), also known as Crescente, and his collection of poems *Diporti* from 1656. Besides in the context of the appearance of learned societies, especially Italian academies in Vienna in the 17th century, this article also analyses F. K. Frankopan's work in the context of Friulan dialectal poetry of the 17th century, especially Ermes di Colloredo and Eusebio Stella.

**Key words:** Leopold Wilhelm Crescente, academic poetry, Ermes di Colloredo, Eusebio Stella

### 0 Uvod

Sjeverozapadna se hrvatska regija u 17. stoljeću s obzirom na društvene, gospodarske, političke, kulturne i jezične uvjete razlikuje od dubrovačko-dalmatinske. Glavno je obilježje te regije društvena struktura feudalnoga karaktera. Za književnu djelatnost uglavnom nije postojao materijalni ni intelektualni potencijal, te se ona razvijala uglavnom na dvorovima velikaških obitelji Zrinskih i Frankopana, ne nastavljajući se ni na kakvu prethodnu književnu kulturu (Rapacka 1998: 194).

Jedan dio sjeverozapadne hrvatske književnosti 17. stoljeća, poznatiji pod imenom ozaljski književni krug, oblikovan je kao zaseban kulturni model, nastao u estetički zrakopraznom prostoru, i to u vrlo kratkom razdoblju. Književnost ozaljskoga kruga njegovala je raznorodne kako popularne tako i elitne književne strukture, nepodudarne s dubrovačko-dalmatinskom književnom produkcijom prvenstveno artističkoga karaktera. Obilježje je te književnosti supostojanje podrijetlom i statu-

som različitih književnih tradicija. Najznačajniji su predstavnici ozaljskoga kruga Petar Zrinski (1621–1671), Fran Krsto Frankopan (1640/1643–1671), Ana Katarina Zrinski (1625–1673), Ivan Belostenec (1593/1594–1675), Juraj Rattkay Velikotaborski (1612–1666), a njihovu književnojezičnu tradiciju dijelom nastavlja i Pavao Riter Vitezović (1652–1713) (Vončina 1977: 191–255).

## 1 Pjesničko djelo Frana Krste Frankopana

F. K. Frankopan (1640/1643–1671) uz Petra Zrinskog najznačajniji je pripadnik ozaljskoga književnoga kruga hrvatske književnosti 17. stoljeća. Njegov književni opus pronašao je Ivan Kostrenčić u Državnom arhivu u Beču 1871. godine, u svežnju *Hungarica, fasc. 122* pod naslovom *Frangepani croatice conscripta* (Rački 1871: 45–47; Kostrenčić 1871: III–IV). Tako je hrvatska kulturna javnost tek 200 godina nakon smrti saznala da je F. K. Frankopan bio i pjesnik hrvatskoga, slovenskoga, talijanskoga i latinskoga izraza.

F. K. Frankopan napisao je na hrvatskome jeziku zbirku pjesama *Gartlic za čas kratiti*, zbirku zagonetaka *Zganke za vrime skratiti*, zbirku sentencija *Šentencije vsakojaške*, ciklus *Dijačke junačke* i ciklus *Pobožne pjesme* te prozni ulomak *Trumbita sudnjega dneva*. Prema francuskom izvorniku preveo je na slovenski jezik prve tri scene i početak četvrte prvoga čina komedije *George Dandin ou le mari confondu* J. B. Molièrea pod naslovom *Jarne bogati*. Na talijanskom je jeziku napisao nekoliko pjesama te u prozi oproštajno pismo supruzi Guliji di Naro. Jedino za života tiskano djelo napisao je na latinskom jeziku pod naslovom *Elegia (Divoto pianto)*.

Književni je opus F. K. Frankopana često bio tema filoloških, književnopovijesnih te komparativističkih istraživanja s time da je najveći interes proučavatelja za njegovu ulogu u velikaškoj Uroti Zrinskih i Frankopana protiv Bečkoga dvora. Vrijednosna je ocjena Frankopanova književnoga opusa relativno niska. Smatra ga se boljim vojnikom nego li pjesnikom (Ježić 1971: 77) iz čega proizlazi da je njegov prinos znatno veći u političkoj nego li u književnoj povijesti.

Frankopanov književni opus obilježava specifična poetika i estetika, te ga je potrebno promatrati i u nešto širem književno kulturnom kontekstu. S obzirom da je riječ o razdoblju 17. stoljeća valja voditi računa i o različitim manifestacijama »književnoga baroka« u europskoj književnosti 17. stoljeća.<sup>1</sup> Tako se u njegovu pjesništvu razabiru književne tradicije različita trajanja, različite dubine starosti i različita društvenoga statusa (Kravar 1993). Zamjetna je sklonost generičkom i poetičkom repertoaru predhumanističkih, često popularnih tradicija. Razaznaju se poetičke analogije s mitološkom i klasičnom antičkom književnosti (Vergilije, Ovidije), sa srednjolatinškom popularnom književnosti (vaganti, golijardi, *Carmina burana*), provansalskom ljubavnom lirikom (alba, pastourelle, dipartiti), s pojedinim književnim vrstama talijanske renesanse (canti carnascialeschi), sa srednjovisokonjemačkom književnosti katoličkoga Juga (konceptija viteške minne / niedere minne). Također, u dijelu opusa

<sup>1</sup> Pojam baroka u ovome radu koristim kao oznaku stila (Kravar 2003), a ne kao periodizacijsku oznaku za razdoblje 17. stoljeća.



F. K. Frankopana zamjetni su i elementi renesansne ljubavne lirike, baroka te elementa književnoga folklor.

Motivsko-tematski te stilski instrumentarij Frankopanove lirike proizlazi iz različitih vrela. S jedne strane u ljubavnoj i u religiozno-refleksivnoj poeziji Frankopanu je uzor austrijsko-talijanski pjesnik Leopold Wilhelm Crescente. Također, u književnoj historiografiji i komparatistici u potpunosti je zanemarena i neistražena motivsko-tematska podudarnosti zbirke *Gartlic za čas kratit* s pjesništvom furlanskih pjesnika. Pjesništvo F. K. Frankopana u određenoj je mjeri blisko jednom odvojku popularne književne tradicije kakvu su njegovali furlanski pjesnici 17. stoljeća, posebno Ermes di Colloredo i Eusebio Stella.

## 2 Talijanske akademije u Beču u 17. stoljeću

Hrvatska književna povijest relativno je malo istraživala književni kontekst u kojem je moglo nastati pjesničko djelo F. K. Frankopana. Smatra se da je glavni utjecaj na Frankopanovo pjesništvo izvršio austrijsko-talijanski pjesnik L. W. Crescente (Ježić 1921: 41, 99–100; Kostrenčić 1871). Do sada ipak nije provedena temeljita analiza kojom bi se pokazalo u kojoj mjeri i na koji je način austrijsko-talijanski pjesnik izvršio utjecaj na F. K. Frankopana. Sama sličnost motivsko-tematskih elemenata koji su zajednički cijelom europskom seičentu nije pouzdan pokazatelj Frankopanove isključive ovisnosti o jednom određenom pjesniku ili maniri (Kravar 1978: 224–26).

U Beču su u 17. stoljeću u okviru Bečkoga dvora djelovale tzv. talijanske akademije – učena društva (Sprachgesellschaften) – u kojima su se okupljali pjesnici i intelektualci kako bi raspravljali o različitim filozofskim i književnim temama (Wilpert 19644: 664–65; Landau 1879). Članovi su talijanskih akademija u Beču bili pjesnici uglavnom iz redova plemstva, teolozi i vojskovođe koji su djelovali na prostoru regije Alpe-Adrija. Istom bečkom akademskom miljeu pripadali su i pjesnici iz susjednih književnih krugova, Ermes di Colloredo iz furlanskoga književnoga kruga sa sjeveroistoka Italije, ali i F. K. Frankopan iz ozaljskoga književnoga kruga sa sjeverozapada Hrvatske.

Naime, u rukopisnoj ostavštini F. K. Frankopana na talijanskome jeziku nalaze se prijepisi predavanja i rasprava koje su se vodile među članovima talijanskih bečkih akademija. Prema naslovima prepisanih rasprava moguće je zaključiti da su glavne preokupacije članova bečkih akademija bila pitanja o biti tjelesne i duhovne ljubavi, ljepote, ljubomore, o načinu ophođenja prema dami, je li udvaraču bolje govoriti ili šutjeti te različiti sastavci na temu Kupidove sljepoće, o njegovu ropstvu i oslobodnju ili pak na temu zaljubljenog starca.<sup>2</sup> Prijepisi u rukopisnoj ostavštini Frana Krste

<sup>2</sup> Naslovi akademskih rasprava: *Discorso accademico sopra la bellezza del corpo e dell'anima e quale di quelle prevaglia; Che la gelosia è tormento in amore; Se con dama amata devesi usar silenzio o parlare; Che sia più lodeuol cosa il ben parlare ch' il ben tacere; Se amore deve esser solo o con rivali; Se abbia maggior forza ed efficacia in petto umano, per indurlo a innamorarsi, il canto di bella donna o il pianto per moverlo a compassione delle di lei sciagure; Qual sia maggior pena in una innamorata dama, vedersi con improvvisa partenza lasciata dall' amato cavalire o mirarlo sposo d'altra beltà; Che più compassioneuol Cosa sia in un Vecchio l'Amore che la Vecchiaia; Amor Prigionero chiede Elemosina per suo Riscatto; Per il Riscatto di Cupido* (Ježić 1921: 166).

potaknuli su starije istraživače na pretpostavku prema kojoj je Fran Krsto upravo u Ozlju želio osnovati jednu takvu sličnu akademiju (Kostrenčić 1971: IX; Ježić 1921).

Autori su rasprava koje je Frankopan prepisao grof Raimondo Montecuccoli iz Modene, protektor slavne Akademije de' Curiosi della Natura pure di Viena, grof Franz Piccolomini, barun Bucceleni, barun Vertemate, toskanski izaslanik na Bečkom dvoru Marchetti i opat Spinola (Ježić 1921: 36, 166; 1916; Matić 1970: 276). Ti su akademici bili članovi talijanske bečke akademije koja je s radom započela 1657. godine i djelovala pod pokroviteljstvom nadvojvode L. W. Crescentea (tal. Arciduca Leopoldo Guglielmo).

Leopold Wilhelm poznat je i pod nadimkom Crescente što je i naznačeno u podnaslovu njegove pjesničke zbirke *Diporti del Crescente*. Participni oblik »crescente« podrijetlom je iz glazbene terminologije i to prema gerundu »crescendo« [krešendo] u značenju »jačajući, rastući«. Smatram da nadimak najvažnijega člana akademije – Crescente – proizlazi iz samoga naziva Akademije: *Diporti del Crescente*, dakle onoga koji je pripadnik Akademije dei Crescenti – Akademije jakih ili rastućih (Maylender 1926–1930: 119). Nadimci ostalih akademika nalaze se u istoj pjesničkoj zbirci u kojoj akademik Crescente posvećuje uvodne sonete akademikima nadimkom Caliginoso (maglovit), Distillato (destilat, R. Montecuccoli), te ostalim članovima s nadimcima Sprezzato (prezren), Sitibondo (željan, pohlepan) i Errante (lutajući, bludeći).

Nakon posvetnih pjesama u zbirci se nalazi jedna impresa<sup>3</sup> sastavljena od slikovnoga (emblem) i tekstualnoga dijela (epigram) pod geslom »crescit evndo« (raste šireći se) podrijetlom iz Lukrecijeva djela *De rerum natura* (1. st. pr. Kr). Slikovni dio (emblem) prikazuje rijeku kako se prelijeva preko stijena i natapa dolinu čineći ju plodnom. Takva emblematska predodžba povezana je s imenom akademije, a članovi su Akademije rastućih opat Spinola i grof R. Montecuccoli i neposredno bili povezani uz Frana Krstu i njegov kulturni krug.<sup>4</sup> Stoga nije isključen ni Frankopanov angažman u jednoj takvoj ili sličnoj akademiji, a valja spomenuti da je i Frankopan u svojoj pjesničkoj zbirci koristio nadimak (Ditelina) po uzoru na akademske pjesnike.

F. K. Frankopan mogao je biti povezan s više talijanskih akademija, koje su djelovale na Bečkom dvoru u periodu između 1657. i 1674. godine (npr. *Accademia degli Illustrati*). Ježić (1921: 36) smatra da je Frankopan najvjerojatnije bio povezan s Akademijom delle schiave della virtù i to samo zbog pridjevka »schiave« . Ježić je ipak zanemario prethodno spomenutu Akademiju jakih ili rastućih, pa Frankopanov pjesnički rad nije doveo u vezu s tim bečkim književnim krugom.

Da je Frankopan nasljedovao određene motivsko-tematske sadržaje kojima su bili zaokupljeni i članovi akademija pokazuje i podudarnost lirskih sižea nekih pjesama u Frankopanovoj zbirci *Gartlic za čas kratiti* s problematikom akademskih

<sup>3</sup> Imprese su se najčešće koristile u nazivima akademija prema kojima su se onda nazivali i njezini članovi. Opisivale su značenje naziva određene akademije. Imprese i embleme koristila su razna intelektualna društva u Europi već sredinom 16. st. G. Ferro objavio je 1623. knjigu *Ombre Apparenti nel Teatro d'imprese* u kojoj je detaljno objašnjena razlika između impres, simbola i emblema.

<sup>4</sup> R. Montecuccoli bio je suparnik Zrinskih. U sukob je došao s Nikolom Zrinskim zbog neslaganja u primjeni ratne vještine i tehnike u obrani od Turaka. Istaknuo se svojim teorijskim spisima vezanim uz ratnu vještinu. Opat Spinola je posjetio Frana Krstu u zatvoru te mu je donio izdanje zbirke *Diporti*, koju je sluga Roman prepisao za Frana Krstu (Ježić 1921: 37).

rasprava. U pjesmama *Prisega mučati*, *V ljubavi potrebno je govorit*, *Lila spoganja Težeu da ni znal mučati*, *Težeuš sebe priča nazlobnika kriveč* i *Lipost naj ne čeka starost* opjevani su isti sadržaji koji su naznačeni u naslovima pojedinih akademskih sastavaka – o ljubomori u ljubavi, o hvalisanju i šutnji u ljubavi, o prolaznoj ljepoti. Također, tema zaljubljena starca, motiv slijepoga Kupida, ljubavnoga ratovanja; a znakovita su i imena ženskih adresata – Fili, Klora, Čintija, nadimak Ditelina. Sve to upućuje na akademsku praksu nadijevanja imena i stvaranja pjesničkih ‘umjetnih svjetova’. Riječ je o tipu pjesništva koji nastaje radi estetičkoga zadovoljstva i intelektualne zabave.

### 3 Fran Krsto Frankopan i Leopold Wilhelm Crescente

F. K. Frankopan se pjesništvu akademskih krugova približio ponajviše posredstvom pjesnika Leopolda Wilhelma Crescentea (1614–1662) i njegove pjesničke zbirke *Diporti del Crescente*, objavljene u Briselu 1656. Središnji je dio zbirke podijeljen u četiri skupine pjesama i to s obzirom na njihovu temu: moralističke, pobožne, junačke i ljubavne. Pjesnička zbirka *Diporti* izvršila je određeni utjecaj i poslužila je kao uzor dijelu ljubavnoga te refleksivnom i religiozno-refleksivnom pjesništvu F. K. Frankopana.

Većina pjesama F. K. Frankopana koje je moguće dovesti u vezu s pjesmama L. W. Crescentea slobodni su prepjevi. Obično se podudaraju samo početni stihovi ili refren. Primjer je slobodno proširena Frankopanova pjesma *Spogajnanje prošastnoga vrimenta* što je razrađena Crescenteova dijaloška kanconeta *Fileno Clori* na temu ostarjele ljubavnice. Frankopan je pjesmu proširio dodajući znatno više šaljivih elemenata, nego li ih ima u predlošku:

Ak sam ružna, sebi jesam,  
ak sam lipa, tebi nisam,  
još med ledom plamen biva,  
stara serna poigriva.  
Jur te spoznah u falšnosti,  
za dvi jajca si vridnosti,  
nimam s tobom već spravišče;  
zlo ti jutro, zlo godišče.

U odnosu na Crescentea:

Bon di, bon anno,  
Bugiardo sei tù,  
Crudel traditor,  
Di fè mentitor,  
Non t'amo mai più,  
Sei pien d'inganno,  
Bon di, bon anno.

Frankopanova pjesma *Kupido ni drugo neg lipost* također je znatno proširena Crescenteova *Altro non è Amore, che la beltade*. Pjesme su podudarne u motivu

potrage za Kupidom kojega pjesnik pronalazi u ljepoti. No u Crescentea je Kupido slijep (»cieco Amore«), dok je u Frankopana taj motiv izostao. Također, Fran Krsto predložak iz *Diparti* znatno proširuje dodavanjem novih stihova pa tako četrnaest stihova proširuje na čak trideset i dva.

U pjesmi *V ljubavi ki zgubiva, ta dobiva* Frankopan preuzima motive u opisu ljubavnoga ratovanja (Venerina trijumfa) prema Crescenteovu predlošku *In guerra d'Amore è Vincitore il vinto*. Međutim, Frankopan na drugačiji način gradi lirski siže i oblikuje metaforiku pjesme, kod njega je za razliku od Crescentea izostao motiv vezanja zaljubljenika kosom:

Nje cifraste žute kose,  
ke niz nadra proigruju,  
gdo jih takne, začaruju,  
al dragost neg donose.  
Dragi lasi, vridni lasi,  
čisto srce vas ne plaši;  
ko neg biva u vernosti,  
nima muke, neg radosti.

U odnosu na Crescentea:

In guerra d' Amore,  
Bellezze pellegrine  
Col laccio del tuo crine,  
M' allacciano il core [...]

Pjesma *Vsaka žena štima se lipa* proširena je Crescenteova *Ogni Donna vuol' esser bella*. Frankopan ju je doradio i na razini stiha i strofe i na motivsko-tematskoj razini. Crescenteovu anizometričnu septimu prepjevao je u šest terceta s pravilnom izmjenom sedmeraca i šesteraca (7 + 7 + 6). Motiv ljepote i ženske taštine opjevao je u šaljivu tonu koristeći se i lascivno-vulgarnim leksemima. Crescenteovi stihovi poslužili su pretežno kao poticaj i motivacija (»Per che ogn'un sà, che le femine tutte, / Che benchè sian, non voglion esser brutte«) Frankopanu:

Ter bar ludo ne čmerkni,  
njih maganje ne terkni  
da te ka začuje.  
Jer nit čora, sraobljiva,  
coclava nit sperdljiva  
ružna bit valuje.

Crescenteovu pastoralu *La morte di Fileno per Musica* Frankopan prerađuje tako što preuzima osnovne motive kao što su smrt Filenuša, žalovanje Klorige nad mrtvim Filenušem i motiv okrutne žene, te sastavlja čak tri pjesme koje opjevavaju istu temu te se nadovezuju jedna na drugu: *Filenuša smert od Klorige nemilne*; *Klorige žalovanje i Opominanje ženama na milost*. No, temeljna je razlika u tome što su u Frankopana u potpunosti izostali pastoralni motivi (pastiri, nimfe) te dijelovi namijenjeni pjevanju ili muzičkom izvođenju.

I pjesma *Pozvanje na vojsku* slobodna je prerada i adaptacija Crescenteove pjesme *Invito alla guerra*. Podudarnost se među pjesmama nalazi u početnom stihu koji sadrži poziv u boj. U Crescentea glasi »Alla guerra, alla guerra Guerrieri«, a u Frankopana »Na vojsku, na vojsku, vitezi zibrani«. U obje se pjesme stih ponavlja na početku i na kraju svake strofe (ponavlja se i prvi članak stiha). Takvim se ponavljanjima postiže ritam pjesme koji nalikuje na odjek ratnoga bubnja. U Crescentea:

Alla guerra, alla guerra Guerrieri,  
 Dal cavo metallo  
 Il suon rimbomba,  
 Risuona la tromba,  
 Hor senza intervallo,  
 S' abbattin gl' altieri,  
 Alla guerra, alla guerra Guerrieri.

Svim se ostalim elementima (vrsta stiha, dužina i semantika pjesme, pa čak i pjesničke slike) pjesme ove dvojice pjesnika posvema razlikuju. Najveća je razlika u posljednjoj strofi u kojoj je Frankopan iskoristio motiviku vojničkih pjesama koje su se pjevale u ratovima protiv Turaka:

Nu, bratja ljublena, na noge, na noge,  
**turskom misecu** da stlačemo roge,  
 za veru **kerščansku**, viteštva zlamenje,  
 svitu na hasan, a nam na poštenje,  
 naj nam ne budi premilo življenje.

Najviši je stupanj podudarnosti između pjesama zbirke *Gartlic za čas kratiti* i zbirke *Diporti* u ljubavno-lirskim podvrstama u kojima je ljubav doživljena kao vesela igra, a u kojima se kao adresat pojavljuje Kupido (*Rime amoroze*). Podudarnost je dominantna na motivsko-tematskoj razini, posebno kada Fran Krsto preuzima gotove petrarkističke metafore (motivi koralja, ljiljana, bisera kojima se opisuje ljepota drage), embleme (srce u plamenu, slijepi Kupido i sl.) ili topičke teme (tempus fugit, cum tempore mutamur).

No, važno je istaknuti da je u onim pjesmama koje bismo doista mogli odrediti samo kao prijevode, upravo diskurs lirskoga subjekta i koncept ljubavnoga odnosa između subjekta i adresata posve drugačiji nego li u Crescentea. Tako na primjer u Crescenteovoj pjesmi *Amor taciturno* šutljivi zaljubljenik moli:

Mercè, gratia, pietà chieder volea  
 Così tacendo, senza alcun conforto;

Dok je u Frankopanovu prijevodu *Mučeča ljubav* zaljubljenik obavezno i sluga koji traži najam za svoju službu:

milost, **najam**, dragost prositi želeći [...]  
 Tako služeč, mučeč, oh, prez smilovanja.

U odnosu na Crescentea u svoje je pjesme F. K. Frankopan sklon unijeti određene viteško-trubadurske elemente. I dok je vrlo jednostavno primijetiti elemente

petrarkističkoga diskursa koji su u Frankopanov opus prispjeli posredstvom Crescentea, izgleda da su trubadurske konvencije prispjele ipak nekim drugim putem (Kravar 1993: 95). Naime, u Frankopana se redovito javljaju elementi trubadursko-viteškoga podrijetla: »vim ne prosim vnoge službi zahvalnosti« (*Očiju serditim mojba da se ukrote*) ili »je l' me ljubi kojoj služim« (*Boježliv u ljubavi*). Za razliku od Crescentea u kojega ljubav-služba, centralni pojam trubadurskoga pjesništva, uglavnom izostaje.

Zanimljiv je postupak na temelju kojega su na kraju nastale lirsko-refleksivne i religiozno-refleksivne podvrste u Frankopanovu pjesništvu. To su pjesničke adaptacije koje su nastale kombinacijom više različitih Crescenteovih pjesama.

Fran Krsto Frankopan je preveo osamnaest talijanskih pjesama iz skupine *Rime morali* pjesničke zbirke *Diporti* W. L. Crescentea. Te je pjesme izdvojio u zasebnu skupinu izvan zbirke *Gartlic za čas kratiti* koju je naslovio *Pobožne pjesme*. Te prevedene *Pobožne pjesme* pjesnički su nacrti uz pomoć kojih je F. K. Frankopan, tek formalnim preslagivanjem pojedinih stihova i strofa sastavio nove pjesme koje je uvrstio u svoju pjesničku zbirku *Gartlic za čas kratiti*:

Lipote zemajlske jesu ništar  
(Belezze mondane son nulla)

Serce moje, kamo misliš?  
Je l' na vilu kojoj služiš?  
Deh, povij mi ke vridnosti  
ti nahodiš v nje dragosti.

Jesu l' oči ke igraju,  
kako sunce zažigaju?  
Je l' vustnica ke skup zdiva,  
v kojih klariš, biser biva?

Il su persi tak nasladne,  
snigu, mliku prem prikladne?

Vrime cvitje povenuje, beteg lipost iskončuje  
(Gartlic za čas kratiti)

Tužno moje serce, kamo sada misliš?  
je l' na vilu dragu kojoj verno služiš,  
na nje černe oči ke dično igraju,  
ar spodobno suncu serce zažigaju?

Je l' vustnicu miliš, ke skup drago zdiva,  
v kojih klariš, biser kinčeno prebiva?  
Il nje bele persi štimaš tak nasladne,  
koje snigu, mliku bivaju prikladne?

Na takav je način od određenih pjesama skupine *Pobožnih pjesama*, preslagivanjem i umetanjem pojedinih stihova ili cijelih strofa, u zbirci *Gartlic za čas kratiti* nastalo pet pjesama: *Spetenje človičanske pohlipnosti* (od pjesme 18); *Vrime cvitje povenuje, beteg lipost iskončuje* (od pjesama 1, 4, 9 i 11); *Zornica na dobro opominajuč* (od pjesama 6, 7 i 8); *Beteg drage Klori serce požaljiva* (od pjesama 11 i 12) i *Kak svit prohaja* (stihovi pjesama 13 i 14). Do sada u književnoj historiografiji nije uočeno da su navedene Frankopanove pjesme nastale sažimanjem i preslagivanjem više pjesama iz Crescenteove skupine pjesama *Rime morali*.

Valja istaknuti da je riječ o pjesničkim adaptacijama jer je prevedeni ciklus *Pobožnih pjesama* Franu Krsti poslužio kao izvor već gotovih topičkih tema omiljenih u posttridentskoj religioznoj lirici: *Contemptus mundi*, *Sic transit gloria mundi*, *Memento mori* ili pak *Vanitas vanitatis, Ubi sunt*. Seičentistički su pjesnici takve strukture dugoga trajanja nerijetko ugrađivali u vlastiti retorički instrumentarij, pa su pjesme često oblikovali kao nizanje prepoznatljivih poetskih slika. F. K. Frankopan u tome nije bio iznimka (Kravar 1993: 20–23, 56–57). Kao što su takav tip figu-

ralnoga pjesništva njegovali posebno i njemački pjesnici u 17. stoljeću A. Griphus, M. Opitz ili pak talijanski pjesnik C. di Pers.

Preko pjesničke zbirke *Diporti* L. W. Crescentea u Frankopanov su opus ušli elementi poetike seičentesknoga pjesništva. To također vrijedi i za petrarkistički motivsko-tematski i stilski repertoar. Fran Krsto u tome ne slijedi ni domaće dubrovačko-dalmatinske uzore (I. Bunić Vučić), niti se utječe domaćim prethodnicima (Š. Menčetić, Dž. Držić, D. Ranjina). Frankopan od L. W. Crescentea preuzima ustaljene i tradicionalne petrarkističke motive, zatim poredbe i antiteze, a neke od njih koristi i u pjesmama s autobiografskim elementima (*Cvrtja razmišljenje i žalostno protuženje*).

Tako je na primjer za oba pjesnika karakterističan motiv zaljubljenika koji je uspoređen s feniksom (*Terplenje u ljubavi*), motiv uzdaha kojima se raspiruje ljubavni plamen (*Mučea ljubav*), motiv moljca na svijeći (*Terplenje u ljubavi*), motiv drage koja je jednaka suncu (*Za ostajenje mojlbja*), nesigurna ljubavnika (*Boježliv u ljubavi*), motiv prekinutih Kupidovih lanaca i motiv srca nalik na pticu u krletki (*Serce iz vuze Kupida uteklo*), motiv očiju koje govore umjesto jezika, motiv Kupida koji zapovijeda zaljubljeniku šutjeti (*Govorit prepovida Kupido*), motiv Kupida koji je našao stan u ljepoti (*Kupido serca izvižba*), slikovno područje kozmičkih pojava (oči kao zvijezde, komete, munje – *Očiju serditim mojlbja da se ukrote*), pojedini prozopografski sadržaji za opis ljubine ljepote (*Verh ljube liposti radost*), motiv ljiljana i ruža te motiv uveloga cvijeća (*Vrime prohodi, prilika vazdar ne dohodi; Vrime cvitje povenuje, beteg lipost iskončuje*).

U svom prevoditeljsko-prerađivačkom radu prema pjesničkim se predlošcima Frankopan većinom odnosio vrlo slobodno. Pojedine je pjesničke sastavke koristio kako bi od njih i preslagivanjem pojedinih stihova i strofa sastavio nove pjesničke cjeline. U većini je slučajeva Crescenteove pjesme proširivao i prilagođavao vlastitoj poetici. Pjesnička zbirka *Diporti* austrijsko-talijanskoga pjesnika L. W. Crescentea poslužila je Franu Krsti Frankopanu kao pjesnička lektira iz koje je preuzimao tradicionalne motivsko-tematske elemente.

Postupak Frana Krste nije nov i neobičan već u skladu s razumijevanjem i odnosom prema pjesničkom stvaralaštvu u književnosti ranoga novoga vijeka. Riječ je o korištenju određenoga pjesničkoga modela kao izvora inspiraciji ili kao izazova (Goldberg 1974: 27–28). Najpoznatije obrade odnosno slobodne verzije Petrarkinoga soneta *Pace non trovo* poznate su od Šiška Menčetića (*Blaženi čas i hip*) pa sve do Ronsarda (*J' espère et crains*) i Louisea Labéa (*Je vis, je meurs*), a nastale su istim pjesničkim postupkom koji je u slučaju svojega pjesničkoga uzora primijenio i F. K. Frankopan.

#### 4 Fran Krsto Frankopan i furlanski književni krug u 17. stoljeću

U književnoj povijesti i komparatistici nepoznata je činjenica o rodbinskim i prijateljskim vezama F. K. Frankopana s talijanskom furlanskom obitelji Frangipane (Frangipe, Potočnjak 2010). Također je nepoznata činjenica da je Fran Krsto slijedom obiteljskih veza izravno bio povezan i s kulturnim te s vojno-političkim životom te

sjeveroistočne talijanske regije – Furlanije.<sup>5</sup> Stoga nije neobično da je u njegovu opusu moguće pronaći poetičke analogije s furlanskim pjesništvom 17. stoljeća, posebno s pjesništvom Ermesa di Colloreda, plemića di Monte Albano.

Najznačajniji predstavnici furlanske poezije 17. stoljeća jesu Ciro di Pers (1599–1663), Ludovico Leporeo (1582–oko 1660), Eusebio Stella (1602–1671) i Ermes di Colloredo (1622–1692) (Spagnoletti, Vivaldi 1960: 402–03). Dok se većina pjesnika u svojim lirskim opusima priklanja njegovanju baroknoga ornatusa, Eusebio Stella i Ermes di Colloredo svojim su lirskim opusima bliži pučko-popularnim tradicijama kakve su se njegovale na području »Patrije del Friuli« tijekom nekoliko stoljeća (Ostermann 1900; Chiurlo 1922).

Iz furlanskoga kruga po poetičkim obilježjima najviše analogija sa zbirkom *Gartlic za čas kratiti* ima lirski opus Ermesa di Colloreda (1622–1692), furlanskoga plemića di Monte Albano. Jedno je vrijeme boravio i na dvoru Leopolda I. u Beču (Carreri 1893: 105–10; 121–26; Vigevani, Zanetti 1987: 105), te je vrlo vjerojatno bio upoznat s radom talijanskih akademija.<sup>6</sup> Iako ne nastojim dokazati da su se ova dvojica pjesnika i osobno poznavala, činjenica je da su pripadala istom pjesničkom krugu, o čemu svjedoče poetičke osobine njihovih pjesama.

E. di Colloredo u svojim je pjesmama posezao za folklornim elementima svoga kraja. Njegov pjesnički opus sadrži i pjesme nešto nižega stilskoga registra. Iako je bio dvorski pjesnik, pjesništvo E. di Colloreda slijedi određenu poetičku maniru pseudopučke literarne tradicije. Obilježje je njegove poezije specifična raznolikost u stilskim registrima i posezanje za različitim starijim pjesničkim tradicijama (Colloredo 1994: VII). Na sličan način kao i Frankopanova poetika, riječ je o pjesništvu dvorskoga miljea, zatvorenoga kruga, elite koja poseže u subalternu kulturu ne-elite.

<sup>5</sup> Često su u Hrvatsku dolazili plemići iz područja Unutarnje Austrije tzv. Innerösterreich [Unutarnja Austrija: Štajerska, Kranjska, Koruška, Gorička s Rijekom i Trstom] i plemići iz sjeveroistočnoga dijela Italije, točnije iz goričkoga odnosno furlanskoga plemstva. Oni su se na društvenoj ljestvici željeli uspeti vojničkom karijerom. Bili su vrlo zainteresirani za suzbijanje prodora Osmanlija, kako radi obrane svojih matičnih zemalja, tako i zbog toga što su vodili vojničko-lutalački način života. U Furlaniji su poznati kao »plemići mačak«. Nisu bili samo obični vojnici već mladići uglavnom iz plemićkih obitelji, za koje je vojnička služba bila stvar društvene mode i određena prestiža, a držali su se koncepcije života podrijetlom iz feudalizma koju su podržavali križarski ratovi. Takvo je društvo držalo do određene etike i kodeksa časti. Često su boravili na europskim dvorovima i sudjelovali u kulturnom životu. Pripadnici su toga tipa vojničkoga plemstva pjesnici Ermes di Colloredo di Monte Albano i Eusebio Stella, zatim već spomenuti grof Raimondo Montecuccoli te mlađi naraštaj talijanske, furlanske loze obitelji Frankopan (Frangipane) Orfeo Frangipane (1642–1681) kao i pripadnici furlanskih obitelji Strassoldo i della Torre. S obzirom da su djelovali na različitim europskim dvorovima, često su bili i prijenosnici kulturnih obrazaca, kao što su i usvajali kulturu kružoka u kojem su boravili (Frangipane 1987: 43–54).

<sup>6</sup> Kao pripadnik tzv. vojnoga plemstva E. di Colloredo je sudjelovao u ratovima protiv Turaka. O tome je svjedočanstvo ostavio i u svojem pjesništvu. U pojedinim pjesmama nalaze se motivi kojima je opisan način takvoga vojničkoga života – krv i vino, a u nekoliko se pjesama javljaju i topografski motivi – Drava, Dunav, ušće Drave u Dunav (Aljmaš) na području današnje hrvatske granice s Vojvodinom. Na primjer sonet *Proposta al sonetto che comincia 'Toni, se là che l'istro in iet profond'*: »Là dove la Drava si confonde nel Danubio non si vedono che sventolare cimieri: là sono uniti i nostri bravi guerrieri per rendere la loro fama eterna al mondo« (Colloredo 1994: 184). Slične su pjesme u kojima se opjevava i car Leopold: sonet *Al signor conte Antonio N. N.*; oda *Vasti preparamenti di guerra fatti dal Turco contro la Maestà di Leopold imperatore. S'augura e si prescisce vittoria d'armi di Sua Maestà Cesarea.*



Cjelovito izdanje pjesničke zbirke E. di Colloreda objavljeno je tek nakon njegove smrti pod naslovom *Raccolta di Sonetti, Canzoni, e Dialoghi, ed Intermezzi in Lingua Friulana del sig. conte Ermes di Colloredo* (1772). Sadrži 88 različita pjesnička sastavka – sonete, kanconete, dijaloge, intermedije, prigodnice, pjesme pojedinim znamenitim ličnostima, epitalamije i sl. Nekoliko je pjesama tiskano još za njegova života, no one su u Furlaniji uglavnom kružile u rukopisnom i usmenom obliku i tako su se prenosile (Colloredo 1994: XI–XII).

Kao i u F. K. Frankopana i u E. di Colloreda javljaju se pjesme u kojima je opjevana ljepota žene imenom Fili. I u Colloreda su zastupljeni konvencionalni motivi zvijezda, bisera, rubina, te usporedba žene s anđelom (sonet *In Lode di Filli*) (Colloredo 1994: 53). Također, zastupljene su i pjesme u kojima lirski subjekt razgovara («ratuje») s Amorum o ljubavnim dilemama (*Supplica d'Amore*):

No, no rispuindi, Amor, suspend alquant,  
che un si e un no dal par mi dà torment,  
che chest mio cuur l'ame e l'adore tant  
che, se tu dis di si, muur di content  
e, se tu dis di no, io muur penant [...]

Pjesme u kojima lirski subjekt u ljubavnim dilemama traži Kupidovu pomoć česte su i u F. K. Frankopana:

Oh, razmirje strašno čutim,  
neg, Cupido, ti razluči:  
puščat, ufat: deh, odluči,  
ja prez tebe ne odsudim.

I tema prolazne ljepote pojavljuje se u oba pjesnika (cum tempore mutamur). U sonetu *A Lidia invecchiata che vuol pare<r> giovine* opjevana je tema prolazne ljepote na sličan način kao i u pjesmi Frana Krste *Lipost naj ne čeka starost*. Zaljubljenik s vremenom prestaje biti patnik jer kako vrijeme prolazi tako i ljepota žene kopni. U Colloreda:

Ha pur, o Lidia, ha pur il tempo al fine  
fatto al bel volto tuo rugoso oltraggio:  
la guancia impalidisce e fan passaggio  
le bianche nevi tue dal seno al crine.  
L'etade ormai con tacite rapine  
quand'un fiore s'invola e quand'un raggio,  
sicché del tuo seren fiorito maggio  
vedo l'irreparabili rovine.  
Mentre tu la beltà perdendo vai  
io me ne vo recuperando il core:  
tu già senza bellezza, io senza guai [...]

Najveća je motivsko-tematska sličnost u šaljivom i šaljivo-rugalačkom pjesništvu. Colloredov sonet pod nazivom *Donna brutta, sporca e pidocchiosa* [ušljiva], *che vuol esser bella* na motivsko-tematskoj razini odgovara Frankopanovoj pjesmi

*Vsaka žena štima se lipa*, primjerice u zadnjem stihu: »Jer nit čora, srabljiva, / coclava nit sperdljiva / ružna bit valuje.«<sup>7</sup> U Colloreda se također javlja i motiv nosa kao dio prozopografskoga opisa ženske ljepote:

Chel voli traditor al sta in aguat  
par feri dentri 'l scuss come lu cai,  
che 'l **nas zigrant** lu ten miez taponat.

Poetičke analogije s pjesništvom E. di Colloreda pojavljuju se i u njegovim dijaloškim kontrastima te intermedijima. E. di Colloredo sastavio je više pjesničkih sastavaka na temu bračnoga suživota u kojima se kao sudionici lirskoga sižea pojavljuju muž i žena – kancona *Contrasto fra marito e moglie* i lirski dijalog *Altro contrasto fra marito e moglie in casa*. Osnovna je preokupacija u njihovu dijalogu svađa, međusobno predbacivanje i podbadaње, ali uvijek na komično-farsičan način. Bitan je element u tim pjesmama izrugivanje bračnim obavezama i bračnom suživotu. Ti pjesnički sastavci osnovnom tematskom preokupacijom i tonom podsjećaju na pjesme *Razgovor med mužem i ženom* i *Dialogho fra moglie e marito* F. K. Frankopana.

Pjesnički opus E. di Colloreda sadrži i pjesme sa ženskim glasom. Lirski subjekt – mlada udovica, tuguje zbog svoje samoće i žudi za tjelesnom ljubavlju u pjesmi *Canzone della vedova*. Pritom se obraća bogu ljubavi – Amoru, da usliši njezine molbe:

Trista e certa è la mia sorte  
per cagion d'amara morte:  
giaché ho perso mio mari<t>o  
non ho quasi mai dormi<t>o.  
Orsù, che debbo fare? Orsù che debbo dire?  
Senza marito non si può dormire.  
S'io mi volto alla sponda,  
non v'è alcun che mi risponda.  
Se mi volto all'altro lato,  
mi trovo in peggior stato.  
Amor, che debbo fare? Questa <è> gran cosa:  
senza marito mai non si riposa [...]

Lirski glas mladih udovica koje ne žele protratiti svoju mladost i ljepotu prisutan je i u *Venuš nastane davat audijenciju* F. K. Frankopana:

Udovice mlade: Udove ostasmo v cvatučoj mladosti,  
Navadne užiti ljubavi radosti,  
Al rad ničemurna svita običaja  
Moramo strajati dok leto ishaja.  
Medtim pogubimo sriču nam povojlnu,  
Jer ni smit iskazat dragost zadovoljnu,  
Mladi pak junaci z ričjom ne raduju,  
Neg ljubavi prave zaklad potribuju [...]

<sup>7</sup> Frankopanova pjesma *Vsaka žena štima se lipa* parafraza je Crescenteove pjesme *Ogni Donna vuol' esser bella*, pa je moguće uočiti sličnost Crescentea s E. di Colloredom.

U religiozno-refleksivnom pjesništvu E. di Colloreda susrećemo istu topičku tematiku kao i u F. K. Frankopana (na primjer u pjesmi *Od sriče nestalnosti*) – spoznaja smrtnosti ljudskoga bića, izvjesnost patnje, prijezir materijalnoga (*Sopra la miseria umana*) te prolaznost slave ovoga svijeta:

Passe la pompe e 'l fast de' imperators,  
 passe dai pais la grandezze e 'l stat,  
 appene ven che passe la beltat,  
 passin cul timp iu zoveni' furors.  
 Passin iu pasetimps dai zuiadors,  
 passe la robbe, lu vuadagn stentat,  
 passe lu fred d'invier, lu chia<|>t d'estat,  
 d'autun iu fruz, de primavere i flors [...]

Furlanska književnost ranoga novovjekovlja osobito je njegovala šaljivo i šaljivo-rugalačko pjesništvo. Takav je tip pjesništva bio posebno potaknut prisutnošću duge tradicije vagantsko-golijardske lirike u Furlaniji. Vrlo su česte lirske parodijske parafraze *Očenaša* (Giambattista Donato, *Per la chiaristia dal 1559 vignint el 1560*); lirske molitve bogu vina Bakhu (E. di Colloredo, *Sopra gli ubbriachi*); burleskni način iznošenja prozopografskih sadržaja (Eusebio Stella di Spilimbergo, *Sattirico*).

U pjesništvu F. K. Frankopana ne pojavljuje se motiv Bahka, ali se pojavljuju ostali motivi takvih vinskih pjesama – tjelesna ljubav, vino, opijanje i družina (*Hop haj da kamo ljuba tamo ja; Napojnice pri stolu*). Također, u pjesmi F. K. Frankopana *Zercalo prave lipote* sadržan je sličan prozopografski sadržaj i distinktivni motivski detalji – nos, žuti zubi, velika usta i uši – kojima se koristio i E. Stella:

Se tall'or miro, o' Lucia, la tua bocca  
 veggio all'hor la regina delle bocche,  
 onde s'intiero un gran piccion n'imbocche  
 meraviglia per cio' punto mi tocca.  
 Quando tu parli, indi tal voce scocca,  
 Tanto rumor, quanto farrian cent'ocche;  
 Per voragine tal fia, che trabocche  
 Te stessa un giorno giu' di qualche rocca.  
 Ma che? s'il capo hai grande, ch'un badile  
 Mi sembra apunto, e d'Asino l'orecchie,  
 Di porca i denti, e d'Elefante il naso [...]

Frankopan nasljeđuje istu burleskno-bernesknu tradiciju u opjevavanju 'ženske ljepote'. Motivi kojima je opjevano djevojčino lice otkrivaju žensko lice nakaradnoga izgleda: kljukonosa, šmrkava, s jednim okom gleda u križ, na drugo je slijepa, smrdi joj iz usta, škrbava je i ima gljivice, prsa su točkasta, a na leđima nosi grbu. Djevojka je otečena i s čirevima, šepava, a poznato je da je i »prdljiva« i popišana. Dok govori slini, kad se smije, cvili poput miša, kad pjeva, zavija tanko poput vuka, a kad pleše povlači nogu i stražnjicu.

Klišeji na kojima se gradio opis ženske ljepote opjevani su krajnje nakaradno – lice, oči, usta, prsa i ruke:

z jednim okom križogleda,  
z drugim bit će slipa vreda.  
Je iz vusti prec vojnjava,  
škerbozuba i kehlava,  
v persih svojih vsa pikasta [...]

Uvedeni su i dodatni dijelovi ženskoga tijela koji prelaze i granicu grudi, a nisu svojstveni kanoniziranom modelu opisa ženske ljepote (nos, struk, stražnjica, noge):

Polag toga vertoglava,  
klukonosa i šmerklava, [...]  
Vidi mi se i burlava,  
a prez dvojbe je šantava,  
drugač pak dobro znana  
da j' perdliva i poscana.

I Fran Krsto kao i navedeni furlanski pjesnici dvorski su pjesnici-plemići čije su pjesničke zbirke ispunjene i popularnim šaljivo-rugalačkim lirskim podvrstama, a s druge strane i trubadursko-udvornim te petrarkističkim klišejima u opjevavanju ljubavne boli, motivima Kupida/Amora, cjelova i uzdaha za ženskim adresatima sličnih imena Clori, Fili, Lidija.<sup>8</sup>

## 5 Zaključak

Na komparativnu neistraženost regionalnih književnosti u 17. st. – regije Alpe-Adrija i hrvatske književnosti upozorio je već Dukić (2003: 23):

Regionalizam iznad nacionalne razine u književnoj povijesti uglavnom obuhvaća one zemljopisne prostore na kojima je, najčešće zbog političkih razloga, bilo zbog nestabilnosti granica ili njihove širine koja je obuhvaćala multietničke i multijezične zajednice, dolazilo do intenzivnih kontakata pojedinih književnih tradicija. U Europi ima nekoliko takvih regija, koje je upravo komparatistika izdvojila kao sebi prikladan predmet istraživanja. To su primjerice Flandrija i regija Alpe-Adrija. U ovoj posljednjoj participira i hrvatska književnost, no hrvatska je komparatistika dosad uglavnom ignorirala taj prostor.

Analiza je pokazala da između pjesništva F. K. Frankopana i bečko-talijanskoga te pjesnika furlanskoga književnojezičnoga kruga postoje određene poetičke analogije. Ponajviše u šaljivim i šaljivo-rugalačkim lirskim podvrstama, u amorozno-galantnoj dvorskoj lirici kao i u erotskoj poeziji; a zatim i u refleksivnoj i religiozno-refleksivnoj lirici.

Tipološka sličnost analiziranih pjesama, poetičke analogije te posebno cjeloviti

---

<sup>8</sup> Na tradiciju njegovanja dvorsko-pastoralnoga pjesništva upućuje i podatak da je u prethodnom stoljeću u furlanskom književnom krugu djelovao i pripadnik talijanske obitelji Frankopan – pjesnik Cornelio Frangipane di Castello (il Vecchio: 1508–1588), sljednik slatkog novog stila. I u njegovu je pjesništvu objavljenom pod naslovom *Rime* moguće nazrijeti pojedine vrste (pastorela) i motive (motiv jeke, proljeća) koji podsjećaju na pojedine pjesme karakteristične kasnije za ozaljski književnojezični krug.

književno-povijesni kontekst otvaraju mogućnost postojanja intenzivnijih kontakata između pjesničkih krugova koji se protežu na prostoru regije Alpe-Adrija (Vallusi 1980), a u ovom slučaju u kulturalnom trokutu na potezu između sjeveroistočnoga talijanskoga (Friuli), južnoga austrijskoga i sjeverozapadnoga hrvatskoga kulturnoga prostora. Time se, štoviše, otvara pitanje postojanja zasebnoga kulturnoga kruga na prostoru regije Alpe-Adrija u 17. stoljeću. Kao i pitanje uloge te načina participiranja hrvatske književnosti u istome.

## IZVORI I LITERATURA

- Ernes di COLLOREDO, 1994: *Versi e prose*. Tavagnacco, Udine: Arti Grafiche Friulane.
- Cornelio FRANGIPANE, 1959: *Rime*. Udine: Del Bianco.
- Fran K. FRANKOPAN, 1999: *Djela*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, 1960. Cura di G. Spagnoletti – C. Vivaldi. Milano: Garzanti Editore. Vol. I.
- Eusebio STELE, 1974: *Poesis furlanes completes*. Gurizze, Pordenon, Udin: Clape Cultural Aquilee.
- Leopold WILHELM, 1656: *Diporti del Crescente*. Bruxelles.
- FERRUCCIO C. CARRERI, 1893: Ernes di Colloredo. *Pagine Friulane* VI/7–8. 105–10, 121–26.
- Bindo CHIURLO, 1922: *La letteratura ladina del Friuli*. Udine: Libreria Carducci.
- Davor DUKIĆ, 2003: Nacionalna vs. Komparativna povijest književnosti. *Umjetnost riječi*. XLVII/1–2. 3–26.
- Doimo FRANGIPANE, Saša POTOČNJAK, 2010: Prilog istraživanju arhivske građe o Franu Krsti Frankopanu – L'archivio Frangipane, Joannis. *Fluminensia*. 22/1. 45–65.
- Doimo FRANGIPANE, 1987: La gloria militare: Figure di gentiluomini soldati. *Strutture di potere e ceti dirigenti in Friuli nel secolo XVII*. Udine: Bianco Editore. 43–54.
- Leah GOLDBERG, 1974: Certain aspects of imitation and translation in poetry. *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*. Ed. L. Keller. Stuttgart: Metzler. 27–33.
- Ivan KOSTRENCIĆ, 1871: *Pripomenke izdavatelja*. U Frankopan, F. K. *Vrtić*. Zagreb: Tiskom Dragutina Albrechta. III–XIV.
- Marcus LANDAU, 1879: *Italienische Literatur am Österreichischen Hofe*. Beč: Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn.
- Michele MAYLENDER, 1926–1930: *Storia delle Accademie d'Italia*. Bologna: Arnaldo Forni Editore.
- Maria OSTERMANN, 1900: La poesia dialettale in Friuli. *Pagine Friulane*. Vol. 12. Udine.

- Franjo RAČKI, 1871: Knez Franjo Krsto Frankopan, nepoznat do sada pjesnik. *Vienac*. III/3. 45–47.
- Joanna RAPACKA, 1998: Uloga regionalizma u hrvatskoj kulturi. *Zaljubljeni u vilu*. Split: Književni krug. 191–99.
- Giulia VALLUSI, 1980: *Friuli, crocevia dell'Europa*. Udine: Università popolare.
- Alessandro VIGEVANI, Paolo ZANETTI, 1987: Strutture di potere e letteratura friulana nel '600. *Strutture di potere e ceti dirigenti in Friuli nel secolo XVII*. Udine: Bianco Editore. 101–07.
- Josip VONČINA, 1977: *Analize starih hrvatskih pisaca*. Split: Čakavski sabor.
- Gero von WILPERT, 1964, 2001: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

## SUMMARY

Fran Krsto Frankopan was a member of the Ozalj linguistic-literary circle in the 17th century. His literary works were discovered as late as 1871 and were published as complete works in 1995. His literary work includes an elegy *Divoto pianto*, a collection of poems *Gartlic za čas kratit*, a cycle of poems *Dijačke junačke*, two separate groups of poems – *religious poems* and *Italian poems*, a collection of riddles in verse *Zganke za vrime skratiti*, a collection of sayings *Šentencije vsakojaške*, a prose segment *Trumbita sudnjega dneva*, a play fragment *Jarne Bogati* and Frankopan's farewell letter to his wife. However, Fran Krsto Frankopan literary work has not yet been studied in the context of older Western European traditions, nor has its poetic concept been placed within the wider context of the Croatian, let alone European, literary culture of the 17th century. Viewed as a whole, Fran Krsto Frankopan's literary work is marked by specific poetics and aesthetics. Literary traditions that lasted for various periods of time, which were founded at different periods and which had different social status can be identified in his work. A tendency towards generic and poetic repertoire of Pre-Humanistic, frequently popular traditions is noticeable. Fran Krsto Frankopan's poetry is compared to the work of the Italian-Viennese poet Leopold Wilhelm (1614–1662), also known as Crescente, and his collection of poems *Diporti* from 1656. Besides in the context of the appearance of learned societies, especially Italian academies in Vienna in the 17th century, this paper also analyses Fran Krsto Frankopan's work in the context of Friulan dialectal poetry of the 17th century. The 17th century in European, as well as in Croatian literature, should be viewed and studied as a heterogeneous literary epoch. At the same time, the various manifestations of the Croatian Baroque should also be kept in mind. Fran Krsto Frankopan created an opus representative of the north-western Croatian literature of the 17th century and it is impossible to describe it without a wider literary-cultural context in Alpe-Adria region.

---

## OCENE – POROČILA – ZAPISKI – GRADIVO

N. N. STARIKOVA (UR.): *SLOVENSKA KNJIŽEVNOST 20. STOLETJA*.

Moskva: Indrik, 2014, 325 str.

Pričujoča izdaja je nastala v sodelovanju vodilnih slovenskih in ruskih literarnih zgodovinarjev, predstavnikov akademske in univerzitetne slavistike, izšla pa je v novi znanstveni seriji »Književnost 20. stoletja«, ki jo izdaja Oddelek za sodobne književnosti Srednje in Jugovzhodne Evrope pri Inštitutu za slavistiko Ruske akademije znanosti (RAN). Delo nadaljuje ter z vključitvijo sodobnega obdobja zakroža celoviti prikaz slovenske književnosti, ki ga je v letu 2010 začela skupinska monografija *Slovenska književnost. Od začetkov do preloma 19. in 20. stoletja*<sup>1</sup> in ki v ruski slavistiki pomeni prvo delo, ki slovensko književnost preučuje kot samostojni objekt znanstvene analize in v kontekstu tipoloških povezav z zahodnoevropskimi in slovanskimi književnostmi. V njej so bila utemeljena osnovna konceptualna znanstvena načela preučevanja slovenske književnosti, razvoj katere je bil v času stoletij usmerjen v ohranjanje nacionalne zavesti in enotnosti nacionalnega jezika. Kot v piše v Uvodu urednica in ena izmed avtoric knjige N. N. Starikova, »zgodovinska usoda slovenskega naroda pogojuje posebno poslanstvo, ki ga je udejanjala nacionalna književnost, in sicer uzaveščanje enotnosti slovenskega naroda s pomočjo umetniške besede. Več stoletij je bila primarna funkcija slovenske književnosti narodnoohranitvena, saj je bila vsa sila nacionalnega življenja osrediščena v književnosti ... To je med drugim porušilo klasično paradigmo literarnega procesa in povzročilo hkratno uveljavitev določenih žanrskih oblik ter slabo izraženo posameznih umetniških smeri.« (str. 13–14) Te zakonitosti so kot znanstvena štafeta iz prve knjige prešle v drugo – *Slovensko književnost 20. stoletja*. Tudi to delo predstavlja v ruski znanosti prvi poskus urediti veliko količino gradiva, predstaviti procese v slovenski književnosti 20. stol. v vsej njeni vsestranskosti, zaobjeti zapleten način razvoja te »male« evropske književnosti in umetniške dosežke, ki so posledica »genetsko prirojenega obrambnega refleksa« ter »z leti razvitega ‚catch up‘ sindroma« (str. 7). Koncept knjige omogoča, da lahko sledimo, kako je slovenska književnost v svojih posebnih zgodovinskih okoliščinah doživljala za razvoj zahodne humanistične misli 20. stoletja značilni proces prenovljenega osmišljanja realnosti in iskala oblike, ki bi ustrezale novim možnostim umetniškega udejanjanja. Ustvarjalna združitev »dvojne optike«, dveh perspektiv preučevanja, ki odražata pogled na slovensko književnost 20. stoletja sedmih slovenskih (T. Virk, J. Žitnik Serafin, K. J. Kozak, M. Kos, M. Pezdirc - Bartol, D. Poniž, T. Toporišič) in štirih ruskih znanstvenikov (N. Piljko, V. Sonjkin, N. Starikova, T. Čepelevska), je po mnenju odgovorne urednice tudi druge knjige omogočila »pogledati na literarno življenje Slovenije ‚od znotraj‘ in ‚od zunaj‘ in oblikovati zanimivo znanstveno ‚sin-tezo‘« (str. 7).

---

<sup>1</sup> Slovenska književnost. Od začetkov do preloma 19. in 20. stoletja. Odg. ur.: N. N. Starikova. Moskva: Indrik, 2010.

Monografija se začena z »Uvodom« avtorice N. Starikove, kjer so predstavljene osnovne smeri slovenske umetnosti tega stoletja. Temu ne po naključju sledi »Kratki oris novejšje zgodovine Slovenije« Nadežde Piljko, višje znanstvene sodelavke Inštituta za slavistiko RAN, ki prikazuje najpomembnejše dogodke na slovenskem ozemlju od leta 1918 do leta 1990, kar omogoča tudi nepodkovanemu bralcu, da se orientira v zapletenih zgodovinskih, političnih in književnih dogajanjih. Velikim pretresom 20. stoletja – dve svetovni vojni, državljanske vojne in revolucije, večkratne spremembe državne in družbene ureditve – se Slovenija ni izognila. Po koncu prve svetovne vojne postane Slovenija del Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, po koncu druge svetovne vojne pa del Federativne ljudske republike Jugoslavije do leta 1991, ko prvič v svoji zgodovini postane neodvisna država Republika Slovenija. V tem stoletju je politika – najbrž kot še nikoli prej – pogosto neposredno vpletala umetnost v svoje delovanje, s čimer je ta postala aktivni subjekt dogajanja. Praktično celo 20. stoletje je umetnost ostajala sfera aktivnega boja za narodno identiteto in svobodo misli, kar pojasnjuje močno povezanost periodizacije literarnega procesa z osnovnimi mejniki zgodovine družbenega življenja.

Zgodovinsko-literarno gradivo je v knjigi razdeljeno na dva dela: prvi del »Književnost prve polovice 20. stoletja« zajema obdobje od 1918 do 1950 in obsega dve poglavji, od katerih je prvo posvečeno medvojnemu obdobju, drugo pa obdobju druge svetovne vojne in prvim petim povojnim letom. Drugi del knjige »Književnost druge polovice 20. stoletja« v treh poglavjih predstavlja obdobja od 1950 do 1960, od 1970 do 1980 in 90-ta leta. Ocenjujem, da takšna razdelitev literarnega delovanja ostaja predmet diskusije, saj se postavlja vprašanje, zakaj sta leto 1918 in vključitev slovenskega ozemlja v Kraljevino SHS obravnavana kot prelomni dejavnik v zgodovini in kulturi Slovencev, medtem ko vključitev Slovencev v FLRJ leta 1945, ki je pomenila ne le spremembo države, temveč tudi korenit prelom v družbenih odnosih, takega pomena nima. Dvom vzbujata tudi leto 1950 kot mejnik med dvema velikima obdobjema, ki formalno deli 20. stoletje na pol. Tudi če upoštevamo le najbolj bistvena dejstva, kot so odklon od kulturne politike agitpropa, uradna odpoved socialističnemu realizmu in razglasitev estetskega pluralizma, se vsi ti pojavi zgodijo šele po letu 1952 (govor M. Krleže na III. kongresu Zveze pisateljev Jugoslavije, izid časopisa Beseda v Ljubljani, prvi preboji v umetniškem ustvarjanju: zbornik štirih slovenskih pesnikov v letu 1953 in prozaistov leta 1954). Še več, misel o tem, da se estetske spremembe začnejo šele okrog sredine 50-ih let, potrjujejo tako slovenski kot ruski avtorji z notranjo razdelitvijo poglavij in z analizo konkretnega gradiva, tako da tukaj ostaja še nekaj snovi za premislek.

V obeh delih knjige so poglavja sestavljena iz treh delov – proze, poezije in dramatike, ki so razporejena v skladu s prevladujočim tipom ustvarjanja v danem obdobju. V delih, posvečenih poeziji, k dojetanju slovenske poezije veliko pripomore ilustrativno gradivo – pesniški prevodi, ki so jih napisali znani ruski in sovjetski pesniki oz. pesnice A. Surkov, J. Moric, A. Kušner ter prevajalci oz. prevajalke A. Romanenko, Ž. Perkovska, N. Ervič idr.

Struktura knjige želi podati predstavo o kontinuiteti slovenskega književnega procesa 20. stoletja, o umetniški evoluciji ob spreminjajočih se predstavah o poslanstvu literature in njeni funkciji v javnem življenju. Pri pisanju poglavja, posvečenega



literaturi med obema vojnama (1918–1941), sta sodelovala ruski literarni zgodovinar dr. filoloških ved Viktor Sonjkin (poezija in proza) in profesor Univerze na Primorskem dr. Krištof Jacek Kozak (dramatika). Oba avtorja sta pokazala, kako so se v tem obdobju v slovenski književnosti odrazile glavne umetniške smeri, izmed katerih so bili umetniško najučinkovitejši ekspresionizem, socialni realizem in socialno-psihološki realizem.

Avtorica poglavja o književnosti druge svetovne vojne in petih povojnih let (1941–1950), v katerem je predstavljena objektivna analiza vseh plati literarnega življenja tega zapletenega časa v slovenski zgodovini, je dr. filoloških ved in višja znanstvena sodelavka Inštituta za slavistiko RAN Tatjana Čepelevska. Še enkrat moram poudariti, da sem v tem poglavju pogrešala cezuro med književnostjo medvojnih let in povojnega obdobja. V obeh so bili namreč pogoji za obstoj kulture preveč različni – če je soditi samo po številu literarne periodike, ki je izhajala v obeh obdobjih, po nakladah knjižnih izdaj in pogojih za izobraževanje.

Idejno razmejevanje, ki je svoj vrh doseglo v državljanski vojni v času vojne s fašizmom, se je nadaljevalo tudi po koncu druge svetovne vojne, vendar v popolnoma drugačnih oblikah. V nekaj povojnih letih je dozoreval notranji odpor proti vsiljenemu ideološkemu nadzoru nad kulturo in naraščalo je prizadevanje za avtonomijo umetnosti, kar je bilo v vojnih pogojih popolnoma nemogoče. Zato se je tako naglo, čeprav z nerednimi odstopi, prizadevanje začelo udejanjati, takoj ko so se za to pojavile možnosti. Odprtost za sodobni literarni svet, prepored tradicij domače moderne in avantgarde, ki sta bila v socialistični Jugoslaviji v preteklih letih prepovedana, sta v slovenski literaturi povzročila vznik novih umetniških tokov od eksistencializma do postmodernizma. Ta proces je natančno preučen in prepričljivo opisan v poglavjih drugega dela knjige, pri katerem je z ruske strani sodelovala le Nadežda Starikova, ki je prispevala uvod in del »Proza« v poglavju o literaturi iz obdobja od 1950 do 1960 ter celotno poglavje o literaturi iz obdobja 1970–1980. Avtorji besedil o poeziji in drami iz obdobja 1950–1960 so profesor z Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani dr. Denis Poniž, profesorica z ljubljanske univerze dr. Mateja Pezdirc - Bartol in raziskovalec dramatike in dramaturg dr. Tomaž Toporišič. Paradigmo literature 90-ih let so predstavili trije slovenski znanstveniki: splošne značilnosti literature tega obdobja in osnovne razvojne tendence sodobne proze je v knjigi predstavil profesor ljubljanske univerze in znan literarni zgodovinar dr. Tomo Virk, del o poeziji je prispeval njegov kolega prof. dr. Matevž Kos, svojo interpretacijo dramskih besedil s konca prejšnjega stoletja pa dr. Krištof Jacek Kozak. Vse tri avtorje odlikuje konceptualni pristop k analizi aktualnega literarnega procesa – razumevanje preučevanega desetletja kot prelomnice v nacionalni literaturi. T. Virk med drugim piše: »Razvoj slovenske literature v obdobju 1990–2000 priča o ohranitvi zgodovinske kontinuitete in hkrati tudi nakazuje nekatere nove težnje.« (str. 235) Predvsem se, kot pravi Virk, spreminja sama predstava o vlogah literature, ki »pomenijo njeno podrejanje trgu, okusu in ,potrebah bralca«, in se pri tem navezuje na mnenje znanega slovenskega znanstvenika Janka Kosa (str. 237).

Pomembno mesto ima v knjigi poglavje »Književnost emigracije«, ki ga je prispevala znanstvena svetnica na Inštitutu za slovensko izseljenstvo in migracije pri SAZU dr. Janja Žitnik Serafin, ena izmed vodilnih strokovnjakinj za vprašanja

kulturnih migracij. »Pot del avtorjev emigrantov v domovino je bila dolga in trnova,« ugotavlja avtorica poglavja. »Njihova umetniška dediščina je postopoma postajala del kulturne zavesti slovenske družbe.« (str. 292) Dokaz za to predstavlja vključitev književnosti emigracije v zgodovino slovenske književnosti in v leksikone ter objava njihovih del v domovini. Tudi to poglavje predstavlja prvi sistematični pregled te tematike v ruskem jeziku.

Monografijo zaključuje ekskurz v začetek 21. stoletja, v katerem N. Starikova podaja kratko oznako trenutnega stanja in razvojnih perspektiv slovenske književnosti v novem tisočletju. Temu sledijo pomembne priloge, ki jih je zbrala N. Starikova in ki prinašajo informacije o literarni periodiki in nacionalnih nagradah ter tudi izbor znanstvene bibliografije in bibliografije ruskih prevodov slovenskih avtorjev, omenjenih v knjigi, imensko kazalo ter kratke predstavitve avtorjev.

Posebej je treba opozoriti na odlično delo prevajalcev razprav slovenskih avtorjev v ruščino: Žane Perkovske, Gleba Pilipenka, Jevgenije Šatko in Nadežde Starikove. Odgovorni urednici izdaje gre tudi zasluga za samo redakcijo celotnega besedila knjige, v kateri so bili v enovito semantično in stilistično celoto povezani rezultati dela enajstih avtorjev različnih raziskovalnih pristopov in tradicij, hkrati pa delo ohranja znanstveno individualnost posameznika.

Vsaka zgodovina literature je lahko vedno predmet diskusije, in pričujoča monografija ni izjema. Vendar pa znanstveno delo, ki je nastalo kot rezultat plodnega dvostranskega sodelovanja ruskih in slovenskih znanstvenikov, nedvomno predstavlja pomembni mejnik v preučevanju in popularizaciji umetniškega fenomena slovenske literature v Rusiji in bo morda spodbuda za bodoče raziskave slovenskega kulturnega in literarnega prostora.

*J. Iljina*

Inštitut za slavistiko Ruske akademije znanosti

---

KATJA MIHURKO PONIŽ: ZAPISANO Z NJENIM PERESOM:  
PRELOMI ZGODNJIH SLOVENSКИH KNJIŽEVNIC S PARADIGMO  
NACIONALNE KNJIŽEVNOSTI.

Nova Gorica: Založba Univerze. 2014. 260 str.

Najnovejše delo Katje Mihurko Poniž monografija *Zapisano z njenim peresom: prelomi zgodnjih slovenskih književnic s paradigmo nacionalne književnosti*, izdana pri avtoričini matični Univerzi v Novi Gorici, tako kot njene dosedanje knjige (*Držno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti, Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. Svetovne vojne, Evine hčere: Konstituiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurzu 1848-1902*, urednica *Zbranega dela Zofke Kveder I, II, III*) in večina njenega znanstvenega dela sodi na področje študij spolov in feminističnih teorij. A to nikakor ne pomeni, da gre za ukvarjanje z obrobno tematiko. Že s podnaslovom je raziskovalka opozorila, da so slovenske književnice obravnavanega obdobja sedmih desetletij, tj. 1848–1918, prelamljale paradigmo nacionalne književnosti, ki so jo postavljali njihovi moški vrstniki, a zaradi odmika od paradigme prizadevanj avtoric ne obravnava kot apriorno manjvrednih. Ravno nasprotno, prevladujoče tovrstno dosedanje ravnanje v slovenski literarni zgodovini jo spodbuja, da raziskuje vzroke za neskladnost del avtoric z osrednjim moškim tokom slovenske književnosti druge polovice 19. in začetka 20. stoletja. Raziskovanje, v katerem uporablja tudi komparativno metodo in zglede za dela slovenskih književnic išče pri tujih avtoricah, jo privede do spoznanj o vrednotah, ki so jih v slovenski literarni sistem prinašale ustvarjalke, vendar jih je slovenska literarna zgodovina večinoma spregledala. Zato že v Uvodu navaja provokativni vprašanji Rite Felski (*The Gender of Modernity*): »Kako bi se naše razumevanje moderne spremenilo, če bi, namesto da vzamemo moško izkušnjo kot paradigmatško, pogledali v besedila, ki so jih napisale ženske ali so bila napisana o ženskah? In kaj, če bi ženskim fenomenom, ki imajo v naših očeh pogosto položaj nečesa drugotnega ali obrobnega, dali osrednji pomen v analizah kulture moderne?« Prav to je storila Katja Mihurko Poniž in s prav tem namenom, da bi namreč njene ugotovitve spremenile naše razumevanje obravnavanega obdobja.

Raziskavo je organizirala v šest poglavij. V prvem z naslovom Presečišča med spolno in nacionalno identiteto opozarja (kot že v delu *Evine hčere*), da je prav »kulturni nacionalizem« sredine 50. let 19. stoletja tudi na Slovenskem kot pri drugih maloštevilnih narodih omogočil avtoricam vstop v literarni sistem. Znotraj nacionalne tematike predstavljajo posebno obravnave motiva boja Slovanov proti Turkom dela ključne avtorice z začetka ženske literarne tradicije Josipine Turnograjske, saj je vanje vključila izjemne ženske like in načrtno, v skladu s svojo proslavansko usmerjenostjo, njihova nacionalna identiteta ni bila le slovenska, temveč tudi drugih slovanskih narodov.

V drugem poglavju Sentimentalni vzorec in novi ženski liki, v katerem se raziskovalka ukvarja s pripovednimi deli Pavline Pajk, Luize Pesjak in Marice Nadlišek, ugotavlja, da so te zgodnje slovenske pripovednice v slovenski meščanski roman kot osrednjo osebo vpeljale ženski lik, pri čemer se ta ni najbolj prilagal družbeni vlogi

žensk, in izpostavile zakon iz ljubezni kot najvišjo vrednoto. Opozarja, da je te romane tradicionalna literarna zgodovina označevala zgolj za tržno uspešne trivialne izdelke, vendar ni upoštevala njihove ironije kot posebne narativne strategije, saj so avtorice prav na ta način subtilno izražale kritične poglede na družbo, predvsem na položaj žensk v njej. S tem so se upirale tudi očitkom, da so ženske sposobne le čustvenega, ne tudi racionalnega odzivanja. Raziskava sentimentalnih prvin pa je razkrila, da kljub nekaterim sorodnim motivom v nasprotju s sentimentalnim romanom, kjer poroka za dekle pomeni tudi družbeni vzpon, v obravnavanih slovenskih romanih dekletova odločitev za zakon izhaja le iz ljubezni. To pa je bila tudi projekcija želje raziskanih pisateljic, ki ji Katja Mihurko Poniž pripisuje enako legitimnost kot težnji njihovih sodobnikov po vzponu mladega kmečkega izobraženca v meščansko družbo, kar je osrednja motivika slovenskih realističnih del. Zato namesto dosedanjega vrednotenja del avtoric z vidika realistične in naturalistične književnosti, ki ga označuje za pomanjkljivo, upošteva drugačno perspektivo in ta dela vidi kot »dragocen poskus vnesti v slovensko pripovedno prozo del evropskega literarnega izročila« (str. 88) – predvsem izročila avtoric. Prav sentimentalni roman je bil namreč že v zgodnjem 19. stoletju v Evropi uveljavljena in široko cenjena predhodna tradicija ženskega pisanja. Ob tej navezavi pa so avtorice meščanskemu romanu dodale lastno perspektivo, želje in izkušnje.

Tretje poglavje *Mater* kot osrednji liki nas seznanja, da materinski lik v slovenski književnosti vse do besedil zgodnjih slovenskih pesnic in pisateljic z izjemo marijanskih pesmi ni bil v ospredju. Te avtorice pa so ustvarile raznolike materinske like (najrazličnejše odnose do otrok, od ljubečega do sovražnega, od podob nosečnic do ostarelih mater je ustvarila Zofka Kveder), ki so postavljene v središče literarnega teksta, vplivajo na dogajanje in samozavestno izražajo svoje misli in čustva, ob tem pa tudi problematizirajo tradicionalne materinske vzorce. S tem so slovensko književnost obogatile z novimi liki in motivi.

Poglavje *Začetki slovenskega ženskega avtobiografskega diskurza* razkriva odmik tovrstnega diskurza od slovenskega moškega avtobiografskega diskurza tega časa, v katerem je prevladoval moralno-didaktični pragmatizem. V ženskem je ustvarjena pozitivna podoba ženskosti meščanske žene, matere in pisateljice (Pesjak), izražen je ne povsem uspel prelom s tradicionalnimi podobami ženskosti in z literarnimi vzorci (Pajk, deloma Nadlišek Bartol) in pri Zofki Kveder, katere avtobiografske sestavine avtorica primerja predvsem z motivno sorodnimi pri Cankarju, »psihogram nove ženske« (str. 137).

Že naslov petega poglavja *Odkrivanje in osvajanje prostorov svobode* odraža problematiko, ki za ženske 19. in začetka 20. stoletja ni bila samoumevna. In vendar so že zgodnje slovenske avtorice pisale potopisne zapise, ki so bili doslej spregledani, čeprav so v njih uporabljale inovativne pripovedne strategije, predvsem osebno perspektivo in kramljavač ton, in na Slovenskem prvič tematizirajo žensko potovalno izkušnjo. Za obdobje moderne pa avtorica ugotavlja premik k problemu izgradnje ženske identitete v povezavi z osvajanjem urbanih prostorov, kar omogoča oblikovanje emancipirane, moderne protagonistke, ki mestni prostor odkriva samozavestno. S tem pa podobe avtoric bistveno dopolnjujejo podobo (predvsem tujih, celo orientalskih) urbanih prostorov, kot jih razkrivajo njihovi moški sodobniki.

Sklepno poglavje se z naslovom Nove ženske nanaša na pojem, ki ga je ustvaril feminizem 19. stoletja kot pozitivno reprezentacijo ženskosti, čeprav je v tedanjem publicističnem diskurzu dobival vse bolj negativne poteze. Lik nove ženske, ki so ga ustvarile slovenske avtorice konca 19. stoletja v vseh zvrsteh, po ugotovitvah Katje Mihurko Poniž določajo gmotna neodvisnost, izobraženost in zavračanje (malo) meščanske dvojne morale. Ti liki so aktivni v iskanju lastne sreče, ker pa ne najdejo moških, ki bi bili pripravljeni sprejeti tak tip ženske, so njihove ljubezenske zveze le kratkotrajne. S tem pa so se slovenske literarne ustvarjalke vključile v sočasni evropsko-ameriški literarni tok in izpričale moderen pogled na žensko, ki ga literarna dela ustvarjalcev niso izražala.

V Sklepnih mislih raziskovalka poudarja, da so prelome s paradigmo izpeljale tiste ustvarjalke, ki so kljub odporu svojih sodobnikov sledile lastni poetiki in zglede iskale pri evropskih in slovenskih literarnih predhodnicah in sodobnicah, najbolj pa se je njihova inovativnost »izrazila v kreaciji drugačnih ženskih likov, a tudi v drugačnih reprezentacijah ženskosti, ki jih lahko odkrivamo na različnih besedilnih ravninah.« (str. 185) Njihova dela nam tako odkrivajo zapostavljene usode in razsežnosti v slovenski književnosti in na Slovenskem nasploh. S tem so obravnavane književnice utrle pot svojim naslednicam in »pokazale, da ima slovenska moderna doba tudi *drugi spol*.« (str. 186)

Katja Mihurko Poniž je dela obravnavala pozorno, z upoštevanjem dosedanjih, sicer skromnih raziskav, primerjalno z zgledi iz slovenske in evropske literature ter s stalnim vzporejanjem s prevladujočim tokom slovenske literature moških. V monografijo, ki je napisana natančno, a kljub temu tekoče, je vključila tudi svoja bogata predhodna znanstvena spoznanja. Njene jasne ugotovitve bodo nedvomno spremenile in dopolnile slovensko literarnozgodovinsko razumevanje obravnavanega obdobja, koliko se bodo usidrale v zavest pretežnega dela slovenskih izobražencev, pa je odvisno tudi od njihove vključitve v srednješolski program. Ženske »sopotnice« slovenskih realistov in modernistov so vstopale v literarni prostor samozavestno, vzrok za njihove odmike od prevladujočega toka je bil specifični položaj ženske tega časa in posebna ženska izkušnja, njihovi literarni izdelki pa prinašajo zanimive teme, like, pripovedne postopke in druge formalne ter slogovne posebnosti, ki bi jih bilo vredno v večji meri kot doslej razkrivati sodobni mladi generaciji obeh spolov.

*Vita Žerjal Pavlin*

Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana



## NAVODILA AVTORJEM

*Slavistična revija* sprejema izvirne in še neobjavljene znanstvene in strokovne članke s področij slovenističnega oz. slavističnega jezikoslovja in literarne vede ter iz sorodnih strok, ki niso v uredniški presoji za nobeno drugo publikacijo. Članki so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih, pred objavo pa morajo v postopek uredniškega recenziranja. O sprejemu ali zavrnitvi članka je avtor obveščen približno tri mesece po njegovem prejemu. Objavljeni članki bodo takoj prosto dostopni v spletnem arhivu revije in z zamikom v Digitalni knjižnici Slovenije. Pisec ohrani avtorske pravice nad člankom brez omejitev. Korekture je potrebno vrniti v treh dneh. Avtor odda članek na portalu <http://ojs.srl.si> (če gre za prvo tovrstno oddajo avtorja, se na portalu najprej registrira kot avtor). Dolžina članka naj ne presega ene in pol avtorske pole, tj. 45.000 znakov, ocene 24.000 znakov, poročila 8.000 znakov s presledki in opombami vred. Daljši prispevki bodo zavrnjeni. Tipkopis je potrebno oddati v datoteki RTF ali v podobnem besedilnem formatu in v datoteki PDF. Nabor je Times New Roman, velikost besedila 12 pik, za izvleček, povzetek, daljše citate in opombe 10, razmik med vrsticami pa 1,5. Odstavki so ločeni s prazno vrstico in brez umika ter desne poravnave. Narekovaji so dvojni srednji, ločila in prečrkovanje tujih pisav se ravna po zadnjem slovenskem pravopisu. Sinopsis naj ne presega 8 vrstic, povzetek ne dveh strani, ključnih besed, ki niso besede iz naslova, naj bo 3–5; avtor naj poskrbi tudi za prevod sinopsisa, povzetka in ključnih besed v angleščino. Članki, ki niso napisani v slovenščini, imajo slovenski povzetek. Avtor naj priloži svoj elektronski naslov in polni naslov institucije, na kateri dela. Slikovni material se priloži v ločenih datotekah; vsako sliko s svojo številko; v tipkopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v tipkopisu članka. Nad 5 vrstic dolgi navedki so odstavčno ločeni od drugega besedila in brez navednic. Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v oglatih oklepajih; na začetku in na koncu citatov ni tropičij. Zaporedna številka opombe stoji stično za ločili, ki sledijo mestu, na katero se nanaša. Literatura se navaja v krajši obliki v oklepaju v tekočem besedilu (BORŠNIK 1962: 213), v daljši obliki pa v seznamu literature na koncu članka. Spletno verzijo objave navedemo za bibliografskimi podatki natisnjene verzije. Seznam literature oblikujemo takole:

Marja BORŠNIK, 1962: *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja.

Helga GLUŠIČ, 2003: Izraz negotove zavesti: Pogled na sočasni slovenski roman. *Sodobni slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: FF (Obdobja, 21). 287–95.

Irena NOVAK POPOV, 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija* 54/4. 711–25.

Luiza PESJAK, 1887: *Beatin dnevnik: Roman*. *Wikivir*. Ogled 13. aprila 2011.

Opombe naj ne vsebujejo bibliografskih podatkov, če pa že, naj bodo enote bibliografske navedbe med seboj ločene z vejicami: Marja Boršnik, *Študije in fragmenti*, Maribor, Obzorja, 16–18. Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj, knjig in periodičnih publikacij so postavljeni *ležeče*. Zbirka je v oklepaju tik pred navedbo strani; krajšavo str. za stran izpustimo. Naslovi v stroki poznane periodike so lahko okratičeni (npr. *SR za Slavistično revijo*, *LZ za Ljubljanski zvon*). Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b. URL-jev ne navajamo, ampak samo Na spletu.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

*Slavistična revija* (*Slavic Review Ljubljana*, SRL) accepts original, not previously published scholarly articles in the areas of Slovene and Slavic linguistics and literary studies and from related disciplines, which were submitted only to SRL. Articles are published primarily in Slovene and occasionally also in other Slavic or world languages. Before publication, all articles submitted to *Slavistična revija* are reviewed by the editors. The author is notified whether his/her article has been accepted for publication about three months after the submission date. The proofs must be returned to the publisher within three days. Authors should submit articles online at <http://ojs.srl.si>. Articles should not exceed 45,000 characters, reviews 24,000 characters, and reports 8,000 characters; longer papers will be rejected. All manuscripts must be submitted as RTF or similar files and in PDF format, using the Times New Roman font. The article should be typed in 12-point font, the abstract, summary, longer quotations, and footnotes should be in 10-point font with 1.5 spaces between the lines. Paragraphs must be separated by an empty line, without indentation, and without right justification. Quotation marks are second-level double quotes (« »), punctuation and transliteration of foreign alphabets must comply with the latest edition of the Slovenski pravopis. Each article must include an abstract (not to exceed 8 lines), a summary (not to exceed 2 pages), as well as 3–5 key words that are not contained in the title. The author should also provide the English translation of the abstract, summary and key words. Articles written in a language other than Slovene must include a summary in Slovene. Authors must provide their e-mail address and full name of the institution with which they are affiliated. Visual materials are to be sent in separate files, with each illustration numbered. In the manuscript, it must be clearly indicated where each illustration belongs; the captions to the illustrations are already included in the manuscript. Quotations longer than 5 lines should be typed in separate paragraphs, without quotation marks. Omissions in quotations must be indicated with three dots in square brackets, with no dots at the beginning or at the end of quotation. The footnote number must follow (with no space) the punctuation mark at the end of the segment that the footnote refers to. In the text, literature is cited in short form in parentheses, e.g., (BORŠNIK 1962: 213). Literature is cited in long form in the list of references at the end of the article. The on-line version of the article is listed after the reference for the printed version. In the list of references, the works are cited in the following manner:

Marja BORŠNIK, 1962: *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja.

Helga GLUŠIČ, 2003: Izraz negotove zavesti: Pogled na sočasni slovenski roman. *Sodobni slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: FF (Obdobja, 21). 287–95.

Irena NOVAK POPOV, 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija* 54/4. 711–25.

Luiza PESJAK, 1887: *Beatin dnevnik: Roman*. Wikivir. Ogled 13. aprila 2011.

Footnotes should be free of bibliographic information; if this cannot be avoided, individual parts of a bibliographic citation are separated by commas: Marja Boršnik, *Študije in fragmenti*, Maribor, Obzorja, 16–18. Each bibliographic entry is followed by a period. Titles of individual editions, books, and periodicals are italicized. The series name is listed in parentheses before the page number; the abbreviation *str.* for *stran* 'page' is omitted. The titles of periodicals well-known in the field may be abbreviated (e.g., *SR* for *Slavistična revija*, *LZ* for *Ljubljanski zvon*). In subsequent quotations of several works by the same author in the reference list, the name is replaced by two hyphens. When citing several works by the same author with the same year of publication, the year of publication is followed (with no space) by lower-case letters, e.g., 1944a, 1944b. Just put Web instead of citing long URLs.