

lavje.

Mlad junak po
S težkim srcem
S. Je

kakor trdi
staro pravico,

v tistem shod
ovrsti

gemu
j tudi

o, ni

ovi.

doz

o obrisa
nedosegljivi mo
predočil. Zato

resnične prip
vinotoka Pehar

ne: prvič zat
košnega, kako

-tá poznanja v



9. SIMPOZIJ MLADIH SLAVISTOV

MEJNIKI IN PRELOMNICE V SLOVANSKIH JEZIKIH IN LITERATURAH

UREDILI NEŽA KOČNIK,
LUCIJA MANDIĆ IN ROK MRVIČ

LJUBLJANA, 9.–10. 12. 2021

9. Simpozij mladih slavistov

**MEJNIKI IN PRELOMNICE V
SLOVANSKIH JEZIKIH
IN LITERATURAH**

Zbornik prispevkov

Uredili:

Neža Kočnik, Lucija Mandić, Rok Mrvič

Študentska sekcija

Zveze društev Slavistično društvo Slovenije

Ljubljana 2021

9. Simpozij mladih slavistov / 9th Symposium of Young Slavists
Philoslavica 2021

Mejniki in prelomnice v slovanskih jezikih in literaturah (Milestones and Turning Points in Slavic Languages and Literatures)

Oddelek za slavistiko in Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani /
Department of Slavistics and Department of Slovene Studies; Faculty of Arts University of Ljubljana
9.–10. december 2021, Ljubljana / 9.-10. December 2021, Ljubljana

Organizacijski odbor / Organising Committee:

Neža KOČNIK, Lucija MANDIĆ, Rok MRVIČ, Mateja PEZDIRC BARTOL, Špela SEVŠEK ŠRAMEL

Zbornik prispevkov / Conference compendium

Uredništvo / Editorial Board: Neža KOČNIK, Lucija MANDIĆ, Rok MRVIČ

Recenzentke in recenzenti / Reviewers: Aleksander BJELČEVIČ, Katarina GOMBOC ČEH, Januška GOSTENČNIK,
Miran HLADNIK, Andraž JEŽ, Karmen KENDA-JEŽ, Lucija MANDIĆ, Katja MIHURKO PONIŽ, Anja MRAK,
Rok MRVIČ, Vladimir OSOLNIK, Darja PAVLIČ, Matic PAVLIČ, Urška PERENIČ, Vesna POŽGAJ HADŽI,
Kristina PRANJIC, Špela SEVŠEK ŠRAMEL, Đurđa STRSOGLAVEC, Namita SUBIOTTO, Andreja ŽELE

Tehnični urednik / Technical editor: Neža KOČNIK, Rok MRVIČ

Oblikovanje ovitka / Cover design: Lucija MANDIĆ

Jezikovni pregled / Language advisors: Neža KOČNIK (sln.), Ian OPARA (ang.)

Izdala in založila / Published by: Študentska sekcija Zveze društev Slavistično društvo Slovenije /
Student Section of the Association of Slavic Societies of Slovenia

Prva e-izdaja / First digital edition

ISSN 2738-6236 (Philoslavica, 2)

Zbornik je objavljen na naslovu / The compendium is published at: <https://zdsds.si/tiski/izdaje-studentske-sekcije>



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna licenca. /
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Morebitna osebna stališča avtorjev in avtoric, vključena v znanstvene prispevke tega zbornika, ne odražajo stališč organizacijskega in uredniškega odbora ali njihovih članov in članic. Objavljeni so vsi prispevki, ki so prejeli vsaj eno pozitivno recenzentsko mnenje.

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 98021635

ISBN 978-961-6715-42-3 (PDF)

KAZALO VSEBINE / TABLE OF CONTENTS

Uvod

Neža Kočnik

Mejniki in prelomnice v slovenski književnosti5

LITERATURA / LITERATURE

Љиљана Никић*Девојачки роман* Драге Гавриловић као прекретница у развоју књижевних жанрова13**Milica Teslić**Prelomni trenuci u životima dečijih družina u romanima *Orlovi rano lete* i *Magareće godine* Branka Ćopića29**Milica Jakšić**Интертекстуално читање Албахаријевог романа *Данас је среда*41**Milivoj Bajšanski**Традиционална култура у *Зони Замфировој* Стевана Сремца: заступљеност и функција59**Zuzana Kubusová**A Farewell to Clowns ... and Colorado Analysis of Avant-Garde Motifs and Techniques in the novel of Peter Jilemnický *Victorious fall*75**Sanja Perić**

Tematizacija NATO bombardovanja SR Jugoslavije u esejistici Borislava Radovića85

Ana Kozić, Marija SlobodaThe Appearance of the Magazine *Otadžbina* (1875) – a Milestone in the Development of Serbian Realism103**Sofija Filipov**

Од дервишевог рукописа ка постмодерној књижевности117

Nevena Lukinić

Од маргинализације до делимичне ревитализације – статус путописног жанра у реформисаним наставним програмима 129

Mia Hočevar

»Ljubezeni sorodnih duš«: Romantično prijateljstvo in njegov zaton
v slovenski prozi 19. stoletja143

Ana Jarc

Ekokritiška analiza znanstvene fantastike Damirja Feigla159

Ana Končar, Ana Rakovec

Samizdat kot fenomen sovjetske kulture na primeru
romana *Mojster in Margareta*171

Luka Kropivnik

Med govorno in pevsko (glasbeno) interpretacijo literarnih besedil:
primer Svetlane Makarovič in Anje Zag Golob183

Andraž Stevánovski

Protestna poezija Borisa A. Novaka, ko je svoboda vse manj glagol195

Lucija Mandić

Kako daleč smo še od oddaljenega branja215

Neža Kočnik

Primerjalna verzologija med jezikoslovjem in literarno vedo225

JEZIK / LANGUAGE

Jovana Stevanović

Nomina loci u govoru Доњег Штипља (poreђење sa standardnim
srpskim jezikom)237

Viktorija Blažeska

Prevajanje slovenskega deležnika na -č v makedonščino251

Dejan Gabrovšek

Termina priredje in podredje z vidika stopenj odvisnosti259

Marija Živković

Diskurs polemičkih odgovora na negativne kritike triju baleta
Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu od 1996. do 1999.273

Nina Mažgon Müller

Pregled jezikovnih priročnikov za slovenski znakovni jezik285

Mejniki in prelomnice v slovenski književnosti

Zgodovinski prelom je pomembna sprememba v kratkem časovnem obdobju. Definiran je lahko samo v primerjavi z obdobjem pred prelomom, ki mora biti pomembno drugačno kot obdobje preloma in obdobje po prelomu. (Dolar 2021: 17)¹

Dolar v svoji magistrski nalogi predlaga tri dimenzije, ki določajo zgodovinski prelom, in sicer kvalitativno spremembo, to so podobnosti in razlike v notranji logiki pojavov; razširjenost vpliva, pri kateri gre za prostorsko razširjenost pojavov, vpliv na druge pojave in vpliv na življenje ljudi; in kratko časovno obdobje, v katerem se mora zgoditi zgodovinski prelom – kaj pomeni kratko, pa je možno definirati samo v primerjavi z drugimi obdobji.

Kot idealni primer preloma opredeli pojav, »pri katerem so se v največji meri zgodile spremembe znotraj največjega števila najpomembnejših segmentov družbe, ki je prostorsko najbolj razširjen in je v največji meri vplival na največje število ljudi« (Dolar 2021: 4).

Dogodke v razvoju slovenskega jezika in književnosti, ki so v splošni zavesti dojemani kot prelomni, verjetno najbolj jasno ponujajo učni načrti za posamezne stopnje izobraževanja, ki mejnike in prelomnice v skladu z minimalnimi standardi posameznih stopenj opremljajo z določenim številom podrobnejših informacij in širšega zgodovinskega konteksta. V maturitetnih učbenikih, ki ponujajo bolj ali manj natančne preglede slovenske književnosti, je prelomnice najlažje prepoznati po besedah »začetek«, »konec« in »prvi«, s katerimi so v razvoju slovenske književnosti navadno opremljeni literarna obdobja, smeri, tokovi; glavni akterji znotraj teh in njihova dela.

Sledeč enemu od takšnih priročnikov so splošni mejniki in prelomnice v slovenski književnosti: *Brižinski spomeniki* kot *prvi* zapisi v slovenščini, Primož Trubar kot avtor *prvih* slovenskih tiskanih knjig *Katekizem* in *Abecednik*, Jurij Dalmatin kot avtor *prvega* prevoda Svetega pisma v slovenščino, Valentin Vodnik kot mož mnogih *prvih* stvari (avtor *prve* slovenske posvetne pesniške zbirke *Pesme za pokušino*, urednik *prvega* slovenskega časnika *Lublanske novice* itd.), Anton Tomaž Linhart kot avtor *prve* slovenske komedije *Županova Micka*, France Prešeren kot *prvi* slovenski pesnik, ki se je lahko kosal z evropskimi sodobniki, Janez Cigler kot avtor *prve* slovenske povesti *Sreča v nesreči*, Josip Jurčič kot avtor

1 Robin Dolar, 2021: *Kaj je zgodovinski prelom?: Magistrsko delo*. Ljubljana. Na spletu.

prvega slovenskega romana *Deseti brat* in *prve* slovenske tragedije *Tugomer* ter kot urednik *prvega* slovenskega dnevnika *Slovenski narod*, Ivan Cankar kot *prvi* slovenski poklicni pisatelj itd.

Literarna zgodovina, ki književnost preučuje z raznoraznih perspektiv, lahko postreže še z mnogimi *prvimi*, npr. Josipino Turnograjsko kot *prvo* slovensko pisateljico, Fanny Haussman kot *prvo* slovensko pesnico, Antonom Kodrom kot avtorjem *prve* kmečke idile *Marjetica*, *prvega* daljšega zgodovinskega romana o kmečkih uporih *Kmetiski triumvirat*, *prve* izvirne planinske povesti *Vižencar*, *prvega* daljšega dela o protestantizmu *Luteranci* in še bi lahko naštevali, a ti v varno zavetje učnega načrta navadno ne prodirajo. Tamkajšnja mesta so rezervirana za tiste, ki jih je literarna zgodovina bržkone upravičeno in utemeljeno postavila na pedestal slovenskega literarnega kanona, morda malo manj upravičeno in utemeljeno pa je komu to mesto odrekla.

Če je oznaka »prvi« rezervirana za avtorje in njihova dela, se besedi »začetek« in »konec« povezujeta predvsem z dogodki (ti pa so, pričakovano, ker gre za zgodovino književnosti, zopet pogosto povezani z avtorji in njihovimi deli), ki za potrebe »šolske« periodizacije zamejujejo in razmejujejo različna literarna obdobja. Tako se npr. obdobje romantike začne l. 1830, »ko v Prešernovem ustvarjanju prevlada prava romantika in se z zbornikom *Krajnska čbelica* uveljavi tudi v javnosti»,² konča pa se s Prešernovo smrtjo l. 1849 ter političnimi in družbenimi spremembami v Evropi po l. 1848, od takrat dalje pa zavzema del besedne zveze v poimenovanju naslednjega literarnega obdobja, ki je najraje kar »med romantiko in realizmom«. Leta 1899, ko izideta Župančičeva *Čaša opojnosti* in Cankarjeva *Erotika* (pa tudi *Vinjete*), se začne obdobje slovenske moderne, ki traja do l. 1918, tj. do Cankarjeve smrti in konca prve svetovne vojne. Seveda pri postavljanju avtorjev in/ali njihovih del kot periodizacijskih mejnikov nismo nikakršen unikum, npr. angleška romantika se tako načeloma začne l. 1790 z objavo *Lyrical Ballads* Williama Wordswortha in Samuela Taylorja Coleridga, začetek nemške novoromantike pa pomenita Nietzschejevi deli *Rojstvo tragedije* (*Die Geburt der Tragödie*, 1870) in *Tako je govoril Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883).

Pogosto se zgodi, da je o »prvosti« *prvih* skoraj nujna vsaj ena opomba. Tako lahko npr. ob Vodnikovih *Pesmih za pokušino* dodamo, da je pred njimi Janez Demascen Dev v drugi zvezek *Pisanic od lepih umetnosti* (1780) uvrstil zgolj lastna besedila, Pavel Knobl pa je že l. 1801 izdal samostojno pesniško zbirko *Štiri pare kratkočasnih novih pesmi*; pred Ciglerjevo *Srečo v nesreči*, ki velja za

2 Branja 2, 2001 (str. 163).

prvo slovensko povest, je nastal Veritijev *Popotnik široke in vozke poti ali popisovanje, kako se človek spači, v grehah živi, kako se poboljša in Bogu služi* (1828), ki pa po Kmeclu ne more biti prva slovenska povest zaradi prenizkega deleža pripovednosti.

Omenjene avtorje (najprej Cankarja, nato pa še ostale) bomo poskusili preveriti s prvima dvema kriterijema zgodovinskega preloma, ki jih predlaga Dolar.

Ko Dolar razlaga kvalitativno spremembo kot enega izmed kriterijev za presojanje zgodovinskih prelomov, družbo razdeli na različne segmente, ob čemer se ponuja povezava s Schmidtovo teorijo literarnega komunikacijskega delovanja. Uporabljal je aktantsko teorijo in definiral štiri delovalniške vloge, ki obsegajo literarno proizvodnjanje, distribuiranje, recepcijo in obdelavo (Perenič 2010: 100).³

Na literarno proizvodnjanje vplivajo politično-ekonomski standardi (oblike družbenih redov, materialni položaj proizvajalca), splošni socialni standardi (šolanje, izobrazba proizvajalca, njegova socializacijska zgodovina, družina ipd.) in kulturni standardi (politični, estetski, moralni idr. nadzori, razpoložljivost medijev, dostopni teksti (zvrsti, vrste, žanri)) (Perenič 2010: 101).

K politično-ekonomskim dejavnikom spada tudi vprašanje honoriranja ter finančnih podpor (Perenič 2010: prav tam). Prelom znotraj prvega aktanta, tj. literarne proizvodnje oz. proizvajalca, tako nedvomno predstavlja Ivan Cankar, *prvi* slovenski poklicni pisatelj.

Literarna kariera Ivana Cankarja (1876–1918) v tem kontekstu predstavlja dvojno prelomnico. Zaznamuje prvi prag profesionalizacije v slovenskem literarnem sistemu, razumljen kot preživljanje s pisanjem besedil, ki so pretežno literarna ali vsaj povezana z literaturo in s kulturo. O tem priča Cankarjev opus, ki obsega kar trideset knjig v zbranih delih – po obsegu napisanih in objavljenih besedil je nesporni rekord med kanoniziranimi avtorji te zbirke. Da je pisal za denar ali raje za preživetje, je očitno že iz količine ustvarjenih besedil pa tudi iz njihove raznovrstnosti – moral je pisati različne zvrsti, da je lahko zdržal v boju za strukturno uveljavitev položaja (profesionalnega) literarnega proizvajalca. Cankar je sicer vstopil v literarni sistem z že razvitimi vlogami, kot literarni proizvajalec je imel na voljo različne možnosti uveljavljanja in objave svojih besedil bodisi pri časopisih in literarnih revijah bodisi pri založnikih. Seveda pa je podedovane možnosti zavestno in načrtno utrjeval, širil njihove meje in si prizadeval za izboljšanje tako materialnega položaja kot družbenega ugleda pisatelja (Dović 2007: 143).⁴

3 Urška Perenič, 2010: *Empirično-sistemsko raziskovanje literature: Konceptualne podlage, teoretski modeli in uporabni primeri*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica, 16).

4 Marijan Dović, 2007: *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Cankar se je zavzemal za ustrezno vrednotenje umetnikovega dela, umetnika je strogo ločeval od obrtnika, s svojim propagiranjem nove umetnosti pa je pravzaprav postavil temelje avtonomnemu razumevanju umetnosti in književnosti. V članku *Zastonjkarji*, objavljenem l. 1917 v *Ljubljanskem zvonu*, beremo:

Tisti dobronik, ki se mu je zdelo naravno in pravično, da poetje pojejo zastonj zanj in za njegov dobri namen, prav gotovo ni bil poprej stopil v papirnico, v tiskarnico in v knjigovoznico 'Daj mi, o rodoljub, papir zastonj, stavce zastonj, platno zastonj – za dober namen!'. Tega ni storil, ker je natanko vedel, kaj ga tam čaka. (Cankar 1917: 111)⁵

Za profesionalizacijo literarnega ustvarjalca oz. proizvajalca je Ivan Cankar nedvomno prelomnega pomena, ta tip pisatelja-umetnika pa je močno zaznamoval nadaljnje generacije avtorjev, ki ustvarjajo znotraj literarnega sistema, a so hkrati zunaj njega (Dović 2007: 159). Poudariti je treba, da zgolj posamezniku ne moremo pripisovati takšnih zaslug – slovenski literarni sistem je bil pripravljen za novo fazo v svojem razvoju. Od zgolj pisateljavanja se sicer ni dalo preživeti, a so med praktičnimi spremembami, ki prav tako pričajo v prid prelomnosti tega dogodka, npr. ustalitve plačevanja honorarjev, predujmov ali plačevanja na obroke pri založnikih (Dović 2007: 158–159).

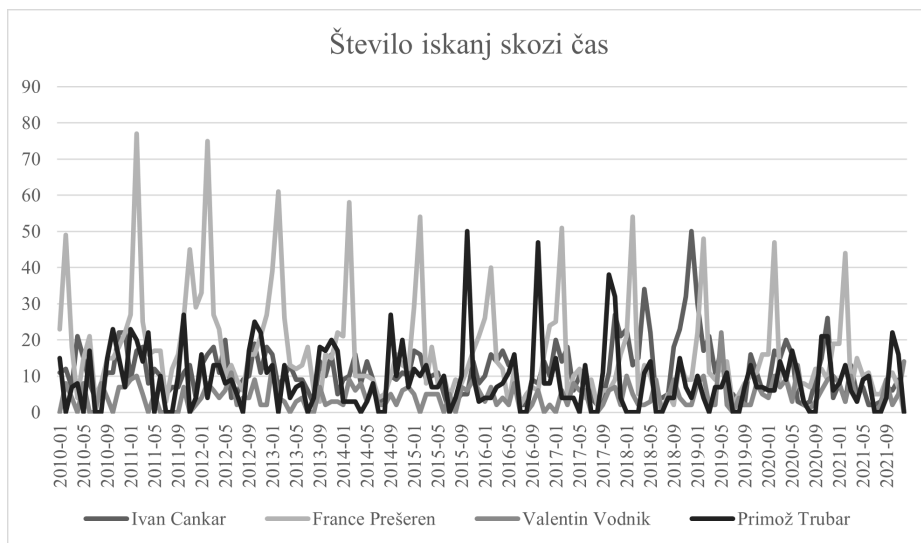
Daljnosežnost vpliva »prelomnih« akterjev na slovenski literarni sceni lahko preverimo s preštevalnimi metodami,⁶ npr. s številom spletnih iskanj, s katerim nam postreže orodje GoogleTrends. Prvo mesto pričakovano zaseda France Prešeren (povprečje 20), za njim pa si sledijo: Ivan Cankar (14), Valentin Vodnik (6), Primož Trubar (5), Josip Jurčič (4), Anton Tomaž Linhart (2) in Janez Cigler.

Vključimo lahko še število poimenovanj ulic (podatki so dostopni na spletni strani Statističnega urada RS), kjer vodi Prešernova ulica/cesta (60), za njo pa so Cankarjeva (57), Trubarjeva (38), Jurčičeva (32), Vodnikova (22), Linhartova (13) in Ciglerjeva (1) ali število osnovnih in srednjih šol, ki so poimenovane po Prešernu (5), Cankarju (4), Trubarju (2), Jurčiču (1), Vodniku (1) in Linhartu (1).

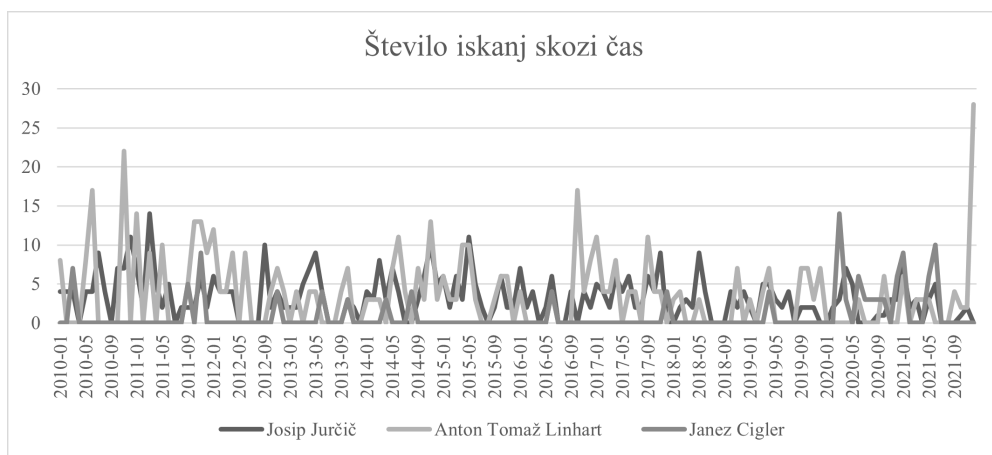
Zanimivo je, da so bili na tolarskih bankovcih upodobljeni Trubar (10 tolarjev), Prešeren (1000) in Cankar (10.000), slednji pa je bil pri izbiri motivov evrskih kovancev, kljub temu da mu je na tolarskih pripadal bankovec najvišje vrednosti, izpuščen – Prešernu sicer pripada kovanec za 2, Trubarju pa za 1 evro.

5 Ivan Cankar, 1917: *Zastonjkarji*. *Ljubljanski zvon* 37/2. 111–112.

6 Za napotke, kako se te reči počne, hvala red. prof. dr. Miranu Hladniku in Luciji Mandič.



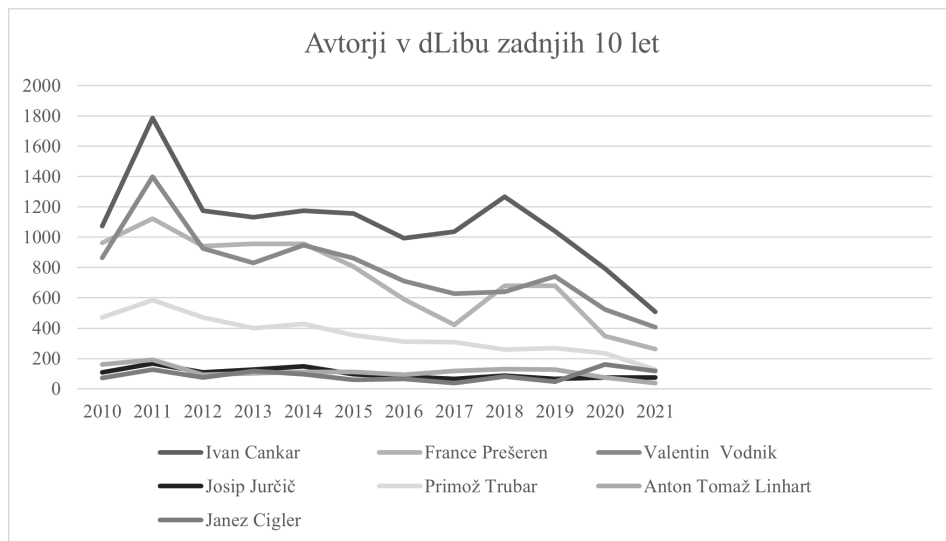
Graf 1: Število iskanj skozi čas (Cankar, Prešeren, Vodnik, Trubar).



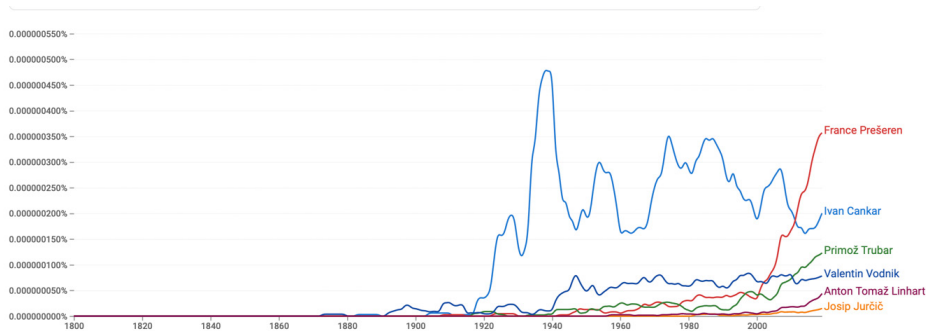
Graf 2: Število iskanj skozi čas (Jurčič, Linhart, Cigler).

Cankarju v tolažbo naj služita grafa 3 in 4 na naslednji strani; prvi prikazuje pojavitev imen v dLibu,⁷ drugi pa pojavitev imen v knjigah, zbranih v bazi Google Books – podatke o teh beleži Google Books Ngram Viewer.

7 Pri zapisih tipa 2016/2017 ali 2016–2017 so podatki prišteti spodnji letnici.



Graf 3: Cankar, Prešeren, Vodnik, Jurčič, Trubar, Linhart, Cigler v dLibu.



Graf 4: Cankar, Prešeren, Vodnik, Jurčič, Trubar, Linhart, Cigler v zbirki Google Books.

Prelomnost dostikrat poudarjamo tudi s pridevnikom »največji«, ki je v Gigafidi ob Prešernu zabeležen pribl. 150-krat, ob Cankarju, sicer skromneje, pa pribl. 40-krat. Preprost sklep bi se verjetno glasil, da sta Prešeren in Cankar pač »največja«, a literarna zgodovina je do takšnih sklepov upravičeno nezaupljiva. Ker pa gre vendarle za uvodni nagovor, naj mi bo dovoljen še osebni komentar. Pridevnik »največji« ob Prešernu in Cankarju je morda prej kot znanstvena ali znanstveno-kritična oznaka lahko odraz spoštovanja do umetnikov, ki sta v literarni zgodovini in, kot smo videli, tudi v javni zavesti pustila močan pečat. Če za potrebe »šolske« periodizacije služijo provizorične letnice in njim pripadajoči dogodki, ki literarno zgodovino lično razdelijo v navidezno urejeno in na manjša poglavja razdeljeno zgodbo, lahko Cankarja in Prešerna na podoben način označujemo za »največja«.

Poenostavljanje in posploševanje za potrebe doseganja mikavnosti snovi, ki smo mu v zadnjem času v izobraževalnem procesu zlasti na osnovnošolski stopnji vedno pogosteje priča, imata lahko veliko hujše in daljnosežnejše posledice. Tudi oznaki »največji slovenski pisatelj« in »največji slovenski pesnik« sta svojevrstna posplošitev in poenostavitev, a veliko manj krivična in veliko bolj utemeljena kot katere druge. Zdi se mi, da zato vsaj na nižjih stopnjah izobraževanja verjetno ni prav dosti narobe, če se obdržita. Za vse opombe o veličini največjih bo že še čas.

Tema letošnjega Simpozija mladih slavistov je pokazala, na koliko različnih načinov lahko razumemo mejnike in prelomnice, sploh v širšem kontekstu slovanskih jezikov in literatur. Simpozija in pričujočega zbornika ne bi bilo brez vseh avtorjev in avtoric, ki se jim na tem mestu zahvaljujem za udeležbo. Posebne zahvale gredo izr. prof. dr. Urški Perenič, ki je pripravila uvodno predavanje, predstojnici Oddelka za slovenistiko red. prof. dr. Mateji Pezdirc Bartol in predstojnici Oddelka za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani doc. dr. Špeli Sevšek Šramel za vso pomoč in podporo pri organizaciji, recenzentom in recenzentkam, ki so bdeli nad ustreznostjo prispevkov, Ianu Opari, ki je poskrbel za slovnično neoporečnost angleških delov zbornika, in Luciji Mandić ter Roku Mrviču za še eno leto uspešnega sodelovanja in soorganiziranja Simpozija mladih slavistov.

Hvala.

Neža Kočnik

vodja Študentske sekcije ZSDSDS

studentska.sekcija@zdsds.si

Љиљана Никић

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду / Filozofska fakulteta Univerze v Novem Sadu
jovanov.ljiljana@gmail.com

Девојачки роман Драге Гавриловић као прекретница у развоју књижевних жанрова

У раду се анализира *Девојачки роман* Драге Гавриловић, прве жене романописца у српској књижевности која припада првој генерацији жена које завршавају Учитељску школу у Сомбору. Посебна пажња биће посвећена анализи женских ликова у роману, али и испитивању елемената аутобиографског и начин њиховог функционисања у тексту, с обзиром на то да је много аутобиографског присутно у делу (и Драгин отац је трговац који финансијски пропада; и она је, као и њена јунакиња, уписала сомборску учитељску школу; у лик своје главне јунакиње Даринке ауторка утква своја схватања о љубави и браку која јој одређују живот). Циљ овог рада јесте да, применом биографске методе, компаративне методе и критичко интерпретативног поступка, укаже на идеје Омладинског покрета, утемељене на учењу Светозара Марковића, које су заступљене у овом делу, али и на утицај овог романа на развој књижевних жанрова. Реч је, пре свега, о идеји о еманципацији жена, која је стављана међу најважније задатке времена, а која је приказана кроз женске ликове у роману. *Девојачки роман* објављен је у часопису *Јавор* 1889. године. Иако по многим својствима (тематска преокупација, поетичке одлике) припада своме времену, начин на који прилази проблему женске еманципације чини овај роман актуелним и данас. На тај начин *Девојачки роман* може се посматрати као претеча женског писма и феминизма, што је значајна прекретница у развоју књижевних жанрова.

Кључне речи: Драга Гавриловић, роман, Светозар Марковић, еманципација жена

The *Girl's novel* by Draga Gavrilović as a Turning Point in the Development of Literary Genres

This paper analyzes the *Girl's novel* (1889) by Draga Gavrilović. Special attention was paid to the analysis of female characters in the novel, but also to the examination of the elements of the autobiographical, as well as the examination of the biblical context on which some of the heroine's ideas rest. The aim of this paper, using the biographical method, the comparative method and critical-interpretive analysis, is to highlight the ideas of the Youth Movement, based on the teachings of Svetozar Marković, but also the influence of this novel on the development of literary genres. It is, above all, about the idea of the emancipation of women. The way this novel approaches the problem of women's emancipation makes it still relevant today. The *Girl's novel* can also be seen as a forerunner of women's writing and feminism, which is a significant turning point in the development of literary genres.

Keywords: Draga Gavrilović, novel, Svetozar Marković, emancipation of women

1. Прва жена романописац у српској књижевности

Драга Гавриловић (1854–1917) била је прва жена романописац у српској књижевности. Рођена је у Српској Црњи, у трговачкој породици. Четири разреда основне школе завршила је у Новом Саду и потом наставила да живи у родном месту.

У периоду 1875–1878 године завршава учитељску школу у Сомбору, у којој је снажно упориште имала Уједињена омладина српска, основана у Новом Саду 1866. године.¹ Прва Скупштина Уједињене омладине српске састаје се у Новом Саду 15.–18. августа 1866. године у дворани српске гимназије. У дворани се састало на четиристо младих и занесених Срба, ђака, политичара, књижевника, трговаца. Скупштина је имала врло јаког одјека у свима крајевима српског народа, нарочито међу млађим светом (Скерлић 1906: 113–117).

Основни задатак Омладине био је просветно-националан: да буди народни живот у свим гранама његовим и да казује начине за побољшање материјалног стања народног, те да тако надокнађује радњу цркве, школе и учених друштава. Први главни циљ био је да се што више подигне што чистије народно осећање (Скерлић 1906: 154).

Ширење просвете и корисних знања сматрала је Омладина као један од својих главних задатака, нарочито у Србији, где је 1866. године на 1000 становника свега 42 писмена. Омладинске девизе су: *Просветом ка слободи*, и *Све на основу истине, а с помоћу науке*.

Године 1868. оснива се у Новом Саду Мушко-женски одбор са задатком да подигне српску вишу женску школу, да би се стало на пут однорођавању Српкиња по туђинским заводима (Скерлић 1906: 158).

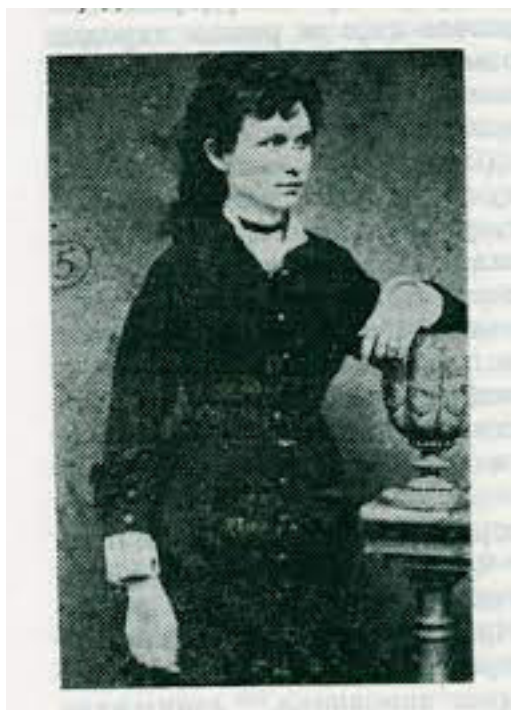
Омладинска левица, чији је члан био Светозар Марковић, у једној писменој представци тражи, између осталог, да се призна равноправност жене са човеком, дужност друштва да бесплатно школује децу, да је вера приватна ствар и да је сваком слободно веровати и не веровати (Скерлић 1906: 128).

Учење Светозара Марковића стављало је „ослобађање женскиња” међу најважније задатке времена:

¹ Уједињена омладина српска била је кратког века, од 1866. до 1871. године, али је снажно утицала на даљи историјски развитак као значајна политичка и идејна снага.

Измените положај женин, не захтевајте од ње да се кити како каква одалиска у харему, тј. признајте јој човечанска права. [...] Ако се призна да је жена исто тако привредна снага у друштву као и човек, онда логично следује да она има пуно право – и то захтева истински интерес друштва – да она учествује при уређивању свију одношаја у друштву, јер се сви одношаји тичу и ње тако исто као и човека. (Марковић 1969: 126–127)

Своје искуство из периода школовања, идеје из Омладинског покрета, утемељеног на учењу Светозара Марковића, али и ставове о браку као равноправној заједници мушкарца и жене заснованој на међусобној искреној љубави, Драга Гавриловић ће заступати у више књижевних дела, међу којима је и *Из учитељичког живота* (1884) – прво обимније прозно дело које се бави том тематиком.



2. Умри, али не дај пољупца без љубави!

Централно дело њеног опуса представља *Девојачки роман* (1889),² који у листу *Јавор* излази у осамнаест наставака (17–34). Први део романа излази 23. априла 1889. године. Од тада па до краја излажења, 20. августа,

² *Девојачки роман* имао је најпре наслов *Девојачки сан*. Међу необјављеним рукописима, у списку радова Драге Гавриловић, налази се и *Сеоски роман* који је сада изгубљен (РОМС, инв. бр. М. 1608).

роман се седам пута нашао на насловној страни листа. Тако је српска литература добила први роман који је написала жена, али који у време њеног стваралаштва није био објављен као књига.³

Основне теме Драге Гавриловић јесу љубав, учитељски живот, еманципација жена, женидбе и удаје, али и брак и однос према браку.

Овај роман први пут у српској књижевности тематизовао је ситуацију и позицију жена у 19. веку и покренуо проблем њихове еманципације и професионалног рада (Кох 2013: 45).

Јунакиње *Девојачког романа* јесу три сестре – Даринка, Босилка и Ружица. Посебна пажња посвећена је лику Даринке, кроз коју ауторка исказује сопствене идеје.

Ауторка је завршила учитељску школу, што је прва паралела између ње и јунакиње о којој пише. Уредба о вишим српским девојачким школама донета је 1. јуна 1871. године. Том Уредбом дозвољено је да се женска омладина редовно уписује у сомборску учитељску школу. Доношењу ове Уредбе претходила је врло жива политичка активност целокупног српског живља у Војводини, а посебно Омладине.

Драга Гавриловић је знала за сва ова збивања и Уредбу о упису женске омладине у више школе, те је отац Милан Гавриловић, трговац по занимању, уписује у учитељску школу. Интересантно је и то што је и у *Девојачком роману* Даринкин отац такође трговац.

Радња *Девојачког романа* почиње у селу Б, у Банату, у августу. Година није тачно наведена, али ауторка указује на податак да је реч о 19. веку.

Бројала се 18.. година августа месеца те године беснила је једнога вечера необична бура. Сав Банат претрпео је знатну штету, али село Б... као да беше средиште и вртлог непогодности. Све живо затворило се по кућама, утуткало прозоре, да бар не види гњев божји, кад га већ чује и осећа. [...] Између девет и десет часова узгрну се завеса са прозора неке омање кућице и на њему се указа женска прилика. (Гавриловић 2007: 19)

3 Велики искорак у враћању ове књижевнице на сцену српске књижевности имао је Владимир Миланков, новинар и есејиста из Српске Црње (родног места Драге Гавриловић), који је написао књигу о њеном животу *Драга Гавриловић, живот и дело*, а затим приредио и њена *Сабрана дела* (1990) у две књиге. Након *Сабраних дела*, *Девојачки роман* се нашао и у књизи *Драга Гавриловић, изабрана проза* (2007), коју је приредила Јасмина Ахметагић. Од периода поновног објављивања њених дела, интензивно расте интересовање за ову књижевницу, а Зборник радова са научног скупа о Драги Гавриловић *Валоризација разлика* (2013) представља обимнији подухват ревалоризације њеног књижевног дела.

На тај начин ауторка полако уводи јунакиње овог романа у радњу, описујући малену собу у којој су три девојке. Све три јунакиње се баве везом. Интересантно је то што ауторка не описује лица ових девојака, што има везе са Даринкиним ставовима.

Употребимо ту згоду да им у лице загледамо. Па ако и нећемо да описујемо: чарне очи, бело лице, рубин-усне, бисер зубе и све остало што се на женскињу највише описује, опет има нешто што је при описивању спољашњости помена вредно; а то су покрети и израз лица и очију јунака и јунакиња наших. На то гледећи, можемо унеколико човека познати. Иначе, зна се да се отров пружа тек у лепој чаши, у коју човек ништа не сумња. (Гавриловић 2007: 19–20)

Даринка се веома критички односи према писцима који су у књижевност унели опис женске лепоте која мађијски привлачи јунаке. Критикује и жене које су усредсређене на дотеривање и искључиву бригу о спољашњим вредностима, али кривца пре свега налази у васпитавању женске деце и у самим мушкарцима и њиховом »трулом укусу«.

Текстови Драге Гавриловић вишеструко се опиру доминацији патријархалне стеге која као идеал поставља хегемони тип маскулинитета, коме је дозвољено да жену посматра као украс или као робу, или у најбољем случају као нему потпору наметнутим јој вредностима (Стојаковић 2013: 77). Овде се може уочити библијски контекст:

Ваше украшавање да не буде споља: у плетењу косе и у кићењу златом или у облачењу хаљина, него у скривеноме човеку срца, у непропадљивости кроткога и тихога духа, што је пред Богом скупочено. (Прва саборна посланица Светог апостола Петра 3: 5–10)

Даринка је најстарија сестра, Босиљка је средња, а Ружица најмања сестра. И ауторка је, као и њена јунакиња Даринка, била најстарија сестра, у вишечланој породици која је бројала осморо деце. У књизи *Драга Гавриловић – живот и дело* налази се податак да је она најстарије дете Милана и Милке Гавриловић, као и да јој је крштено име Каролина (Миланков 1989: 58).

Женска судбина у времену у ком је брак једина алтернатива, сагледана је у *Девојачком роману* кроз три сестре, које, након очевог финансијског пропадања, постају сиромашне девојке, чиме се њихове околности живота знатно мењају, а могућности избора сужавају (Ахметагић 2007: 9). Кроз разговор сестара о томе како је Даринка требало да се уда за грофа Станишића и како би, према Босиљкиним речима, живела у изобиљу, не би морала да се стара да набави сваку ситницу и имала би мужа и децу, јунакиња изриче

своје ставове и размишљања о браку која су супротстављена времену у којем живи, али и чињеницу да жена треба да буде образована:

Кад бих се удала, била бих своје мужу до гроба верна жена и добра домаћица. Дужност је свакој поштеној жени светиња. [...] Веран друг може бити жена мужу кога воли, од срца воли и с којим је, осим тога, сличних назора и на истом ступњу образовања. Не мислим баш увек научном, школском образовању, већ домаћем и друштвеном. Иначе, без тога, постаће им друговање обојима брзо досадно, па чак и несносно. (Гавриловић 2007: 23–24)

Даринка истиче да су често у друштву, у свету многи људи општеуважени, а у породици и кући су најмање поштовања достојни. Из тог разлога треба питати *паметну, ваљану и разбориту жену* (подвукла Љ. Н.) какав је човек њен муж (Гавриловић 2007: 24). На то Ружица одговара библијским цитатом:

– Право велиш – умеша се сад и Ружица. – Јер ко вели: Ја љубим Бога, а мрзи на брата свога, лажа је; та ко не љуби брата свога кога види, како може љубити Бога кога не види?! (Гавриловић 2007: 25)⁴

Када јунакиња више пута у роману изриче свој »кредо« да ће радије умрети но дати пољубац без љубави, она се заправо супротставља разврату који је кроз установљене начине удаје легализован у друштву (Ахметагић 2007: 10).

Даринка се опире установљеном, бранећи своја уверења. На тај начин раскринкава поремећени систем вредности у друштву, увиђајући да је све што је учи околина удаљено од новозаветног завештања да се и Бог мора срдити на људе који пред његовим светим лицем једно другом верност задају, а још се и не познају (Ахметагић 2007: 11).

Светозар Марковић у књизи *Србија на Истоку*⁵ наводи на који начин су се *уговарали бракови*:

Женидба сина и удаја кћери припада родитељима. Момак и девојка често се и не виде, већ њихови родитељи сврше погодбу и углаве свадбу између „своје деце“. Морална власт што је у оваквим одношајима имају родитељи над децом, веома је силна. Она је јака у Србији и до данашњег дана. И данас се чује: ја сам те родио (или родила) и одранио – ја сам твој господар. Овакве су појаве у оно доба биле опште. Такву власт родитеља над децом подпомаже „јавно мњење“ целог народа,

4 „Вољени, љубимо једни друге, јер је љубав од Бога, и сваки који љуби од Бога је рођен, и познаје Бога. Који не љуби, не познаде Бога, јер Бог је љубав. У томе се показа љубав Божја према нама што је Бог Сина свога Јединороднога послао у свет да живимо Њиме“ (Прва саборна посланица Светог апостола Јована Богослова 4: 15–19).

5 Уједињена омладина штампаће ову књигу као засебну књигу 1888. године.

које обасипље презирањем сина или кћер који не слушају и не поштују своје родитеље. Но случајеви непослушности редки су. (Марковић 1995: 15)

Јован Скерлић истиче да је патријархални живот, којим су се српски романијери толико поносили, врло низак ступањ цивилизације и у њему је жена као личност уништена, а њена улога сведена на »жокош која леже пилиће и на домаће марвинче које вуче јара«. Тек крајем 18. века, и то у богатим српским варошима у Угарској, женска деца почела су се слати у школу (Скерлић 1964: 280).

Даринкине идеје јесу, заправо, идеје Драге Гавриловић, док су ликови сестара на традиционалнијим, конзервативнијим позицијама. Што више расте, ауторка се све мање мири са ропским положајем жене у браку, а жена је, према речима Владимира Миланкова, заиста била у ропском положају. Удата, није смела никада да иде ни расплетене косе, већ је косу морала да савије у „конђу” (мали дрвени обруч пресвучен тканином око кога удате жене обавијају косу), те је из тог доба остала песма: *И роб ће се ослободит звожђа/ жена конђе, кад у гробље пође* (Миланков 1989: 66).

У другом поглављу романа, користећи се ретроспекцијом, ауторка уводи и лик богатог трговца Раде Драгића, оца Даринке, Босилке и Ружице. Рада је рано изгубио оца, али га, након завршетка трговачке школе, мајка жени добром, образованом женом Ирином, не по својој, већ по његовој вољи (Гавриловић 2007: 30). Он, међутим, није био најзадовољнији што су му сва деца била женска, те га је оптерећивала и чињеница да за њих треба спремити добар мираз.

Интересантно је то што се отац Рада жени образованом женом Ирином по својој вољи, а при удаји својих кћери руководи се традиционалним обичајима. Даринка, која жели брак какав има њен отац, више пута се сукобљава са њим. Сукоби се не тичу само брака, већ и Даринкине жеље да упише учитељску школу, о чему ће бити речи у даљем раду.

И ауторкин отац, Милан Гавриловић, био је трговац који финансијски пропада као и Рада Драгић и тај податак повезује лик Раде Драгића и личност Милана Гавриловића. Међутим, њихови ставови о образовању жена се разликују.

Рада Драгић припада већини, илити „јавном мњењу” како пише Светозар Марковић (Марковић 1995: 15), која сматра да је за женску децу најважније да буду вредне и уредне, и да се добро удају. Зато га првенствено оптерећује

мираз који треба спремити за три ћерке те отвара већу радњу у којој је поваздан са својом женом и помоћницима радио. Када му жена говори да, радећи, занемарује васпитање девојчица, он јој одговара:

– Какво васпитање? Код женске деце! [...] Стара њихова мајка пази их као очи своје. Биће, веруј ми, вредне и уредне. А за клеветање на гласовиру и којекакво мајмунисање имају још каде. (Гавриловић 2007: 30-31)

Отац Рада често осуђује мајку Ирину што је Даринки дозволила да шета по шуми и слободно време проводи у читању, те се ретко играла са другом децом а у петнаестој години на потпуно другачији начин од својих вршњакиња размишља о удаји:

Мој муж мора пре свега поштен бити; мора бити образован човек, а мене уз то мора волети, волети као и ја њега. Па, онда не марим, макар био и шљивар. (Гавриловић 2007: 36)

Док је била богата, Даринка је одбијала своје просце речима да неће да купује мужа. Када је осиромашила, она исто изражава речима да неће да продаје своје срце. Средина, међутим, није критички расположена према девојкама које се удају због новца, према младићима који бирају најбогатије, средина је критички расположена према Даринки (Ахметагић 2007: 10).

Интересантно је седмо поглавље романа, у коме ауторка указује на положај жене, али и на чињеницу да Даринкина размишљања о браку нису добродошла у једну патријархалну средину у којој се брак уговарао. Када се најављује Душан – леп, ваљан и богат младић – газда Ђокин син, чију породицу газда Рада веома поштује, Даринка разговара са мајком. У том разговору, она се позива на новозаветно завештање да се и Бог мора срдити на људе који се пред његовим светим лицем једно другом верност задају, а још се и не познају (Гавриловић 2007: 60). На то јој мати одговара:

Ко те тако научио мислити? [...] Свему томе криве су – настави госпођа – оне проклете књижурине. (Гавриловић 2007: 60)

Иза таквог мајчиног става није стојало и мишљење, те ауторка о Ирени наводи следеће:

Сирота жена! Тежак беше њен положај. Здрав разум, особито осетљиво срце њезино, потпуно се слагало са ћеркиним мишљењем. Но, она беше жена, и то мирољубива жена, која уз то својство још и љубљаше свога мужа, те се тако навикла да без размишљања усваја назоре његове. (Гавриловић 2007: 59)

Даринка јасно изражава своје ставове, док је лик њене мајке грађен на основу положаја жена из 19. века. У седмом поглављу, када Душан упознаје Даринку и Босиљку, ауторка указује на занимљив моменат који ће се након тога десити. Када га мајка упита како му се свидела девојка, мислећи првенствено на Даринку, Душан одговара:

Лепа је. Обе су лепе. Мени је свеједно коју ми даду. Нисам так'и занешењак да у браку тражим само љубав. За нас мушке то је детињарија. Главно је, као што сам вам рекао, добар мираз. (Гавриловић 2007: 63)

Овај разговор чуле су Даринка и Босиљка.

Душану се, међутим, Даринка допала те говори мајци да би је узео без мираза, што она не подржава. Он јој признаје љубав, али је она све време суздржана јер зна за пређашњи разговор. Недуго након одласка, отац и син се поново појављују са истом намером, да запросе Даринку. Дакле, и овај брак је био уговорен и, без обзира на њена опирања, требало је да се реализује.

Девојачки роман, посебно други део у којем Даринка пише својим сестрама о атмосфери која влада у учитељској школи и тешкоћама са којима се суочава, има епистоларну форму.

Служећи се епистоларном формом у осмом поглављу, ауторка указује на људске мане и слабости, али и на чињеницу да брак не треба градити на лажима. Тиме се разрешава судбина овог уговореног брака. Душан Стајић случајно шаље Даринки писмо које је наменио Јелени, девојци у коју је пре ње био заљубљен. У писму младић истиче да воли Јелену и да је пристао на брак са Даринком да не би увредио родитеље:

Даринка ће, истина, бити моја жена, но код тебе, Јело, остаје срце, душа и сва срећа моја. (Гавриловић 2007: 73)

Након читања писма, Даринка поново размишља о положају жене:

Јадна ли смо створења, ми женскиње – омаче јој се тихо са усана. – Кадре смо и против свог уверења делати, тек да не увредимо особе које нас љубе. (Гавриловић 2007: 74)

Иако је највише простора дато лику Даринке, а много мање су описане Босиљка и Ружица, у осмом поглављу романа ауторка указује и на њихове ставове о браку.

Након што је одлучила да прекине веридбу са Душаном, Босиљка је не подржава, критикујући је да таквом одлуком неће испунити очеву највећу жељу. И Ружица, најмлађа сестра и још увек дете, слуша њихов разговор па

на Даринкине речи да неће да има мужа који ће је, чим види лепшу и богатију, оставити, одговара да је најбитније да је он ожени, па после нека гледа шта ће (Гавриловић 2007: 74). На то Босиљка примећује да и Ружица, иако мала, практичније размишља од Даринке.

Дакле, и Босиљка и Ружица прихватају патријархалну норму у којој је уговорен брак нормална и прихватљива појава.

Ни један лик у *Девојачком роману* није близак Даринкиним схватањима колико младић кога је још као дванаестогодишња девојчица срела у шуми и од кога је створила идеал. У петом поглављу, ауторка описује Ненада као угледног младића, са шеширом и књигом у руци, на основу чега би се могло закључити да је још ђак или се књигом радо бави (Гавриловић 2007: 42).

Поставља се питање због чега је Ненад Даринкин идеал.

Прва заједничка особина која их повезује јесте љубав према књизи. Указали смо већ на то да Даринка чита, да је чак и осуђују због тога, наводећи да је управо из књига развила ставове које има. Друга заједничка особина која их повезује јесу слична размишљања и чињеница да Даринка први пут наилази на особу која је схвата.

Ненад примећује да Даринка не жели да је ико воли због новца, него због онога што јесте, те јој свечано изговара реченицу која ће постати и остати њен кредо до краја, а то је:

Умри, али не дај пољупца без љубави. (Гавриловић 2007: 46)

3. Еманципација жена у *Девојачком роману*

Да је *Девојачки роман* актуелан на више нивоа указује и став јунакиње да жена треба да има свој позив преко којег би остварила независност и ослободила се брачне принуде. Овај став Даринка јасно исказује у разговору са оцем, неколико година после раскида веридбе са Душаном.

Славица Гароња Радованац прва је скренула пажњу на нови тип интелектуалки које је Драга Гавриловић увела у српску прозу, а то је тип »образоване Српкиње« (Гароња Радованац 2010: 49). Међу јунакињама, Даринком, Босиљком и Ружицом, Даринки је посвећено највише пажње у роману и управо она представља тип образоване Српкиње.

Када отац Рада почиње финансијски да пропада, Даринка га, и даље одбијајући просце, моли да јој допусти да изабере себи позив како би, и ако се не уда, остала користан члан друштва.

Оваква размишљања имала је и сама ауторка. Као основни предуслов, Драга сматра неопходним да и жена има свој позив, своју материјалну сигурност, да не зависи ни од величине мираза који уз њу родитељи нуде, ни од прихода мужевљевих, већ од сопственог рада и зараде коју по том основу остварује (Миланков 1989: 67). Због таквих одлука уписује сомборску учитељску школу.

Отац Милан Гавриловић подржава Драгину идеју да упише учитељску школу. Рада, међутим, остаје доследан својим ставовима о томе да девојка ни за шта друго није способна него за жену и домаћицу, и нуди јој могућност да се уда за младића који је бележник по струци. Она то не жели, истичући да и у Америци, Русији, Швајцарској, Француској па и Аустро-Угарској жене обављају занате који су за њих, а има и правница и лекара (Гавриловић 2007: 81). Дакле, проза Драге Гавриловић нуди и културолошке моделе мишљења, указујући на просторе на којима има еманципованих жена.

Тек пред крај романа, у двадесетом поглављу, Даринка успева да оствари жељу и упише учитељску школу, у чему је подржавају и сестре Босиљка и Ружица.

Даринка у овом делу романа пише сестрама о атмосфери која влада у учитељској школи и тешкоћама са којима се суочава. Јунакиња уочава огроман распон између суштинских вредности и оних који се награђују у образовном систему. Њено сведочанство није и објективна слика њеног знања.

Она у својим писмима истиче и сукоб са једном колегиницом. Посматрајући начин на који се Даринка одева, а то је првенствено црна хаљина и кратка коса, колегиница указује на слободњачке идеје: жељу за еманципацијом и комунизам (Гавриловић 2007: 132). Неке је колегинице зову »сањалицом«, неке »еманципованом«, а то је зато што Даринка не крије своје идеје и жеље.

У трећем писму, Даринка открива сестрама своје идеје, пишући им следеће:

Умри, али не дај пољупца без љубави! То је моја девојачка лозинка. Тој идеји остаћу ја вазда верна, као што ћу увек бити тек права Српкиња. Уз то ћу се целог живота свог строго придржавати Спаситељевих речи: »Што ниси себи рад, не чини другомек«. (Гавриловић 2007: 134)

Даринка и овде понавља свој кредо, своју девојачку лозинку, али се позива и на библијски цитат као на идеју од које полази.⁶

Читав је опус Драге Гавриловић цитатно ослоњен на Библију, те у Библији треба тражити полазиште о Даринкином схватању брака. Она за положај жене критикује друштво, позивајући се и на идеје Уједињене омладине српске да и жене треба да се школују те на тај начин буду поштоване у друштву.

Ни ауторка, као и Даринка, није била међу бољим ученицама. Испит о учитељској способности полагала је у времену од 19. до 22. јуна 1878. године, а у примедби уписнице се констатује:

Пошто је учитељски испит с довољним успехом положила, проглашена је да је способна за учитељицу у срб. нар. школама. (Миланков 1989: 68)

Пишући својим сестрама о визији учитељског позива, Даринка истиче и просветитељске циљеве. И у учитељском позиву она сматра да је карактер пресудан. Јасмина Ахметагић примећује да Даринка карактер и систем вредности темељи на Новом завету:

Лажне љубави лажна поштовања мени не треба! Наша срећа није од овога света. (Гавриловић 2007: 178)

Јунакиња, након годину дана тражења посла, добија посао у школи интервенцијом Незнанка Незнанковића, среског лекара, са којим ће се касније остварити на емотивном пољу. Најпре се удају њене сестре, а затим и она:

Сад живе сви сретно и задовољно. Срећа им је на чврстом темељу дигнута, те је изглед да се неће никада срушити. (Гавриловић 2007: 181)

Даринка и Незнанко се селе у Срећнице, где је он смештен за среског лекара.

Да је први пољубац дала из чисте љубави, казују и речи које Даринка упућује Незнанковићу:

Ти си мој »браца«, мој »идеал«, мој »грофи« сва срећа моја. [...] Срећа је уморила; осећала је, да је он истински љуби и да је сама први пољубац дала тек из праве и чисте љубави. (Гавриловић 2007: 180)

Душан Иванић у *Српском реализму* спомиње *Девојачки роман* као први сеоски роман једне ауторке, са мотивима тзв. женске прозе (буђење младог

6 *И како хоћете да вама чине људи, чините тако и ви њима* (Јеванђеље по Луки 6: 31).

бића, еманципација, изолованост) и с клишетираним крајем – срећна удаја (Иванић 1996: 121). Јасмина Ахметагић такође примећује да ауторка прибегава клишетираним решењима, како би врлину наградила, и од тога страда вредност њене прозе, као што користи и елементе попут израженог карактера јунака у презимену, што указује на превазиђену романтичарску поетику (Ахметагић 2007: 15).

Иако је крај у роману (срећна удаја) клишетиран, он ипак поентира Даринкине ставове. Крај, заправо, представља награду за идеје којима је јунакиња све време тежила, а то су идеје о еманципацији жена, о образовању жена и о браку сачињеном из обостране љубави, једнаког образовања и међусобног поштовања из ког се жена уважава као личност.

Идеја о еманципацији жена, о којој пише прва жена романописац у српској књижевности, представљајући, кроз Даринку, лик образоване Српкиње, јесте феминистичка.⁷ Из тог разлога овај роман се може сматрати претечом женског писма и феминизма, што је значајна прекретница у развоју књижевних жанрова. Међутим, не треба га читати само у том кључу. Позивањем на библијски контекст, који се уочава у Даринкиним ставовима, указали смо и на то да се Даринкине идеје снажно ослањају и на ревалоризацију традиционалних вредности. Управо то – суочавање модерног и традиционалног – чини овај роман актуелним и данас.



7 Термин »феминизам« највероватније се појавио у Француској 1830. године. Употребрио га је Шарл Фурије, за којег је еманципација жена представљала меру друштвене еманципације као целине (Бужинска, Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд, Службени гласник, 427).

ИЗВОРИ

Библија: *Свето писмо Старог и Новог завета*. Пирот 2010.

[Biblija: *Sвето писмо Старог и Новог zaveta*. Piro, 2010.]

Драга ГАВРИЛОВИЋ, 2007: *Девојачки роман*. Београд: Мултинационални фонд културе, КОНПАС, Седма сила.

[Draga GAVRILOVIĆ, 2007: *Devojački roman*. Beograd: Multinacionalni fond kulture, KONRAS, Sedma sila.]

ЛИТЕРАТУРА

Јасмина АХМЕТАГИЋ, 2007: *Драга Гавриловић, изабрана проза*. Београд: Мултинационални фонд културе, КОНПАС, Седма сила.

[Jasmina AHMETAGIĆ, 2007: *Draga Gavrilović, izbrana proza*. Beograd: Multinacionalni fond kulture, KONPAS, Sedma sila.]

Ана БУЖИНСКА, Михаил Павел Марковски, 2009: *Књижевне теорије XX века*. Београд: Службени гласник. Online.

[Ana BUŽINSKA, Mihail Pavel MARKOVSKI, 2009: *Književne teorije 20. veka*. Beograd: Službeni glasnik. Online.]

Славица ГАРОЊА РАДОВАНАЦ, 2010: Први женски роман (Драга Гавриловић, Девојачки роман 1889). *Жена у српској књижевности*. Нови Сад: Дневник. 39–53.

[Slavica GARONJA RADOVANAC, 2010: Prvi ženski roman (Draga Gavrilović, Devojački roman 1889). *Žena u srpskoj književnosti*. Novi Sad: Dnevnik. 39–53.]

Душан ИВАНИЋ, 1996: *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска. 121.

[Dušan IVANIĆ, 1996: *Srpski realizam*. Novi Sad: Matica srpska. 121.]

Магдалена КОХ, 2013: Пројекат: Еманципација. Драга Гавриловић и српски феминистички есеј. *Валоризација разлика*. Ур. Светлана Томић. Београд: Алтера, Фондација мултинационални фонд културе. 43–56.

[Magdalena KON, 2013: Projekat: Emancipacija. Draga Gavrilović i srpski feministički esej. *Valorizacija razlika*. Ur. Svetlana Tomić. Beograd: Altera, Fondacija multinacionalni fond kulture. 43–56.]

Светозар МАРКОВИЋ, 1995: *Целокупна дела, VIII*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. Online.

[Svetozar MARKOVIĆ, 1995: *Celokupna dela, VIII*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. Online.]

Светозар МАРКОВИЋ, 1996: *Одабрани списи*. Нови Сад: Матица српска.

[Svetozar MARKOVIĆ, 1996: *Odabrani spisi*. Novi Sad: Matica srpska.]

Владимир МИЛАНКОВ, 1989: *Драга Гавриловић – живот и дело*. Кикинда: Књижевна заједница Кикинде.

[Vladimir MILANKOV, 1989: *Draga Gavrilović – život i delo*. Kikinda: Književna zajednica Kikinde.]

- Владимир Миланков, 1990: *Драга Гавриловић, Сабрана дела*. Кикинда: Књижевна заједница Кикинде.
- [Vladimir MILANKOV, 1990: *Draga Gavrilović, Sabrana dela*. Kikinda: Književna zajednica Kikinde.]
- Јован Скерлић, 1906: *Омладина и њена књижевност (1848 – 1871)*. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије. Online.
- [Jovan SKERLIĆ, 1906: *Omladina i njena književnost (1848 – 1871)*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine Srbije. Online.]
- Јован Скерлић, 1964: *Фелтони, скице и говори*. Београд: Просвета.
- [Jovan SKERLIĆ, 1964: *Feljtoni, skice i govori*. Beograd: Prosveta.]
- Гордана П. Стојаковић, 2013: Драга Гавриловић: Прилог за историју стварања нових родних улога у српском друштву 19. века. *Валоризација разлика*. Ур. Светлана Томић. Београд: Алтера, Фондација мултинационални фонд културе. 56–75.
- [Gordana P. STOJAKOVIĆ, 2013: Draga Gavrilović: Prilog za istoriju stvaranja novih rodnih uloga u srpskom društvu 19. veka. *Valorizacija razlika*. Ur. Svetlana Tomić. Beograd: Altera, Fondacija multinacionalni fond kulture. 56–75.]
- Светлана Томић, 2013: *Валоризација разлика*. Београд: Алтера, Фондација мултинационални фонд културе. 21–43.
- [Svetlana TOMIĆ, 2013: *Valorizacija razlika*. Beograd: Altera, Fondacija multinacionalni fond kulture. 21–43.]

SUMMARY

Girl's novel (1889) by Draga Gavrilović is the first novel in Serbian literature written by a woman. The basic idea from which it starts is the idea of the emancipation of women, based on the teachings of Svetozar Marković and the United Serbian Youth. The idea of women's emancipation points to feminism in the author's work. The term »feminism« most likely appeared in France in 1830, and was used by Charles Fourier, for whom the emancipation of women was a measure of social emancipation as a whole. As the heroine of the novel, Darinka is the bearer of modern ideas about women, women's education and the position of women in marriage. Namely, she opposes the patriarchal norm of arranging marriages, pointing out that a woman should marry out of love for a man who is as educated as she is. Referring often to the biblical context, she points to the reevaluation of traditional values.

The way in which it approaches the problem of women's emancipation makes the *Girl's novel* still relevant today. It can also be seen as a forerunner of women's writing and feminism, which is a significant turning point in the development of literary genres.

Milica Teslić

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu / Filozofska fakulteta Univerze v Novem Sadu
teslicmilica@gmail.com

Prelomni trenuci u životima dečijih družina u romanima *Orlovi rano lete* i *Magareće godine* Branka Ćopića

U ovom radu će se na primerima romana *Orlovi rano lete* i *Magareće godine* Branka Ćopića analizirati prelomni trenuci u životima njihovih centralnih junaka iz dve različite perspektive. Sa jedne strane analiziraće se istorijski kontekst u kojem se oni nalaze, a to je ratno doba koje ima svoj uticaj na celokupnu zajednicu, dok će se sa druge strane ispitivati ključni momenti u njihovom životu na putu odrastanja. Cilj ovog rada biće da prikaže dete kao jedinku koja je u svom procesu osamostaljivanja, ispitivanja sveta, sagledavanja samoga sebe ali i učesnika u svetu koji se nalazi u teškom periodu i koji utiče na ubrzavanje tog procesa sazrevanja i odrastanja.

Ključne reči: deca, rat, odrastanje, prelomni trenuci

Turning Points in the Lives of Children's Groups in the Novels *Orlovi rano lete* and *Magareće godine* by Branko Ćopić

In this paper, the turning points in the lives of their central heroes from two different perspectives will be analyzed through the examples of the novel *Orlovi rano lete* and *Magareće godine* by Branko Ćopić. On the one hand, the historical context in which they find themselves will be analyzed, and that is war time, which has its impact on the entire community, while on the other hand, the key moments in their lives on the way to growing up will be examined. The aim of this paper will be to present the child as an individual who is in the process of becoming independent, examining the world, perceiving himself and other participants in a world that is in a difficult period and which accelerates the process of maturation and growth.

Keywords: children, war, growing up, turning points

1. Uvod

Mališani odrasli na prostoru čestih buna, borbi i ratova, u predelima, gde se s generacije na generaciju prenose priče i predanja o minulim vremenima, vojevajanjima i hrabrim poduhvatima naroda koji se tada borio, kao i njihovi preci i junaci ovih romana imaju svoju ulogu u stvaranju istorije, one, koja će ostati zapisana u ovim književnim delima.

Ratna tematika, vrednosti koje se neguju i stvaraju u ratu poput hrabrosti, prijateljstva i spremnosti da se drug ne izda, neustrašivosti i spretnosti da se sačuva dostojanstvo, ali i život uopšte, prenose se i na decu koja tada žive i to ne samo eksplicitno u vremenima kada nastupa pravi, istinski rat koji utiče na ceo narod i prostor na kojem oni žive već i na mikrokosmos u kojem žive mališani. Voja Marjanović je sumirao, da je Branko Ćopić »sve do današnjih dana ostao ipak zaokupljen trima temama koje su ga oduvek zanimale kao pripovedača. To su: zavičaj, detinjstvo i revolucija« (Marjanović 1986: 39). Upravo na primerima ova dva romana se prožimaju te tri teme kojima se on najviše bavio i koje su ga u najvećoj meri okupirale. Zavičaj, potom likovi koji su nastajali makar u nekome svome delu po uzoru na one ljude sa kojima se Ćopić sretao u svome detinjstvu, koje će i predstavljati jednu neiscrpnu temu njegovog stvaralaštva, ali i revoluciju – rat, narod koji je pokazivao da je spreman na bobru i da je neustrašiv i hrabar.

2. Formiranje dečijih družina

Skupine dece o kojima će biti reči u ovim romanima, formiraju se još pre rata, kada vode neke svoje bitke, svoju borbu za pravdu. U romanu *Orlovi rano lete*, družina dečaka Jovančeta nastaje spontano, tako što mališani, bežeći jedan po jedan, iz škole u kojoj se nalazi njihov tlačitelj, preki, namrgođeni učitelj Paprika, koji vaspitne mere sprovodi štapom, stvaraju svoju malu zajednicu. Bežeći pred istim neprijateljem, oni će započeti svoje neraskidivo prijateljstvo. Ovaj »skup dece dobija na značaju time što je njeni pripadnici smatraju za četvu, sličnu onim hajdučkim« (Drakulić 2018: 106), a ne jednu običnu, grupu školske dece koja je pobešla od nepravednih batina i sakrila se u šumu. Za njih, ova borba je jednaka onima koje se spominju u istoriji, a oni se poistovećuju sa svojim hrabrim precima.

Uloga vođe družine pripašće Jovančetu, koji će se prvi odlučiti da se suprotstavi tiraniji novog učitelja, u isti mah pokazujući da je spreman zaštititi prijatelja od ljutoga učitelja ali i svoje dostojanstvo, time što će hrabro umaći batinama koje su mu se spremale i izraziti svoj stav. Počasno mesto u grupi ne daje on sam sebi, već poštovanje grupe zavređuje svojim ponašanjem i karakterom, što se može uočiti kada se on i Lazar Mačak nalaze pred pećinom koju je potrebno bolje istražiti gde ga Lazar naziva komandantom, jer tada »kad mu drug pomenu njegovo komandantsko zvanje, Jovanče odjednom prestade da bude običan dječak iz četvrtog osnovne koji se plaši mraka, pećine i drekavca. On je komandant, vođa družine, čitave čete, a takvi se ne smiju ničeg bojati« (Ćopić 1975a: 63). Vojni termin

– komandant, u ovom slučaju uliva hrabrost i ozbiljnost jednom do tada običnom dečaku, koji sada više ne sme izneveriti svoje prijatelje i mora im na svom primeru pokazati kako je neophodno biti neustrašiv. Jovančetova borbena priroda, ponos koji ima u sebi, može se dovesti u vezu sa njegovim porodičnom stablom na koje je on ponosan i na koje će se osvrnuti kada beži u šumu gde će reći:

Čukundjede, evo i mene, pobjegoh u hajduke! (Ćopić 1975a: 19)

Njegov istoimeni čukundeda, nekada davno, pokazao je svoju borbenu, neustrašivu crtu, na koju je njegov unuk izrazito ponosan. O njegovom pretku, koji ima herojsku stranu, kao i o odnosu ljudi prema prostoru gde je on poginuo, ima reči na samome početku romana:

Još u bosansko-hercegovačkom ustanku 1875, u tome Gaju opkoljen je i poginuo od begova čuveni hajduk Jovanče [...] a kad u širokim bukvama zašumi vjetar, dječacima se čini da se to, dolje u Gaju, još uvijek nastavlja davno minula bitka između silnih begova i mrka hajduka. (Ćopić 1975a: 12)

Ovde se uočava da su priče o hrabrim ljudima, koji se nisu predavali ni kada im je život bio ugrožen veoma poznate dečacima, a sam opis Gaja u sebi krije neku mističnu notu, kao da je i sama priroda svedok borbi i stradanja. Hajduk Jovanče nije jedini na tim prostorima kojem se mališani dive i koga doživljavaju kao hrabrog i neustrašivog. Osoba koja mu je uzor, osim čukundede je i Nikoletina Bursać koji je predstavljen kao heroj njega i njegovih vršnjaka (v. Sekulović 2016: 210). Čukundeda je neko o kome su oni slušali i o kome se pričalo, dok je Nikoletina bio tu prisutan, koga su mogli videti, sa kojim su mogli da porazgovaraju i pred kojim je tek bilo da ispiše svoju herojsku istoriju.

Dečačka družina se formirala polako, ali prema pravilima koja bi vladala u ratnim vremenima, pristuploa se okupljanju sa najvećom ozbiljnošću i oprežnošću, a u grupi je važno da se neće »primati sve bjegunce iz škole, samo one najsigurnije, one koji neće nikom odati gdje nam se nalazi četa« (Ćopić 1975a: 14), čime se pokazuje da nije svako ko je pobegao pred neprijateljem dovoljno dobar kandidat da im se pridruži, već taj mora i da ceni novu zajednicu kojoj pristupa ali i da pokaže neke moralne kvalitete koje oni cene.

Nije samo Jovanče onaj koji u svojoj porodici ima junaka i boraca, Stric, jedan od prvih koji će mu se pridružiti, dečak koji je odstao uz svog strica Stevu i dedu Aleksu, za koga pripovedač kaže da »po visini Stric je ličio na svog brata od tetke, očeve sestre, krupnu seosku momčinu Nikoletinu Bursaća« (Ćopić 1975a: 20). Na isti način kako se Jovanče mogao ugledati na svog čukundeda, svog hrabrog

pretka, člana svoje familije, tako se i Stric mogao ugledati na svog rođaka, koji je posedovao vrednosti koje bi želeo imati svaki dečak.

Slično Jovančetu i Stricu u *Orlovima rano lete*, i u romanu *Magareće godine* se može uočiti ponos i čast što je neko blizak pokazao svoj borbeni, neustrašivi duh. Dok su kod Jovančeta i Strica to članovi porodice, kod Baje Bajazita, jednog od glavnih junaka *Magarećih godina*, ta važna ličnost je komšija, i iz tog razloga ostatali iz družine su »Baji zavidjeli. Nije šala imati komšiju hajduka. U neku ruku to mu dođe kao da si i ti sam pomalo hajduk« (Ćopić 1975b: 110). Sama pristunost nekoga ko se odmetnuo, ko se bori za neki viši cilj, slobodu ili čast je kod mališana predstavljao osobu na koju žele da se ugledaju ili kojoj se dive.

Još jedan dečak čija se porodica može dovesti u vezu sa ratom, odnosno na koga je rat ostavio traga u romanu *Orlovi rano lete* je Ivan Popović zvani Vanjka Široki zato što »njegov otac bio je u prošlom ratu zarobljenik u Rusiji ('vojenopljeni') i tamo se oženio Ruskinjom« (Ćopić 1975a: 37). U ovom slučaju rat je u svim svojim lošim i strašnim aspektima doneo i jednu ljubav. Osim Vanjke, družina iz Prokinog gaja brojala je još jednog člana Nikolu Ćulibrka – Nika, čiji je otac radio u Americi, i njegovim dolaskom »je sad mala družina na veliko Jovančetovo zadovoljstvo, imala svog 'Amerikanca' i svog 'Rusa'. A zar je lako naći takvu hajdučku družinu?« (Ćopić 1975a: 37). Ovim primerom jasno se pokazuje da je osnovno merilo prijateljstva kod mališana da je neko veran, dobar prijatelj koji neće izdati svoju družinu, a da su ostale kategorije koje ih određuju nevažne. U Jovančetovoj četi, vidi se da su dobrodošli svi oni koji dele vrednosti te čete, a nešto slično uočava se u *Magarećim godinama* na primeru Hamida Rusa, koji odlazi iz muslimanskog internata, nakon jednog svog nestašluka i dolazi u pravoslavni gde su i ostali dečaci, glavni junaci ovoga romana. O tome da ne postoji razlika među njima pokazuje i Hamidovo razmišljanje da »pravoslavci su meni isto tako dobri drugovi kao i muslimani« (Ćopić 1975b: 103,104), što se potvrđuje kada je došao »u Prosvjetin dom, gdje ga objeručke primismo mi, njegovi razredni drugovi. Volili smo ga zaista više nego ma koga 'pravoslavca'.« (Ćopić 1975b: 104).

Veseloj družini romana *Orlovi rano lete* pridružice se i Lazar Mačar, Đoko Potrk, devojčica Lunja i Nikolica s prikolicom – dečak prvog razreda koji je ovaj nadimak dobio jer je stalno sa njim išla njegova kuja Žuja. Kako bi se njihova mala grupa učvrstila i kako bi ličili na pravu četvu, odlučuju da polože zakletvu, što će i učiniti na grobu Jovančetovog čukundede, gde će se »zakleti da nećemo nikome kazati gdje se nalazi naš logor, da jedan drugog nećemo izdati i da ćemo jedan drugog svuda braniti i pomagati« (Ćopić 1975a: 41), ta dečija zakletva u sebi krije

sve one moralne i ljudske vrednosti koje bi trebale i da važe i u svetu odraslih i za koje su oni ceo svoj život slušali da treba poštovati, tako da »nije onda ni čudo što su se veseli đaci Jovančetove družine sjetili i tako ozbiljnih stvari kao što su zakletva, drugarstvo ili izdaja. Iako mali, oni su ipak bili djeca svoje zemlje« (Ćopić 1975a: 42).

Herojska istorija naroda, ispevana u pesmama i prenošena s kolena na koleno, kao i obrasci časnog i moralnog ponašanja vide se i u narednom primeru kada konviktaši bivaju izdati za svoju smicalicu u vezi sa Smrdonjinim ratlukom, kada oni konstatuju da »među nama se nalazi i jedan Branković! Svi pretrnusmo. Od malih nogu znali samo da je Branković simbol izdaje, najcrnje izdaje, a gle ti sad – takav jedan Branković uvukao se i među nas« (Ćopić 1975b: 127). Slično zakletvi koju polaže Jovančetova družina i mladi konviktaši iz *Magarećih godina* se služe nekim stvari koje bi se mogle sresti u ratu, poput kakvih proglosa, pa tako nakon izdaje od strane Bobe Košutića, družina odlučuje da stvar preuzme u svoje ruke i da načini obaveštenje o tome, jer »staviti nekoga na 'ušljivi spisak' to je u našoj grupi značilo proglasiti ga pred svima lošim drugom, izdajnikom, tužibabom i ulizicom. Sa takvim se niko ne igra, niko mu ne povjerava tajne i svak živi ga se kloni kao pravog pravcatog ušljivca« (Ćopić 1975b: 128). Kao jedno od vrhovnih načela koja se moraju poštovati u zajednici se svakako izdvaja odanost, preciznije izdaja je nešto najgore što neko može učiniti.

Nakon zakletve i početka tog odmetničkog života, menjaju se dečaci romana *Orlovi rano lete* jer »je četa prekonoc, neopazice, postala za dječake nešto mnogo moćnije, vrednije i draže nego ikoji pojedinac iz nje« (Ćopić 1975a: 52), naučili su da dele hranu, za koju bi se kod kuće bunili, najobičniji krompir imao je drugačiji ukus pripremljen na vatri usred njihovog logora i sama ideja zajedništva, deljenja i prijateljstva polako se usađivala u njih. Postajali su hrabriji, prestajali da se boje svakodnevnih stvari kojih bi se bojao svaki drugi dečak njihovih godina, spremnije i sigurnije su hodali po mraku jer je svaki od njih »sad imao svoju četu i pred sobom i za leđima« (Ćopić 1975a: 53). U ratnim vremenima, pripadnost zajednici i misao o slozi i kolektivnosti, bivaju istaknuti u prvi plan (v. Grujić 2018: 86), ali se vidi da njihovi začeci nastaju još u detinjstvu.

Interesantno je svakako prisustvo devojčice Lunje u jednoj takvoj dečačkoj grupi, i dalo bi se pomisliti da njoj kao devojčici nije tu mesto, međutim »tako vam je to oduvijek: u hajdučkoj četi, u družini smjelih pustinjских konjanika [...] uvijek se nađe poneko tiho stvorenje koje mirno radi neki svakodnevan posao, svima potreban [...]. Ni najveće junačine ne mogu bez tih običnih usluga« (Ćopić 1975a: 82). Za

razliku od Jovančetove čete, u *Magarećim godinama* konviktaška družina neće u sebi sadržati devojčicu, nju će činiti – Baja Bajazit, Hamid Rus, Krsto Buva, Dule Davić Hajduk, sam Branko Ćopić kao i kasnije pridošli braća Mandići, Ranko i Branko, ali i ovde se pojavljuju devojčice koje imaju ulogu da se nađu dečacima u nevolji, koje će ih prilikom njihove pobune – štrajka glađu, pozivati svojim kućama na ručak.

3. Atmosfera rata

Prvi deo romana *Orlovi rano lete* završava se informacijom da se Drugi svetski rat razbuktava u Evropi i da »njegov strašni požar sve se bliže primicao domovini naših dječaka, nesrećnoj Kraljevini Jugoslaviji, nepripremljenoj za odbranu« (Ćopić 1975a: 107), prikazom Jovančeta koji pažljivo hoda po snegu, ne dajući sebi za pravo da ode do skrovite pećine, kako je neko drugi po tragovima ne bi pronašao, kao da sluti da će im biti potrebna da se tu jednoga trenutka sakrije, ali i pitanjem koje u sebi krije neizvesnost »šta li će nam donijeti to novo proljeće, proljeće hiljadu devetsto četrdeset prve godine?« (Ćopić 1975a: 108). Drugi deo romana, nastavlja slutnju sa kraja prvog, počinje intenzivnije da se govori o ratu i sve više ljudi odlazi u vojsku, tog aprila odlazi i Nikoletina Bursać, hrabri momak iz njihovog kraja, kome su se dečaci divili. Atmosfera koja vlada postaje teška, a neizvesnost je prisutna i mališanima koji nailaze na do tada nepoznate situacije, poput toga da njihova učiteljica Lana nema odgovor na neko pitanje koje bi joj oni postavili, u tom momentu oni polako shvataju ozbiljnost situacije koja će nastupiti. Upravo učiteljica će i biti ta koja će im saopštiti vest:

Djeco, počeo je rat! Jutros je Beograd bombardovan. (Ćopić 1975a: 112)

Nedugo nakon saznanja da je neprijatelj započeo bombardovanje i napade »državnom cestom podno same planine protutnjali su njemački tenkovi i tako konačno svakom, glasno i vidljivo, objavili da je zemlja porobljena« (Ćopić 1975a: 119). Rat je počeo da se obistinjava i nije više bio samo vest koju su čuli sa radija, već je postajao sve vidljiviji, sve bliži i sve više je imao uticaja na njih. Kasnije, kada se pričalo o ustanku »ponešto od toga čuli su i dječaci, a šta je to ustanak, buna, to su još od najmanjih nogu slušali od svojih starijih« (Ćopić 1975a: 139). Sada je istorija o kojoj su slušali, počela da im se dešava pred očima, a oni su bili sve bliži da se nađu u poziciji svojih predaka, o kojima su slušali priče.

Maja Sekulović je roman *Orlovi rano lete* podelila na dva dela, gde »prvi period obuhvata doba bezbrižnog djetinjstva, bježanja iz škole, logorovanja u Prokinom

gaju, dok je drugi period – period rata, bolnog odrastanja. Već bi se po ovoj podjeli dalo zaključiti da junaci doživljavaju izvjesne transformacije na psihološkom planu, od dječaka postaju momci, spremni na mnogo ozbiljnije zadatke« (Sekulović 2016: 206). Osim godina u kojima oni polako od dece ulaze u svet odraslih, oni sada imaju i zadatke koji nisu više tako dečiji, prestaje njihova igra i sada neprijatelj nije više učitelj Paprika već okupator koji ugrožava čitavaju zajednicu i narod. Njihovo odrastanje mora biti ubrzano, kako bi se našli tu da pomognu i da pokažuju koje to moralne vrednosti poseduju od onih o kojima su slušali od starijih.

Za razliku od romana *Orlovi rano lete*, koji prati družinu od trenutka kada su deca do njihovog odlaska u rat i ulaska u svet odraslih, roman *Magareće godine* započinje prizorima iz rata, kada su glavni junaci ovog romana već stasali u odrasle ljude spremne da se bore i oslobode zemlju, roman započinje time da »Bihać je bio oslobođen. Bilo je to petog novembra 1942. godine. U sam suton zaustavih se pred odavna neviđenom, a tako znanom zgradom. Internat je ćutao, mračan i pust, polupanih prozora. A kako je nekad vrio i tutnjao od žagora, vike i neumorne đачke trke!« (Ćopić 1975b: 94). Junaci ovog romana se opet nalaze na prostoru gde su proveli najlepše godine svog detinjstva i odrastanja, ali su oni sada osim drugova iz školske klupe, postali i ratni drugovi. Dok u ovom romanu susret posle nekog vremena sa internatom na kome se vide tragovi rata, podstiču naratora da nam ispriča priču kako je to izgledalo pre nego što su nastupile ove nevolje i strahote, u romanu *Orlovi rano lete* rušenje škole predstavlja kraj detinjstva.

Rat na širem planu je svakako Drugi svetski rat koji određuje oba romana, međutim na njihovom, dečijem, planu oni vode i svoje ratove. Jovančetova četa protiv učitelja Paprike, a konviktaši protiv prefekta. Družina iz Prokina gaja uspeva da se reši učitelja Paprike i povрати svoju učiteljicu Lanu, dok nakon paljenja crne knjige u *Magarećim godinama* su konviktaši »četiri dana tako živjeli smo bez crne knjige, četiri dana neviđenih sloboda i radosti« (Ćopić 1975b: 194), kako bi kasnije nastavili svoju borbu i odneli pobeđu, iako prvobitno nakon povratka prefekta slute da »ćemo i proći kao ljudi iz istorije: izginućemo junački« (Ćopić 1975b: 195). Bunt konviktaša prema lošim uslovima života i ophođenja prema njima »iako se to, onako spolja, ni po čemu ne vidi, ipak se osjeća da je borba već započela« (Ćopić 1975b: 208), sam štrajk koji je planiran iako ne podseća na rat, u sebi sadrži neke njegove elemente, poput – tlačitelja i onih koji su se odlučili da se pobune, dok sam štrajk »bio je to ispit sloge, drugarstva i hrabrosti« (Ćopić 1975b: 218) i nijedan nije hteo da poklekne i izda ostale jer »bolje je umrijeti od gladi zajedno sa svojim drugovima, sokolovima, nego ih izdati zbog jedne šugave

šoljice čaja« (Ćopić 1975b: 219), nakon uspešnog odolevanja doručku i tako gladni, praznih stomaka »išli smo kroz Bihać ponositi kao da pred nama visoko leprša ubojni barjak bune« (Ćopić 1975b: 219). U oba romana su prisutne te male, ali za njih izuzetno važne bitke, u kojima pokazuju svoje kvalitete i karakter kako bi se to kasnije i razvijalo i kada se nađu u pravom ratu i postanu odrasli ljudi.

4. Uloga i pozicija mališana u ratu

Najmlađi članovi društva su, hteli to oni ili ne morali biti uključeni u rat, odnosno, rat nije imao sluha za to, kojeg je neko uzrasta, on je uticao i pogađao sve. O tome da rat ne šteti ni decu, koja se ogluši o naredbe okupatora, svedoči i situacija u kojoj Stric beži od oružane paljbe na njega, imajući kao posledicu prosviran šesir pušcanim metkom, što će se brzo razglasiti po selu »ali skoro niko nije znao šta je dalje s njim bilo: jesu li ga ranili, ubili ili uhvatili« (Ćopić 1975a: 135).

O tome da mališani nalaze svoju ulogu u ratu i da žele da budu korisni svom narodu pokazuje i opis Lazara koji »je u njihovoj družini specijalista za sve vrste oružja. Po zvuku pogađa da li puca puška, ručni automat, puško-mitraljez, teški mitraljez, bacač mina ili top. Vješto, kao pravi vojnik, on je prvih dana ustanka rastavio i podmazao Nikoljin karabin« (Ćopić 1975a: 145). Isto tako Jovančetova četa, još ranije, ima želju i potrebu da bude korisna svojim meštanima, te dobijaju predlog od Nikolettine da obaveštavaju selo kada neprijatelj nailazi tako što će paliti vatre na kraju sela, kako bi to ljudi mogli da vide i da pobegnu pred okupatorom. Družina to prihvata sa najvećom ozbiljnošću i deli zadatke između sebe, kako bi to učinili na što bolji i na što odgovorniji način.

Logor, u kojem su mališani provodili svoje dane kada su bežali iz škole, postaje partizanska radionica u kojoj će se popravljati oružje, a koja je do tada bile privremena škola, nakon što je njihova srušena. Lazar Mačak tu rado provodi vreme u radionici učeći o oružju, a uskoro i ostali članovi Jovančetove čete dobijaju svoju ulogu – postaće kuriri – Jovanče, Stric, Đoko Potrk, Nik, Vanjka. Pre odlaska u vojsku, dečaci će se naći i oprostiti sa Prokinim gajem koji je bio njihovo skrovište tokom školskih, iz ove perspektive, bezbrižnih dana. U vojsku ne odlaze Lazar Mačak koji ostaje kao majstor, Lunja i Nikolica koji je premlad da bi pošao iako je uspeo da se izbori da sluša kurs za kurire.

Ovi mališani nisu više obična deca, oni su sada kuriri, oni se razumeju u oružje i oni odlaze u rat. Usvajanjem novih veština i znanja iz domena rata se prekida

njihova uloga kao školaraca, bezbrižne dece koja provode vreme u Prokinom gaju, oni sada odlaze u nepoznato i započinju svoju bitku.

5. Prestanak detinjstva

Prestanak detinjstva dolazi sa nekom promenom, sa prestankom onoga bezbrižnog, dečijeg i sa nastankom novih obaveza i zadataka koje do tada nije imao, sa odvajanjem od kuće i od poznatog. U skladu sa tim, iako nije u vezi sa ratom dolazak dečaka Branka u *Magarećim godinama* iz svojih rodniha Hašana, u konvikt, u Bihać, prošao je »s teškim suzama u očima, kao da se rastajem od čitavog svog seoskog djetinjstva« (Ćopić 1975b: 97).

Potpuno je drugačija slika, koja je prikazana u romanu *Orlovi rano lete*, kada prilikom nadletanja aviona, opšteg haosa i neizvesnosti u svesti mališana se javlja to da »toga trenutka prestalo je ono pravo, bezbrižno djetinjstvo đačkog harambaše Jovančeta. Nastajalo je jedno drugo djetinjstvo, oprljeno mrazom rata, dječastvo malog buntovnika, nekadašnjeg vođe odmetnika iz Prokina gaja« (Ćopić 1975a: 113). Izmenjeni su uslovi u kojima oni sada žive, njihove uloge nisu više običnih školaraca i dece, oni se sada nalaze u situaciji kada je potrebno da se ponašaju u skladu sa njom i kada to prevazilazi njihov dotadašnji detinji način života. Kasnije u romanu, Jovanče će to i izgovoriti Stricu da »nijesmo mi više djeca. Mi smo već dječaci« (Ćopić 1975a: 117). U tom trenutku on ističe etapu u njihovom životu kada nisu ni još odrasli ljudi, kao što je Nikoletina, ali su u poziciji da im se mogu dati neki novi, ozbiljni i teži zadaci u kojima bi se okušali.

Nakon bombardovanja škole u romanu *Orlovi rano lete* dolazi do još jedne strahovite spoznaje: »Rat! To li je, dakle, ta strašna neljudska neman koja iz rodnog kraja, iz gnijezda njihova djetinjstva, istrgne voljenu i poznatu stvar i za sobom ostavi nešto ledeno i tuđe, bez trunke života« (Ćopić 1975a: 147). Rat je nešto što razara, uništava i kosi sve pred sobom, ali sam naslov romana otkriva se u delu kada mališani donose u svoj logor sve ono što je ostalo od srušene škole, između ostaloga i sliku jednog orla kojeg je pogodio geler, a kojeg će Jovanče ga zakucati na kolibu, govoreći: »Evo, neka vidi neprijatelj da uprkos njegovih bombi naši orlovi još uvijek lete« (Ćopić 1975a: 149). U ovoj rečenici, krije se taj neuništivi duh naroda koji je napadnut, istrajnost i hrabrost koja je sastavni njihov deo, ma koliko oni bili mladi.

Prve ljubavi i simpatije razvijaju se upravo u ovom periodu i to je još jedan od činilaca odrastanja i prelaska od dece u dečake, pa potom i odrasle ljude. U oba

romana pisac je »uspelo razgorevao prve emocije dečaka i devojčica« (Marjanović 1981: 103), prikazivao je njihova udvaranja, strepnje, kako se oni menjaju i ponašaju kada su zaljubljeni i kada je ta ljubav uzvraćena ili neuzvraćena.

Naivna, dečija ljubavna priča koja se provlači kroz roman *Orlovi rano lete* je ona između Lunje i Strica, ali i nju će prekinuti rat, kada Lunja shvata da »ukrali su mi, dakle, najboljeg druga iz djetinjstva [...]. Ode moj Stric, a ja ostadoh sama« (Ćopić 1975a: 172), paralelno sa Lunjinim shvatanjem da odlazi njena simpatija, iako ga naziva drugom, zajedno sa ostatkom družine »otišao je Stric, noseći u duši prvu istinsku tugu u životu i neizbrisiv lik tihe djevojčice, koja ga je nekad predano voljela i koju on ipak nije umio sačuvati« (Ćopić 1975a: 175). Rat donosi i rastanak i neizvesnost i prekida onu dečiju bezbrižnost i veselost koju su imali, ali i oni svojim odrastanjem počinju svoje sazrevanje kao ljudi i »članovi družine sazrevaju i po prvi put se susreću sa različitim životnim izazovima: doživljavaju prve ljubavi i prva razočaranja, suočavaju se sa tugom i gubicima, prihvataju kurirsku službu i odlaze u rat« (Grujić 2018: 88).

Slično se dešava i u romanu *Magareće godine* kada pripovedač ostaje »tako sam, osamljen, plakao u sjenci prastarog platana i ne znajući da sam s tim prvim bezrazložnim suzama prestao da budem dijete. Postao sam dječak, uznemiren i kolebljiv, na izlazu iz prevrtljivih i svojeglavih magarećih godina« (Ćopić 1975b: 236). Njih tada nije razdvojio rat kao što je slučaj Lunje i Strica, ali su i oni tada počeli da odrastaju i sazrevaju, kao i da polako izlaze iz tih godina »trinaesta, četrnaesta, petnaesta godina kad se djeca uznemire, nepokorna su, svojeglava, pišu prve pjesme, bune se, a, bogami, zagleda se i dječak u djevojčicu« (Ćopić 1975b: 165), po kojima je i roman *Magareće godine* dobio ime, i da polako ulaze u svet odraslih.

Odlazak dečaka u rat svakako je jasan znak da tu prestaju da budu deca jer sada »nema više nekadašnjih bezbrižnih dana ni obijesnih dječijih igara, u rat je otišla Jovančetova družina« (Ćopić 1975a: 177). Sličan motiv igre pojavljuje se i na samom početku *Magarećih godina* kada se narator, pred razrušenim internatom obraća svojim prijateljima poimenice, ne očekujući odgovor: »Zašto se ne javite starom drugu? Dosta smo hljeba zajedno pojeli, izvukli more kazni, naskitali se, napričali, naigrali. Gdje li ste to otišli, kakve li vas igre odvukoše da me više ne čujete?« (Ćopić 1975b: 95). Rat je jedna okrutna, strašna igra koju niko od dečaka nije želeo da zaigra, to igra u kojoj su se našli u kojoj su morali da učestvuju, u njoj su odrasli, sazreli, postali ljudi. Na kraju romana *Magareće godine* otkriva se da su ostali drugovi Krsto, Hamid i De-De-Ha iz njihove družine bore u njihovim

redovima, svaki shodno svome karakteru je našao ulogu u kojoj će najbolje obraniti svoj narod, da su braća Mandići poginuli, a da se za ostale ne zna ni gde se nalaze ni da li su živi, a oni su, pripovedač i Baja »smo sjedili, ćutljivi i sjetni, na stepeništu zamrlog đaćkog doma. Šta ćeš, nismo više djeca, izašli smo iz vratolomnih magarećih godina, odrasli smo, ratujemo« (Ćopić 1975b: 237). Istrgnuti iz veselog detinjstva, stavljeni u ratne okvire, ove družine su preraslo odrasle, ali nisu izgubile one vrednosti koje su gajile i kada su o bitkama samo slušali kao o dalekoj herojskoj istoriji, oni su ostali časni, nisu izdali drugove, bili su hrabri u neustrašivi.

Povratak iz rata je u oba romana neizvestan, niko nije siguran, ko će se i da li će se, vratiti u svoj zavičaj, na mesto gde je bilo njegovo detinjstvo. Junaci romana *Orlovi rano lete* ako se vrate iz rata, okupiće se u Gaju i pripovedati »samo lijepe stvari, jer to jedino ostane iza čovjeka i to je bilo jedino bogatstvo naših dječaka« (Ćopić 1975a: 177). Završetak *Magarećih godina* ima sličan ton, kada obraćajući se devojkicama Bihaća, pripovedač poručuje »čekajte strpljivo pod prastarim platanima, možda će se neki od nas i vratiti s dalekih bojišta« (Ćopić 1975b: 237).

6. Zaključak

Rat je ubrzao prirodni tok odrastanja i sazrevanja junaka ovih romana. Njihovo bezbrižno detinjstvo, ispunjeno igrom i njihovim ličnim borbama i bitkama, svojstvenim deci, prekinulo jer ratno stanje, koje je uticalo na odrasle ljude, ali i na najmlađe članove društva. Istorijska prošlost naroda, o kojoj su slušali oduvek i čijim junacima su se divili, utkana je u njihovu svest, a vrednosti kojima su učeni odmalena poput negovanja prijateljstva, odanosti, hrabrosti, neustrašivosti bile su prisutne u njihovom ponašanju i kada su bili deca i onda kada su odrasli. Period rata poklapa se sa periodom njihovog odrastanja, oni odlaze u rat kao deca, a po povratku iz rata oni će već biti odrasli, zreli ljudi, koji nikada neće zaboraviti svoje detinjstvo.

ИЗВОРИ

Бранко Топић, 1975а: Орлови рано лете. *Пионирска трилогија*. Београд, Сарајево: Просвета, Свјетлост, Веселин Маслеша. 11–177.

[Branko Ćopić, 1975a: Orlovi rano lete. *Pionirska trilogija*. Beograd, Sarajevo: Prosveta, Svjetlost, Veselin Masleša. 11–177.]

- Бранко Ћопић, 1975b: Магареће године. *Босонога дјетињство*. Београд, Сарајево: Просвета, Свјетлост, Веселин Маслеша. 93–237.
- [Branko Ćopić, 1975b: Magareće godine. *Bosonogo djetinjstvo*. Beograd, Sarajevo: Prosveta, Svjetlost, Veselin Masleša. 93–237.]

ЛИТЕРАТУРА

- Тамара Грулић, 2018: Идеолошка карактеризација ликова и колектива у Ћопићевом роману Орлови рано лете. *Детињство: часопис о књижевности за децу* 44/1. 84–91.
- [Tamara GRULIĆ, 2018: Ideološka karakterizacija likova i kolektiva u Ćopićevom romanu Orlovi rano lete. *Detinjstvo: časopis o književnosti za decu* 44/1 (2018). 84–91.]
- Nataša DRAKULIĆ, 2018: Odrastanje u zavičaju u romanu Orlovi rano lete Branka Ćopića. *Ćopićeva poetika zavičaja / Ćopićs Poetik der Heimat*. Ur. Branko Tošović. Graz, Bihać: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Pedagoški fakultet Univerzitate u Bihaću, Kantonalna i univerzitetska biblioteka Bihać. 103–115.
- Воја Марјановић, 1981: *Ћопићев свет детињства: о дејој књижевности Бранка Ћопића*. Банјалука: Glas.
- Воја Марјановић, 1986: *Реč и misao Бранка Ћопића: огледи и критике*. Београд: Nova knjiga.
- Мая Секуловић, 2016: Јунаци једног времена или о моделовању ликова у роману Орлови рано лете. *Детињство, младост и старост у Ћопићевом стваралаштву / Kindheit, Jugend und Alter im Werk von Branko Ćopić*. Ur. Branko Tošović. Graz, Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske. 205–215.

SUMMARY

The war atmosphere certainly accelerates children's maturation and forces them to adapt faster to the world of adults, leaving them no time or opportunity to be carefree children for a while longer. On the other hand, the heroic history that children have been told about since ancient times is woven into their consciousness and represents something of which they want to be a part. The desire for justice, freedom, nurturing friendship, honesty, loyalty and courage can be seen in children's games and their childhood, so that all that, when the war breaks out, gets a new, more serious and adult dimension. In parallel with the turning points in society, there are also turning points on the micro level, the growing up of children and their maturation. The natural course of an individual's development from a child to an adult is accelerated by an uncertain, unnatural state - war, and thus war becomes one of the segments that have affected the life of the individual and the community, children and adults.

Milica Jakšić

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu / Filozofska fakulteta Univerze v Novem Sadu
milica_j@live.com

Интертекстуално читање Албахаријевог романа *Данас је среда*

У овом раду бавићемо се новијим романом Давида Албахарија *Данас је среда*. Роман се тематиком уклапа у пишчев породични циклус јер говори о односу оца и сина, ипак аутобиографски моменат је изражен мање него у претходним делима. Приступ који користимо при анализи дела је интертекстуалност. Помоћу те методе истражићемо присуство цитата из *Талмуда* и *Старог завета* у роману *Данас је среда*. У роману се, кроз причу о паркинсоновој болести, тематизује личност оца и његов однос са сином. Такође, на површину избијају и многа животна питања која муче приповедача.

Кључне речи: интертекстуалност, *Талмуд*, *Стари завет*, одговорност

Intertextual Reading of Albahari's Novel *Today is Wednesday*

In this paper, we will deal with David Albahari's new novel *Today is Wednesday*. The theme of the novel fits into the writer's family cycle because it talks about the relationship between father and son, yet the autobiographical moment is less pronounced than in previous works. The approach we use in analyzing the work is intertextuality. Using this method, we will investigate the presence of quotations from the *Talmud* and the *Old Testament* in the novel *Данас је среда (Today is Wednesday)*. The novel, through the story of Parkinson's disease, thematizes the father's personality and his relationship with his son. Also, many life issues that torment the narrator are brought up.

Keywords: intertextuality, *Talmud*, *Old Testament*, responsibility

1. Увод

Овај рад бавиће се анализом новијег романа Давида Албахарија *Данас је среда*. Роман се својом темом уклапа у Албахаријева дела породичног тематског циклуса који чине роман о оцу *Цинк*, роман о мајци *Мамац*, као и збирка приповедака *Породично време*. Ипак, овај роман се издваја јер и по ред приповедања о односу оца и сина, мало је аутобиографских тренутака.

Данас је среда је новији Албахаријев роман у ком се преплиће неколико тема и поставља више питања која су, чини се, још увек без одговора. Причајући причу о паркинсоновој болести, прошлости оца, односу сина према

оцу писац намеће читаоцима питање одговорности. Читајући овај роман немогуће је не запитати се да ли је појединац одговоран за сваки свој поступак који му је наметнут, наређен, од стране режима? Да ли је зло у људима увек присутно и само чека прилику да се испољи? Да ли је болест за појединца оно што је потоп био за човечанство?

Тема која се појављује кроз цело дело је једна од тема које муче Албахарија током читавог стваралаштва – односи између родитеља и деце. У овом делу отац је оболео од паркинсонове болести, а син преузима бригу о њему. Иако је тема дела однос и сукоб генерација, делује као да Албахари жели да помири две крајности и изазове разумевање, али без сажаљења. Сажаљење је реч која је много пута поменута у делу, али увек одрично – она се као таква одбацује јер би указала на слабост, а то је недопустиво.

Роман *Данас је среда*, као и већина Албахаријевих текстова, пружа нам много могућности тумачења. У овом раду користимо се методом интертекстуалности, дефиницијама које су нам пружили Јулија Кристева, Ролан Барт и Жерар Женет. Као подтекст користимо текстове из *Талмуда* и *Старог завета*. У Албахаријевом стваралаштву честе су алузије на сакралне јеврејске текстове јер у свако дело писац утка и део себе. Издвајајући и тумачећи те алузије покушаћемо да роман приближимо читаоцима.

Интертекстуалност користимо као метод којим покушавамо да проникнемо у дубља значења текста која су дата кроз цитате из *Библије* и *Талмуда*. У роману Албахари често користи цитате из верских текстова који треба да се схвате као интертекст. Дијалог између вековима удаљених текстова је био повод за истраживање романа *Данас је среда*. Роман је неизоставни део опуса Давида Албахарија и интертекстуална анализа помаже да откријемо скривена значења овог постмодернистичког дела.

2. Давид Албахари

Српски писац и преводилац јеврејског порекла, Давид Албахари, рођен је 1948. године у држави која више не постоји. Живи и ради у Канади. Књижевним радом почео је да се бави 1973. године када је објавио своју прву збирку прича *Породично време*. Први роман објавио је 1978. године – *Судија Димитријевић*. До сада је објавио двадесетак књига-прича, петнаестак романа и четири књиге есеја. Добитник је многих награда за своја књижевна дела.

Давид Албахари је писац затвореног, херметичног израза. Аутор који захтева не само велики читалачки напор, већ и пуну сарадњу читаоца у изграђивању значења појединих дела. Упркос томе, он је током свог готово тридесетогодишњег постојања у српској литератури стекао неподељену наклоност критике и прилично велики број читалаца. Међу љубитељима књиге тешко се може наћи читалац који нема јасно изражен став према Албахаријевом опусу – с једне стране налази се прилично широк слој обожавалаца његове прозе међу којима он често представља право култног писца, док се с друге стране налази нешто ужа група оних којима изразита сложеност и наглашена артифицијелност његовог израза ствара прилично јак отпор.

Критика је од самог почетка прихватила Албахаријево стваралаштво уз изузетно похвалне оцене, почев од најранијих приказа прве збирке, када је Богдан А. Поповић закључио у приказу *Породичног времена* да је приповедачак полазишна позиција »за даровитог младог писца [...] од непроцењиве вредности«, па све до скорашњег суда Васе Павковића да је само питање времена »када ће свет препознати великог писца српског језика« (Павковић 1997: 136). Дебељак сматра да књижевни критичари »високо вреднују поетику која лирским крхотинама исцртава скрхане животе које је притисак тоталитарних идеологија и историјске случајности гурнуо на руб« (Дебељак 2015: 58).

Свака нова књига Давида Албахарија представља за нашу књижевност прави догађај јер носи у себи повезивања домаће литратуре са светском књижевном баштином. Због тога метод интертекстуалности показао се као адекватан за тумачење његових дела.

3. Стваралаштво Давида Албахарија

Због порекла пишчеве породице и приповедачако и романескно стваралаштво Давида Албахарија препуно је алузија, демистификација, деконструисања приче која је у контексту јеврејског архетипа. Митове и предања из *Библије* и *Талмуда* писац користи у својим делима чак и када се не уклапају у контекст његових прича. Мит модификује да би прича из његовог породичног живота на тај начин постала део јеврејског архетипа. Албахаријев стил писања изузетан је, његова реченица је кратка, јасна, једноставна, колоквијална, у духу постмодерне. Све што напише представља одговор на дотадашње књижевно искуство, на причу одговара причом, »трагови онога што сам раније прочитао и даље управљају причама које настају у мени« (Албахари 2002).

Интертекстуалност, коју разумемо као метод помоћу ког у савременим делима ишчитавамо цитате и алузије из већ написаних текстова, погодан је метод за истраживање и разумевање Албахаријевих дела.

Давид Албахари се, будући заговорник антитрадиционализма, на стваралачки начин игра архетипским сликама које проналази у Библији, Талмуду, јеврејским веровањима и обичајима, дописује их, преобликује и тумачи, на себи својствен начин, крећући увек од појединачног и особеног искуства ка митском и стварном, открива их у историји тека када постане њен учесник. (Радуловић 2011 :232)

Давид Албахари је читаво своје стваралаштво посветио проналаску идентитета, он »сопствену прозу види као огледало свог идентитета« (Милановић 2012: 70). У есејима који су објављени у књизи *Терет* покушава да докучи шта чини јеврејски идентитет. Да ли је то језик, држава? Закључује да језик никако не може бити одредница јер не говоре сви Јевреји истим језиком. Тако ни држава не може помоћи јер и данас јеврејски народ живи у расејању.

Историја јеврејског народа је историја многовековног страдања и изгнанства, али упркос таквој историји јеврејски идентитет је успео да очува своју симетрију, препознавајући се у строгим структурама јеврејске религије. (Албахари 2004: 73)

У свим својим делима Давид Албахари користи се јеврејским наслеђем и на себи својствен начин тумачи, дописује, преобличава архетипске слике из *Библије* и *Талмуда*. Архетип прогона, потраге за обећаном земљом, повратак у Јерусалим, потраге за ауторитетом и свеобухватни архетип потраге за смислом налазимо у његовом стваралаштву. Јевреји су током историје много пута прогоњени, сам писац који је својевољно отишао у Канаду осећа се као прогоњени Јеврејин и у својим делима трага и за правом формом и језиком.

Битна одлика приповедања Давида Албахарија јесте и фрагментарност која произилази из сумње коју писац има у свим својим делима. Албахари сумња у све – језик, причу, живот јер »живот је за њега био набрајање чињеница, све остало је било имитација живота« (Албахари 2017: 20). Фрагментарност је одлика романа *Данас је среда*. Прича је испричана испрекидано, приповедач се стално враћа на њу и покушава да је исрича, да попуни празнине, али »његова прича је полако почела да се распада« (Албахари 2017: 131).

Давид Албахари је постмодернистички писац који покушава да пронађе себе пишући. У своја дела уписује и реченице, одломке из сакралних јеврејских текстова да би указао на дубину своје прозе, те одломке разумемо

као интертекст. Метод интертекстуалности помоћи ће тумачима Албахаријевог дела да проникну у дубине његове мисли.

4. Интертекстуалност

Термин интертекстуалности у науци се јавља шездесетих година двадесетог века код постструктуралистичких теоретичара Ролана Барта, Мишела Фукоа и Јулије Кристеве. Њихово учење темељи се на лингвистичким теоријама Фердинанда де Сосира, антропологији Клода Левија Строса и деконструкционистичким теоријама Жака Дерида. Основна претпоставка постструктуралиста била је да језик није транспарентан медиј који се директно везује за истину, већ је то структура у којој значење делова зависи од међусобног односа тих истих делова. Понети тим ставовима Ролан Барт, Мишел Фуко и Јулија Кристева одбацују идеју аутономности текста, залажу се за »смрт аутора« и кључно место приликом тумачења текста дају читаоцу.

Интертекстуалност, у свом најједноставнијем облику, дефинише се као однос између двају или више текстова и то је основа доживљаја и тумачења књижевног дела. У постструктуралистичкој теорији, поред интертекстуалности, значајно место заузима и термин *интертекст*. Интертекст представља скуп свих текстова према којима је дати текст у некој корелацији. Да би се идеја интертекстуалности развила у пракси мора постојати и компетентни читалац. Дакле, читалац који је у стању да препозна алузије, реминисценције, све трагове пређашњих текстова у датом тексту.

По мишљењу Јулије Кристеве интертекстуалност подразумева да се унутар једног текста налазе и други текстови који се налазе у одређеном односу. Тако се текст разлаже на два нивоа тумачења – хоризонтални и вертикални. Хоризонтални ниво подразумева везу између писца и самог текста, док вертикални ниво означава повезаност примарног текста са осталим текстовима насталим пре њега. Јулија Кристева сматра се зачетником једне нове методе и заслужна је за њено увођење у науку о књижевности. О њеном схватању интертекстуалности Јуван каже:

Кристева је интертекстуалност, коју је сама пустила у полемички ток и ускоро је се и одрекла, теоријски истраживала иновативно и сврховито: подухватила се методолошке обнове структуралистичке семиотике и револуционарно обојене материјалистичке критике културе, њоме децентрирала текст, значење, код и субјект, означавање приказала као отворен продукцијско-трансформативан процес, осветила интеракцију између књижевног дискурса и друштвено-историјског

окружења и отворила један од путева, на ком су се почеле афирмисати постмодерне концепције хетерогености, маргиналности и иредуктибилне различитости. (Јуван 2013: 122)

Теорију интертекстуалности Јулије Кристеве у великој мери подржава Ролан Барт који је много допринео популаризацији тих ставова примењујући их у свом писању. Допуњавајући и мењајући њене идеје он тежиште помера са писца на текст и читаоца, а такође и дефинише појам *интертекста*. По Барту смисао текста није у његовом пореклу, већ у његовом крајњем циљу, читаоцу. Тумачење текста не треба да нам открије једно његово значење већ да нам укаже на његову слојевиту структуру и сазданост од више текстова који се међусобно преплићу. Сваки текст је интертекст и чине га текстови ранијих дискурса који су његов саставни део.

Текст значи Ткање. Но, како се ово ткање увек узимало за неки производ, један готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), ми сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује вечитим плетењем. (Барт 1975: 86)

О појму и методу интертекстуалности много се полемисало и још увек се полемиса. Постоје различита схватања тог појма. У овом раду интертекстуалност разумемо као методу помоћу које приказујемо везу примарног текста са текстовима насталим пре њега. Због тога ћемо се водити ставовима Јулије Кристеве и Ролана Барта. Користићемо интертекстуалност да бисмо у везу довели сакралне текстове *Талмуда* и *Старог завета* са романом Давида Албахарија *Данас је среда*. Помоћу верских текстова покушаћемо да проникнемо у скривена семантичка значења романа, да опишемо слојевиту структуру романа који чине текстови који се међусобно преплићу. Значење интертекстова који се преплићу зависи од њиховог међусобног односа, да бисмо разумели пишчеву намеру потребно је да издвојимо интертекст и објаснимо га у контексту романа и пишчевог живота јер су то, ипак, неодвојиве ствари. Практична примена интертекстуалности олакшаће разумевање дела.

5. Данас је среда

Данас је среда је новији роман Давида Албахарија који говори о приповедачевом односу са оцем. Условно може да се схвати као претходник романа *Цинк* јер говори о болести оца и о сину који га негује, али са мање аутобиографских података. У овом роману Давид Албахари пише о свакодневници

паркинсонове болести, а такав живот у приповедачу буди питање – да ли се болест може заслужити и добити као казна?

Али, све се разрешило, рекао ми је, када је дознао да болује од болести за коју је увек сматрао да је једна од најгорих које човека могу да задесе и за коју је, стога, могао слободно да помисли да ју је добио као неку врсту божје казне. Он, рекао ми је и строго ме погледао, он који никада није имао никакве везе са Богом и религијом, одједном је сагледао себе као играчку у божјим прстима. Бог га је, једноставно речено, кажњавао за сав нехај и немар које му је показивао раније у животу, враћао му је равном мером за сва она пљувања по иконама, крстовима, фрескама и кандилима, за свако прљање божјег имена, и то таквом силином, таквом снагом, да није могао да не помисли да Бог жели потпуно да га уништи. (Албахари 2017: 51)

Приповедач у роману преузима на себе бригу о остарелом оцу који је оболео од паркинсонове болести. Тако добија последњу шансу да сазна нешто више о очевом животу и да оствари блискост са њим. Време које проводе заједно, у стану или у шетњи по Земунском кеју, проводе у разговору и отац почиње да говори о својој прошлости која је сину била непознаница. Приповедач је оца увек замишљао као жртву Резолуције Информбироа, али након очевих исповести почиње да га види као послератног целата што доводи у питање приповедачево схватање породице и дотадашњег живота. Због тога приповедач се пита »зашто смо и ми кажњени, иако нисмо имали удела у његовим злим поступцима?« (Албахари 2017: 21).

Пишући о односу оца и сина, Албахари користи прилику да преиспита сми-сао егзистенције. Отац прича сину сопствену причу, из времена када није био његов отац. Причање приче потакнуто је болешћу, која се прихвата као заслужена казна. Кроз фрагментарне приче које осликавају очево сећање на прошлост, на време које је провео на Голом отоку, истовремено се открива и друга страна очеве личности – приказује се као бахат, осоран, слепи прати-лац тоталитарне идеологије.

Текст романа, информације које сазнаје читалац намећу многа питања. Да ли познајемо своје родитеље? Да ли злочин може бити оправдан вером у ре-жим? Да ли постоји казна за учињена злодела? Да ли је казна већа ако нема покајања? Да ли је болест за појединца оно што је био потоп за човечанство?

6. Стари завет

Стари завет представља први и обимнији део *Библије* (*Светог писма*), значајан и за хришћанску и за јеврејску веру. *Стари завет* чини Мојсијево Петокњижје, Псалами, књиге пророка и други текстови.

Од XIII века пре Христа, кад је живео Мојсије, па до IV века написане су сви библијски текстови, али нису сви одмах ушли у збирку канонских књига. Када је средином IV века пре Христа настао превод Септуагинте, и када је последња књига јеврејског канона и са јеврејског језика била преведена на грчки језик, александријски Јевреји су сачинили збирку додавши им и књиге новијег датума.

За палестинске Јевреје чврсто су биле одређене границе канона (канон је хришћански израз, и није коришћен у јудејству); повлачили су оштру разлику разграничења између књига које су »прљале руке«, тј. које су биле свештене, и других верских поучних и морално корисних списа. Јеврејске заједнице ван Палестине имале су блажи приступ и док су поштовале јединствен положај Петокњижја, на позније књиге су гледале знатно слободније.

У јеврејској *Библији* књиге се деле на три дела. Први део се назива *Закон* (*Thora*), или *Пентатеух* (грч. πεντάτευχος 'пет свитака') или *Петокњижје*, и садржи пет књига Мојсијевих: Постање, Излазак, Левитска, Бројеви и Поновљени закони. Други део се назива *Пророци* (nevi 'ini) и дели се на: а) раније пророке (nevi'im gišonim), б) позније пророке (nevi'im aharonim). Трећи део се зове *Списи* (khethuvim), и садржи оне књиге којих нема у претходна два дела, углавном поучне књиге.

Код хришћана се у библијским приручницима све књиге *Старог Завета* деле на: законске, историјске, поучне и пророчке.¹

6.1. Стари завет у роману *Данас је среда*

Примена метода интертекстуалности помоћи ће нам да протумачимо семантичка значења романа. Роман *Данас је среда* садржи обиље интертекста. У духу схватања примарног текста као сложене структуре у којој се преплићу други, раније настали, текстови покушаћемо да одгонетнемо значење и смисао тог преплитања, као и да олакшамо разумевање романа тако што ћемо објаснити интертекстове у њему.

1 Извор за ове информације био је сајт <http://www.pravoslavje.net>.

У роману *Данас је среда* често је помињање речи попут божји, Бог, црква, Библија. Ипак све те речи употребљене су уз негацију или у неком негативном контексту. Једна од одлика Албахаријевог писања јесте и сумња, па овим поступцима писац посредно исказује сумњу у веру или боље речено у цркву јер оштар став провејава кроз роман. Након помињања чистилица, приповедач романа оштро се брани:

Надам се да ово нико неће схватити као моје изненадно урањање у религију, јер, уколико сам некад био удаљен од религије, то није ништа у поређењу са садашњим непријатељским осећањем против ње. (Албахари 2017: 42)

Ипак, ближе одређује предмет своје мржње речима:

Укратко речено, веровати у цркву било је најгоре и, ако се тако може рећи, најлажније веровање које је човек могао себи да понуди. (Албахари 2017: 42)

Када помиње Библију делује као да је помиње успут, наводи је као непознато штиво, али опет препознаје да су цитати из ње и пита се зашто му отац помиње те наводе из Библије »као да ја знам шта они представљају – молбу или клетву, сан или јаву, точак судбине или мапу неизвесности« (Албахари 2017: 74). Неодређеност приповедачевог схватања библијских цитата алузија је на пишчево схватање тих текстова. Из ових речи ишчитавамо проблем тумачења библијских (верских) текстова јер тумачење увек зависи од тумача.

Албахари нам кроз текстове које пише пружа ново разумевање и тумачење сакралних текстова уносећи их као интертекст. У своја дела веома често уноси алузије на догађаје и ликове из библијских прича, на пример у роману *Данас је среда* помиње библијског јунака Самсона:

Онда су почела шапутања, сигуран знак да опасност још није прошла, да се само претвара у нешто друго, наизглед наивније, а заправо много убојитије од онога што јој је претходило, знатно погубније од дотадашње моћи сакривене у коси, нешто попут библијског Самсона. (Албахари 2017: 85)

Приповедач и његова сестра остали су сами са мајком док је отац био на Голлом отоку, питали су се где је. Одговор нису добили. Тај период приповедач види као као одсуство, »прво су нестајале речи, особе и, каткад, предмети који су на неки начин били повезани са њима« (Албахари 2017: 85). Тишина, ћутање, одсуство приче, одсуство речи обележили су период очевог одсуствовања. Свог оца пореди са библијским јунаком Самсоном чија је снага била у његовој коси. Очева снага била је у сарадњи са режимом, док га тај исти режим није прогласио за издајника. Самсона је издала жена којој је

веровао, оца је издала власт којој је веровао. Далила Самсону »досађиваше својим ријечима сваки дан и наваљивање на њ, и душа му пренеможе да умре те јој отвори цело срце своје« (Књига о судијама 1985: 243). Самсона је снага коју је имао коштала живота, оно што га је чинило моћним га је и уништило. Иста ствар се десила са приповедачевим оцем – моћ, снага и сигурност које му је уливала сарадње са режимом га је и уништила. Оца је поразила његова *коса*.

Однос родитеља и деце, као доминантна тема и сакралних текстова, а и романа *Данас је среда* веома је комплексан. Кроз *Стари завет* истиче се важност поштовања очева, казна коју син добија уколико то не учини. Такође се истиче повезаност и утицај поступака родитеља са последицама које, често, трпе деца. Веза која постоји истакнута је у Књизи пророка Језекиља који указује на Јеремијине речи »оци једоше кисело грозђе, а синовима трну зуби« (Јеремија 31,29). Језекиља одбацује такво учење говорећи: »Која душа згреши она ће умријети, син неће носити безакоња очина«. Ова библијска учења могу бити одговор на питање кривице које себи поставља приповедач.

Али зашто смо и ми кажњени, иако нисмо имали удела у његовим злим поступцима? Није се само његов живот мењао због те казне, већ су и наши животи морали да се промене, да постану – на неки начин – његови. (Албахари 2017: 21)

Кроз очеву болест, бригу коју захтева његово стање, приказан је недељив однос између родитеља и деце који је трајно зависан. У првом делу живота деца зависе од родитеља, у другом делу је обрнуто – родитељи зависе од деце. И поред тога што, у овом савременом свету, сви теже ка самосталности и независности чини се да старозаветно учење не може да се избегне.

Постављајући животно питање, које захтева промишљање, писац нас упућује на старозаветне приче (које су у функцији интертекста) и тако остварује дијалог са читаоцем који до одговора треба да дође сам. Албахари свесно тка интертекст у своја дела желећи да укаже на важност читаоца, тумача дела. Да би његово дело било протумачено, читалац мора бити компетентан и препознати слојевиту структуру књижевног дела – а то је оно што истиче и Ролан Барт.

7. Талмуд

Пре него што будемо проналазили алузије на *Талмуд* у тексту романа *Данас је среда* требало би да ближе одредимо и опишемо значење и значај *Талмуда*.

Талмуд представља веома велику скупину, пре свега, јеврејских теолошких текстова, али и текстова који се односе на друге области – друштвено, социјално уређење, расподела имовине, законе... Према јеврејском учењу Бог је Мојсију дао писане законе, који су најзначајнији део *Старог завета*, и усмене законе, који су преношени с колена на колена и накнадно записани. Писани закони називају се Тора или Мојсијево *Петокњижје* и део су *Старог завета* (Танаха). Усмени закон Мојсије је усмено предао Исусу Навину, који је даље преносио то учење.

Текстови који чине *Талмуд* записивани су дуги низ година. Више хиљада рабина су 500 година записивали разна предања, због тога се често употребљава назив *рабинска књижевност*. Скупина разнородних текстова представља историју једног народа: *Талмуд* представља плод стваралаштва јудаизма од Језре до VI века наше ере, тог непрекидног рада којем су допринеле све виталне снаге, укључујући целокупну верску активност нације. Када узмемо у обзир чињеницу да је он верно огледало обичаја, институција, знања, укратко, целокупне јеврејске цивилизације у Јудеји и Вавилону током плодноних епоха које су претходиле хришћанству и следиле после његове појаве, схватићем значај једног дела које је јединствено у својој категорији и којем је читав један народ удахнуо своја осећања, веровања и душу. (Дарместетер 2010: 15)

Постоје два дела *Талмуда* – текстови Мишне и Гемара. Мишна представља целокупан традиционални верски закон, збирку усмених коментара библијских текстова.² Гемара представља тумачење текстова Мишне. До нас су стигле две збирке *Талмуда* – *Палестински* (Јерусалимски Талмуд) и *Вавилонски* (Талмуд Бавли). Ниједан од *Талмуда* не садржи све трактате Мишне, Палестински их има тридесет и девет, а Вавилонски тридесет и шест.

Талмуд (од *ламад*, учити, то јест *лимад*, подучавати) значи проучавање (као теоретско делање, супротно од масе, делање, извршавање заповести), али и поука, учење (тако је већ у Кумрану: 4QpNah II, 8), а означава пре свега поуку која долази из Библије, а тако и писани доказ. (Штембергер 2014: 193)

² Реч *мишна* је настала од глагола *шана* – понављати. Мишна обухвата три гране традиције: мидраше, халаху и хагаду (више у Штембергерој књизи »Увод у Талмуд и мидраш«). Такође, Мишна је сачињена од шездесет и три трактата.

Талмуд је зборник јеврејског усменог предања који није само неисцрпан извор информација за правне науке, већ и за историју, теологију, па и књижевност.

7.1. *Талмуд у роману Данас је среда*

Како смо истакли, *Талмуд* представља сва знања, учења, законе једног народа, са коментарима, који су скупљани и записивани вековима и објављени у оквиру једног зборника. Стога, ако схватимо *Талмуд* као извориште знања, није тешко пронаћи алузије на његове текстове у делу Давида Албахарија чије је целокупно стваралаштво неодвојиво од јеврејске вере. Кроз своја дела он осећа и подсећа на вековна страдања Јевреја, али и на њихова учења. Док читамо роман *Данас је среда* делује нам као да је цео произашао из *Талмуда*, због те талмудске свеобухватности и свезначности. Много је интертекста који је део *Талмуда*.

»Будите опрезни према властима, јер се она пријатељи с човеком само ради својих потреба. Изгледају љубазни док је њима добро, а не стоје уз човека када је у невољи« (Талмуд 2002: 153). Овај цитат је универзална истина, прилагођена сваком времену и сваком друштвеном, партијском, уређењу. Животна истина и чињеница садржана у тим реченицама десила се и приповедачевом оцу. Само – он није учио из *Талмуда*, није био опрезан. Дозволио је да га тадашња власт употреби за своје циљеве, у које је он слепо веровао. Када је дошло до промене, они у које је веровао само су га одбацили. Остао је сам, заробљен у логору на Голом отоку. У роману *Данас је среда* не постоји јасно упућивање на било коју веру, не помиње се Бог, не помиње се јеврејство нити хришћанство.

Ипак, универзалност *Талмуда* је читљива из романа. Приповедачев отац већи део живота провео је служећи режиму, верујући у то што ради. Наравоученије из *Талмуда* отац схвата тек пред крај живота, када прича сину о свом животу. Ипак, у очевој исповести недостаје покајање. Отац се не каје због својих поступака у име власти, прихвата их као такве и живи са њима. Свестан је да је погрешно и болест види као казну за све урађено, али нигде у роману нећемо наћи реченицу – Жао ми је. Приповедач каже: »Живот је за њега био набрајање чињеница, све остало је било имитација живота« (Албахари 2017: 20). Представљен је отац у потпуном отклону од емоција и емпатије. Чињенице имају примат. И то јесте одлика Албахаријевог наратива – отклон од емоција, значај приче и причања.

Роман *Данас је среда* говори о тематици коју је Албахари често користио – однос оца и сина, односи у породици. Ипак, у овом роману нема помена о вери. Читајући роман ми не сазнајемо којој вери припадају ликови. Вера се ни једном речју не помиње. Албахари је веома прорачунат писац и ништа у његовим делима није случајно. Време о коме се приповеда у роману јесте време у коме вера није играла улогу. Због тога нема речи о вери, празницима, обичајима. Помиње се само синтагма »божанска казна« када приповедач говори о узроку очеве болести. Боравак на Голем отоку и паркинсонову болест отац схвата као »неку врсту божанске казне« којом му се судило за »нехај са којим се, као носилац власти, односио према људима« (Албахари 2017: 128). Реч божанска (казна) у себи не носи веру у Бога или припадност некој вероисповести, она пре означава судбину, карму. Само је алузија на то да приповедач и његов отац верују да постоји нешто јаче, веће од њих и да та сила враћа ствари у равнотежу. Приповедачев отац је свесно изазвао бол, патњу и страдање невинима и сада му божански усуд враћа истом мером.

Очева прича представља једну врсту ослобађања. Као последица паркинсонове болести оцу је сопствено тело постало тамница, а прича даје осећај ослобођења од терета прошлости. »Не може се затвореник сам ослободити из тамнице« (Талмуд 2002: 309) реченица је која објашњава улогу сина у очевој причи. Присуство сина у тренуцима очеве немоћи већа је казна за оца него сама болест. Ипак, што се болест погоршава присуство сина све ређе је схваћено као казна. Отац се навикава на сина и постаје зависан од њега и од причања своје животне приче. Син постаје помоћ, метафорички излаз из болести и пут ка слободи.

Код Албахарија сакрални текстови постоје у алузијама које проистичу из описаних догађаја у роману, можемо рећи да је за њега цео *Талмуд* интертекст јер је невидљиво уткан у смисао романа. Интертекстуалност нам помаже да текст видимо као ткање и откријемо скривене слојеве дела.

8. *Цинк и Данас је среда*

Роман о оцу *Данас је среда* настаје скоро тридесет година након романа о оцу *Цинк*. Ниједан од приповедача није именован. *Цинк* говори о смрти оца, исписан је у фрагментима, прати две приче – причу о очевој смрти и причу о приповедачевом покушају да напише роман. *Данас је среда* прати једну приповедну нит, исповест оца која није дата хронолошки – приче о његовом животу забележене су онако како их је он причао, по сећању и асоцијативно.

Још једна ствар је заједничка овим делима, оно што је Албахари истакао у првом роману, јавља се и у другом: »Увек то чиним: причам о неком другом, а, у ствари, причам о себи« (Албахари 2015 :188). Набрајање чињеница, без улепшавања, додавања јесте начин писања који треба да допринесе истинитости написаног јер »живот је за њега био набрајање чињеница« (Албахари 20107: 20). Албахари кроз своја дела покушава да открије животне истине, али на другачији начин од очекиваног и зато очекује компетентног читаоца.

Лик оца и у једном и у другом роману је велика непознаница за сина. Болест је та која спаја ликове. У *Цинку* син размишља о оцу, боље га упознаје помоћу начина на који се отац носи са болешћу и смрћу. У роману *Данас је среда* болест зближава оца и сина, причајући о свом животу отац ставља сина у незавидан положај. С једне стране, отац му је и воли га. Сећа се да никада није био насилан према њему и сестри, правда његове злочине вером у идеологију. С друге стране, син открива да је је отац кривац за страдање других људи, да је монструм који је слао људе у логор, а да је на крају и сам завршио у једном.

9. Закључак

Очева животна прича у роману *Данас је среда* за сина представља животну лекцију, труди се и покушава да извуче неко наравоученије из очевих речи. Приповедач потајно жели да помоћу очеве приче открије тајне живота и смрти. Отац га је прозreo и са осмехом га питао: »Какав бих ја био родитељ«, рекао је, »када бих детету открио све тајне живота и смрти? Деци треба оставити нешто да сама науче« (Албахари 2017: 144). Ове очеве речи у складу су са оним чему учи *Стари завет* – »мудар син слуша наставу оца својега« (Приче Солумунове 1985: 566), али у исто време деконструишу ту реченицу. Старозаветна реченица веома ограничава синове, упућује их само на учење очеве. Албахари изјавом приповедачевог оца даје слободу синовима. Слободу да сами доносе своје закључке, слободу да сумњају. Помоћу интертекстуалности проникли смо у слојевиту структуру овог дела која указује на то да Албахари своје читаоце види као децу која треба да дођу до одговора.

Роман *Данас је среда* написан је у духу постмодерне, у духу албахаријевске прозе. И сами прозни поступци, константна упитаност указују на пишчеву сумњу у могућност записивања целокупне приче, »писац, у ствари, пише, борхесовски речено, једну од могућих верзија« (Гвозден 2015: 47).

Доминантна тема јесте решавање односа између оца и сина, тог односа који вековима мучи човечанство. Ипак, та тема испричана је из другачијег угла. Разрешење тог односа писац нам не даје, читалац (компетентан) интертекстуалним читањем дела долази до сазнања да сам мора да нађе одговор. Писац нам пружа питања, интертекстове из *Старог завета* и *Талмуда*, али не и одговоре на животна питања. То је оно што овај роман чини савременим.

Албахари испишује *Данас је среда* сигурним ауторским рукописом, максимално концентрисано, пречишћено, без шумова и вишкова, као и без нефункционалних недоречености. Роман је дубоко колико и сасвим природно уроњен у овде и сада. (Панчић 2017)

Метода интертекстуалности је основа овог рада јер постоји потреба да се укаже на бенефите ове методе у проучавању књижевности. Користећи се овом методом отварају се нови погледи у књижевности. Пружа нам нова тумачења и разумевања књижевних дела, отвара нове истраживачке процесе, посебно при тумачењу савремених дела који у себи садрже многе алузије. Сваки интертекст у овом роману је посредан, на први поглед невидљив.

Интертекстуалност захтева компетентног читаоца који ће пронићи у слојевиту структуру књижевног дела. Роман *Данас је среда* је роман дијалога, не даје одговоре већ их тражи од читалаца. Велики значај овог дела је у томе што је то врста утехе, помоћи да се дође до одговора на суштинска питања која муче свакога.

ЛИТЕРАТУРА

Азбучни каталог православља.

[Azbučni katalog pravoslavija.]

Давид АЛБАХАРИ, 2002: *Криза језика или приповедач – господар приче*. Online.

[David ALBANARI, 2002: *Kriza jezika ili pripovedač – gospodar priče*. Online.]

Давид АЛБАХАРИ, 2004: *Терет*. Београд: ЛИР БГ – Форум писаца.

[David ALBANARI, 2004: *Teret*. Beograd: LIR BG – Forum pisaca.]

Давид АЛБАХАРИ, 2015: *Цинк*. Београд: Чаробна књига.

[David ALBANARI, 2015: *Cink*. Beograd: Čarobna knjiga.]

Давид АЛБАХАРИ, 2017: *Данас је среда*. Београд: Чаробна књига.

[David ALBANARI, 2017: *Danas je sreda*. Beograd: Čarobna knjiga.]

Ролан БАРТ, 1975: *Задовољство у тексту*. Ниш: Градина.

[Rolan BART, 1975: *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.]

- Владимир ГВОЗДЕН, 2015: Романопишчева опклада у *Цинк* Давид Албахари, Београд: Чаробна књига.
- [Vladimir GVOZDEN, 2015: Romanopiščeva opklada u *Cink* David Albahari, Beograd: Čarobna knjiga.]
- Арсен ДАРМЕСТЕТЕР, 2010: *Талмуд*. Београд: Службени гласник.
- [Arsen DARMESTETER, 2010: *Talmud*. Beograd: Službeni glasnik.]
- Алеш ДЕВЕЉАК, 2015: *Балканско брвно*. Нови Сад: Културни центар.
- [Aleš DEVELJAK, 2015: *Balkansko brvno*. Novi Sad: Kulturni centar.]
- Марко ЈУВАН, 2013: *Интертекстуалност*. Нови Сад: Академска књига.
- [Marko JUVAN, 2013: *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.]
- Жељко МИЛАНОВИЋ, 2012: *Два писца и други*. Београд: Службени гласник.
- [Željko MILANOVIĆ, 2012: *Dva pisca i drugi*. Beograd: Službeni glasnik.]
- Васа ПАВКОВИЋ, 1997: *Критички текстови: савремена српска проза*. Београд: Просвета.
- [Vasa PAVKOVIĆ, 1997: *Kritički tekstovi: savremena srpska proza*. Beograd: Prosveta.]
- Теофил ПАНЧИЋ, 2017: *Злочин, казна и лутрија постојања*. Online.
- [Teofil PANČIĆ, 2017: *Zločin, kazna i lutrija postojanja*. Online.]
- Оливера РАДУЛОВИЋ, 2011: *Нове научне методологије у настави књижевности*. Нови Сад: Orpheus.
- [Olivera RADULOVIĆ, 2011: *Nove naučne metodologije u nastavi književnosti*. Novi Sad: Orpheus.]
- Стари завет, 1985. Предео Ђура Даничић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- [Stari zavet, 1985. Preveo Đura Daničić. Beograd: Britansko i inostrano biblijsko društvo.]
- Талмуд, 2002. Текстове изабрао и предео с хебрејског и арамејског језика, повед Талмуда и објашњења написао Еуген Вербер. Београд: Народна књига – Алфа.
- [Talmud, 2002. Tekstove izabrao i preveo sa hebrejskog i aramejskog jezika, povest Talmuda i objašnjenja napisao Eugen Verber. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.]
- Гинтер ШТЕМБЕРГЕР, 2009: *Увод у Талмуд и мидраш*. Београд: Правни факултет Универзитета у Београду.
- [Ginter ŠTEMBERGER, 2009: *Uvod u Talmud i midraš*. Beograd: Pravni fakultet Univerziteta u Beogradu.]

SUMMARY

Today is Wednesday is a novel written by Albahari in which several topics are intertwined and many questions are asked. By telling the story of Parkinson's disease, the father's past, the son's relationship with his father, the writer poses the question of responsibility to the readers. Reading this novel, it is impossible not to ask whether an individual is responsible for every action that is imposed on him, ordered, by the regime? Is evil always present in people and just waiting for an opportunity to manifest itself? Is disease for an individual what the flood was for humanity? The theme that appears throughout the novel is one of the themes that torments Albahari throughout his career – the relationship between parents and children. In this novel, the father became ill with Parkinson's disease, and the son takes care of him. Although the theme of the novel is the relationship and conflict of generations, it seems as if Albahari wants to reconcile the two extremes and challenge understanding, but without pity. Pity is a word that has been mentioned many times in the novel, but always negatively – it is rejected as such because it would indicate weakness, and that is inadmissible. In this paper we use the method of intertextuality. As a subtext we use texts from the *Talmud* and the *Old Testament*. Allusions to sacred Jewish texts are frequent in Albahari's work, because the writer weaves a part of himself into every book. An inseparable part of his identity is the Jewish faith which is hidden in many sentences and events in his novels. Postmodernist writers do not write anything by chance in their novels. Neither does Albahari. Albahari consciously writes allusions and sentences that refer to sacral texts, because that is how he opens a discussion with religion.

Milivoj Bajšanski

Filozofska fakulteta Univerziteta u Novom Sadu / Filozofska fakulteta Univerze v Novem Sadu
bajsanskimilivoj4@gmail.com

Традиционална култура у Зони Замфировој Стевана Сремца: заступљеност и функција

У раду се трага за елементима традиционалне културе у *Зони Замфировој* Стевана Сремца. Истраживање обухвата анализу ликова и њихов међусобни однос у патријархалној заједници, уочавање жанрова усмене књижевности, традиционалних веровања и обичаја као композиционих микроструктура у роману. Циљ истраживања јесте одговор на питање да ли је и у коликој мери је *Зона Замфирова* писана на темељима традиционалне културе и коју функцију и значење ови елементи имају у обликовању дела.

Кључне речи: традиционална култура, патријархални односи, *Зона Замфирова*, усмена песма, говорни изрази, веровања и обичаји

Presence and Function of Tradition in *Zona Zamfirova* Written by Stevan Sremac

This paper explores the elements of tradition in *Zona Zamfirova* by Stevan Sremac. The research covers analysis of its characters and their relationships in the patriarchal atmosphere (of Serbia), observes the genres of oral literature and traditional beliefs and customs as compositional microstructures in the novel. This research aims to unveil the realistic presentation of tradition in the novel and its function and meaning in shaping it.

Key words: tradition, patriarchal relationships, *Zona Zamfirova*, oral literature, expressions, beliefs and customs

Када је Стеван Сремац писао своју *Зону Замфирову* могао је у поднаслову написати »комад из народног живота«, јер ово дело из нишког циклуса обилује сликама из народног живота, са много песме, колâ, дијалога, озбиљних и комичних сукоба и свадбом на крају.¹ *Зона Замфирова* од почетка до краја прожета је традиционалом културом² која суштински обликује це-

1 Као што је Јован Скерлић написао за *Коштану* Борисава Станковића, драмско дело које је по простору и времену збивања блиско Сремчевим приповеткама и роману из нишког живота (Скерлић 1973: 312).

2 Под традиционалном културом подразумевамо културу коју усмерава традиција. За традицију је карактеристично поштовање ауторитета и патријархалне норме у заједници, очување прошлости, као и други елементи: језик (односно дијалекат), имена (архаична лична имена), професије чланова заједнице. Мозаику традиционалне културе се придружују: игра, песма и кратки говорни изрази. Традиционална култура карактеристична је до краја 19. века, када Османско царство напушта Србију, а она се модернизује. Али, традиционална култура остаје негована по руралним местима, док за урбанизам није карактеристична. У нашем раду се анализира друштвена структура патријархата *Зоне Замфирове*, као и игра, песма, традиционална веровања, обичаји и кратки говорни изрази.

лину романа и оличена је у говорним изразима, корпусу народних веровања и обичаја, песми и игри, који прожимају живот патријархалне нишке заједнице коју Сремац описује у свом делу.

Вредносни систем традиционалне културе јасно је уочљив у обликовању лика насловне јунакиње романа: Зона је »имала очи као кадифа, косу као свила, усне као мерџан, зубе као бисер, струк као фидан, а сва је била оно право »злато материно« (Сремац 2003: 34). Била је свесна своје лепоте и »размажена, пушта, немилосрдна, готово рећи демонска« (Сремац 2003: 34). Зонин »демонизам« обликован је, пре свега, на еротском плану. Нема мушкарца који се није окретао за њом, од младића до старијих људи. Зона је једнако примамљива због своје лепоте и због високог социјалног положаја. Манетова тетка Дока описује Зону у хамаму поређењима усмене лирике: »бела како замбак, а очи гу како бадем, а грло како филцин, а уста гу [...] како мерџан-атеш« (Сремац 2003: 51). Зонино излагање *јавности* један је од кључних фактора за придавање демонизма³ њеном лику: демонска је њена недостижност, која истовремено значи велику моћ и поносити став, што изазива својеврсни страх од ње. Демонизам најмлађе чорбацијске кћери долази и из њеног порива (амбивалентног са становишта традиционалне културе) да на мушки поглед одговори погледом. Сремац пише да јој је било особито задовољство да охрабри младића, да му улије наду, залуди га, а после одбаци. Зонин демонизам се огледа у залуђивању и поражавању мушког рода (по томе она преузима одређене вилинске црте), а њену еротску заинтересованост побуђивала је мушка равнодушност. У том смислу, Зона Замфирова се може посматрати као девојка која непрестано трага за правим еротским одговором, за младићем који би јој био раван. Она оставља упечатљиви траг побуђене, а недостижне телесности: »дугу зелену пругу од бундице и жуту од сукње и алеву од шалвара« (Сремац 2003: 35), што, истовремено, имплицира и завођење и прикривену сексуалну чежњу (Хаџи Танчић 2005: 18). Привлачење равнодушних момака Зону је забављало и поспешивало демонску страну њеног бића. Ово, истовремено, управо са становишта традиционалне културе, може наговештавати казну због женске обести.⁴

3 Демонска лепота Зоне Замфирове је лепота која никада не оставља равнодушним. Она очарава и не може јој се одупрети. Зона је свесна своје лепоте, и због лепоте себе чини недостижном. Демонизам се крије и у њеном одговарању погледом на поглед мушкараца.

4 Постоји више изрека и пословица које директно опомињу младе жене да узноситост и пробирање момака лоше завршавају: »Пробирач нађе отирач« (Караџић 1849: 263); »Са три цара, спала на каплара« (Овом последњом изреком коментарише кум Вукадинову просидбу Даре; Сремац 1976: 225.)

Зона Замфирова је описом наглашенија, важнија него град ком припада, она га надилази, готово гута; што јесте типична позиција јединке и тела у усменој лирици: тело поробљава простор, то је тријумф женскости, који је у усменој лирици нарочито везан за старе обредне песме.⁵ Истовремено, жена у традиционалној култури има наглашено амбивалентну позицију. Њој се придаје опасна моћ да поробљава, заводи, али она, истовремено, рађа, градећи амбивалентни спој са оностраним, контакт са светим (Пешикан Љуштановић 2016: 93). Због тога Зона остаје и кобно привлачна и недодирива, али, истовремено, та њена позиција бива унижена, а она сама кажњена због своје демонске привлачности.

Зонино лице описано је попут лица девојке у народној традицији тога времена:⁶ црна коса, црвене усне, бели образи, док Зонино тело бива описано просредно, одећом коју носи, али и захваљујући унутрашњем увиду тетке Доке, која, кршећи све социјалне норме,⁷ даје наглашено еротизован опис њене »снаге«, груди, крхкости и стида.⁸ Нада Крстић (2016) упућује на стихове песме посвећене Зони, где она »пресвукује кошуљу и чичек-антерију у башчу« (Сремац 2003: 72), истичући да је слика испуњена еротизмом и изразито сензуална, а у њеном обликовању важну улогу имају два основна одевна предмета оног доба, која су се најпре облачила, најближе телу. Кошуља, тј. »свилена риза«, како се назива у песми, представљала је главно женско одело, оно које је лежало непосредно на телу,⁹ па је уједно била и кошуља и одело; док свила доприноси јачем утиску сензуалности (Крстић 2016: 309).

5 Види: Љиљана Пешикан Љуштановић, *Женско тело као простор у усменој обредној лирици*, Сарајево, Mediacentar, 2016, 93–108.

6 Идеал женске лепоте у традиционалној култури има Милица у песми *Српска дјевојка*:

»У Милице дуге трепавице,
Прекриле јој румен јагодице,
Јагодице и бијело лице;
Ја је гледах три године дана,
Не могах јој очи сагледати,
Црне очи и бијело лице« (СНП I, 599).

7 Тетка Дока преузима улогу мушкарца у традиционалној култури. За мушкарца је карактеристично да примети еротску лепоту девојке, док жена у заједници не коментарише те компоненте.

8 »Па кад гу вид'о ону њојну т'нку снагу, па оне њојне пуне косе, па оне беле, цврсте груди, како два филдана, па оно њојно девојачко срамување! Леле, тугоо! – викну Дока, па се завали онако бећарски и распали цигару, сркну из филдана, па настави: – А мен' ми дође нешто жал', па си зборим у памет: 'Е, црна Доке, пусти твој к'смет!... Што несам бећар; та да гу ели узнем ели отнем од татка гу' – тол'ко што је лепотиња!...!« (Сремац 2003: 51).

9 У народној песми (где млади Ибро моли да му дође Материна злата) се каже »сама гола, у кошуљи танкој« (СНП I, 647).

Други (или први, са становишта покретања и вођења радње) протагонист Сремчевог дела јесте Манасија кујунџија, звани Мане. Овај лик портретисан је веома позитивно. Он је »красан момак«, вредан мајстор,¹⁰ одличан играч и још бољи певач, »ловџија« и мераклија. Својом лепотом доминира чаршијом, као и Зона, опчињавајући и младо и старо. Девојке би занемеле или замуцале када би се нашле у његовом друштву. Физички опис Манета кујунџије близак је традиционалном идеалу усмене поезије:¹¹ »црномањаст, крупних очију, састављених танких обрва и танких брчића« (Сремац 2003: 37). Мераклија је: до Враћа јаше због добре песме и ужива у игри и песми чочека. За Манетову карактеризацију битно је нагласити да је сушта слика свог оца Челеби Ђорђије: »који је јахао добра хата, носио одело; није се бојао Турака, и важио је као срећан и дрзак кријумчар« (Сремац 2003: 42). Супротстављајући се традиционалној норми, Ђорђија се оженио оном коју је његово срце изабрало, а не оном коју су му изабрали. Измењарка Васка контрастира Манулаћа и Манета: »знавамо си ми жене убаво што је и кој је Манулаћ, а кој па Манасија кујунџија, и што си може кад 'оће« (Сремац 2003: 177), чиме истиче да Мане поседује посебне квалитете који се, бар делом, могу тумачити у складу са традиционалним представама – наслеђем. Манетову изузетност и јединственост потврђује и тетка Дока: »чорбацијске куће *много су*, а наш Мане – *један* си је помеђу момци и трговци и чаршилије« (Сремац 2003: 95) (курзив М. Б.). Мане је *један*, и то се закључује поређењем са осталим момцима, нема тако лепог ни даровитог момка, који уз то поседује и меру дрскости и предузимљивости пожељну са становишта патријархалне културе. Из свега изнесеног, даје се закључити да је Манасија портретисан као идеал младића који поседује и физички изглед, и снагу, и спремност да уради шта хоће, и својеглавост, и храброст и само једну вољену девојку.

Између Зоне и Манета могла би се повући паралела, као између девојке која је лепа и која плени својом лепотом, и сеже до домена демонског, и момка који је јединствен и, попут ње, свестан своје снаге и величине. Обоје поседују готово онострани квалитете: Зона демонизам који проистиче из моћи својствене жени,¹² а Мане је духовно и физички обдарен. Обоје траже себи равноправни пар, по принципу слике и прилике.

10 Честа метафора за достојног љубавника у традиционалној култури, из Вукових пословица, јесте управо кујунџија: »злату ће се кујунџија наћи«, у значењу да ће добра ствар дочекати онога ко је ње достојан (Караџић 1849: 110).

11 Идеални изглед мушкарца у традиционалној култури, између осталог, подразумева црне очи и црне бркове.

12 Мисли се на опчињујућу лепоту.

Због своје изузетности, Зона и Мане јесу прилика једно за друго, али њихово везивање ремети различити социјални статус. Зона је чорбацијска кћи и мора пазити на углед куће и од ње се, по неписаним правилима заједнице, очекује да нађе мужа из истог сталежа. Зона је одрасла у патријархалној кући, чији је стуб темељац хаџи Замфир. Хаџи Замфир је описан епском формулом, која се јавља у песми *Бановић Страхиња* (СНП II: бр. 43), као веома богат и утицајан човек, који је могао скинути човека са вешала »само кад хоће и кад потруди своје *чудо* и *господство*« (Сремац 2003: 28). Његово *чудо* садржано је у томе да је имао моћ као хришћанин у Турском царству, чији утицај је био толики да може сменити турског пашу који влада. Зонин отац је описан и као зрео мушкарац лепе појаве, кћерке су »повукле на њега«, »он је идеализован портрет старовременског господства и патријархалности« (Казимировић 1983: 593). Хаџи Замфир је постао метонимија за кућу: када би он прилегао, »целом кућом је одмах овладао неки дремеж и царствовала нека свечана недељна тишина, јер кад хаџија спава, не смеју ни врапци испод крова цивцакати« (Сремац 2003: 99).

Тај и такав чорбација нашао се у новој историјској ситуацији. Познато је из историје да је Турско царство тада ослабило, Ниш је ослобођен 1878. године, и Србија је била слободна, а Хаџи Замфирова моћ је слабила с одласком Османлија. Када тетка Дока упореди свет са мердевинама, на које се Мане »топрв качи«, а чорбаци Замфир силази, она подразумева окретање »кола среће« и смену сталежа: млади мајстори и занатлије добијају ново место у друштву и постају цењени. Стари хаџија тешко прихвата новонастало доба,¹³ жели да задржи свој положај и ауторитет, па одговара: »Видело се куче у чакшире, па се фатило у оро« (Сремац 2003: 105). Израз је настао из нетрпељивости варошана према сељанима, које су негативно доживљавали, пре свега због природе посла на селу. Рећи некеме да је куче било је погрдно, а придавањем чакшира наглашавала се социјална непримереност и градила смешна, увредљива и омаловажавајућа слика. Таквим фразама, које су представљале опште бинарне опозиције, стари хаџија је могао владати, али више као фигура на сталешкој лествици него што је био одиста делатан и организовао заједницу на традиционалан начин. На вест о Зонином лажном бекству, стари Замфир »је грмио по кући, како се све разбегло од праске и

13 Новонастало доба, на прелазу из 19. у 20. век, које представља ослобођење Ниша од Турака, оцртава се у овом роману, али се оно прилично нејасно препознаје. На прелазу у нови век се јавља општи занос и жеља за модернизацијом и сустизањем раније ослобођених делова Кнежевине Србије. Ново време представља дихотомију старог турског и новог српског, тј. патријархалног морала старих чорбација и нових, модерних схватања и погледа младих људи.

гнева његова«, па није ни ручао, »није ни сео, а други нико није онда ни смео« (Сремац 2003: 149). Његов гнев су само жене могле да искусе и њиме је обликовао породичну заједницу.

Иако је хаџи Замфир идеализовани представник патријархата, он руши моралне узусе традиционалног света, односно чини очитим двоструки морал традиционалне заједнице: одлазећи на читлук на дуже времена, бивао је тамо са чипчијком »белом Велом«, са којом је ушао и у песму:

Запрегни, Вело, запрегни, / Запрегни скути, рукави; / Измеси, Вело, измеси,
/ Измеси чисту погачу! / Ће дојду, Вело, ће дојду, / Ће дојду селски сејмени!
(Сремац 2003: 137)

Иако »седа глава«, он се присећа девојака и момковања. Његова еротска чежња се у старим данима задовољава гледањем груди измењарки које служе код њих у кући. Он јесте »запрека жељама младих, да би на крају романа преузео улогу резонера који доприноси стабилизовању поретка и остваривању жеља младих« (Живковић 2003: 197).

Чудно је, на први поглед, што *pater familias* одлучује да се повинује младежи. Хаџи Замфир одлази код Манета, како би му млади кујунџија поправио муштиклу. Међутим, прави разлог посете је: разговор о Манетовој женидби. Стари хаџија је свестан новог времена у ком се налази, зна да је његова моћ ослабила, ауторитет му је пољуљан, стога на виспрен начин улази у дијалог са Манетом: »Е ли си дошеја при мен', и питаја мен' да ти, демек, наводацишем за нику трговачку керку... Неси!« (Сремац 2003: 170). И наставља: »Ја си сина немам, Мане. Татко те Ђорђија мен' у аманет остави. Тој си не знаје ники; знаје Бог и црна у Горицу земја што ти татка покрива. Па саг да ме не зовеш чорбацијо и хаџијо, веће татко да ме зовеш... Татко сам ти, зашто си ми аманет... Ако искаш да се жениш – мен' ми сал кажи« (Сремац 2003: 170). Хаџи Замфир залази у домен приватног и на (ин)директан начин нуди Манету Зону; иако се њено име овде не спомиње, али се зна да Замфир има још само једну неудару кћер. У суштини, чорбаци Замфир показује способност прилагођавања новом свету, он жели да спасе што се спасти може од традиционалне части породице, мудро се прилагођава новом добу, принципом: ако не можеш да их поразис, ти им се придружи (уз што веће спасавање традиционалног морала).

Одликама традиционалног света припада и преимућство које Сремац даје мушкарцу над женом, као јачем над слабијим. У дијалогу Зоне и Манета, када је успео да је на тренутак ухвати саму, пошто девојка није могла ићи

без женске пратње, Мане се покорава изабраници свога срца, нудећи јој нов начин живота: »Код мен' нећеш да живујеш како наше жене што си живују при мужије... Ни сас цвет нећу те ударим« (Сремац 2003: 112). Уочава се да је постојала општеприхваћена пракса породичног насиља, жена је бивала тучена у својој кући,¹⁴ а Мане се поставља као опонент тој одлици традиционалне патријархалне заједнице. Истовремено, он убеђује Зону да ће је, против традицијске норме, отети, само ако она то жели. Отмица је била један од широко заступљених традиционалних обичаја наше културе, ако младина фамилија не прихвата младића или ако су материјалне обавезе везане за свадбу биле претешке. С једне стране, отмица је оправдана, јер се млади узимају, али са становишта патријархалне породице то је неприхватљиво јер девојка није послушала родитеље.¹⁵

Заступник патријархалних норми јесте и Таса, Јевдин девер, који је уједно уздисао за њом. Таса наглашава да њих њихови родитељи нису питали хоће ли да се венчају, а сада, када су они постали родитељи, више немају исти ауторитет и не могу да бирају уместо своје деце. Јевда, удовица Челеби Ђорђије, који се њом оженио из љубави, насупрот своме деверу сматра да свако треба да има свој избор. Коментаришући: »Србија!... Србија – слободија!« (Сремац 2003: 55), она се позива на ново време, у коме су попустиле традиционалне споне њиховог света. Истомишљеници чорбаци Тасе и чорбаци Замфира били су Манулаћеви родитељи. Манулаћ је момак »с фелером«,¹⁶ који привидно поштује све норме патријархалне породице. Он живи с родитељима више као нека врста немог члана породице, који се, с времена на време, оглашава и испуњава родитељске наредбе и потврђује њихова мишљења. Сремац описује у једном одељку да је Манулаћ био толико послушан, да је »најрадије седео с оцем и с очевим друштвом и слушао њихове разговоре пуне мудрости и искуства. Кад би седео, увек би простро најпре своју мараму, повукао мало ногавице навише од колена, па би онда

14 На основу Манетовог исказа се долази до овог закључка. Наше даље бављење овом праксом не залази дубље.

15 Постоји шаливи заповед, општа формула којом отпочиње певање уз гусле:

»Тешко земљи куда војска прође,

И ђевојци која сама дође,

Прво јутро јој је прекорено:

'Да си добра, не би дошла сама'« (СНП I, 675).

16 Тетка Дока опомиње Ташану да, ако се Зона уда за Манулаћа, неће имати унуче, а укупно Манулаћево понашање указује на незрелог и недовољно маскулиног припадника заједнице. Колико је то последица накардног васпитања, а колико природе, није јасно, али Манулаћ је изразито непожељан.

сео, и не би се дигао док му се прво његов татко не дигне; само у кафани би он прво оца опомињао да се дигну и иду» (Сремац 2003: 93).

Песма и игра су значајни елементи традиционалне културе у *Зони Замфировој*. Песма и игра, односно оро, у роману имају функцију у карактеризацији ликова и средине у којој они живе. Песма која се певуши читавом чаршијом посвећена је Зони: »Синоћке те, леле, видо’, Зоне, / Где се премењуваш, леле, Зоне, / У нова градина« (Сремац 2003: 25). Тврди приповедач да је песма испевана ко зна којој Зони, али кад је сви сада запевају, сви мисле на Зону Замфирову. Песма постаје општепозната, сви је певају, и »постаје општа својина момака који кроз њу изражавају своју потајну жељу за женом« (Питулић 2018: 53), а Зони импонује песма, јер зна да сви када је запевају мисле на њу. Оро, односно коло, веома је битно за тадашњу младеж. У ороу се момци и девојке држе за руке, и тада имају прилику да изразе своје симпатије и осећања и еротске импулсе. Зона, кршећи традиционалну норму да чорбацијско дете не игра у колу, улази због љубоморе у коло, коме се придружује Мане, хватајући Зону за руку. Знамо да Зона улази у оро због Манета и зависти коју буди у њој Калина, његова прва комшиница – комуникацијски контекст је јасан.¹⁷ Пошто је коло по својој форми кружно, оно је подсећало на сунце, па се отуда може објаснити магијско дејство кола. На тај начин је коло постајало део соларног култа који је доминантан у свадби (Иванова 1998: 10), те су, на неки начин, момак и девојка наговештавали будући свадбени обред на симболичком плану. Било је потребно да њихови родитељи то препознају и симболичко венчање потврде стварним венчањем.

Веома интересантан традиционални аспект романа чини мотив »куђења девојке«. Пошто је Мане инсценирао Зонино бекство, она је прозвана побегуљом, на њу пада љага срамоте и она губи свој социјални статус, без обзира на очево богатство. Зона се жали Манетовој мајци Јевди да ју је Мане »скудио«, јер жели своје место у заједници и моли Јевду да наговори Манета да је испроси. Јевда каже Манету »Скудена и оклеветана девојка када прокуне, тешко ће ти бидне, сине!« (Сремац 2003: 25). Скудити односно кудити девојку подразумева врсту социјално негативног чина, којим се угрожава плодност заједнице, па се то сврстава у каталог грехова. Када девојка бива покуђена, мислило се да је »под маном«, тј. да пати од неког телесног или моралног недостатка; па би просци бежали од ње и не би се могла удати. Мајка каже Манету да је боље да је запалио цркву него што је скудио

¹⁷ Зони можда није до ора, али у том моменту стиче супарницу и не дозвољава јој да преузме доминацију, стога предузима потребне кораке да би показала да је и њој стало до Манета.

девојку. И једно и друго сматра се великим грехом и »до Бога« се чује (Мандић 1999: 831–846).

Други традиционални детаљ везан за крајеве под утицајем оријенталне културе јесте поклањање шефтелије. Зона је по Васки послала шефтелију Манету, уз поруку: »Однеси му и овој [...] и питуј га: е ли је било јоште у свет да је девојка на момка *овој* пратила?! – рече и предаде му завијену свилену марамицу« (Сремац 2003: 177). Абдулах Шкаљић наводи да је шефтелија (шептелија, шевтелија, шевтели) бресква и да потиче из персијског језика (Шкаљић 1966: 582). Шефтелија је виноградска бресква, ситна, бледожута и јаког мириса, а њено даривање момку значило је позив на телесну љубав (Чајкановић 2009: 23). Бресква је умотавана у свилену марамицу, јаглук, као већина традиционалних дарова везаних за веридбу и свадбу. Али тетка Дока током неуспеле просидбе јасно каже да то није јединствена појава, већ део сложеног језика воћа и цвећа преузет из оријенталне културе.¹⁸ Одричући се своје недостижности, Зона прихвата Манетову доминацију и престапа норму, показујући величином свога престапа потпуно предавање његовој вољи. Мане, који не жели девојку коју је отац натерао да се уда за њега, доживљава ово као исказ слободне и неспутане љубави и одлучује да се жени.

Роман *Зона Замфирова* обилује композиционим микроструктурама,¹⁹ тј. исказима које бисмо могли сврстати у краће говорне умотворине.²⁰ Роман сдржи пословице и говорне изразе као што су изреке, благослови,²¹ клетве²²

18 Види: Бранислав Нушић, *Рамазанске вечери*, Београд: PortalLibris, 2019.

19 Под композиционим микроструктурама подразумевамо кратке формулативне изразе, поређења, изреке, пословице, метафоре који се уносе у дело писане књижевности. Сам термин је преузет од Јована Деретића из студије »Композиција ‘Горског вијенца’«.

20 »Под говорним изразом треба разумети у првome реду синтагму или читаву реченицу (Жедна би те превео преко воде, Кицош је на ушима, Што је руха на њему је, што је круха у њему је, итд.) која у говорној служби има ширу и сталну употребу. У ствари то су – по принципу економије речи – сажете, посебне говорне целине, које се употребљавају као унапред спремљени клишеи – фразе (С мене па на уштап, с брда с дола, с неба па у ребра, на врат на нос, на једвите јаде, итд.)« (Кнежевић 1972: 6).

21 »Благослови су, супротно клетвама, позитивна, оптаивна смера. У ствари то су жеље које се изричу драгим, вољеним и цењеним бићима као излив присне срдачности и нежности. И они могу да се саопштавају са ‘да бог да’ (Да бог да стекао бијеле пчеле! и Стекао бијеле пчеле! Да бог да ти се у сребро оковала! и У сребро ти се оковала! итд.). Благослови се махом изричу као и поздрав и отпоздрав (Здрав био и оцу и мајци! Да бог да и срећа од бога!), захвале (Хвала ти као човјеку! Хвала ти од неба до земље!) и похвале (Алал му мајчино млеко! Жив био мајци, која те је родила!) или честитке (Честита ти светковина, жив и здрав био и много их још у весељу и миру божјем доживио!), и то у облику кратко срочене и лепо изражене пригодне позитивне жеље« (Кнежевић 1972: 11).

22 »Клетве и јесу формуле, засноване на веровању да се и обистињују. Клетва се изриче с негативном намером: да се коме зло деси. Највиши ступањ клетве је проклетство (‘Проклет да је ко је то учинио, да нема ничег живог од порода, ни од стоке, ни он ни ико његов’). Клетве могу да буду страшне, варварске и свирепе,

и поређења.²³ Најбројније међу краћим говорним облицима у Сремчевом делу јесу пословице.²⁴ У роману постоји својеврстан бревијар пословица и изрека, општепознатих и ауторских:²⁵

1. »Дрво се [викам,] савија док је младо« (Сремац 2003: 57) (О). Да би се овладало сваким процесом или младом особом треба од самог почетка деловати.
2. »Добар петао се из малена учи кукурирати« (Сремац 2003: 66) (О). Мисли се на особу која вредно треба да ради како би постигла добре резултате.3. »Тија вода брег рони; кап камен дуби« (Сремац 2003: 71) (О). Аутор наводи изреку уз реченицу »вели стара, искуством освештана реч«. Глаголом »вели« подразумева се већ проверена мисао, и тиме се са становишта традиције потврђује исказ. Изреком се казује да се упорношћу долази до резултата.
3. »Куде си она топрв иде, ја се отутке враћам« (Сремац 2003: 87) (А), имплицира већ стечено искуство зреле особе.
4. »Ивер не пада далеко од класе« (Сремац 2003: 88) (О). Означава неку сличност са родитељем, наслеђену способност или особеност.

с призвуком трагике (Уста ти се на затиљак окренула! Мањи умро, но што си се родио! Мајка те у студене очи целивала!). Клетве не штеде ни животиње. Клетва је у честој употреби нарочито у празноверичким и враџбинским формулама, па и у самим бајаличким басмама. Обично се клетве изричу са 'да бог да' (на почетку или на крају). И кад се то не изрекне, подразумева се« (Кнежевић 1972: 9).

23 »Поређења (са 'као', 'како' и 'кано') врше се скоро увек у односу на човека: пореде се његове особине и својства са карактеристичним особинама и својствима нарочито животиња и биља, природних појава и небеских тела. Поређења су по таквој својој улози необично захвална, експресивна, живописна и поетска грађа, од које постаје јак и сажет, фигуративан, понајпре метафоричан израз. По својој квалитети и намени поређења стоје на прелазу између говорних израза дословног и говорних израза пренесеног значења (Образ му је као ђон; Лепе му се новци за руке као мед за уста, итд.). [...] Поређења могу да буду: а) права (Љут као рис, Ушутно се као миш у мучњаку, Пијан као мајка, Засукао бркове као да ће њима амове прошивати! Наиван је као лисица: све се превари у своју корист и тсл.) и б) супротног значења (Миран као јаре, Прав као уже у врећи, Воли га као квочка узицу, Слажу се као око и сђ, Задржаће се као вода у решету, итд.). [...] Поређења су често у употреби и као пословице (Промеће се као оца кроз поњаву, Прошао као Петроније на Брајићима итд.). Зато је потребно правити разлику између поређења која су само то – и оних поређења која поред тога имају и пословично значење (Худ као и луд, Хранитељ као и родитељ итд.). Поређења су врло експресивна фразеолошка грађа и с правом их треба убројати у њен понајвреднији део као стилска и поетска средства вишега реда« (Кнежевић 1972: 12).

24 »Пословице су кратке и сажете, мисаоне изреке, дате обично као савет и упут. Основна намена пословица је поучно изрицање животних истина и правила. Пословице и јесу врста умовања на основу стечених знања и искустава, онако како их је народ схватио и уобличио« (Кнежевић 1972: 16).

25 Да бисмо разграничили општепознате и ауторске пословице и изреке, за прве ћемо користити (О), а за друге (А).

5. »Што мачка омаци, то мишеве лови« (Сремац 2003: 88) (О). И ова изрека подразумева сличност која се јавља међу родитељима и потомством, а у делу се односи се на оца Ђорђију и сина Манета.
6. »Ја траву пасем, сол не ручам« (Сремац 2003: 97) (А). Пословицу изриче тетка Дока када испитује Манета поводом загледања са Зоном; њом указује да је Мане не може преварити да нема ничега међу њима и да тетка види шта се дешава.
7. »Жмиј, да те л'жем« (Сремац 2003: 99) (А). Изреком се имплицира да неко треба да се направи наиван да би поверовао у одређену причу.
8. »Девојачка су врата свакому отворена« (Сремац 2003: 102) (О). Изрека поручује да сваки момак може покушати да испроси девојку.
9. »Чиновник, ете, иска чиновничку, офицер офицерску прилику; еснаф спроти еснафа, а трговац спроти трговца иска прилику, демек – тој си је ред у овај свет« (Сремац 2003: 103) (А). Порука је јасна: припадници истог сталежа треба да се венчавају.
10. »И без петли може да се осамне« (Сремац 2003: 106) (А). Означава да се без једног чиниоца скупа чинилаца може нешто извршити. Ово је изрека која наговештава да општеприхваћене традиционалне норме не морају бити увек поштоване.
11. »Док си имаш грбину, ће да нађеш – ем не једну, веће кол'ко искаш девојчики!« (Сремац 2003: 106) (А). Овде се женидба променом усмене изреке: »Док си имаш грбину, лако је за самарицу«, пореди са теретом и тиме омаловажава (»Док има магараца има и самара«, у значењу док постоје једне појаве, биће и узрочно-последничим везама повезаних појава).
12. »Две лубеници [...] под една мишка не се носат« (Сремац 2003: 108) (А). Не могу се узети две жене, две везе истовремено нису прихватљиве.
13. »И курјаци сити и овце на броју« (Сремац 2003: 123) (О). Извршење неке радње без штете по једну или другу страну.
14. »Ни лук јео ни лук мирисао« (Сремац 2003: 123). Пословица намењена особи која није ни за шта крива.
15. »Али свако чудо за три дана доста« (Сремац 2003: 123) (О). Догађај који после одређеног времена постане неинтересантан.
16. »Успут, дико, успут, перунико« (Сремац 2003: 123) (О). Поручује да ће сећања временом избледети и да ће се одређене ствари заборавити.

17. »Појео вук магарца« (Сремац 2003: 155) (О). Догађај који прође без санкције.
18. »Врана врани очи не вади« (Сремац 2003: 155) (О). Јединке исте врсте се не нападају међусобно.
19. »Што ће бити јесенас, нек буде вечерас« (Сремац 2003: 158) (О). Прижељкује се дешавање неког догађаја што пре.
20. »Злату ће се кујунција наћи« (Сремац 2003: 160) (О). Ако је девојка лепа и вредна, наћи ће просца.
21. »Ели ћеш ми ти саг овеј јесени да биднеш мајчица – ели ће ми то на пролет бидне Горица и зелена травица« (Сремац 2003: 173) (А). Девојка казује младићевој мајци да се жели удати једино за њеног сина.

Коришћењем ових пословица и говорних израза, ликови у *Зони Замфировој* позивају се на ауторитет и мудрост колектива. Изрекама легитимишу сопствени суд или мишљење које заступа особа за коју се заузимају. Пословицама се изриче на (ин)директан начин увреда.

Клетве су у мањем броју присутне у *Зони Замфировој*. У роману срећемо ироничан и омаловажавајући опис клетве, који сведочи о губитку веровања у магијску моћ речи: »То прихватише и жене и стадоше клети Манчу (а зна се да је женска клетва страшнија и бржа и савршенија него и сам Теслин телеграф без жица – јер иде право чак у небо)« (Сремац 2003: 135). Клетва је приказана као нешто што иде до Бога, али ироничним тоном и комичним поређењем. Поред ове, у роману се јављају још три клетве:

1. »Пипка гу изела, треска гу фатила, па гу не пуштила оди Митров па све до Ђурђевдан« (Сремац 2003: 140).
2. »Господ ги судија!« (Сремац 2003: 106). Ташана куне све оне који причају о Зони као побегуљи и девојачку срећу кваре.
3. »Да би се, дабогда, тако и уста душманима запушила« (Сремац 2003: 100). Помишља тетка Дока затварајући леђима врата за собом.

Роман *Зона Замфирова* такође обилује поређењима, која су права. Права поређења су више стварна и озбиљна. У Сремчевом роману постоје поређења која сврставамо у пословице, а сва остала класификујемо у списак поређења са домаћим животињама и елементима из природе. Карактерне особине ликова и њихови поступци се нарочито пореде са животињским, јер је домаћа животиња својствена традиционалној култури, за коју се везује и природа.

Овај списак чине:

1. »Манча де... искам да га женим, он се, ете, рита, како могоаре кад си неће самарицу на грбину« (Сремац 2003: 55). Момак избегава женидбу као магарац терет који треба да му се стави на леђа.
2. Мајка Јевда назива Манета пцетиштем [псето, пашче] (»А мен' ме изеде оно моје пцетиште!« (Сремац 2003: 57)), Петраки назива сина Митанчу кучиштем (»Узе ги кучиште, ама не целива у руку« (Сремац 2003: 57)), кучетом (»Овој куче искочи потрговац и од татка и па од татка на татку му!« (Сремац 2003: 57)) и ешеком [магарцем] (»Што бре, ешеку?« (Сремац 2003: 58)). Манулаћа отац исто назива кучетом (»Овој ће куче, Персо, банћер да ми бидне« (Сремац 2003: 91)) и магаренцетом (»Магаренце татино!« (Сремац 2003: 91)). Родитељи своје синове називају псетом или пашчем јер је куче »млад, мали пас, псетанце« (РМС 606), у зависности од конотације може имати позитивно или погрдно значење; као и магаренце, које је деминутив (а у Манулаћевом случају хипокористик), па се имплицира да су момци млади и да треба да слушају старије од себе, како налаже патријархална норма. С друге стране, називају их и магарцем јер су непослушни и успевају да се измигоље из сваке ситуације обликоване патријархалном нормом.
3. »Он си ћути; ћути се [жена,] како камик!« (Сремац 2003: 57). Митанчијево ћутање је упоређено са каменом, који нема способност говора.
4. »И мала Зона је још тада приметила да највише махалских девојака гледају и уздишу за Манчом, па је и она почела помало гледати и кришом уздисати за њим. Ваљда по оном општем закону по коме женски свет, онако исто као и овце или гуске што потрче све за једном, оном првом, онамо куд она. потрчи, а и не знају ни куд трче ни зашто трче« (Сремац 2003: 66–67). Девојачко заљубљивање је упоређено са овцама и гускама које трче једна за другом, не знајући зашто то чине.
5. »Асли [заиста] како плави зумбул и зелена када!« (Сремац 2003: 79). Љубав и подобност двоје младих се поетски пореди са љубављу плавог зумбула и зелене каде (зеленкада, нарцис), који су љубавни пар у лирској народној песми.²⁶

26 Уп. Љубавни растанак (СНП I, 553).

6. »Жмијете како мачке испод накладено кубе« (Сремац 2003: 100). [Накладено кубе – истурен дрвени свод на кући.] Не померати се с једног (погодног) места и одмарати се.

На основу текстуалних примера и наших опажања, *Зона Замфирова* Стевана Сремца јесте писана на темељима традиционалне културе. Истраживање показује да роман садржи: краће говорне умотворине, корпус народних веровања и обичаја, песму и игру. Тумачећи заступљене традиционалне сегменте, утврдили смо да се помоћу њих карактеришу ликови и средина у *Зони Замфировој*. Описи лика Зоне Замфирове и лика Манета кујунције одговарају традиционалном идеалу усмене поезије: као девојка вилинске лепоте која је кажњена због своје демонске привлачности и младић ког кра се сви атрибути пожељни са становишта традиционалне културе. Одлике традиционалног света оцртавају се у патријархалној заједници, коју, најпре, одржавају: хаџи Замфир, чорбаци Јордан, Ташана и Зонине тетке. Традиционална веровања и обичаји као композиционе микроструктуре веома су присутни у роману. Мотив »куђења девојке«, који доводи до заплета, и поклањања шефтелије, који води расплету, значајно чине колорит романа и мењају ток радње. Краће говорне умотворине још један су традиционални детаљ. Бројне заступљене пословице потврђују ауторитет и мудрост колектива, а које ликови користе, бранећи или потврђујући своја мишљења како би манипулисали ситуацијом или особом, или за своју личну корист. С друге стране, аутор романа не користи кроз ликове изговорену клетву с веровањем у магијску моћ речи, да она заиста може да изврши налог, већ јој је употреба иронијска. Овом иронијом потврђује се снажан ауторски печат који колективне творевине прилагођава индивидуалном изразу дела, откривајући особену динамику трајања и промена која карактерише однос према усменој традицији и делима писане књижевности.

ИЗВОР

Стеван СРЕМАЦ, 2003: *Зона Замфирова*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. [Stevan SREMAC, 2003: *Zona Zamfirova*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.]

ЛИТЕРАТУРА

Duškanka KAZIMIROVIĆ, 1983: Lik hadži-Zamfira u pripoveci "Zona Zamfirova" Stevana Sremca. *Pedagoška stvarnost: časopis za školska i kulturno-prosvetna pitanja* 29/7. Novi Sad: Pokrajinski odbor Pedagoškog društva i Udruženja prosvetnih radnika APV. 591–593.

- Abdulah ŠKALJIĆ, 1966: *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
- Јован ДЕРЕТИЋ, 2016: *Композиција Горског вијенца*. Зрењанин: Sezam book.
- [Јован ДЕРЕТИЋ, 2016: *Композиција Gorskog vijenca*. Zrenjanin: Sezam book.]
- Драгиша ЖИВКОВИЋ, 2003: Из поговора за Сремчеве романе. *Зона Замфирова*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 196–201.
- [Dragiša ŽIVKOVIĆ, 2003: Iz pogovora za Sremčeve romane. *Zona Zamfirova*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 196–201.]
- Душан ИВАНИЋ, 2003: Од шалјиве и идиличне приче до љубавне романсе. *Зона Замфирова*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 7–24.
- [Dušan IVANIĆ, 2003: Od šaljive i idilične priče do ljubavne romanse. *Zona Zamfirova*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 7–24.]
- Радост ИВАНОВА, 1998: Свадба као систем знакова. *Кодови словенских култура* 3/3. Прев. Дејан Ајдачић. Ур. Дејан Ајдачић. Београд: Clio. 7–134.
- [Radost IVANOVA, 1998: Svadba kao sistem znakova. *Kodovi slovenskih kultura* 3/3. Prev. Dejan Ajdačić. Ur. Dejan Ajdačić. Beograd: Clio. 7–134.]
- Вук СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, 1985: *Српске народне пјесме: у којој су различне женске пјесме*. књ. 1. Прир. Владан Недић. Београд: Просвета.
- [Vuk STEFANOVIĆ KARADŽIĆ, 1985: *Srpske narodne pjesme: u kojoj su različne ženske pjesme*. књ. 1. Prir. Vladan Nedić. Beograd: Prosveta.]
- Вук СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, 1849: *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*. Беч: штампарија Јерменског манастира.
- [Vuk STEFANOVIĆ KARADŽIĆ, 1849: *Srpske narodne poslovice i druge različne kao one u običaj uzete riječi*. Beč: štamparija Jermenskog manastira.]
- Миливоје КНЕЖЕВИЋ, 1972: *Антологија народних умотворина*. Нови Сад: Будућност.
- [Milivoje KNEŽEVIĆ, 1972: *Antologija narodnih umotvorina*. Novi Sad: Budućnost.]
- Нада КРСТИЋ, 2016: Одело као »замена« за јунака: семиотика одеће у Сремчевој »Зони Замфировој«. *Летопис Матице српске* 192/497, св. 3. Нови Сад: Матица српска. 308–318.
- [Nada KRSTIĆ, 2016: Odelo kao »zamenā« za junaka: semiotika odeće u Sremčevoј »Zoni Zamfirovoј«. *Letopis Matice srpske* 192/497, sv. 3. Novi Sad: Matica srpska. 308–318.]
- Марија МАНДИЋ, 1999: Скудити »под прстен« девојку. *Српски језик: студије српске и словенске* 4/1. Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, Филолошки факултет Никшић. 831–846.
- [Marija MANDIĆ, 1999: Skuditi »pod prsten« devoјku. *Srpski jezik: studije srpske i slovenske* 4/1. Beograd: Naučno društvo za negovanje i proučavanje srpskog jezika, Filološki fakultet Nikšić. 831–846.]
- Милош МИЛОШЕВИЋ, 2006: *Романтизам и реализам у српској и европској књижевности*. Нови Сад: Змај.
- [Miloš MILOŠEVIĆ, 2006: *Romantizam i realizam u srpskoј i evropskoј književnosti*. Novi Sad: Zmaj.]
- Бранислав НУШИЋ, 2019: *Рамазанске вечери*. Београд: PortaLibris.

[Branislav NUŠIĆ, 2019: *Ramazanske večeri*. Beograd: PortaLibris.]

Љиљана ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, 2016: Женско тело као простор у усменој обредној лирици. *Sarajevske sveske* 49/50. Сарајево: Mediacentar. 93–108.

[Ljiljana PEŠIKAN LJUŠTANOVIĆ, 2016: Žensko telo kao prostor u usmenoj obrednoj lirici. *Sarajevske sveske* 49/50. Sarajevo: Media centar. 93–108.]

РМС – Речник српскога језика. Уредник Мато Пижурица. Нови Сад: Матица српска, 2011.

Јован СКЕРЛИЋ, 1973: О Коштани. *Драма*. Приредио Рашко Јовановић. Београд: Нолит. 312–317.

[Jovan SKERLIĆ, 1973: O Koštani. *Drama*. Priredio Raško Jovanović. Beograd: Nolit. 312–317.]

Стеван СРЕМАЦ, 1976: *Вукадин*. Београд: Рад.

[Stevan SREMAC, 1976: *Vukadin*. Beograd: Rad.]

Саша ХАЏИ ТАНЧИЋ, 2005: *Проклетство, коначна ведрина*. Београд: Рад.

[Saša HADŽI TANČIĆ, 2005: *Prokletstvo, konačna vedrina*. Beograd: Rad.]

Веселин ЧАЈКАНОВИЋ, 2009: *Речник српских народних веровања о биљкама*. Антологија српске књижевности.

[Veselin ČAJKANOVIĆ, 2009: *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*. Antologija srpske književnosti.]

SUMMARY

This paper explores the elements of tradition in *Zona Zamfirova* by Stevan Sremac. The research covers analysis of its characters and their relationships in the patriarchal atmosphere (of Serbia), observes the genres of oral literature and traditional beliefs and customs as compositional microstructures in the novel. This research aims to unveil the realistic presentation of tradition in the novel and its function and meaning in shaping it. The character analysis depicts the traditional morals and social environment of the region at that time. It also exposes the importance of obeying the rules of the traditional society in question. *Zona Zamfirova* offers an abundance of traditional beliefs and customs which, as compositional microstructures in the novel, shape not only the characters, but also the situations in which they occur. That immensely covers the wealth of exacting details and depth of the social analysis and description. There is a curiosity in this vintage tradition when a boy who is rejected by a girl curses her to remain single all her life. Another interesting custom is involved in this novel. The one in which a person, usually a man, offers a girl a fruit covered in a handkerchief. If it is an apple, he offers her his platonic love. However, in this novel, she sent him a peach in a handkerchief. That meant that she offered him sensual love. These customs entangled in the plot of this novel make it even more exciting. This study considers them crucial and focuses on them as the base for this and possible further research. Many traditional songs are used to additionally spice the vintage atmosphere. Numerous proverbs, sayings, blessings and curses are put into this novel to ridicule the superstition (especially when aunt Doka curses someone). They are used to further explain the culture of the region during that time period. This study suggests that the author measures the taste and harshness of the traditional phenomena mentioned above and tells the story of the nation he loves and respects deeply. Writing in his manner, he makes the difference between his tender approach to the tradition and brutal original superstitious thinking and acting of the people from the socio-historical context he focuses on in this novel.

Zuzana Kubusová

Univerzita Komenského v Bratislave / Univerza Komenskega v Bratislavi
zuzana.kubus@gmail.com

A Farewell to Clowns ... and Colorado

Analysis of Avant-Garde Motifs and Techniques in the novel of Peter Jilemnický *Victorious fall*

The scope of the article *Farewell to clowns ... and Colorado* provides a reasoning of various progressive literary techniques in the novel *Vítězný pád, 1929 (Victorious fall, 1929)* by Slovak fiction writer with Czech origins Peter Jilemnický. The novel marks the crucial turning point in the author's artistic development of his first novel as such, the first novel written after his relocation to Slovakia and the first novel to depict life in the poor countryside. Even though the novel *Victorious fall* paves the way towards Jilemnický's adoption of the method of Socialist Realism there is a residual presence of avant-garde and experimental elements largely attributed to the referring to Czech avant-garde movement Poetism. The novel witnesses the author's farewell to such motifs, deemed to be inadequate for a depiction of the life of the proletariat in rural conditions.

Keywords: Peter Jilemnický, *Victorious fall*, Poetism, avant-garde

Zbohom klaunom ... a Coloradu

(Analýza avantgardných motívov a techník v románe Petra Jilemnického *Vítězný pád*)

Cieľom príspevku *Zbohom klaunom ... a Coloradu* je predstaviť dôvody rôznych, dobovo progresívnych literárnych techník v románe *Vítězný pád* (1929) od slovenského spisovateľa s českým pôvodom Petra Jilemnického. Román je významným medzníkom v autorovom umeleckom vývine. Okrem toho, že je to vôbec prvý spisovateľov román, ide aj o prvé dielo napísané po Jilemnického presťahovaní sa na Slovensko a prvé dielo, ktoré popisuje život na chudobnom vidieku. I keď je román *Vítězný pád* predzvesťou Jilemnického premeny na autora metódy socialistického realizmu, napriek tomu sa v diele nachádza veľké množstvo avantgardných a experimentálnych prvkov, ktoré ho spájajú s českým umeleckým smerom poetizmus. Toto dielo je autorovou rozlúčkou s danými motívmi, ktoré sa ukážu ako nerelevantné na popis života pracujúcej triedy na vidieku.

Kľúčové slová: Peter Jilemnický, *Vítězný pád*, Poetismus, avantgarda

1 This paper was supported by the grant VEGA 1/0315/21 *Poetika slovenskej prózy 18.-20. storočia 2.*; PI: prof. PhDr. Miloslav Vojtech, PhD.

The novel *Victorious fall* (*Viťazný pád*, 1929) written by the Slovak author of Czech origin Peter Jilemnický (1901–1949) was a significant turning point in the author's artistic development. First of all, it is Jilemnický's first novel as such, since his prior work consisted solely of short stories and journalistic articles. Short stories,² published in left-wing newspapers in 1924–1925,³ were supposed to approach members of the working class in the city and to meet the expectation to entertain. To do so, the author reflects various features of urban life in the interwar period such as work in factories, Sunday cinema, street lights and dance bars. One might observe the whole array of characters such as jugglers, tramps, prostitutes, aeroplane pilots, indigenous people, greedy millionaires, etc. to emphasise the social turmoil and even the idea of a borderless world. Though, the novel *Victorious fall* marks a radical change of artistic interest when Peter Jilemnický reflects the world of poverty and social tragedy of villagers in the north-western Slovak countryside. There are no aeroplanes, football pitches, jazz dance spots nor cinemas. One may find fields of potatoes, rocky terrain, and unbearable struggle to feed a hungry stomach. The life of the urban proletariat is replaced by the depiction of dreadful rural living conditions in Kysuce. The idea is believed to follow Jilemnický's relocation from the Czech Republic to Slovakia and his vocational stay as a teacher in a small village in Kysuce, Svrčinovec.

Victorious fall can be seen as an intersection of the author's early work and his later novels written in the method of Socialist Realism. The idea of a superman and the elevating sensation of work at the end of the novel indicates the author's gradual transition into one of the prominent literary figures of the Socialist Realism in Slovakia but a residual presence of experimental techniques and motifs prevents us from labelling the novel in such way. In comparison to the overwhelming resonance of Jilemnický subsequent novels,⁴ *Victorious fall* tends to be either overlooked or deemed to be solely the story of the unbreakable spirit of man against social oppression and forces of nature. As the title of this article *Farewell to clowns ... and Colorado* suggests, the novel is the author's farewell to his literary avant-garde past. Despite aesthetic turn to picture a rural milieu, P. Jilemnický managed to maintain a few specific principles, which he had applied within short stories of urban and international quality. The article focuses on the reasoning behind P. Jilemnický's choice for methods, largely attributed

2 Later published as the novel collection *Červená 7* (1964) ('Red 7').

3 *Pravda chudoby* (1920–1924), *Pravda* (1924–now), *Spartakus* 1922, *DAV* (1924–1937).

4 *Zuniaci krok* (1930), *Pole neorané* (1932), *Kus cukru* (1934)

to the Czech artistic movement of the interwar period, which originated in Prague, Czech Republic, Poetism.⁵

As being said, working on *Victorious fall*, P. Jilemnický had already been fairly familiar with avant-garde and experimental techniques, which he mastered in previous works. It does not come as surprise given the fact that Poetism was a prominent artistic force of the Czech(oslovak) culture of the 1920s and especially active in literature and visual arts.⁶ Poetism sought to redefine the way of life and artistic practice, supporting the role of playfulness, optimism, vivid imagination, and creative freedom. Proclaiming the idea to establish own concept of »umění života« (‘art of life’),⁷ there was a strong urge to bring down boundaries between the real life and its projection in art. More precisely, incorporate the joy of art once deemed as exclusive into daily activities of ordinary people to cherish. Poetistic artists envisioned the world as a magical place of gaiety and beauty, where one should entertain and laugh to overcome the dread of war and violence. Art meant to distract recipients by exciting adventure, cowboys and acrobats, unknown countries with their indigenous inhabitants, exotic animals, romantic stories of sailors and many more. It was supposed to turn an actual experience into the form of a dream and vice versa.

While characters of short stories, members of the urban working class, embrace collective feature of poetistic thus joyful manner of living in order to unify against crushing social and economic inequality, poetistic gaiety of life in the novel *Victorious fall* is set to distinguish novel protagonist – Maťo Horoň – from villagers and sustain his alienation from a social group. He is returning to his home village after witnessing the horrors of WWI only to realise his disability to readapt. He is a new man, his non-conformism reflects a great deal of excitement, expansive nature, and overall lust for life. Even though we are not given an explicit explanation of the cause, there are few allusions to revolting events in Russia which most likely stirred a significant transformation of the character. However, the violence of revolution in the novel is replaced by the driving energy to construct the world out of pure human joy and beauty.

5 Poetism (1924-1930) was a Czechoslovak avant-garde artistic movement of the interwar period that largely influenced cultural development in both countries of that period but never succeeded to spread abroad.

6 Poetism strongly influenced film, photography, theatre and even architecture, introducing innovative and progressive art techniques.

7 The concept of “art of life” was articulated within the Czech avant-garde artists associated with the group Devětsil (1920-1931), founded in Prague in 1920. The artistic association consisted of writers, painters, poets, architects, actors, musicians, directors, photographers, and theoreticians. Artistic program of Devětsil – Poetism was formulated by Vítězslav Nezval and Karel Teige as the most prominent members along with Jaroslav Seifert. The first poetist manifesto was published in 1924, the second and third in 1928 and 1930. Artistic activities of the group came to an end in 1931.

The author exercises *poetistic modus vivendi* onto the protagonist and under aesthetic requirements has him acquire his full creative and therefore human potential, upholding sensitivity, and exaggerated imagination as his main qualities. Mat'o's imagination creates another nature out of the material provided to it – a utopia of love, joy, and beauty. Mat'o's animated spirit thrives on feelings of affection and felicity. This illusory world is parallel to the real one but occupies exclusively the realm of fantasy. It is conditioned by a creative engagement of the subject, who, by his own means, is a bearer of such fantasy utopia. For the protagonist, this world represents an escape, a place of unlimited possibilities to execute ideas for an ideal world. Creativity and gaiety are bound together; otherwise, subject would not be able to obtain its freedom from the oppressive force of reality. However, his behaviour and way of thinking, which he had adopted outside of the village, are unfamiliar to his family and beloved girl. Two worlds differ predominantly on the perceptual abilities, thus gnoseological discrepancy between the protagonist and the rest of the villagers is the most evident when it comes to the significance of sensory cognition.⁸ Common villagers are trapped in the tangible reality, dependant solely on an eye-vision and touch⁹ as an assurance tool while perspective of the protagonist is accompanied by the interplay of all senses.

The protagonist does not reflect what he sees directly, but images are associative and evocative. The author supported the utility of cognitive faculties such as perception and imagination of the main character, engaging in poetistic claim that aesthetic experience is not only a by-product of object identification yet the fundamental purpose of human labour.

In regards to poetistic claims, an exaggerated sensibility of the protagonist plays an essential role in his approach to reality since it is the only way how he enters the illusory world. Sensory inputs followed by the emotional response of the main character allow him to abandon the real world and transport himself into a world of fantasy. Sensory cognition is meant to be a borderline between the tangible and inner world of the main character. It is supposed to be the way to perceive reality in its purest form and at the same time source of material to construct a whole new imaginary world = aesthetic utopia.

8 Poetism, concerned with the nature of perceptual knowledge, declared a re-evaluation of how one perceived the world, to willingly abandon rationale and reason and thus advertise the contribution of the senses, especially vision and audition, to merge various sensory inputs into a synthesized interplay. Call for an exaggerated sensibility was meant to introduce the rehabilitating awake process of primal means of human cognition.

9 Unbearable living conditions prevented villagers from being able to embrace joy and beauty or evolve in any other way. We are told that the village is an angular space, »where even joy must be hard even though it wanders across/through smiling hills.« (Jilemnický 1929: 10).

The illusory nature of the secondary world determines the choice of artistic representation: evoked visions are not constrained by rules of mimesis and are highly imaginative. Objects of tangible reality provoke images of associative nature, which do not exhibit any causality or logical order and are based solely on the main character's subjective reflections: »Magda ležala ako biely obláčik na modrom nebi Perú.«¹⁰ (Jilemnický 1929: 27).

Poetistic demand to synthesize all that one is exposed is advertised in the novel by Mat'o's unique ability »to absorb reality in all shapes of reality« (Čolaková 1999: 68), since creativity is supposed the vital force of his life. Life was supposed to be bursting with inspiration and it was up to the new man to accommodate. »Fragments of poetistic text are bound together by sensory association.« (Čolaková 1999: 68) The author applies a method of synthesis to place audible elements placed within the literary text. Whether we speak about multiple transcriptions of folk songs, even varying by the language in which they are sung or illustrations of different sounds: noise of saw and timber: »šššš-šššš-šššš« (P. Jilemnický 1929: 57) or knocking on the door: »ťuk-ťuk-ťuk« ('knock – knock – knock') (P. Jilemnický 1929: 19). Another example:

Sediaci pili na zdravie píly, v ktorej drevo spieva: Bzzz – bzzz – bzzz...¹¹ (Jilemnický 1929: 66).

Poetism deemed visual matter to be the most significant source of information for a new man. It is evident when it comes to overwhelming majority of connotation of visual impulses, predominantly colour metaphors. Even our very first encounter with the protagonist as a new man is enhanced with the colour-based metaphorical term: »Červený drak ho premenil.«¹² (Jilemnický 1929: 16) There are plenty of examples to prove the author's intention to turn literary text into the sort of impressionistic picture:

A tu je láva biedy a tečie každou dolinkou, zo všetkých vrchov fialovými prameňmi pomaly zostupuje, oblokmi do izieb sa vlieva, aby raz každému gazdovi od úst sa urvalo ťažké slovo: Niet čo jest'.¹³ (Jilemnický 1929: 20)

10 Transl. by the author: »Magda floating like a white cloud on the blue sky of bed sheets.«

11 Transl. by the author: »And they cheered to the sawmill which makes wood to sing: bzzz – bzzz – bzzz...«

12 Transl. by the author: »It was the red dragon that changed him.«

13 Transl. by the author: »Lava of misery floods into each valley, purple streams slowly running down from every hill, flowing into rooms through windows only to snatch farmer a heavy word: There is nothing to eat.«

Or another one:

A v kúte tam ... krčil sa a žlté zuby ceril strach, právajúci ako príznak celou krajinou a prestupujúci múrami tých chalúp, v ktorých dosiaľ nespali.¹⁴ (Jilemnický 1929: 22)

We detect purposeful attempt to examine and justify poetistic ideals in literary practice. Peter Jilemnický fractures semantic cohesion by associative references, applies various metaphors, methods of montage and synthesis especially when it comes to integration of non-literary elements into the text and last but not least applies a process of agglutination to construct new connotations of known elements.

The principle of playfulness determines connotative transfiguration of tangible reality and questions the habitual utility of objects. While objects remain consistent and hold to their shape, they adopt an additional layer of meaning. A letter from the family member in the USA, otherwise a useless scrap of paper connotes inherited wealth:

Zástava U.S. of America prikryla Horoňovu chalupu ani hlboké hviezdnaté nebo. Jedna hviezdička (tá najväčšia) padla Horoňovi priamo do lačného srdce.... oznamoval starému Horoňovi smrť jeho brata a jeho vyznačil za jediného právoplatného dediča dvesto dolárov [...].¹⁵ (Jilemnický 1929: 49)

A table in Maťo's parents' house is a symbol of hunger and suffering:

Tento stôl znamenal čosi v dome, mal svoj presne vymeraný účel a zdalo sa, že si ho títo ľudia oceňujú viac než všetko, čo zraňalo prestor medzi ostrými hranami chudobného zariadenia.¹⁶ (Jilemnický 1929: 35)

Maťo's imagination penetrates his daily activities. Whether it is his night rendezvous with beloved Magda, walk in the forest or simple preparation for the weekly fair which turns into a fantasy journey: »A cesty sa hadili úzke ako kaňony Colorada.«¹⁷ (Jilemnický 1929: 71). Saddle of Maťo's horse provokes unusual connotation: »Maťov sivák ozdobený ligôtkami ani náhrdelník ľudožrútskeho kráľa

14 Transl. by the author: »There is fear baring its yellow teeth in the corner of the room, flowing/floating just like a ghost all around this country entering cottages where no one was sleeping.«

15 Transl. by the author: »US flag covered Horoň's house like a deep sky full of skies. One of those stars fell right into the old man's hungry heart, informing (about) the death of his brother and old Horoň being the only legal heir to 200 dollars [...].«

16 Transl. by the author: »This table meant something, it had its precise purpose and people seemed to appreciate it more than everything else, which hurt the space between sharp edges of poor equipment.«

Transl. by the author: »Maťo's horse was covered in trinkets just like a king of cannibals from an African jungle.«

17 Transl. by the author: »Narrow roads snaked like Colorado canyon.«

z afrických pralesov.«¹⁸ (Jilemnický 1929: 71) and the look at the street vendor of delights, wearing a Turkish fez, sets Maťo's imagery free. In regards to Poetism, there is a clear pattern to use exotic motif. Moreover, P. Jilemnický employs these poetistic elements to exaggerate the synthesizing nature of Maťo's imagination. Maťo's unconventional approach to reality eliminates boundaries of time and space. The author even utilizes allusions to various historical events: dread of the living condition of locals is compared to the tragedy of Pompeii and the eruption of volcano Vesuv:

Malé bolo nešťastie r.79 po Kristu, kedy sa Vesuv rozsoptil a zalial horúcou lávou päť miest vo svojom lone. Náhla bolesť, ktorá donáša smrť zďaleka nie je tak hrozná jako tá, čo berie ti prst za prstom, aby stiskla celú ruku.¹⁹ (Jilemnický 1929: 20)

Independent elements are drawn together and adopt additional meanings either on the principle of agglutination or principle of montage: by »an active cooperation of individual elements, which are not subordinated to one idea but create a loose semantic context.« (Čolaková 1999: 68) Examples: »99 tónov bolo sladších banánu a ten posledný hlboký sťa priepasť, ktorá varuje.«²⁰ (Jilemnický 1929: 23) or »Starému sa čosi do duše zavestilo, taký netopier čierny a hnusný, ťažko ho z hlavy vyhnať, keď sa tam ostrými pazúrami zadrapil a popustiť nechce.«²¹ (Jilemnický 1929: 48).

»Connotative references lack any rationality and inhibit the relationship between senses and rationale« (Čolaková 1999: 80) in order to sustain the element of creative freedom of the subject. Usual things become unusual: Maťo's first walk to his beloved Magda right after his return to the home village and otherwise ordinary walk is presented as a fairy-tale journey:

Magdina chalupa - to bol hrad, zakliata princezná v ňom býva. Ale prečože tu nemáte šarkana s deväťdesiatimi deviatimi hlavami a s ohnivými papuľami.²² (Jilemnický 1929: 19)

18 Transl. by the author: »Maťo's horse was covered in trinkets just like a king of cannibals from an African jungle.«

19 Transl. by the author: »Trivial was the disaster in the year of 79 a.d. when Vesuv erupted, and lava flooded five cities sitting bellow. Sudden pain, accompanied by death is incomparable to the one, which slowly cuts one finger after another but to grab your whole hand.«

20 Transl. by the author: »99 tones of love song are sweeter than banana yet the last on, the 100th is deeper than a void to warn.«

21 Transl. by the author: »Black and nasty bat is hanging in old man's soul, in the grasp of its sharp nails not willing to let go/ let loose.«

22 Transl. by the author: »Magda's house is the castle, but a missing dragon with 99 heads spitting fire.«

Magda is an enchanted princess living inside, dreaming about the prince: »Zakliatej princezne o princovi sa sníva [...]« (Jilemnický 1929: 19). P. Jilemnický benefits from the apparent fairy-tale metamorphosis of reality in regards to another inspirational stronghold of Poetism. Poetistic appeal towards fairy-tale and folk stories is based on »a space of creative freedom, dream and unconscious to recognize images of one's internal life rather than external reality.« (Šmahelova 2011: 108) The author credits the extent and quality of imagination of the subject and his longing for a marvel.

It is important to note, that child-like elements, particularly toys, clowns and marionettes have an ambiguous reference framework: they invoke an illusory world of happiness but at the same time enhance the incompatibility of this concept within the real world.

Tá všetka krása, tá všetka láska na ňom stála jako balansujúca barevná tyč na nose clowna, a keby nie clowna, tyč spadne a zláme sa.²³ (Jilemnický 1929: 23)

Another example reflects a direct rift between two worlds over the idea of joy. Maťo's gift to Magda is met with her misunderstanding: »Magda má zlú predstavivosť, v živote sa jej hračky nedostalo.«²⁴ (Jilemnický 1929: 89) and holding monkey marionette in her hands replies: »Jej, aká je smiešna! Čo s tým mám robiť? Môžem to zjesť?«²⁵ (Jilemnický, 1929: 89) The author articulates gradual acknowledgement of the protagonist failing to share his idealistic vision with others.

Even though the protagonist is constantly challenged by obstacles in the real world demonstrating the elusive and misleading nature of the secondary reality, Maťo seems to be convinced of its validity: »Maťo dosiaľ žmurkal červenými očami, ktoré nemohli vyplávať z hĺbky ružového sna.«²⁶ (Jilemnický 1929: 33) until he is proven wrong by Magda's betrayal of her love to him.

One of the last colour metaphors in the novel is supposed to describe a mysterious force of nature, when »otvoril okno a tak sa stalo, že vôňa strapatého zeleného úcesu jari vskočila dnu [...]«²⁷ (Jilemnický 1929: 157) to change the overall grey mood of grey the judges' minds. Their sentence finds Maťo not guilty of Magda's death and releases him from prison to start once again. With his return to the

23 Transl. by the author: »All that beauty, all that love balancing like a colourful pole on the clown's nose and unless there is that clown to hold it, the pole would fall and break.«

24 Transl. by the author: »Magda has a weak imagination; her life lacked any toys whatsoever.«

25 Transl. By the author: »Huh, how funny! And what I am supposed to do with it? Can I eat it?«

26 Transl. by the author: »Maťo blinks his red eyes, which were unable to shake off the deep pink dream.«

27 Transl. by the author: »scent of green hairdo of spring has jumped through the open window inside.«

village, disappointed in poetistic faith, Maťo no longer craves to encourage a fantastic world of wonder. An enthusiastic call for love and joy as tools to bring new utopia eventually turns to be inadequate to defy the dullness of life. The narrative arch of Maťo's story is delivered on a textual level by the author's choice for various Poetistic experimental techniques to reflect his eagerness and animated nature only to abandon such motifs and techniques with a complementary gradual loss of faith and decline of the protagonist. An illusory world within the imagination of the main character falls apart since it was built on principle to love and felicity. It is relevant to assume that this trajectory corresponds in the bigger picture to change of author artistic belief itself. Peter Jilemnický relinquishes applying the method of montage or associative style of writing. Novel *Victorious fall* serves as interfacing writing, abandoning the experimental concept of avant-garde art and a gradual shift to the method of Socialistic Realism.

LITERATURE

- Žoržeta ČOLAKOVÁ, 1999: Poetismus v genetickém plánu surrealism. *Český surrealismus 30. let (Struktura básnického obrazu)*. Praha: Karolinum. 61–94.
- Robert HUGHES, 1988: *The Shock of New*. 1988. New York: A. A. Knopf.
- Květoslav CHVÁTÍK, 1967: Poetismus. *Poetismus*. Praha: Odeon. 363–381.
- Peter JILEMNICKÝ, 1929: *Vítězný pád*. Praha: Mazáčova slovenská knižnica.
- Marie KUBÍNOVÁ, 1982: V magických zrcadlech poetismu. *Magická zrcadla: antologie poetismu*. Praha: Československý spisovatel. 11–25.
- David LODGE, 1971: Utopia and Criticism: The Radical Longing for Paradise. *Novelist at the Crossroads and the Other Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge and Kegan Paul. 221–232.
- Jurij LOTMAN, 1990: *Štruktúra umeleckého textu*. Transl. Milan Hamada. Bratislava: Tatran.
- Ján ŠTEVČEK, 1983: Vitalistický aktivizmus v románe Vítězný pád. *Moderný slovenský román*. Bratislava: Tatran. 91–102.
- Anna ŠMAHELOVÁ, 2011. Dětsvtví, kniha pro děti a avantgarda. *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Ed. Josef Vojvodík, Jan Wiendl. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Togga. 135–145.

SUMMARY

Article titled *Farewell to clowns ... and Colorado* delivered reasoning for the aesthetic choice of author Peter Jilemnický to apply various experimental and progressive techniques and motifs in his first novel *Vit'azný pád, 1929* (*Victorious fall, 1929*). Even though the novel depicts poverty, unbearable living conditions and struggle in the northwestern region of Slovakia, Kysuce, the author envisions a utopia of joy and love carried out by the protagonist Maťo Horoň. In regards to Poetism, Peter Jilemnický upholds the exaggerated sensibility and imagination of the protagonist. Maťo is a visionary – a new man – and his abilities adopted outside of the village allow him to construct the whole new sphere of reality within his own imagination. The illusory nature of the parallel world determines the choice of artistic representation: evoked visions are not constrained by rules of mimesis and are highly imaginative. The author opts for methods of montage and synthesis as a new way to construct the world out of overwhelming inspirational material to which one is exposed. The significance of sensory cognition, with the prominence of eye-vision as the most relevant tool to perceive reality, conditions a number of visual and colour-based metaphors in the novel. We witness a number of poetistic motifs such as exotic countries or fairy-tale metamorphoses to introduce a space of unlimited aesthetic freedom and possibilities. The fall of the protagonist and his frustration from the irrelevance of love and laughter is followed by the declining number of various poetistic elements at the end of the novel, eventually introducing protagonist as a superman and author's decision to abandon the experimental concept of avant-garde art.

Sanja Perić

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu / Filozofska fakulteta Univerze v Novem Sadu
sanjaperic3223@gmail.com

Tematizacija NATO bombardovanja SR Jugoslavije u esejistici Borislava Radovića

U radu se istražuje na koji način je, pre svega u četrnaestodelnom eseju *Čovek u ratu* Borislava Radovića iz knjige eseja *Neke stvari*, prikazano NATO bombardovanje SR Jugoslavije 1999. godine. Kao velika prekretnica u novijoj nacionalnoj istoriji, bombardovanje je uticalo i na Radovićevo stvaralaštvo. Fokus u radu je na načinu na koji se kroz književna i stilska sredstva prevladava ratna trauma. Istražuju se poveznice sa bombardovanjem Beograda 1941. godine, kao i intertekstualna veza sa pesmom *Ernestine Hoff*. Svaki deo eseja analizira se metodom *close reading* i nastoji se prikazati šira kulturološka i književna podloga koja proističe iz mnogobrojnih aluzija u eseju. Cilj rada je prikazati na koji način je tako velika prekretnica kao što je NATO bombardovanje uticala na pisanje Borislava Radovića, kako se manifestuje ratna trauma, i kojim sredstvima se prevladava. Ističe se, pre svega, ironija, već analizirana u drugačijem kontekstu u kritici o Borislavu Radoviću. Rezultati rada bi trebalo da pokažu koje su vrednosti eseja *Čovek u ratu* u kontekstu stvaralaštva Borislava Radovića, kao i koji je njegov značaj u kreiranju narativa o bombardovanju SR Jugoslavije u našoj novijoj književnosti.

Ključne reči: rat, trauma, NATO bombardovanje, *Čovek u ratu*

Thematization of the NATO Bombing of FR Yugoslavia in the Essays of Borislav Radović

The paper investigates the way in which the NATO bombing of FR Yugoslavia in 1999 was presented, primarily in the fourteen-part essay *Man in War* by Borislav Radović from the book of essays *Some Things*. As a great turning point in recent national history, the bombing also affected Radović's work. The focus of the work is on the way in which war trauma is overcome through literary and stylistic means. The connections with the bombing of Belgrade in 1941 are being investigated, as well as the intertextual connection with the song *Ernestine Hoff*. Each part of the essay is analysed using *the close reading method* and an attempt is made to present a broader cultural and literary background that results from the numerous allusions in the essay. The aim of the paper is to show how such a major turning point as the NATO bombing influenced the writing of Borislav Radović, how the war trauma is manifested, and by what means it is overcome. First of all, the irony stands out, as has already been analysed in a different context in the critique of Borislav Radović. The results of the paper should show the values of the essay *Man in War* in the context of the work of Borislav Radović, as well as its significance in creating the narrative of the bombing of FR Yugoslavia in our recent literature.

Keywords: war, trauma, NATO bombing, *Man in War*

Borislav Radović (1935–2018) jedan je od najznačajnijih srpskih pesnika dvadesetog veka. Bio je pesnik, esejista i prevodilac. Kada je reč o Radovićevom esejističkom radu, može se primetiti da je ono u recepciji ostalo u senci u odnosu na njegovo pesničko stvaralaštvo. Prvu zbirku eseja, *Rvanje s anđelom i drugi zapisi* (1996) odlikuju smiren ton, postojana doza ironije, i tematska usmerenost na lične poetičke i intimne nedoumice, kao i na ratna stradanja srpskog naroda devedesetih godina prošlog veka. Druga knjiga eseja pod nazivom *O pesnicima i o poeziji* (2001) donosi (auto)tematizaciju postupka pisanja i studiozni pristup delima domaćih (Vasko Popa, Branko Miljković, Jovan Dučić) i stranih autora (Šarl Bodler, Stefan Mallarme, Pol Valeri). Bliskost sa antikom donosi delo *Čitajući Vergilija* (2004) i ono pokazuje da Radović ne zazire od preispitivanja kritičkih sudova koji su u nauci gotovo dobili kanonski status, a da isti odnos ima i prema samom Vergilijevom delu. Iako temeljno i sistematično, *Čitajući Vergilija* bi se pre moglo nazvati megaesejom nego studijom, zbog elemenata ličnog i intimnog koje se vešto prepliću sa minucioznim analizama. Knjiga eseja *Neke stvari* (2016) menja, međutim, strukturu i ton esejističke proze Borislava Radovića.

Pre svega, reč je o kraćoj formi koja se približava zapisu ili crtici, a koja istovremeno upućuje da se ova knjiga »nalazi na zanimljivom prelazu između dnevnčkih zapisa, eseja i kratke proze« (Vučinić 2009: 140). Primetna je veća okupiranost intimnim dilemama, bilo da su one pesničke ili lične prirode. Obe ove osobine u skladu su sa opštim odlikama esejistike koja je »ekstremno subjektivni i hibridni žanr« (Raičević 2008: 295). Mada su pesničke inspiracije i dalje prisutne u povremenim asocijacijama na Dušana Matića, Orfeja, Justinusa Kernerera, Anaksimandara, u esejima koji obuhvataju period pisanja od 1992. do 2015. godine dominiraju Radovićeve uspomene i sećanja. Bilo da je reč o dragim uspomenama iz detinjstva ili o ratnim sećanjima, odnosno o sećanju na san ili na lekarsku kontrolu, esejistički lik Borislava Radovića najličniji je u knjizi *Neke stvari*. Humor i ironija ostaju prepoznatljiva obeležja Radovićevog stila, što odgovara uverenju Đerđa Lukača da se i jedno i drugo može naći »u spisima svakog zaista velikog esejista« (Lukač 1973: 43). Ono što preovlađuje u esejima knjige *Neke stvari* u odnosu na druge njegove knjige jeste okrenutost prema svakodnevnom i običnom, te tako Radović u pisanju često kreće od neke skice iz svakodnevnog života.

U četrnaestodelnom esejju *Čovek u ratu* koji ukupno ima dvadeset i osam strana, skica se razvija u sliku proleća u Beogradu 1999. godine, tokom NATO bombardovanja na SR Jugoslaviju. Delovi su obeleženi rimskim brojevima i slične su dužine i tematike: u pitanju su Radovićeva promišljanja o bombardovanju, principima i načinima ratovanja, te ljudima koje sreće, a sa kojima deli strah, traumu, ili

prkos. Od 24. marta do 10. juna 1999. Jugoslavija je svakodnevno bombardovana od strane NATO alijanse, a naša zemlja pretrpela je ogromne žrtve, materijalna razaranja, i ekološku katastrofu »koja po karakteru i posledicama nije zabeležena u istoriji ljudske civilizacije« (Vuković 2000: 13). O sedamdeset i osam dana kontinuiranog bombardovanja pisano je dosta u našoj novijoj literaturi, ali izostaje kritički pregled obrade ove tematike u našoj prozi i esejistici. Cilj nam je da reaktualizujemo ovu temu analizom višedelnog eseja Borislava Radovića kojim se originalno i autentično zadire u srž dešavanja proleća 1999. godine.

Problem izostanka stručne literature ističu Fridman i Rac u svom radu o uspomenama i narativima o NATO bombardovanju Srbije:

In the vast literature about the post-Yugoslav wars of the 1990s, the 1999 NATO airstrikes have received little scholarly attention. Top-down accounts of the bombing campaign from the perspective of those who led NATO's war were available not long after the events, but when we began our inquiry there were few accounts offering local perceptions of the intervention 'from the receiving end', detailing experiences and memories of the seventy-eight-day campaign as a prime topic of investigation and analysis. (Fridman, Racz 2016: 433)

Čak i kada je u pitanju umetnikov narativ, postoje nedoumice u zauzimanju adekvatnog akademskog pristupa u istraživanju i interpretaciji. Orli Fridman postavlja pitanje kako bi naučnik trebalo da pristupi uspomenama na NATO bombardovanje: kao privatnim individualnim uspomenama i narativima, ili radije kao delu kolektivnih uspomena na devedesete godine u Srbiji? (v. Fridman 2016: 440). Kako bi razrešio ovu napetost, Fridman primenjuje okvir Džefrija Olike za *social memory studies* »which advocates the use of collective memory as a sensitising term for a wide variety of mnemonic processes, practices, and outcomes, as well as their interrelations. Within this framework, mnemonic structures can be explored as ways of organising remembering that are never truly separated from the individual and the social or the collective« (Fridman 2016: 440). Ovakav pristup u značajnoj meri primenjujemo i na naše istraživanje, ne gubeći iz vida spregu individualnog i kolektivnog sećanja u Radovićevim esejima.

Kada je reč o umetničkoj literaturi sa ratnom tematikom, Mladen Vesković ocrta razvoj priče sa ratnom tematikom u novijoj srpskoj književnosti, dajući nam jedan od mogućih odgovora na prethodno postavljena pitanja o slabijem naučno-kritičkom odzivu kada je u pitanju takva vrsta literature. Naime, u sveukupnoj svetskoj književnosti pripovedanje o ratnim sukobima predstavlja privilegovanu temu koja je pored ljubavi i smrti jedna od najčešće obrađivanih:

U nemalom broju Šekspirovih drama rat je fon na kojem se one odvijaju. Potom dolaze značajni romani Stendala, Valtera Skota, Mihaila Ljermontova, Vilijama Tekerijsa, Lava Tolstoja, Henrika Sjenkeviča i dalje sve do Ernesta Hemingveja i Mihaila Šolohova u kojima ratovi zauzimaju važno tematsko mesto i tako sve do naših dana kada, čini se, tema gubi na intenzitetu i značaju u svetskoj književnosti. (Vesković 2015: 82–83)

Slična putanja može se uočiti u srpskoj književnosti. Ono što je posebno važno jeste pogled na devedesete godine:

Ratovi u kojima se raspala socijalistička Jugoslavija na samom kraju 20. veka nisu imali u sebi ničega epskog i etičnog. Njihova banalna politiziranost ne daje više stvaralačkog podsticaja, tako da, sem retkih izuzetaka, nema značajnih literarnih svedočenja o njima koja nadilaze realističko ili angažovano dnevopolitičko svedočenje o događaju, bez širih i dubljih simboličkih konotacija. (Vesković 2015: 85)

Ono što je dodatno otežavalo adekvatno vrednovanje književnih dela koja su uzimala rat za svoju temu jeste specifičnost rata kao teme u književnosti, njegove široke društvene reperkusije, zbog kojih je uvek vrebala opasnost da fikcija bude tretirana kao faktografija (Vesković 2015: 85). Imajući u vidu specifičnost eseja kao žanra, preplitanje fikcije i faktografije još je snažnije izraženo u Radovićevim zapisima o NATO bombardovanju SR Jugoslavije. Njegovo delo, međutim, svakako nadilazi angažovano dnevopolitičko svedočenje o događajima, i ima šire i dublje simboličke konotacije. Vesković ističe antropološki pesimizam i, sa druge strane, humanistički vitalizam u novijim pričama sa ratnom tematikom u srpskoj književnosti. U određenoj meri, isto je prisutno i u Radovićevom eseju *Čovek u ratu*. Računajući na izuzetne umetničke vrednosti ovog dela, pristupamo njegovoj minucioznoj analizi kako bismo, istovremeno, pružili doprinos i dali naš odgovor na pretpostavku da je »razumevanje prošlosti zarad boljeg snalaženja u sadašnjosti, a u cilju stvaranja bolje budućnosti jedno od suštinskih pitanja svake grupe i svakog naroda« (Jevtić 2019: 142).

Analiza eseja *Čovek u ratu* Borislava Radovića

Prvi deo eseja počinje sledećom rečenicom: »U hladnu prolećnu noć, punu mirisa zemlje, očekuje se prvi napad iz vazduha« (Radović 2016: 240). Miris zemlje, koji se kasnije spominje još jednom u tekstu, postaje prva asocijacija koja povezuje napad koji se iščekuje sa nekadašnjim napadom ranog šestoaprilskog jutra 1941. godine. Druga asocijacija je, kao i mnogo puta kasnije u eseju, zvučna: očekuje se oglašavanje sirena. Upravo taj zvuk podseća autora na nemačko bombardovanje

Beograda koje je doživio u detinjstvu. U zatišju između dva naleta aviona, »živi su potražili utočište među mrtvima«, te je tako dečak sa majkom dospeo na nemačku parcelu Novog groblja, najbezbednije mesto koje se moglo zamisliti u tom trenutku. Opis razornih i uznemirujućih zvukova, kao i jezovite atmosfere u kojoj dečak dočekuje noć, kontekst je pesme *Ernestine Hoff*¹ u kojoj Radović piše o neobičnoj i neočekivanoj prisnosti koju oseća prema imenu ispisanom na grobljanskoj ploči. Reči *Ernestine Hoff* u tekstu *Čovek u ratu* »deluju kao hiperlink, mesto na kojem se propada u drugi tip iskustva, zatumljenog, na trenutak prizvanog, da bi se potom vratilo narativno-esejističkom diskursu« (Veselinović 2017: 427). Ono što se u eseju pokazuje gotovo kao apsurdni kovitlac kojim je čovek zahvaćen, u pesmi je realizovano mitski, paganski, kroz neraskidivu vezu sa zemljom i pokojnicom koja, paradoksalno, subjekta održava u životu (Veselinović 2017: 427). Otuda i isticanje mirisa zemlje u eseju koji naratora zapravo podseća na »privid neizmernog spokojstva«, neposredno pre vazdušnog napada.

Pri kraju eseja, narator ponovo osluškuje zvukove: čuje prigušeni huk sove, lajanje pasa, kuckanje gundelja o staklena vrata. Interesantno je da iščekivani zvuk sirene izostaje u eseju, a da se sveopšti prividni spokoj završava u posmatranju izmaglice. Sirene čiji zvuk narator čeka dok sedi na terasi treba da označi momenat kada sećanje prelazi u stvarnost. Istraživanje o »zvučnom pejzažu« bombardovanja 1999. godine donosi važne zaključke o uticaju zvuka sirena na građane:

The sounds of sirens, which was to be »emitted in continuous sinusoidal tone« for 60 seconds manifested itself a disturbance to the order of citizens daily life's meanings. It appeared as the signifier of impossible, an incomprehensible sound which falls out of the known and available system of meaning. (Atanasovski 2016: 487)

Naime, Atanasovski smatra da je ova zvučna kampanja predstavljala jedan od glavnih izvora traumatizacije: »zvučne bombe« su slabile moral i izazivale klimu straha (v. Atanasovski 2016: 488-489). U iščekivanju tog zvuka, narator prvog dela eseja fokusira se napregnuto na zvukove prirode u njegovoj neposrednoj blizini. Ovu tendenciju primećujemo i dalje u eseju *Čovek u ratu*.

Drugi deo eseja direktno se nadovezuje na prvi:

Ubrzo pošto je tle prestalo da podrhtava od eksplozija a gvozdena ograda terase da pevuši poput telegrafskih žica na vetru, kad se sve opet utišalo i kad je samo

1 Pesma *Ernestine Hoff* objavljena je prvobitno u Radovićevoj zbirci *Pesme 1971-1982* (1983).

damar ujednačeno remetio mir na uzglavlju, odjednom se začulo kukurikanje.
(Radović 2016: 242)

Interesantan je fini opis pevušenja gvozdene ograde terase, poetizovan i gotovo romantičan, što je u neskladu sa situacijom koja je neposredno prethodila »pevušenju«. Radović se ponovo koncentriše na zvuk, ovaj put kukurikanje, koje on doživljava kao objavu negodovanja i pobune. U pojedinim Radovićevim pesmama, kao što su na primer »Gavranovi nad Mrakovicom« i »Vetar« motivi iz savremenosti izazivaju mitske i kulturno-istorijske reminiscencije, samo što, paradoksalno, u obe pesme, autor negira takvu vrstu povezanosti:

Nije to bio sezonski vetar, / ni koji od stalnih smoraca i noćnika, / od Sen-Džon Persa do Aleksandra Bloka, ni kakav orguljaš iz Lirove vetrulje, ni iz topoljaka sa stazom Žana Žaka. (Radović 2016: 91)

U eseju, međutim, dešava se suprotno:

Promukli i nestvarni kao da dopiru iz podzemlja, s onu stranu sveta i vremena, mogli bi to u ovakvoj noći opet postati glasovi davnašnjih zaštitnika roda, čuvara ognjišta i trepeze, gumna i bunjišta, svi na okupu; glasovi koji su pretrajali sve paljevine, pokolje, izgone i seobe, da bi se vratili kad je nevolja i poručili: tu smo, uz vas. (Radović 2016: 242)

Ovaj put Radović se oslanja na simboličke konotacije motiva petla. Iako su simboličke oznake koje koristi uglavnom opšte, čini se da se u najvećoj meri oslanja na nordijsku mitologiju, čiji je poznavalac, kako njegove pesme dokazuju, sva-kako bio:

U nordijskim predanjima petao je simbol ratničke budnosti. On nadzire horizont s najviših grana jasena Igradsila kako bi bogove obavestio kad će se njihovi neprijatelji, divovi, spremiti za napad. Jasen, kosmičko stablo, izvor je života. Petao koji bdi s njegova vrha kao s vrha crkvenog tornja javlja se kao zaštitnik i čuvar života. (Ševalije, Gerbran 2009: 701)

Radović očito kukurikanje prvih, a zatim i drugih petlova, doživljava kao nadu i podršku u zlim časovima bombardovanja, te priziva njihovu mitsku snagu koja je njemu i njegovim sunarodnicima u tim trenucima preko potrebna.

Treći deo eseja predstavlja promišljanje o prirodi ratovanja, odnosno NATO bombardovanja 1999. godine. Prizivajući ponovo istorijski kontekst, narator pokazuje koliko se način ratovanja promenio:

Neprijatelj je trigonometrijska funkcija, iza koje stoji mehanički razum. Gali se ne pentraju više uz litice, legije ne gacaju po močvarnim šumama, oklopnici ne topoću po utrinama, grenadiri ne nastupaju uz gajde. (Radović 2016: 243)

Narator prvo upućuje pogled ka nebu: »U ovom ratu sve počinje s nebom i sve se završava sa zemljom. Ta vertikala određuje tok svakog razmišljanja« (Radović 2016: 243). »Drugi način« na koji se ratuje podrazumeva bledunjave, visoko podšišane momke iza računara, i njihove generale pred televizijskim ekranima. Slično piše i Zoran Avramović: »Rat NATO pakta protiv Srba, od 24. marta do 10. juna 1999. godine, po svemu je atipičan. To je kompjuterski rat 19 država protiv jedne države koja nije izvršila agresiju na neku drugu zemlju. Komandanti i oficiri nisu bili na vojnom frontu već u foteljama, ispred velikih ekrana za navođenje raketa« (Avramović 2019: 52). Koliko god sama priroda ratovanja bila drugačija, postoji nešto suštinski neizmenjivo u njegovom delovanju: »Rat se po ko zna koji put od pamтивека potvrđuje kao nezamenljiva razonoda za oči i učmalu uobrazilju, spektakl koji milionske arene redovno prate od ranog jutra, gutajući ovsene pahuljice u mleku bez holesterola« (Radović 2016: 243). Izvesna doza ogorčenosti i ironije oseća se u opisu onih koji uz pahuljice »gutaju« i prizore rata, kao i onih koji predstavljaju »milosrdne anđele«: »To je taj pogled s neba na zemlju, koji proverava tačnost pogodaka i odabira nove ciljeve, nišanska perspektiva iz koje dolazi božanska kazna« (Radović 2016: 244). Sasvim je drugačiji ton u opisanju onih koji sa zemlje podižu glave prema nebu.

Radović prepoznaje tiho dostojanstvo, smirenost i jednostavnost onih koji su neraskidivo vezani za zemlju »s koje im nema uzmaka«:

Uveče, pošto izriljaju i poseju, orežu i pokose, nahrane stoku, operu se, presvuku i obeduju, pre no što odu na počinak za koji ne znaju koliko će trajati i čime će se prekinuti, oni izlaze pred kuću da popuše cigaretu i osmotre nebo, da oslušnu preteću tišinu između zrikavaca i bombardera. (Radović 2016: 244)

Primetna je prividna pasivnost onih »odozgo« koji sede za računarima, poziraju i piju čaj, naspram onih dole koji rade: seju, orezuju, kose, hrane stoku i pritom mirno sačekuju i podnose zlo.

Radovićeva ogorčenost kulminira u četvrtom delu eseja:

Gde su sada ona učena gospoda, cvet Zapada; sva ona trska koja se isto onako povija kao što ume da misli? [...] Gde su sada ti nezavisni mislioci, ti dežurni pravедnici koji u prvim redovima prisustvuju svakom javnom šibanju? Jesu li otišli da se malo rashlade u Davosu, ili se već sunčaju negde, u San Remu ili Kanu, ovog vrelog proleća? (Radović 2016: 245)

Avramović u svom članku o NATO bombardovanju ponovo potvrđuje razloge Radovićeve rezignacije: »Na nivou verbalne odgovornosti nalaze se svi oni koji su tražili i opravdavali eventualni čin bombardovanja Srba. U tom krugu odgovornih

nalaze se intelektualci i političari sa Zapada koji su pozivali vladajuće strukture država NATO pakta da bombarduju Srbe« (Avramović 2019: 50). Dakle, ne samo što su »učena gospoda« Zapada ćutala i okretala glavu, kako Radović piše, već su i otvoreno pozivala na bombardovanje Srba. Radovićeva retorička pitanja preispituju pre svega moralnu odgovornost onih koji šire oko sebe »brigu za budućnost postmodernog društva«, a ignorišu nepravdu koja se dešava u »balkanskoj areni«. »I zašto bi naposljetku neko od njih okrenuo palac uvid u ovoj balkanskoj areni, sada, kad je zabava u punom jeku?« (Radović 2016: 245), završava cinično Radović. Uprkos jakom emocionalnom naboju, i u četvrtom delu eseja prisutna su fina poređenja, koncizne i tačne deskripcije i diskretne paralele i asocijacije, te Radović ostaje stilski besprekoran i kada je tema izuzetno bolna i provokativna.

Peti deo eseja ponovo predstavlja »pogled sa zemlje«, pogled na obične, male ljude koji kupuju na pijaci predstavljajući istovremeno nesrećnom igrom slučajaja pokretne mete i »zaraćenu stranu«. Ovaj tekst nadovezuje se direktno na treći deo o novom i drugačijem tipu ratovanja, naglašavajući ponovo ono što, uprkos svim razlikama, ostaje isto:

Na nišanu može biti samo čovek, ko drugi; njegovo je samo da izabere kako će prihvatiti tu okolnost, hoće li potražiti kakav pouzdan zakon ili će se okititi značkom u vidu streljačke mete, koju ovih dana neki mladići i devojke u bezazlenom prkosu nose na grudima kao svatovi ruzmarin. (Radović 2016: 246)

Upravo načinom na koji se običan čovek određuje prema činjenici da je postao pokretna meta bavi se Radović u ovom delu eseja. Bilo da se rat privajava ili odbacuje, a »zaraćene strane« međusobno slažu ili prepiru, narator dolazi do sumornog zaključka da su oni, ti obični, mali ljudi, uvek nečiji taoci. Čini se da zato rasprave gube na značaju, sem ako ne dovode do izvesnog rasterećenja, jer u suprotnom, mogu dodatno da udalje već izolovane i usamljene ljude jedne od drugih. Poslednji pasus eseja kao da ističe onaj bezazleni prkos mladih i dostojanstvenu mirnoću malih, dodatno potcrtanu u takvim posve običnim i gotovo banalnim okolnostima kao što je kupovina povrća na pijaci:

Dok se bira ona vezica mladog luka ili glavica salate, iznenada se razleže potmul prasad. Neke glave se osvrću, neke ne. U plavetnilu iza niskih krovova ocrtava se pravca reke krošnja dima. »Tuku opet most«, kaže jedna zaraćena strana pred salatom. »Tuku, nego šta«, kaže na to druga. (Radović 2016: 247)

Luk i salata postaju simboli besmisla i apsurdna nevoljnog položaja u kojem se nalaze ljudi čija se moć odlučivanja, u takvom, možda i presudnom trenutku, svodi jedino na odabir dobrog povrća na pijaci.

Po tematici i tonu drugačiji je šesti deo eseja *Čovek u ratu*. Radović se bavi plaćem proroka Jeremije i njegovom sudbinom u rasejanju. Tri duža pasusa o Jeremiji i sudbini Judeje služe kao uvod da se napravi paralela sa današnjim stanjem i pogledaju »Jeremijinim očima naše vekovne nevolje sada, kad nije teško biti prorok« (Radović 2016: 249). Narator zaključuje kako te vekovne nevolje nisu mogle zapečatiti ni velike najezde ni izgubljene bitke, »ništa osim rasejanja«. U Jeremiji on vidi onoga ko je srcem i dušom uz svoj narod i ko je stoga »savršeno razumeo da zemlju ne čuvaju grobovi nego živi ljudi; i ne bi nam preporučio da se bavimo sudbinom Vavilona, budući da je kamen bućnuo u vodu« (Radović 2016: 250). Priča o Jeremiji dobra je podloga koja daje veću snagu rečima kojima Radović završava tekst:

Važnije od toga je ostati na svojoj zemlji: sve je u tome. (Radović 2016: 250)

Duh šantićevske poruke prepoznatljiv je i u jednoj od najvažnijih pesama Radovićevo stvaralaštva, *Posebno mesto*:

Tu biti, tu i ostati, čija je poruka / iz kakvog sveta, kakav jasni, uporni znamen? / -
Jedino stvarno prisustvo na tvrdom pragu kuće / u kojoj ostade samo glas da spira kamen. (Radović 2016: 22)

Nakon ove ozbiljnije istorijske reminiscencije, ponovo sledi promena tona. Sedmi deo je sačinjen od anegdote, crtice, kratke priče o službenici iz pošte. Stilsko majstorstvo Borislava Radovića ogleda se u jednom od njegovih elegantnih, neočekivanih poređenja:

Tek što je stigla na posao u popodnevnoj smeni, razmeštajući svoje stvari po stolu, činovnica sa uplate pridržava ramenom i podbratkom slušalicu kao Ciganin violinu, i pita: »Imate li vazдушnu opasnost?« (Radović 2016: 251)

Dalje Radović razvija priču o jedinoj rečenici službenice koju je čuo, zamišljajući kome se ona obraća, i kakva je priroda njihovog odnosa. Deluje da narator ima poseban osećaj za taj »neupadljiv izraz dosluha i naklonosti« (Radović 2016: 251). Poenta je, međutim, diskretno iskazana u poslednjoj rečenici:

Čitava ona rušilačka sila srozala se i povukla pred tajanstvom slatkog ćeretanja:
»Zbilja, bez sve šale, imate li vazдушnu opasnost?« (Radović 2016: 251)

Čini se da narator usmerava pogled na malog čoveka u ratu upravo da bi pokazao njegovo dostojanstvo i moć koji su sasvim upečatljivi i sasvim lični, potpuno suprotno bezličnoj sili koja napada. Otuda i način na koji poštanska službenica izgovara pitanje koje se direktno tiče bombardovanja prevazilazi svojom sugestivnošću jednoličnost straha pred očekivanom pretnjom. Strah je zatumljen, kao

kod radnog čoveka koji naveče gleda u nebo i puši cigaretu, ili kod »pokretne mete« koja na pijaci bira glavicu kupusa. Sasvim specifična vitalnost i energija kod običnog čoveka iz našeg naroda ispostavlja se kao nepobediva snaga koja istrajava uprkos neravnopravnoj borbi i strašnim pritiscima.

U osmom delu narator se ponovo vraća u prošlost posredstvom sećanja. Nalazeći se u autobusu koji »grabi« prema gradu, on daje sliku atmosfere koja počinje idilično, a završava neobičnim poređenjem:

Jutarnje sunce pomalo probleskuje iza baroknih oblacića udno kojih se u daljini, širom obzorja nazupčanog zgradama, negde tamo zapeo za neku od njih, vuče na povelarcu crni dim, nalik ešarpi od vlaknastog marabuovog perja. (Radović 2016: 252)

Taj crni dim vraća naratora u prizor Beograda u dimu na drugi dan Uskrsa, 1944. godine. Priseća se bežanije i dramatičnog dolaska do Ostružnice gde je sa nekočinom ostalih putnika završio priljubljen uza zid neke štale. Zanimljivo je da ponovo najznačajniji utisak ostavlja ono što je dečak upio nekim drugim čulom, ne vizuelno:

Još zadihan, hvatao sam punim plućima miris sena i vonj sveže balege, dok su me iz polumraka ravnodušno motrile neke krupne i vlažne oči. (Radović 2016: 252)

Bez naročitog prelaska iz jednog vremena u drugo, narator se vraća u autobus, svedočeći ponovo kako ono što doživljava pred njegovim očima prelazi u uspomenu:

Naposletku otkrivamo odakle se izvlači onaj beskrajni marabu. Kao neki avetinjski brod, velika garava zgrada s prozorima bez okana dimi se s naše desne strane, zamirući polako u dubine uspomena. (Radović 2016: 253)

Sledeći, deveti deo, počinje *in medias res*:

Suvonjavi mladić pod vojničkom beretkom, utegnut u maskirnoj uniformi, poštapajući se hramlje pred bolnicom tamo-amo uz kolonu koja se vraća iz posete bolesnicima, i pita sasvim tiho, sa snebljivim osmejkom: »Imate li koji dinar?« (Radović 2016: 254)

Narator je preneražen pojavom jednog vojnika u ulozu prosjaka i priseća se ratnih invalida u Parizu. Kori samog sebe što mladiću nije ništa dao i oseća se kao njegov dužnik. Žureći da uhvati taksi, nađe se u jednom bez taksimetra, sa vozačem-grmaljem čiji ton otkriva da je ovo »poslednje vreme došlo kao poručeno kako bi on preživeo na svoj način« (Radović 2016: 255). Situacija u kojoj se narator našao navodi ga da razmišlja o novcu koji je otišao uludo, u toj »klopki na točkovima«, a koji je mogao biti dat kao milostinja vojniku: »Nepravda u ratu, kažem

sebi, otvara četvore oči kako ne bi pogrešila« (Radović 2016: 255). Novac u ratu postaje plen, a ne milostinja, zaključuje narator. Naposljetku, narator ponovo nakon nekoliko dana sreće vojnika, koji mu sada izgleda znatno starije, ali u čijim crtama lica prepoznaje »nečega od one večite mladosti koju ponekad nalazimo u fizionomijama umno zaostalih« (Radović 2016: 256). Pruživši mu nešto sitnije, oseća olakšanje kao da mu je pao kamen sa srca. Radović ne promiče pored »nevidljivih« ljudi sa gradskih ulica, ne zaboravlja njihova lica i njihove nesreće, ostajući, čini se, lično na strani onih nesnađenih, iako, kao u ovom zapisu, sreće i one ljude u ratu kojima bombardovanje dolazi »kao poručeno« da bi se snašli i izvukli za sebe maksimum koristi.

Deseti deo bavi se praktičnim nevoljama u ratu usled nestanka struje, i to onim lične prirode:

Ubuduće se neće moći pisati kako se naviklo i kako se teralo godinama. (Radović 2016: 257)

Radović uviđa mnoge probleme u pisanju koji nastaju zbog odsustva slobode da se piše kada i koliko se hoće. Nemogućnost da se piše noću, da se podilazi svojoj lenjosti, odugovlači, radi natenane, uskraćuje pisca menjajući način na koji percipira sebe i svoj rad:

Sada će raditi kao najamnik samome sebi: biće običan pisar koji hita da izvrši nalog za videla. Težačice i roptaće, ravnajući se prema suncu. Kad bude bilo struje, ako je i koliko je bude bilo, neće mu padati na um da seda za sto i uzima olovku; gledaće da nešto skuva, opere, da se okupa. (Radović 2016: 257–258)

Postoje, međutim, i nevolje za pisca koje prevazilaze praktične probleme:

Doduše, odskora mu se noć prekratila i bez nestanka struje: reči pod bombama takođe imaju običaj da se razlete na sve strane, ali se opet prikupe čim prođe tutanj; imaju neke svoje osobene znake raspoznavanja, pa se pronađu. Reči vole svetlost, premda najradije love noću, kao mačke. Kako će sada reči? Njima bi odgovaralo i neko ognjište, pa da se kazuju uza nj; no i ta su vremena valjda prošla. Ili nisu? (Radović 2016: 258)

Čini se da se u priznanju o prekraćivanju noći i rečima koje se pod bombama razlete na sve strane otkrivaju naznake priznanja o doživljenoj traumi. Posebno je indikativno što narator, kada piše o tome, koristi treće lice, praveći distancu između sebe i opšte ideje pisca kojem se to događa.

Lori Vikroj u knjizi *Trauma and Survival in contemporary fiction* (2002) bavi se načinom na koji se u savremenoj fikciji prezentuje trauma, »defined as a response

to events so overwhelmingly intense that they impact normal emotional or cognitive responses and bring lasting psychological disruption«(Vickroy 2002: IX). Za naše istraživanje je važno shvatanje po kojem narativi o traumi prevazilaze predstavljanje traume kao predmeta ili proučavanja likova: »They internalize the rhythms, processes, and uncertainties of traumatic experience within their underlying sensibilities and structures« (Vickroy 2002: 3). Upravo to čini i Radović, ne pišući nikada direktno o traumi, ali beležeći verno njene procese i strukture. Pri tome, autor se posebno fokusira na marginalizovane ljude i njihov doživljaj ili ulogu u ratu:

Trauma narratives, I contend, are personalized responses to this century's emerging awareness of the catastrophic effects of war, poverty, colonization, and domestic abuse on the individual psyche. They highlight postcolonial concerns with rearticulating the lives and voices of marginal people, rejecting Western conceptions of the autonomous subject and describing the complex negotiations of multicultural social relations. (Vickroy 2002: X)

U svom radu o sećanju na bombardovanje u diskursu *Simpoziona*, Kristina Rac ispituje načine na koje se oblikuju narativi o traumi:

[...] narativne šeme, tj. struktuiranje kolektivnog sećanja u priču ima funkciju da integriše traumatično iskustvo u formu koja ima svoje značenje, ali i da distancira pojedinca od tog događaja. [...] Normalnost događaja stvara se zajedničkim narativnim strategijama izbegavanja da se prihvati trauma kao takva i popunjavanjem nastale tišine ironijom, humorom, narativima o svakodnevnim navikama, književnim iskustvima, društvenim događajima itd. Sve ove narativne šeme jestu zamena za nepostojeći diskurs o traumi, strahu i opasnosti. One stvaraju koherentnost i red u iskustvu koje se ne uklapa u postojeće kulturne šeme. (Rac 2009: 245)

Gotovo iste narativne šeme primećujemo kada je reč o eseju *Čovek u ratu*. Radović se čak i jasno distancira od traumatičnog događaja, poprimajući lik posmatrača, svedoka, zapisničara, a neretko se služi ironijom i cinizmom. Primećuje se takođe i drugačija percepcija vremena,² kao i drugačija usmerenost sistema vrednosti: »Novi sistem vrednosti bio je više fokusiran na sadašnjost i na prošlost nego na budućnost« (Rac 2009: 240).

U jedanaestom delu pisac uvodi i elemente groteske. Ponovo počinje opisom atmosfere, pri čemu ga vedro i mlako veče podseća na utrula svetla u pozorištu:

2 Kristina Rac zapisuje: »Bombardovanjem je uveden novi način merenja vremena. Ne samo da su se u gradovima organizovale dnevne aktivnosti prema tome kada je najmanje opasno izlaziti na ulice, nego čak i u manjim mestima koja nisu bila potencijalne mete vazdušnih napada hronološko vreme i merenje sati i minuta postalo je nevažno. Aktivnosti su strukturisane prema tome da li je bilo struje i vode, a „normalno“, uobičajeno vreme kada se određene stvari rade postalo je nebitno« (Rac 2009: 239).

Sve bi da se utopi u blaženoj lakoći nekog privida, da sudeluje u čistom i bezazlenom artizmu nekog baleta ili operete. Očekivalo bi se da se tu sada pojavi neka napudersana perika, neki veštački mladež, neko žensko poprsje u raskošnom izrezu, neke zdepaste i kvrgave muške cevanice u svilenim čarapama. (Radović 2016: 259)

Narator oblikuje očekivanja tako da se usmeravaju u pravcu zamišljanja preteranosti kakvog pozorišnog spektakla, da bi jednim »ništa od toga« naglo presekao naizgled idiličnu zabavu. Nema prijatne bezazlenosti – iza kulisa čoveka očekuje uznemirujuća stvarnost:

Umesto muzike, nevidljivi gudači održavaju samo jedan te isti ton: jedva čujno brujanje bombardera koji lete veoma visoko, izvan domašaja odbrane, da bi ovoga puta drugde izručili svoj tovar, čini tu kulisu grotesknom u njenoj suštij stvarnosti. (Radović 2016: 259)

Zamišljajući ono što bi moglo da se vidi u jedno vedro i mlako veče, narator pokušava da nadomesti prazninu onoga što se ne vidi. »Nevidljivi gudači« se čuju i izazivaju strepnju iako njihov »tovar« ne predstavlja trenutno neposrednu opasnost. »Prevarena očekivanja« koja narator postupno gradi dobijaju tako jezovitu i grotesknu pozadinu.

U dvanaestom delu Radović je sasvim ličan: priseća se sna u rano jutro šezdeset šestog dana bombardovanja:

Sanjam da s terase posmatram kako na ravnici iza reke, s pravca prema Obrenovcu, kulja dim iz pogođene termocentrale. [...] Zurim dakle u dim koji se diže tačno gde treba, i očajavam. Konačno je gotovo sa strujom. (Radović 2016: 260)

Dirljiva je iskrenost u sirovim emocijama naratora nakon sna:

Budim se u tom oćajanju i ostajem da ležim, bezvoljan, slušajući gruvanje. (Radović 2016: 260)

Čuvši »dobročudno pređenje frižidera«, narator ipak izlazi na terasu i ugleda dva gusta oblaka dima na drugom kraju obzorja – nad termocentralom sve je čisto. Kolika je dubina njegove traumatizovanosti (što je diskretno naglašeno i dužinom traume: šezdeset šesti dan bombardovanja je), pokazuje i poslednja rečenica zapisa:

Obradovan kao da mi je poklonjena ta termocentrala sa okolinom, odlazim u kuhinju i pristavljam vodu za kafu. (Radović 2016: 261)

Oćajanje i nećekivana radost vode konačno u stanje ambivalencije, karakteristično za traumatičnu uspomenu: »Trauma narrativists endeavor to expand their audiences' awareness of trauma by engaing them with personalizes, experientally

oriented means of narration that highlight the painful ambivalence that characterizes traumatic memory and warn us that trauma reproduces itself if left unattended« (Vickroy 2002: 3).

Upravo o neobičnoj smeni osećanja piše Radović u trinaestom delu eseja. Narator tako uočava da u izrazu »tresti se od straha« nema nikakvog prenesenog značenja, da se poneka osećanja »ispoljavaju s tolikom silinom i ubedljivošću da nam se čini kako smo dosad o njima samo čitali, kako ih nikada nismo doživeli ni sagledali u njihovim pravim razmerama« (Radović 2016: 262). Vrlo živopisno i plastično opisuje se drhtaj iz dubine bića koji opsega mladića nakon što je prisustvovao žestokim eksplozijama. Interesantno je da je narator gotovo pozavideo mladiću na tom »pražnjenju«, na tom slobodnom ispoljavanju straha:

Čovek može doveka sedeti u nekakvom zapećku, plašeći se i sopstvene senke, a da ga nikada ne obuzme ona groznica, da ne oseti u sebi divovsku snagu straha. (Radović 2016: 263)

Prvi put se jasno identifikuju i razlikuju strah i strepnja, da bi se prešlo na ozbiljno promišljanje ideja o sudbini i njihovoj ulozi u ratu:

Sudbina kao konstrukcija biva u ratu medikament za dvojaku primenu, iznutra i spolja, najbolje naporedno. Ona nije samo napitak kojim se isceljuje strah od pogibije, nije samo unapred ispijano vino pobjednika, nego i sredstvo kojim se pravda čisto ubistvo i spira krv sa sopstvenih ruku. (Radović 2016: 263)

U skladu s tim, »milosrdni anđeo« predstavlja diletantsku varijantu svetog ratnika. Zanimljivo je da se Radović često bavi razlikom između pesnika i diletanta, te tako ni ova paralela nije tek usputno poređenje. »Milosrdni anđeo« nastupa »kao sakatitelj i trovač, prosipajući svoju prljavu vodu u vidu kasetnih bombi i osiromašenog uranijuma po tuđem dvorištu. Zastrahujući nas, on sa svojim cinizmom upada u parodiju; a mi se, saterani u svoju rupu, kostrešimo i kezimo zube, tresemo se od straha i ljutine, pa naposljetku prsnemo u smeh« (Radović 2016: 264). Sam kraj eseja otkriva svu ambivalenciju traumatizovanog pojedinca i traumatizovanog kolektiva koji poslednje pribežište pronalaze u smehu.

Četrnaesti, poslednji deo eseja *Čovek u ratu*, povezuje različite teme i stilove koji su se mogli uočiti u prethodnim zapisima, i objedinjuje ih u koherentnu celinu. Radović počinje razmatranje o gluvom dobu istorije, koncentrišući se ponovo na zvuk: tik-tak malog putničkog budilnika u gluvoj noćnoj tišini »otkucava vreme našeg života«. Zanimljiv je Radovićev osvrt na Livijevu *Istoriju* i deo u kome piše o Numi Pompiliju. Naime, Numa je podigao Janusu hram čije su vratnice imale da stoje otvorene tokom rata, a zatvorene tokom mira, kako bi narod uvek znao na čemu je:

Pošto je Numa umro, veli Livije, vratnice su zatvarane još samo u dva maha: po okončanju prvog rata s Kartaginom i posle Oktavijanove pobeđe kod Akcija. Prema Livijevom datiranju, bilo bi to nekih sedam vekova gotovo neprekidne promaje u Janusovom hramu. (Radović 2016: 266)

Narator ističe da to ne čudi imajući u vidu da se od rata divljalo, ali i živelo. Pono-vo istorijska reminiscencija predstavlja uvod u priču o nama u kobnom sadašnjem trenutku:

A gde smo mi sa svojom pričom u ovo naše gluvo doba, između dva naleta bombardera s takozvanim »pametnim« bombama koje se u ime zakona i običaja zakucavaju u neposrednoj blizini, kao noževi oko golišave artistkinje u cirkusu. Mi divlji, navikli na promaju, uvek spremni da se pozivamo na prošlost, na epiku: jesmo li mi neki nabeđeni Trojanci koji nikako da dokuče pod kakvom su opsadom? (Radović 2016: 267)

Nema lamentiranja nad našim položajem, patetika potpuno izostaje u celom eseju *Čovek u ratu*, ali se narator ne libi da postavi pitanje: »imamo li u tom položaju kakav izbor, kakvu novu epsku poruku?« (Radović 2016: 267). On poruku pronalazi u jednom skorašnjem grafitu u nehotičnom desetercu kojim »nepoznati umetnik izražava naša trenutna osećanja jezgrovitije no što bismo umeli sami: 'Bombardujte, ili da krečimo!'« (Radović 2016: 267). Prkos i dostojanstvena borbenost ostaju zalag naše budućnosti, poruka sadašnjim i budućim generacijama, način da se običan, mali čovek odupre onome što pokušava da ga slomi, uporno i nemilosrdno. Uočavaju se i naznake prepoznatljivog »srpskog inata« koji predstavlja sredstvo odbrane pred bilo kakvom bezobzirnom silom koja nam se nemali broj puta u prošlosti nametala. Porukom nepoznatog autora (što sugerise da je to mogao biti bilo ko iz naroda) Radović završava svoj esej *Čovek u ratu*.

Neuobičajen po svojoj strukturi, esej o bombardovanju 1999. godine predstavlja jedini esej u celokupnom Radovićevom esejističkom stvaralaštvu koji se sastoji iz više delova. Broj delova takođe sugerise važnost ovog eseja u Radovićevoj esejistici. Borislav Radović je jedan od naših pisaca i intelektualaca koji nije ćutao pred nepravdama koje su zadesile naš narod, te se tako u jednom od svojih ranijih eseja, *Glave*, osvrće na žrtve ratova devedesetih. Esejem *Čovek u ratu* Radović strpljivo i pažljivo gradi narativ o NATO bombardovanju SR Jugoslavije. Sam esej podseća na dnevničke zapise, iako nema konkretnih vremenskih odrednica. Sastoji se iz opisa ličnih iskustava, anegdota, sećanja, snova, istorijskih priča i aluzija, kao i brojnih reminiscencija i stilski vrlo uspešnih poređenja. U tonu se oseća prkos, a autor se neretko služi ironijom. Uočili smo da takve narativne šeme mogu biti usmerene ka preradi traume, koja u ovom slučaju nije samo lična, već i kolektivna. Zato Radović daje glas marginalizovanim pojedincima: piše o

poštanskoj službenici, vojniku-prosjaku, taksisti. Fokusira se pre svega na »male«, obične ljude, pojedince koji predstavljaju »pokretne mete« i »zaraćene strane«, a koji uprkos tome nastavljaju da žive i rade, mirno, dostojanstveno, prkosno. Iako ne piše nikada direktno o traumati, autor ne propušta da isprati krivulju straha kod mladića koji, drhteći nakon eksplozija, nikako ne uspeva da zapali cigaretu. Tada postaje jasno da Radović ne izbegava da identifikuje i imenuje strah kao prirodno osećanje u ratu, već da nema poštovanja za »ukročenu i urazumljenu bojazan«, za strepnju kao nerazdvojnu čovekovu pratilju. Možda je najbolje objašnjenje za poziciju koju i sam bira rečenica: »a mi se, saterani u svoju rupu, kostrešimo i kezimo zube, tresemo se od straha i od ljutine, pa naposljetku prsnemo u smeh« (Radović 2016: 264). Poslednje pribežište je humor, te tako u humorom tonu i završava svoj esej. Zanimljivo je da ponovo progovara glasom nekog drugog, odnosno u ovom slučaju njegovim slovom, njegovim grafitom, kao što je do tada progovarao kroz istoričare, proroke, ljude iz naroda, distancirajući se od pokušaja da jasno i direktno odredi samog sebe spram događaja koji se oko njega dešavaju. Sa druge strane, Radović je i iznimno ličan u pojedinim fragmentima, iako se čak i u takvim delovima prepoznaje uzdržanost koja ga i inače odlikuje kao pisca. Imajući u vidu da je u našoj literaturi malo kvalitetne esejistike o NATO bombardovanju 1999. godine, esej Borislava Radovića predstavlja izvanredan doprinos ispitivanju ovog dela naše prošlosti. *Čovek u ratu* je ujedno i vredno svedočanstvo o nevoljama koje su zadesile naš narod, pri čemu se neminovno mešaju lična i kolektivna sećanja, ali i pravi poveznica sa drugim ratovima u našoj istoriji, kao što je na primer bombardovanje Beograda 1944. godine. Po prvi put detaljnije predstavljen i analiziran, esej *Čovek u ratu* jedan je od najvažnijih eseja Borislava Radovića koji otkriva mnogo ne samo o načinima na koje se živelo i preživljavalo u proleće 1999. godine, nego i o samom Radovićevom pisanju. Ovaj rad ostaje stoga podsticaj za buduća istraživanja ratne problematike, posebno NATO bombardovanja u našoj novijoj književnosti, ali i doprinos analizi i interpretaciji Radovićevog dela.

LITERATURA³

- Srđan ATANASOVSKI, 2016: »The Song Has Kept Us«: Soundscape of Belgrade during the NATO Bombing. *Sudoesteuropa* 64/4. 482–499.
- Zoran AVRAMOVIĆ, 2019: Srbi i NATO bombardovanje. *Dvadeset godina od NATO agresije na SRJ*. Beograd: Institut za političke studije. 38–58.
- Orli FRIDMAN, 2016: Memories of the 1999 NATO Bombing in Belgrade, Serbia. *Sudoesteuropa* 64/4. 438–459.
- Orli FRIDMAN, Krisztina RACZ, 2016: Memories and Narratives of the 1999 NATO Bombing in Serbia. Introduction. *Sudoesteuropa* 64/4. 433–437.
- Miloš JEVIĆ, 2019: Kolektivna sećanja srednjoškolaca na NATO bombardovanje SRJ 1999. godine. *Dvadeset godina od NATO agresije na SRJ*. Beograd: Institut za političke studije. 129–151.
- Krisztina RACZ, 2009: Trauma ili zabava? Sećanje na bombardovanje u diskursu *Simpoziona. Pamćenje i nostalgija: Neki prostori, oblici, lica i naličja*. Ur. Gordana Đerić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. 223–249.
- Borislav RADOVIĆ, 2016: *Pesme i Neke stvari*. Beograd: Čigoja štampa.
- Žan ŠEVALIJE, Alen GERBRAN, 2009: *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos art.
- Sonja VESELINOVIĆ, 2017: Radovićev Bodler: prevod i recepcija. *O poeziji i o poetici Borislava Radovića*. Ur. Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 413–430.
- Mladen VESKOVIĆ, 2015: Priča sa ratnom tematikom u novijoj srpskoj književnosti. *Književnost i jezik* LXII/1-2. 81–89.
- Laurie VICKROY, 2002: *Trauma and Survival in contemporary fiction*. Charlottesville and London: University of Virginia press.
- Živorad VUKOVIĆ, 2000: *NATO bombardovanje Jugoslavije i ugrožavanje prava na zdravu životnu sredinu*. Beograd: Radnička štampa.

3 Rad je nastao u okviru projekta *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti (178005)* pod rukovodstvom prof. dr Svetlane Tomin, na koji je autorka uključena kao stipendistkinja Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

SUMMARY

The paper investigates the way in which, primarily in the fourteen-part essay *Man in War* by Borislav Radović, the NATO bombing of FR Yugoslavia in 1999 is presented. As a great turning point in recent national history, the bombing also affected Radović's work. The focus of the work is on the way in which war trauma is overcome through literary and stylistic means. The connections with the bombing of Belgrade in 1941 are being investigated, as well as the intertextual connection with the poem *Ernestine Hoff*. Each part of the essay is analysed using the *close reading* method and an attempt is made to present a broader cultural and literary background that results from the numerous allusions in the essay. The aim of the paper is to show how such a major turning point as the NATO bombing influenced the writing of Borislav Radović, how the war trauma is manifested, and by what means it is overcome. First of all, irony stands out, already analysed in a different context in the critique of Borislav Radović. The results of the paper should show the values of the essay *Man in War* in the context of the work of Borislav Radović, as well as its significance in creating the narrative of the bombing of FR Yugoslavia in our recent literature.

Ана Козић

Филолошки факултет Универзитета у Београду / Filološka fakulteta Univerze v Beogradu
ana.kozic@hotmail.com

Марија Слобода

Филолошки факултет Универзитета у Београду / Filološka fakulteta Univerze v Beogradu
marija.sloboda@gmail.com

The Appearance of the Magazine *Otadžbina* (1875) – a Milestone in the Development of Serbian Realism

The paper studies the foundation of the magazine *Otadžbina/Fatherland* (Belgrade, 1875) in a literary-historical context, and explains the significance that this magazine for »literature, science and social life« had for the constitution of Serbian realism. Special attention in the paper is focused on the literary events that preceded the founding of the magazine: the publishing dynamics of other periodicals, the change of poetic paradigms, and the progression of the generation of Serbian realists. *Otadžbina* was published regularly until 1892, so by presenting the concept of the magazine, pointing out represented areas, collaborators and following the genesis of genres, in parallel with an insight into the general features of the magazine, this paper tends to provide an insight into the dynamics of Serbian literary realism.

Keywords: *Otadžbina*, Serbian realism, periodicals, literary history, magazine

Појава часописа *Отаџбина* (1875) – прекретница у развоју српског реализма

У раду се сагледава покретање часописа *Отаџбина* (Београд, 1875. године) у књижевноисторијском контексту, те објашњава значај који је ово гласило за »књижевност, науку и друштвени живот« имало у конституисању српског реализма. Посебна пажња у раду усмерава се на књижевна збивања која су претходила оснивању часописа: динамику излагања других листова, смену поетичких парадигми и стасавање генерације реалиста. Будући да је излазио до 1892. године – предочавањем концепције часописа кроз заступљене области, указивањем на сараднике и праћењем генезе жанрова – паралелно са увидом у општа обележја часописа, пружа се и увид у динамику реалистичке епохе.

Кључне речи: *Отаџбина*, српски реализам, књижевна периодика, часопис

Romanticism in the 1860s was the leading movement in Serbian literature, and realism was at its beginnings. In those years, translations of French and Russian writers started appearing in periodicals, and initially non-literary positivistic texts had a considerable influence.

The United Serbian Youth (Ujedinjena omladina srpska) was founded in Novi Sad in 1866. This political movement consisted of student groups, but also younger intellectuals, craftsmen, and merchants. »Everything worthwhile in Serbian public life and literature«, according to Jovan Skerlić, »passed through the school of the United Serbian Youth« (2006: 198). The main goals of the movement were to raise awareness of the Serbian glorious past and to fight for the overall progress of the Serbs. It showed interest in positivistic ideas and work »with the help of science, and based on truth«. Its representative at the ethnographic exhibition and at the All-Slavic meeting in Moscow, in May 1867, was the secretary of the United Serbian Youth, the future founder and editor of *Otadžbina*¹ – Vladan Đorđević (Photography 1).²



Figure 1: The first main board of the United Serbian Youth. In the middle sits the president, Dr. Aleksandar Stefanović. On the left: Jovan Bošković, Vladan Đorđević (secretary), Isa Pavlović, Milan Kujundžić Aberdar. Photographer: Stephan Wulpe, Novi Sad 1866. (Serbian Academy of Science and Arts, F-XXXIX)

1 The magazine is available online, at the website of the University library »Svetozar Marković«.

2 A two-volume monograph about Đorđević's life and work was published in 2020 by Serbian Academy of Science and Arts, on the occasion of 176 years since his birth.

In the second half of the 19th century, texts with noticeable realistic discourse started appearing. Amid the development of romantic poetry, the appearance of novels by Jakov Ignjatović (*Milan Narandžić*; 1860, 1862) and their echo in the critique indicated a new state in Serbian literature.³

During that period, numerous journals, magazines (political and literary), and almanacs were founded. Thus, the magazine *Danica* (1860–1872), edited by Đorđe Popović, was published in Novi Sad. Most literary magazines of that time had a short period of publication (*Javor*, *Matica*, *Mlada Srbadija*, *Šumadinka*), but they marked a prominent shift in the development of Serbian literary periodicals. In this decade, there are numerous humorous and satirical journals (*Komarac*, *Zmaj*, *Žiža*), while almanacs lose the significance they had in the first half of the century, but are still being published (*Šumadinče*, *Licejka*, *Preodnica*). Under the influence of Svetozar Marković, a new, reportorial critique was created, in which the »destruction of aesthetics« began to stand out.⁴

Realism dominated among the younger generations in the 1870s, and romanticists started adapting to the new poetic paradigm. The consequence of the conflict between the two poetics was the suppression of poetry, but also its adaptation to realistic principles, and prose themes and forms. Lyrical poems were now more open to objectiveness, referentiality, social motives and the poetic language was coming closer to the language of everyday life.

1 Foundation of the magazine and publishing dynamics

A turning point in the literary press of that time was the appearance of the magazine *Otadžbina* (1875–1892).⁵ In terms of conception and areas of interest, the magazine was similar to *Letopis Matice srpske*. However, immediately after its founding, *Otadžbina* became the principal magazine, and it will represent the mirror of the whole literary period in the next two decades, gathering leading names in Serbian

3 Jovan Skerlić states about Jakov Ignjatović: »He is a realist at a time when realism in Europe was just being created, and when romanticism reigned in Serbian literature; he is the first among Serbian writers to recognize the powerful poetry of a raw, ordinary, physical life« (2006: 320–321).

4 Svetozar Marković published articles in numerous newspapers and magazines – in *Zastava*, *Pančevac*, *Matica*, *Mlada Srbadija*, *Rad*, *Oslobođenje*; in his journals: *Radenik*, *Javnost*, *Glas javnosti*. Marković's most prominent followers and friends will later cooperate with *Otadžbina*: M. Glišić, Đ. Jakšić, A. Nikolić. Vladan Đorđević was at first guided by Marković's ideas (even before him Đorđević insisted on social tendencies), but later disagreed with him and Jovan Skerlić – this influenced Đorđević's status in Serbian literary criticism and Skerlić's history *Istorija nove srpske književnosti* (Delić 2020: 363–377).

5 Interruptions in publishing: 1876–1880. and 1883–1887.

literature and science. This journal was of indisputable importance for the affirmation of literary works (primarily Serbian, but also foreign) and the popularization of current discoveries from various scientific fields. Vladimir Jovičić compiled the monograph on *Otadžbina*, in which he included a bibliography of the magazine prepared by Đorđe J. Janić (see Jovičić 1979). An overview of the most important details about the conception of the magazine can also be found in the monograph *Književna periodika srpskog realizma* by Dušan Ivanić (Ivanić 2008: 59–82).

The appearance of *Otadžbina* was indicated one year earlier: on November 4 in 1874 (according to the new calendar), Stojan Novaković wrote in a letter to Valtazar Bogišić: »We have determined the size of the magazine to be 10 sheets, every month, with the same format as *Revue des deux Mondes*«⁶ (Nedeljković 1968: 70, 72). The correspondence also reveals that the planned magazine could have had the title *Ognjište* (ibid: 70, 72). In the same year, in *Srpske novine* (the official periodical of the Principality of Serbia), under the section *Literary advertisement*, the future founder published a notice that a new magazine, under the name *Otadžbina*, was in the press.⁷ Inviting collaborators on this occasion, Đorđević emphasized the necessity of such magazine, stating that the contributions of the literary opponents will also be published »because the most important thing for us is: public education and mental liberation, those essential and first conditions of all other liberties and prosperity« (ibid). *Otadžbina* was printed in the State Printing House, and with it the heart of magazine life was relocated to Belgrade.

The owner and editor of the magazine was Vladan Đorđević⁸ (except in the period 1888–1889, from vol. 19 to vol. 21, when Đorđević was only the owner and the editor was Ljubomir Miljković⁹), but the last three volumes were edited by Milan Jovanović,¹⁰ adhering to the same editorial concept. *Otadžbina* was launched as magazine for »literature, science and social life« and it was published for less than eleven years – 129 no. in 32 volumes.

6 A monthly literary magazine published in French since 1829, available [online](#) within digital editions of the National Library of France (Gallica network).

7 *Srpske novine* 42/257 (Nov. 22, 1874), p. 1256.

8 Vladan Đorđević (1844–1930) – doctor (the first Serbian surgeon), writer, politician, president of the Council of Ministers of the Kingdom of Serbia, founder of the Serbian Red Cross, and the Serbian Medical Association. A member of an exceptional generation of Serbian intellectuals who made a huge contribution to the renewal of the Serbian state and its institutions.

9 Ljubomir Miljković (1853–1918) – professor of zoology and botany, director of the gymnasium in Belgrade and Šabac. He wrote and published articles, discussions, reviews, critiques and was the editor of school textbooks.

10 Milan Jovanović (1834–1896) – Serbian physician, member of the Serbian Royal Academy, writer, world traveler, and travelogue writer. He was nicknamed »Morski« because of his frequent sea voyages to the East. He wrote short stories, plays, critiques and travelogues.



Figure 2: Vladan Đorđević (1844–1930), founder (and editor) of the magazine *Otadžbina*.

In one of his notices to readers and subscribers of *Otadžbina*, Vladan Đorđević revealed the original intentions with the foundation of the magazine:

When we founded *Otadžbina* in 1875 in the company of several excellent Serbian writers, and with the generous hand of His Majesty King Milan I, we were guided by the thought that Serbia should become not only the political but also the cultural and literary center of the Serbian people. We considered the most appropriate for that purpose the foundation of a major scientific-literary magazine, which would not only gather all the best Serbian literary workers but would also educate and prepare young writers (1887/57).¹¹

Enormous dedication and persistence, which the editing of a magazine like *Otadžbina* required, implies a decades-long effort by Vladan Đorđević in order to ensure the continuous publication of the magazine (with constant financial difficulties), but also to maintain the diversity of content, quality of articles and to sustain the number of contributors.¹² His occasionally published letters provide evidence about these issues.¹³ The high criteria in editing certainly corresponds with Đorđević's recognition of original literary expressions and a refined sense for the contemporary. Realism as a literary direction is »institutionalized« thanks

11 The letter was written on December 30 in 1883 and published in 1887 when *Otadžbina* continued to publish, after a four-year break.

12 He left the editorial board to close associates only on two occasions – due to his appointment as Minister of Education and Church Affairs (1888) and when he was named Royal Envoy in Athens (1892). He even paid authors from his own funds (according to Lazarević 2020: 119) and he did the proofreading of the magazine himself (see Đorđević's prose work *Moje ministrowanje*).

13 In the mentioned letter from 1883, just before a four-year break, in an unfavorable financial situation, he announced: »*Otadžbina* has to die. [...] If each of those hundreds of friends who have not left *Otadžbina* since its beginning until now, thinks that can find four more such friends for our magazine – we are ready to roll up our sleeves again. Otherwise: goodbye and thank them for their lasting love and trust!« (1887/57).

to *Otadžbina*, and since the magazine was open to all generations, and different stylistic and political currents, it is not surprising that »Đorđević won the editorial peak among Serbian literary magazines« (Delić 2020: 372). Nevertheless, in the 20th century (in which he lived for three decades), Đorđević remained a »literary anachronism«, writing in the sign of conflict between romanticism and realism (ibid: 363).

In the beginning, *Otadžbina* had a high number of subscribers (1239), but this was constantly changing – the number of subscribers was falling, which lowered the fees and reflected in the existence of a four-year interruption in the publishing of the magazine (1883–1887). When the paper continued with publishing, the number of subscribers was 2287, but in the last quarter of the same year, it was only 1040. Every notification about the release of new volumes ended with a request to the »friends of *Otadžbina*« to pay the subscription.

The articles in this magazine are not graphically grouped into sections, but the content displays the classification principle: »Fiction« (poems, short stories, novels, plays), »Science« (ethnography, history, numismatics, law, medicine, literary history; discussions, sermons, lectures etc.) and »Social life« (political, literary, military, commercial etc.), occasionally »Public Speaker« and »Bibliography« (with data on new publications).

1.1 Poetry

The magazine appeared without a special manifest for the readers. However, the undoubted presentation of the magazine's program and feature is its title. The poem of the same name by Đura Jakšić, *Otadžbina (Fatherland)*, found its place in the introduction and this demonstrates the patriotic orientation of the magazine.¹⁴ There is also the poem *Poeziji* by Milorad Popović Šapčanin, which represents a “pale attempt to affirm the meaning of poetry during its crisis” (Ivanić 2008: 61). Lyrical poetry tended more and more towards clichés (under the great influence of Radičević) – it had a scarce repertoire of emotional states, with worn-out vocabulary for established motifs and themes. This coincided with the appearance of new results in modern science, which became the ultimate measure of the overall experience (for all genres). It was expected from poetry to mediate between science and readers, not to be the voice of the heart, but a product of thought, and from the poet to study human nature and needs

14 Such a choice was made due to Jakšić's poetic reputation and the political relevance of the topic – period before the Serbian-Turkish war (1876–78).

(see Sloboda 2020: 191–199). The apology of science and scientific methods, as well as the scientific ways of presentation, undoubtedly led to a weakening of interest in poetry. In periodicals, poetry got less and less space (Photography 3).

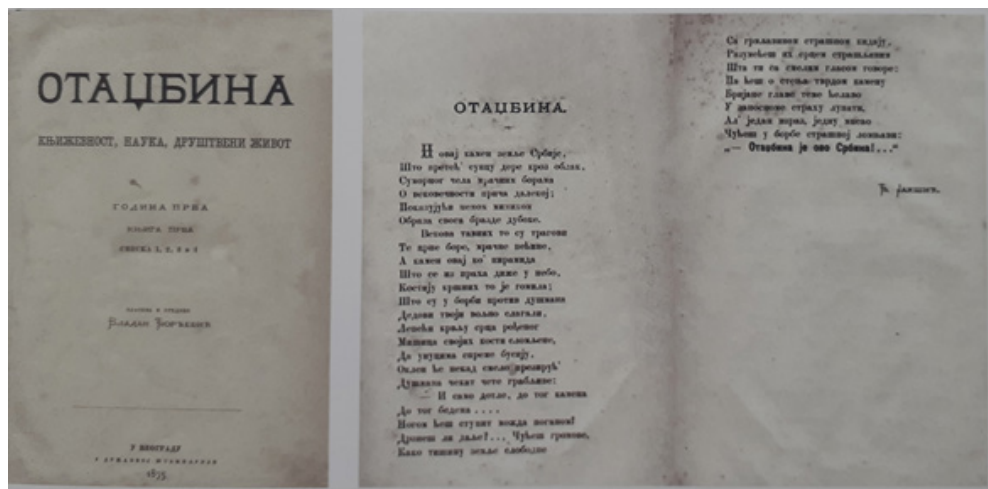


Figure 3: The first issue of the magazine *Otačbina*, with the poem of the same name written by Đuro Jakšić.

According to the bibliography by Đorđe Janić, 387 texts in verse were published in *Otačbina* – lyrical poems, short stories in verse and epic poems. Most of the poems in the magazine were published by Vladimir M. Jovanović (66), and 128 poems were written in the family Ilić (Ivanić 2008: 68). Vojislav Ilić's collaboration with the magazine was settled, and it was in *Otačbina* that Ilić published a significant number of his anthological poems.¹⁵ Numerous poetic names were found on the pages of this journal: Đura Jakšić, Jovan Jovanović Zmaj, Stevan Vladislav Kačanski, Dragomir Brzak, even representatives of the younger generation, led by Aleksa Šantić, Milorad Mitrović, Jelena Dimitrijević, Andra Gavrilović, Milan Kujundžić Aberdar and others. In *Otačbina* readers could find lyrical poetry of romantic tradition, dynastic¹⁶ poems, verses about everyday life, but also epic forms in verse (V. Ilić, J. Ilić, S. V. Kačanski, D. Brzak etc.), as well as translated poetry. However, with the fact that poetry lost its

15 *Duh prošlosti, Poslednji dan, Jutro na Hisaru, Jesen, Grm, Zapušteni istočnik* and others.

16 The magazine brought portraits of the Obrenović dynasty on the first pages, in which Jovičić sees a »regime, state-building« orientation – Đorđević followed that ideological direction working as the mayor of Belgrade, minister of education and prime minister (1978: 13).

leading position, there was certainly no appropriate space for this genre in one literary-scientific magazine.¹⁷

2 Prose

Prose forms, represented in considerable number in the magazine, have a special significance for the constitution of literary realism. The prose of Đura Jakšić¹⁸ and Milorad Popović Šapčanin,¹⁹ published in *Otadžbina*, testified to the alternating survival and diffusion of two poetic paradigms – romantic and realistic. On the other hand, the novel *Vasa Rešpekt* by Jakov Ignjatović, published in sequels in the magazine, remains one of the most important social novels of Serbian realism.

The prose of Stefan Mitrov Ljubiša (*Prokleti kam, Šćepan Mali, Krađa i prekrađa zvona, Kanjoš Macedonović*),²⁰ Milovan Glišić (*Roga, Zloslutni broj, Glava šećera, Ni oko šta, Učitelj, Redak zver, Posle devedeset godina, Zadušnice, Nagraisaio, Vujina prosidba*, comedy *Dva cvancika*) and Janko Veselinović (*Roditelji, Braca, Momče, Iza kiše sunce*, novel *Seljanka*)²¹ also gained an important place in the magazine. In the spirit of the realism, these artworks were marked by a strong reliance on folklore (folk expression in Ljubiša's prose, rural themes and ethnological code in Veselinović's prose, or folklore fiction with Glišić), as well as interest in contemporary social issues and problems.

Laza Lazarević is present in *Otadžbina* with almost his entire artwork as one of the most significant authors of Serbian realism. On the pages of the magazine readers can find his stories *U dobri čas hajduci* (1880/4), *Na bunaru* (1881/6), *Verter* (1881/8), *Sve će to narod pozlatiti* (1882/9), *Vetar* (1889/21), and in the year of Lazarević's death (1891) the magazine published his photography and the text

17 However, contemporaries did not underestimate the importance that *Otadžbina* had for the development of Serbian poetry – Milan Savić points out that it »just raised the younger generation of our best poets« (Stražilovo 1887: 94).

18 Stories *Seljaci, Bela kućica, Milan, Stari popa, Tihomir, Jedna noć*.

19 Stories *Umetnikova sinovica, Surgun, Dvadeset šesti*, novel *Sanjalo*.

20 Dušan Ivanić points out that it was Vladan Đorđević who brought S. M. Ljubiša closer to the Serbian audience. Because this author used to publish mainly in Dalmatian and Dubrovnik periodicals, all of Ljubiša's short stories present in *Otadžbina* were reprinted, except for the story *Poslednji kam* which was written especially for the magazine. The attribute »Njegoš in prose«, which was given to Ljubiša by Vladan Đorđević himself, will remain to this day one of the most important descriptions of Ljubiša's literary style (Ivanić 2011: 63).

21 The significance of Veselinović's novel *Seljanka* has been repeatedly emphasized in the literature: partially thanks to the engagement of Vladan Đorđević, this novel was translated into French as an ethnographic study of the Serbian village (ibid: 65).

by Vladan Đorđević: *Laza K. Lazarević, prilozi za njegovu biografiju, za ocenu njegovog lekarskog rada i njegovih pesničkih dela.*

Another prominent Serbian realist, Simo Matavulj, is often found in the magazine. Starting with the story *Zavjet* (1889/23), the travelogue story *Uspomene sa Skadarskog jezera* (1890/24), then *Preobraženja*, all the way to the stories from Belgrade life *Novoverci* and *Grešno dete*, as well as the new version of the novel *Uskok*. The dynamics of the realistic epoch can be traced on the example of this writer – Matavulj's Belgrade stories point to the moral decline of Belgrade, they are close to naturalism and announce the disintegration of realism which will follow with writers like Ilija Vukićević and Svetolik Ranković.

In addition to the great names of the realistic epoch, in *Otađzbina* there were authors such as Lazar Komarčić, one of the most important novelists of Serbian realism (the first version of his novel *Bezdušnici* was published in sequels), then Milan Savić, Pavle Marković Adamov, Mita Živković, Tasa Milenković, who wrote crime fiction (stories *Ne sudite brzo*, *Čiča Najdan*, *Deca robijaši*), but also stories by Branislav Nušić from *Pripovetke jednog kaplara* (e.g. *Trubač Miladin*, *Jedan mora odstupiti*), as well as the literary achievements of the editor himself.²²

The prose of Ilija Vukićević (stories *Dva ratnika*, *Podsvojče*, *U novoj kući*, *Mala pogreška*, and especially the story *Na straži* published in the last number in 1892) and Svetolik Ranković (story *Jesenje slike*, with which Ranković enters the literary scene)²³ announces a more modern expression and a new motif-thematic repertoire. In the last issue of the magazine appears Mileta Jakšić's story *Crno maće*. This story is »almost on the border of fiction and reality, interested in the isolated being of a man outside the framework of everyday life« (Ivanić 2008: 66). Based on the poetics of authors more present in the last issues of the magazine a new sensibility and constitution of future great narrators starts to evolve.

22 The editor of *Otađzbina* »crossed the path from the epigon of the romantic style plots to the proto-realistic and realistic renditions« (Ivanić 2020: 382). It is pointed out that »although there are in Đorđević's prose numerous places that are today perceived as naive or exaggerated, and despite of their unequal literary and artistic values, we should not ignore the fact that Đorđević was among the first to point out social problems of the Serbian village, and that he is the author of the first ideological drama in Serbian literature« (Kostić 2020: 185).

23 Although *Jesenje slike* brings a typical idyllic representation of the rural environment, Ranković's first story with its plot structure, narrative techniques (e.g. retrospection), impressionistically vivid descriptions, interest in the individual, and intimate sense of space and time, manages to announce new (modern) expression of Serbian prose (Eraković 2019: 213).

3 Travelogues and documentary prose

Considerable space in the magazine was dedicated to travelogues and documentary prose. Different travel writings can be found in *Otadžbina*, such as *Od Beograda do Lajpciga* by J. Miodragović (1881/8), *Kroz Švajcarsku* by Vladan Đorđević (1875/3), and the most significant is *Crte sa mora* by Milan Jovanović Morski, rich in unusual details expressed in intimate dialogue with readers. Đorđević's distinctly literary material on the Serbian-Turkish wars stands out as the most notable among the documentary prose: *Na granici: uspomene iz prvog srpsko-turskog rata 1876. godine*, and *Preko granice: uspomene iz drugog srpsko-turskog rata 1877. i 1878. godine*. These texts are accompanied by the writings *Moje ministrowanje* (1890/24, 25, 26), which describe contemporary social and political circumstances.

4 Translated literature

Literary works from numerous languages have been translated on the pages of *Otadžbina* – poetry (Ariosto, E. A. Poe, J. V. Goethe, A. Lamartine, M. J. Lermontov, A. S. Pushkin etc.), drama (H. Ibsen, F. Schiller, H. Echegaray, A. Rangavis Rizos etc.) and prose works: Bertold Auerbach (novel *Na prestolu*), Alessandro Manzoni (story *Verenici*), Sacher-Masoch (story *Čudo*), L. N. Tolstoy (novel *Ana Karenjina*) etc. Following the diversity of European prose present in the magazine, Dušan Ivanić concludes that *Otadžbina* »was open to different traditions of European prose, from romanticism, early and classical realism to naturalistic courses and the forerunners of modernity. The Tolstoy-Manzoni range encompasses the relationship of the literary press to the European tradition: it is adopted with a delay, but also with an excellent feeling for the modern« (Ivanić 2008: 68).

5 Drama

Drama (in whole or excerpts) was also published in *Otadžbina*. Ten authors wrote plays, among whom there are names to which literary history does not accord importance. Literary-historical significance is recognized in plays by Milovan Glišić (*Dva cvancika*, previously played in the theater; 1883/15 and 1887/15) and Dragutin Ilić (*Vukašin*, 1880/5; *Jakvinta*, 1882/11; 1883/12; 1883/13; *Pribislav i Božana*, 1887/15; *Otmica*, 1887/16).

6 History of Literature

Having become one of the most important periodicals of its time, *Otadžbina* also paid particular attention to the history of literature and literary criticism. In these fields the merits primarily belong to Stojan Novaković, Vatroslav Jagić, Ljuba Kovačević, Valtazar Bogišić, Ljubomir Nedić, Bogdan Popović, Ilarion Ruvarac and others. »Compared to *Letopis*, which is almost entirely dedicated to publishing and studying literary material, *Otadžbina* is methodologically and theoretically modern, focused on examining the most important questions in our science,« concludes Ivanić (2008: 74). A significant number of texts are on the border of literary criticism, literary history (e.g. Vulović's texts), and biographies/memoirs. These are mostly more extensive texts written e.g. on the occasion of the death of notable personalities (Danilo Medaković, Đura Daničić, Josif Pančić, Laza Lazarević). On the occasion of Lazarević's death, almost complete bibliography about this writer was collected and published, in several languages, along with a list of his medical works.

7 Criticism

The critique was focused on various fields (literature, politics, military profession, trade, theater, law, history, natural sciences), which gave *Otadžbina* »an encyclopedic effect of the review for all current issues« (ibid: 73). Literary criticism for this paper, in addition to Vulović, wrote Andra Nikolić (transferred later to the magazine *Rad*), Milan Savić, Milan Jovanović Morski, Ljubomir Nedić and others. Special attention was paid to theater criticism. Svetislav Vulović was entrusted with the column »Theater Review«. He will later be replaced by Haim Davičo, M. Đ. Milovanović, K. Aranicki, T. S. Vilovski, D. Ilić and Dragomir Janković. Vladan Đorđević himself occasionally filled in that column. The plays of Matija Ban were sharply presented, following the performances of prominent names such as Nušić (*Protekcija*) and Trifković (*Ljubavno pismo, Mladost Dosi-teja Obradovića*), as well as famous European plays (e.g. Shakespeare).

Following the foundation of *Otadžbina*, the dynamics of its publishing, as well as the genesis of genres and texts published here, it becomes evident that this magazine represents a milestone in the constitution of Serbian realism and literary development of the most important Serbian realists. Owned and mostly edited by Vladan Đorđević, with the consistent implementation of high literary and aesthetic criteria, the pages of the magazine contained the most significant

works of Serbian early and late realism until the announcement of its disintegration (starting with texts on the border between realism and romanticism to the appearance of a more modern expression in the last decade of the 19th century). The most eminent names among Serbian narrators are present in *Otadžbina*. We should not ignore the fact that the magazine also brought important plays, scientific works, literary-critical texts, and significant lyrical contributions, despite the inferior status of poetry. The variety of articles, collaborators, writers and texts published in the magazine, testifies to the dynamics of the realistic epoch, that left a significant mark in the history of Serbian literature and laid the foundations for the development of modern Serbian prose.

REFERENCES

- Branislav M. NEDELJKOVIĆ, 1968: *Prepiska Stojana Novakovića i Valtazara Bogišića*. Beograd: SANU.
- Dušan IVANIĆ, 2008: *Književna periodika srpskog realizma*. Beograd – Novi Sad: Institut za književnost i umetnost – Matica srpska.
- Dušan IVANIĆ, 2020: Vladan Đorđević i srpski realizam. *Vladan Đorđević: povodom sto sedamdeset šest godina od rođenja*. Ur. Vladimir Kanjuh i dr. Naučni skupovi, knj. CLXXXIX, Predsedništvo, knj. 14, Beograd: SANU. 379–387.
- Gordana LAZAREVIĆ, 2020: Uloga dr. Vladana Đorđevića kao urednika i vlasnika časopisa *Otadžbina* u razvoju zdravstvene kulture. *Vladan Đorđević: povodom sto sedamdeset šest godina od rođenja*. Ur. Vladimir Kanjuh i dr. Naučni skupovi, knj. CLXXXIX, Predsedništvo, knj. 14, Beograd: SANU. 117–136.
- Jovan DELIĆ, 2020: Vladan Đorđević u nauci o književnosti. *Vladan Đorđević: povodom sto sedamdeset šest godina od rođenja*. Ur. Vladimir Kanjuh i dr. Naučni skupovi, knj. CLXXXIX, Predsedništvo, knj. 14, Beograd: SANU. 363–377.
- Jovan SKERLIĆ, 2006: *Istorija nove srpske književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Ljiljana KOSTIĆ, 2020: Književno delo Vladana Đorđevića. *Vladan Đorđević: život, delo, vreme*. Ur. Radoje Čolović. Beograd: SANU.
- Marija SLOBODA, 2020: Na razmeđu dveju poetika: od romantizma ka realizmu u srpskoj poziciji. *Savremena proučavanja jezika i književnosti: zbornik radova sa XI naučnog skupa mladih filologa Srbije*. Knj. 2. Kragujevac: FILUM. 191–199.
- Radoslav ERAKOVIĆ, 2019: Tanatološka iskušenja darovitog srpskog realiste. *Dnevnik čitalačkih iskušenja*. Novi Sad: Matica srpska. 203–225.
- Stražilovo: list za zabavu, pouku i umetnost*, Novi Sad, 1887, br. 6. 94.
- Vladimir JOVIČIĆ, 1979: *Časopis "Otadžbina" 1875–1892*. Beograd: »Vuk Karadžić« – Institut za književnost i umetnost.

РЕЗИМЕ

Рад прати покретање часописа *Отаџбина* (Београд, 1875. године) и његов значај у историји српске књижевности. Наиме, *Отаџбину* оснива Владан Ђорђевић у тренутку када су већ објављена поједина дела у којима је приметан реалистички дискурс и чланци водећих критичара тога доба који наговештавају нову владајућу поетику (Светозар Марковић, Андра Гавриловић). Међутим, тек са појавом *Отаџбине* реалистички правац добија средишњи часопис, који ће у наредне две деценије бити огледало епохе. У раду се посебно указује на контекст оснивања часописа, друштвено-историјске прилике, као и на прелазак са романтичарске на реалистичку поетику. Предочавањем општих одлика, уређивачке политике, заступљених области и жанрова у часопису, до изражаја долази динамичност реалистичке епохе, која је у тренутку оснивања часописа на зачетку, а у последњим деценијама 19. века (1892. године часопис престаје да излази) већ на заласку, уз најављивање будуће генерације писаца, који доносе модернији израз и сензибилитет.

Sofija Filipov

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu / Filološka fakulteta Univerze v Beogradu
sofija.filipov1@gmail.com

Од дервишевог рукописа ка постмодерној књижевности

Овај рад ће говорити о томе како је Селимовићев роман *Дервиш и смрт* једна од кључних тачака на путу ка постмодерној књижевности. Исповест Ахмеда Нурудина написана пред лицем смрти спаја у себи унутрашњи монолог и поступак пронађеног рукописа. Дервишево најдубље биће поистовећује се са траговима које оставља мастило на хартији, што наводи на упитаност пред (не)могућношћу постојања субјекта ван текста. Хасановов коментар на крају није само потврда Нурудиновог рукописа и свега изреченог у њему, већ и неоспориво значајан поетички детаљ. Наиме, та кратка белешка указује на то да је управо Хасан, јунак романа *Дервиш и смрт*, био први читалац рукописа, што отвара нове хоризонте српске прозе друге половине двадесетог века: рушење границе између фикционалитета и фактицитета.

Селимовић у каснијим романима неће превазилазити ову границу, али ће то чинити аутори нове генерације, пре свега Киш, Пекић и Павић. Прелаз из високог модернизма ка раној постмодерни јасно се види у генези пронађеног рукописа од *Дервиша и смрти* ка Пекићевом *Ходочашћу Арсенија Његована*, где ће хетерогеност Арсенијевих тестаментарних белешака у рукопис, односно (ауто)портрет, сјединити приређивач који се представља као Борислав Пекић. У тренутку када поетичко знање превлада над поетичком самосвешћу и када улогу приповедача замени фигура приређивача, биће јасно да је почело постмодерно доба српске књижевности.

Кључне речи: Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, приповедач, пронађени рукопис, високи модернизам, постмодерна

From Dervish's Manuscript to Postmodern Literature

This paper will talk about how Selimović's novel *Death and the Dervish* is one of the turning points on the path to postmodern literature. Ahmed Nurudin's confession, written in the face of death, combines an internal monologue and the technique of the found manuscript. Dervish's inner being is identified by the traces left by the ink on paper, which leads to the question of the (im)possibility of the existence of the subject outside the text. Hasan's ending comment is not only a confirmation of Nurudin's manuscript and everything said in it, but also an indisputably significant poetic detail. Namely, that short note indicates that Hasan, the character in the novel *Death and the Dervish*, was the first reader of the manuscript, and that is the opening of a new horizon of Serbian prose of the second half of the twentieth century: overcoming the line between fiction and fact.

In later novels, Selimović will not exceed this limit, but it will be done by the authors of the new generation, primarily Kiš, Pekić and Pavić. The transition from high modernism to early postmodernism is clearly seen in the genesis of the found manuscript from *Death and the Dervish* to Pekić's *The Pilgrimage of Arsenije Njegovan*, where the heterogeneity of Arsenije's testamentary notes will be united in the manuscript, that is (self)portrait, by the editor who presents himself as Borislav Pekić. In the moment of poetic knowledge, overcoming poetic self-awareness and when the role of the narrator is replaced by the figure of the editor, it will be clear that the postmodern era of Serbian literature has begun.

Keywords: Meša Selimović, *Death and the Dervish*, narrator, the found manuscript, high modernism, postmodernism

Шездесете године прошлога века са правом се називају златним добом српске књижевности. У романескној уметности баштини се наслеђе обновљеног модернизма из педесетих, који је, поетички, превасходно у знаку двају романа: Андрићеве *Проклете авлије* и *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице. Крајем педесетих и почетком шездесетих у средиште књижевне сцене постепено се враћа Милош Црњански, прво новим издањима раније објављених дела, а потом и новим делима. Тих година своја најбоља дела објављује Меша Селимовић, у том тренутку већ зрели писац који је генерацијски ближи Андрићу и Црњанском, али и млађи писци Данило Киш и Борислав Пекић. Оно што повезује ове ауторе није само тренутак стварања, него поетички сусрет који се остварује између њихових највећих романа, односно, сама историјска поетика која се читава у делима највећих писаца тог доба.

Како је Другим светским ратом прекинут развој поетике модернизма, а након рата, у новим друштвеним околностима, додатно успорен њен историјски ток, 1954. година је значајан датум историје српске књижевности, а не само често истицана 1952. Андрићевим последњим романом започиње се врло значајан историјскопоетички лук, који ће спајати неке од наших најзначајнијих романа. У *Проклетој авлији* се јавља проблематика која ће наредних година преокупирати српску прозу, а односи се, пре свега, на позицију приповедача и статус приче у самом тексту. У немогућности да се стигне до саме приче, која постоји само као сећање на причање, започиње прича о причању, што ће у наредним корацима историјске поетике постати прича о писању. Младић крај прозора у чијем сећању се одвија фра-Петрово причање вишеструко је значајна фигура. Његова полускривеност допушта причи о цариградском затвору да истовремено има исповедни, односно субјективни, и објективни карактер, јер његове мисли вербализује ауторски

приповедач.¹ Да би младић проговорио, неопходно му је поетичко знање, знање једног новог доба, док без њега постоји само *траг* фратрових прича који је овладао младићевом свешћу, а који је прекинут нагло и иронично бучним бележењем фра-Петрове материјалне заоставштине. Без поетичког знања младић не може сачувати и забележити причу, те она нестаје са смрћу Андрићевог јунака, симбола приче и причања. Три године касније, у Десничином роману *Прољећа Ивана Галеба*, приповедачка субјективност и рефлексивност прошириће се на цео роман. Прича о роману постаје прича о идентитету. Уместо младића крај прозора из *Проклете авлије*, у *Прољећима* је мисао о причи и причању предата главном јунаку-приповедачу, чији је идентитет, заправо, једнак самом роману (Бошковић 2008: 147–154). Иван Галеб је јунак који пише пред лицем смрти, да би на крају романа, изашао из болнице са својим дневничким белешкама, иза којих се може наслутити текст романа *Прољећа Ивана Галеба*.

Док се код Деснице текст слутио на крају романа, у Селимовићевом *Дервишу и смрти* писање ће бити призвано већ на првој страници:

Почињем ову своју причу, низашто, без користи за себе и за друге, из потребе која је јача од користи и разума, да остане запис мој о мени, записана мука разговора са собом, с далеком надом да ће се наћи неко рјешење кад буде рачун сведен, ако буде, кад оставим траг мастила на овој хартији што чека као изазов. Не знам шта ће бити забиљежено, али ће у кукама слова остати нешто од онога што је бивало у мени, па се више неће губити у ковитлацима магле, као да није ни било, или да не знам шта је било. Тако ћу моћи да видим себе какав постајем, то чудо које не познајем, а чини ми се да је чудо што увијек нисам био оно што сам сад. Свјестан сам да пишем заплетено, рука ми дрхти због отплитања што ми предстоји, због суђења које отпочињем, а све сам ја на том суђењу, и судија и свједок и тужени. (Селимовић 2004: 11)

Дервишев уводни исказ указује на то да постоји одређено (само)спознајно очекивање од писања, очекивање да се кроз текст који настаје спозна шта онај који га пише постаје: »Поетички проблеми у романима Меше Селимовића нису постављени изван фикционалног света, већ су као проблеми писања и приповедања обликовани у фикционалном свету« (Јерков 1991: 80). Настанак рукописа је, дакле, чврсто повезан са конституисањем субјекта.²

1 О типовима »гласа«, односно приповедних инстанци у Андрићевом роману из 1954. године писао је Тартаља у својој књизи *Приповедачева естетика* (Тартаља 1979), док се идентитетом приповедачке свести и кризом приповедног субјекта, која наговештава постмодерно доба, нарочито бавио Александар Јерков у књизи *Od modernizma do postmoderne* (Јерков 1991), као у у раду »Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклеtoj авлији*« (Јерков 1999).

2 Повезивање поезике и субјекта, једно од најзначајнијих модернистичких тековина, започето је још

Ахмед Нурудин започиње своју исповест у критичном тренутку, у такозваној *граничној ситуацији*, у којој се, према егзистенцијалистичким учењима, долази до суштинских сазнања. Међутим, дервишу је било неопходно да таква сазнања, да би то уопште постала, остану забележена као траг мастила на хартији. Зашто? Док постоји дилема око Харунове кривице, постоји пољуљаност у самонаметнутој вери, али и потреба за познатом речи утехе:

Осјећао сам потребу да узмем књигу, Кур'ан, или неку другу, о моралу, о великим људима, о светим данима, умирила би ме музика познатих реченица којима вјерујем, о којима чак не мислим, носим их у себи као крвоток (Селимовић 2004: 49).

Књига је већ постављена у средиште дервишевог живота, књига у којој се налазе све *истине*, сви *закони*.³ Али онога тренутка када се живот покаже другачијим од књиге, доводи се у питање целокупно устројство света, па и сама књига која га описује. На место Свете књиге мора доћи нова књига, она која ће га упознати не само са светом који га окружује него и са њим самим.

Ко је уопште Ахмед Нурудин? *Светло вере* или побуњеник? Можда ни не постоји прави начин да се одговори на ово питање. Оно што се може тврдити јесте да је Селимовићев јунак неко ко успешно успева да крије, чак и од себе, можда и суштински део свог бића. Скривањем најосетљивијег, најстраснијег, *најљудскијег* дела себе, дервиш се, природно, одваја и од других људи. Селимовић овде наставља традицију *Дневника о Чарнојевићу*, иако то, наизглед, није тако очигледно. Рат остаје у далекој позадини овог романа, али управо је Нурудинова траума повратника из рата оно што га одводи у затворен простор текије, што га *стешњава* у њене оквире. Како се кроз исповест полако распознаје дервишева потиснута страна,⁴ сазнаје се његова *сјајна* ратничка прошлост, али, на самом крају, и најчуванија тајна,⁵ најзначајнији узрок његовог окретања од света: *љубав*. Ахмед Нурудин, садашњи дервиш, био је и љубавник и ратник у свом старом, потиснутом,

Дневником о Чарнојевићу: »Поетичко суочавање са интимом модерног јунака у романескном првенцу Милоша Црњанског произвело је тип интроспективног и самосвесног приповедања током којег јунак, разочарани војник Великог рата, преиспитује свој егзистенцијални и списатељски идентитет. То ће имати далекосежне последице на развој модернистичког романа током наредних деценија« (Петровић 2021: 210).

3 Видети: »Дервиш Нурудин је живео у некој врсти изабраног “кућишта”, мисли из Курана часног биле су оквир и смисао његовог постојања« (Егерић 2000: 41).

4 Наговештај је дат већ на почетку поређењем са речцом: »Рјечица је слична мени, бујна и плаха понекад, а чешће тиха, нечујна. Криво ми је било кад су је загатали испод текије и јарком нагјерали да буде послушна и корисна, да кроз бадањ тјера воденични точак, а радовао сам се кад је, набујала, разрушила уставу и потекла слободно. А знао сам да само укроћена меље жито« (Селимовић 2004: 15).

5 »Дервиш и смрт припада књигама које добро чувају своје тајне« (Татаренко 2013: 69).

животу (Јерков 2004: 423). Како би се проговорило о изгубљеној, *отетој*, љубави, морао је постојати специфичан повод, а то пружа долазак младића из Деветака, његовог могућег сина: »Али без њега не бих могао да испричам, не бих могао да разговарам са собом« (Селимовић 2004: 392). Ова немогућност говора сведочи само о дубини трауме једног сломљеног идеалисте. Све док се не појави младић који би могао бити његов син, не постоји довољна мотивација да се зађе у саму срж трауме. Открива се да губитак брата није први Нурудинов судар са светом. Била је то удаја жене која га је чекала:

Због те жене, једине коју сам волио у животу, нисам се оженио. Због ње, изгубљене, због ње, отете, постао сам тврђи и затворенији према свакоме: осјећао сам се похаран, и нисам давао ни другима што нисам могао дати њој. Можда сам се светио себи, и људима, нехотице, и не знајући. Бољела ме, одсутна. А онда сам заборавио, заиста, али је све било касно. Штета што своју неистрошену њежност нисам дао ма коме, родитељу, брату, другој жени. (Селимовић 2004: 395)

У оба случаја други су одлучили и у оба случаја он није делао. Дилема између људске и божанске правде у братовљевом случају поновљена је дилема између љубави и идеала. Нурудин није пристао да побегне са женом која га воли и коју он воли, јер она више није била његова, исто као што није одустао од божанских закона како би помогао човеку, *братау*. Губитком са почетка који је, заправо, губитак на крају и губитком који је откривен на самом крају исповести али претходи њеном почетку потврђује се затворена структура губитака наглашених у речима из Ку'рана које уоквирују роман.⁶

Иако се отвара могућност даљег живота у текији кроз његов лик, младић не успева да изазове у дервишу осећање, нежност.⁷ Оно што он може, и мора, јесте да изазове причу. Овај наговештај је значајан ако се има у виду да се фигуром сина успоставља дискретна интертекстуална веза са романима Данила Киша, у којима ће однос између оца и сина имати поетичку вредност. Између *Баите*, *пепела*, у којој се долази до границе сећања као обликотворног начела приповести и *Пешчаника*, у ком долази до раслојавања самог текста, налази се Селимовићев роман. На крају Кишовог романа из 1965. године Анди пише песму и тако открива књижевно

6 »Позивам за свједока вријеме, почетак и свршетак свега – да је сваки човјек увијек на губитку« (Селимовић 2004: 11, 402).

7 »Мислио сам: замијениће ме на овом мјесту, и у животу, моја кост, можда, ја некадашњи; живљење се наставља. Али се у мени ништа није заталасало, присиљена мисао је остала хладна, нисам се сагнуо да га пољубим ни дланом додирнем. Нисам способан за њежност« (Селимовић 2004: 400).

стваралаштво, те се тиме идентификује као писац *Баите, пепела*. Киш поетичко знање свог јунака-приповедача зауставља на овој линији јер би свако даље приповедање захтевало од Андреаса да прати поетичке захтеве приповести, а то би онемогућило призивање аутентичне слике детињства. Тако дескриптивни искази о пропадљивости са почетка и краја романа добијају именовану поетичку вредност и указују на распад саме приче, којој је потребан вишак знања како би поново постала веродостојна, што ће се и десити седам година касније, у *Пешчанику*. Причу о оцу није било могуће испричати поетиком *Баите, пепела*, и њу није могао испричати *несигурни* и *грозничави* приповедач, већ је морала бити исказана хетерогено, кроз различите *текстове* сабране у својеврстан рукопис, из ког се реконструише очев лик, могућ само у тексту, и попуњава празнина која је остала за њим. Иза те текстовне хипертрофије може се наслутити поетичка воља прикривеног приређивача рукописа: сина Е. С.-а, Андреаса Сама. Он се сада, са поетичким знањем сигнализираним писањем песме на крају *Баите, пепела*, одваја од несигурности сећања, и води искључиво поетичким правилима која захтевају да се *руптуре* у причи о оцу замене *знањем*. Ако су постојале рупе у очевом лику, оне сада морају бити попуњене легитимним вишком знања: документом.⁸ Фигура приповедача се ту повлачи са сцене и уступа место приређивачу текстова, ономе ко поседује објективно и веродостојно знање о њима: »Реконструкција текста изводи се по принципима рационалитета научног истраживања, па спајање приповедања и коментара мора водити пројекту једне нове, универзалне форме којој ће се Киш и приближити у својим будућим делима« (Јерков 1990: 254). Зато, парадоксално, Андреас, да би успоставио континуитет свог идентитета, мора привидно нестати из *Пешчаника*, како би из њега произашла неопходна фигура оца. Присуство сина у трећој књизи *Породичног циклуса* читава за основу целине ове трилогије и потиснуте психолошке мотивације приповедног поступка (в. Бошковић 2004: 42).

Управо се »између« *Баите, пепела* и *Пешчаника* налази *Дервиш и смрт*. Док Андреас на крају *Баите, пепела* проналази књижевно стваралаштво, Ахмед Нурудин од самог почетка романа експлицитно помиње своје писање и, још важније, назначавача изразиту улогу коју оно има у самом конституисању субјекта, док Хасанов коментар на крају није само потврда Нурудиновог рукописа и свега изреченог у њему, већ и неоспориво значајан поетички

⁸ »Право знање је у тој перспективи увек извесно посредно знање, сачињено од пренесених исказа, уграђених у метапричу неког субјекта који јемчи за њихову легитимност« (Lyotard 1988: 58).

детал. Наиме, та кратка белешка указује на то да је управо Хасан, јунак романа, био први читалац рукописа, а то није пуко давање веродостојности тексту, већ отварање новог хоризонта српске прозе друге половине двадесетог века: рушење границе између фикционалитета и фактицитета, отварање постмодерног онтолошког питања. Једно од таквих питања поставља се и над (не)могућношћу постојања субјекта ван текста: да ли би дервиш постојао да није написао свој рукопис, и још важније, да тај рукопис није био прочитан? »Ствари не постоје док се не кажу« (Селимовић 2004: 101), речи су Ахмеда Нурудина, а могло би се, у духу позног модернизма, додати: док се не напишу. У роману који је пун скривања све оно најважније није изречено, написано је. Дервиш чак ни према Хасану не може бити потпуно искрен, те би се и целина романа могла протумачити као неостварени дијалог двојице пријатеља.

Зашто је баш Хасан толико значајан? Веза са Хасаном успоставља се преко једне књиге, књиге прича Абдула Фараца, и симбола златне птице. Хасан својој нарочитом пажњом, пажљивим поклоном, буди оно најљудскије у дервишу:⁹

Тешко је вјеровати али је истина: био сам дубоко ганут. Зато што ме се један човек сјетио. Ни због чега, ни због какве користи, из чиста срца, или из шале, можда. Тако се, ето, купује пажњом и стари окорјели дервиш који је мислио да је савладао ситне слабости у себи. А оне, изгледа, не умиру тако лако. И нису ни ситне. (Селимовић 2004: 105)

Хасанов дар враћа Нурудина са апстрактних висина на људски ниво љубављу, која је у роману, најчешће, само изгубљена могућност. Ни са Хасаном, наизглед, није било другачије. Када прихвати власт и моћ, као један од последњих израза страха и слабости, постаће део механизма који му је одузео брата.¹⁰ Механизма који сада захтева од њега да изда пријатеља, да изда једино што га и даље чини човеком:

На шта ме ово присиљавају? Да осудим пријатеља, једино створење које сам сачувао за своју незадовољену и гладну љубав. Шта бих онда ја био? Ништавило, које би се стидјело сама себе, најусамљенији биједник на свијету. Све што је

9 А то је најчешће има везе са периодом детињства, временом среће и сигурности.

10 »Зачудо, брзо сам се саживио с новим положајем, као да сам дочекао остварење неког давног сна. Можда је то златна птица из дјетињих прича, можда сам потајно, у себи, чекао овакво повјерење одавно, одвијек. Што нисам допуштао да та магловита чежња постане јасна, то је због тога што сам се сигурно плашио разочарења ако се не оствари, и отискивао је у тамни и скривени простор душе, као и све остале опасне жеље« (Селимовић 2004: 365).

људско у мени, он је чувао. Себе ћу убити, ако им га предам. Не присиљавајте ме на то, сувише је сурово. (Селимовић 2004: 376)

Зато је важно да управо Хасан пронађе рукопис, јер је он све људско у њему чувао, а то није ни знао, и тек са читањем рукописа може видети сву несрећу свог пријатеља, и може му опростити када најзад добије од њега тражену *људскију реч* – роман.¹¹

Ахмед Нурудин на крају своје исповести назива златну птицу, симбол трагања за срећом, грдном варком (Селимовић 2004: 401), и из перспективе овог јунака она се заиста чини таквом, али из перспективе романа, из перспективе постојања рукописа који је прочитао дервишев пријатељ и оставио кратку белешку на крају, у којој спознаје Нурудинову тугу и тражи мир за његову душу, потврђује се *златна птица пријатељства*. Дервишев неуспех – фактички неуспех није оправдан само постојањем етичке и метафизичке рефлексије,¹² већ управо постојање рукописа и белешке потпуно мења аксиолошку слику испричане приче. Наговештавајући свет текста, ова *златна књига српске књижевности* (в. Јерков 2004: 413–433) једна је од најзначајнијих тачака у развоју постмодерне књижевности.

Кратка Хасанова белешка знатно проширује поетички домет овог романа: »Техника пронађеног рукописа проширује могућности приповедачке самосвести и показује излаз из приповедачког егоцентризма« (Јерков, 1991: 84). Он постаје лик који излази из самог романа и чита га, постаје потенцијални приређивач текста. То отвара нови круг тумачења целине овог дела. Меша Селимовић у својим романима неће даље преиспитивати поетичке могућности оваквог поступка, али ће то учинити млађа генерација писаца, у чијем ће стваралаштву појам текста радикално превладати, што се наслућује и у њиховим раним делима, која су објављена и пре најзначајнијег Селимовићевог романа. Међутим, почетком седамдесетих објављена су два за генезу пронађеног рукописа врло значајна романа: Пекићево *Ходочашће Арсенија Његована* и, већ поменути, *Пешчаник* Данила Киша. На место дервишевог метафизичког оправдања рукописом долази нарочита постмодерна иронија Арсенијевих тестаментарно-исповедних записа на полеђини признаница и рачуна. У основи Његовановог писања стоји прагматизам и тежња да се расподеле његове *миле куће*, којих, заправо,

11 »Имаш ли неку другу ријеч, људскију?« (Селимовић 2004: 121).

12 »Ово настајање једног ја, које је завршено неуспехом, праћено је етичком и метафизичком рефлексијом, која овај неуспех искупује« (Первић 1978: 158).

нема.¹³ Приповедачева опседнутост поседима отвара дистанцу између њега и читаоца, која ствара одређену дозу неповерења према његовим речима. У тај отворени простор између приповедача и читаоца улази фигура наговештена на крају *Дервиша и смрти* – приређивач. Он се у *Ходочашћу* представља као Борислав Пекић, што додатно повећава утисак фактичке веродостојности овог текста, као и приређивачевог знања о њему. Тим знањем он постаје надређен приповедачу и стиче право да коментарише не само његову причу већ и приповедање.¹⁴ Приређивач овога пута није јунак из приче, то је неко ко долази споља, мотивисан интересовањем за Његован-Турјашке. Он ће након Арсенијеве смрти сјединити и приредити признанице на којима су исписани приповедачев тестамент и исповест, и тако мозаички обликовати Његованов портрет. Међутим, функцију приређивача додатно проблематизује његова могућност манипулисања текстом: »незадовољан пасивном дужношћу приређивача, можда и нехотице присвојио активну улогу приређивача« (Пекић 2010: 360), те остаје отворено питање његове улоге у Арсенијевом (ауто)портрету. Тај портрет ће, дакле, бити могућ тек када приређивач од нејединствених бележака приреди јединствени рукопис, чиме се наговештава све већа текстуална дисиминација у постмодерној прози, која ће врхунац добити у подељености на речничке одреднице у Павићевом роману-речнику. Ипак, оно што је у овом смислу врло значајно јесте то да приређивач наглашава како ће ово бити само један од портрета Његован-Турјашких, те приређени рукопис Арсенија Његована може функционисати као једна *одредница у енциклопедији* ове породице. Све већи значај самог текста и његових веза са другим текстовима указује на читав један свет који бива потиснут и замењен текстом: »Свет замењен текстом, текст виђен као текст од текстова, приповедање подведено под шири књижевни дискурс, све то показује да српска послератна књижевност улази у један нови период, постмодерно доба« (Јерков 1991: 109).

Превирања у Селимовићевом приповедачу резултираће рукописом који ће бити одраз његовог субјективитета, а само дервишево постојање ван текста ће бити доведено у питање, јер тоталитет онога што он истински јесте садржан је само у траговима мастила на хартији. Поетички развој могућности које се отварају након *Дервиша и смрти* кретаће се у два тока. Први је у знаку

13 »И уопште, има ли сврхе писати, има ли смисла говорити? Ако више ништа корисно по куће не може да се учини, имају ли сврхе речи, и значи ли што говор?« (Пекић 2010:341).

14 Став приповедања у постмодерно доба није откриће свести о приповедању, већ знање о њој; то није свест о поезици, него поетичко знање. Тек позиција знања приповедању отвара пут за прелазак из модернизма у књижевност постмодерне: критику и дисеминацију субјекта приповедања (Јерков 1992: 56).

Пекићевог романа *Ходочашће Арсенија Његована*, у коме ће се нарочито истицати улога приређивача, који ће постати посредник између читаоца и приповедача, али и својим поетичким знањем неопходни састављач целине рукописа. Други је у знаку Кишовог *Пешчаника*, и у наглашеној немогућности постојања ишчезлог оца ван текста, а таква немогућност постојања радикализована је у односу на *Дервиш и смрт* јер више нису у питању само промене у субјекту и бележење тих промена, већ долази до дисперзије самог текста, јер су нужни различити *текстуални* токови како би се нестали отац уприсутнио. Постојање рукописа и приређивача није експлицирано као код Пекића, али се из целине *Породичног циклуса* да наслутити да је Андреас Сам тај који приређује рукопис о своме оцу уз помоћ докумената и поетичког знања, чије је стицање наговештено на крају романа *Башта, пепео*. Оваквом генезом поступка приређеног рукописа роман *Дервиш и смрт* само добија још већу вредност, иако му је она, врло оправдано, можда више него иједном српском роману, благовремено призната и од публике и од књижевних критичара. Естетска је вредност овог романа непобитна, док је његов историјскопоетички значај, чини се, уз понеки значајан изузетак, тек наслућен.

ЛИТЕРАТУРА

- Драган Бошковић, 2004: *Башта, пепео*: приповедно несвесно. *Наслеђе, часопис за књижевност, уметност и културу* 1/1. 37–46.
- [Dragan Bošković, 2004: *Bašta, pepeo*: pripovedno nesvesno. *Nasleđe, časopis za književnost, umetnost i kulturu* 1/1. 37–46.]
- Драган Бошковић, 2008: Идентитет роман: *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице. *Књижевна историја* 40/134–135. 147–154.
- [Dragan Bošković, 2008: *Identitet roman: Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice. *Književna istorija* 40/134–135. 147–154.]
- Александар Јерков, 1990: Лексикографска парадигма: модел енциклопедијске прозе Данила Киша. *Књижевност, месечни часопис* 45/2–3. 244–262.
- [Aleksandar Jerkov, 1990: *Leksikografska paradigma: model enciklopedijske proze Danila Kiša*. *Književnost, mesečni časopis* 45/2–3. 244–262.]
- Aleksandar Jerkov, 1991: *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština – Gornji Milanovac: Jedinstvo – Dečje novine.
- Александар Јерков, 1992: Постмодерно доба српске прозе. Предговор у: *Антологија српске прозе постмодерног доба*. Приредио Александар Јерков. Београд: СКЗ. 7–61.

- [Aleksandar ЈЕРКОВ, 1992: Postmoderno doba srpske proze. Predgovor u: *Antologija srpske proze postmodernog doba*. Priredio Aleksandar Jerkov. Beograd: SKZ. 7–61.]
- Александар ЈЕРКОВ 1999: Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авлији*. *Sveske zadužbine Ive Andrića* 18/15. 185–229.
- [Aleksandar ЈЕРКОВ, 1999: Neizreciva misao smrti I neimenljivo u *Proklesoj avliji*. *Sveske zadužbine Ive Andrića* 18/15. 185–229.]
- Александар ЈЕРКОВ, 2004: Златна књига Меше Селимовића. Поговор у: Меша Селимовић, 2004: *Дервиш и смрт*. Београд: НИИ. 413–433.
- [Aleksandar ЈЕРКОВ, 2004: Zlatna knjiga Meše Selimovića. Pogovor u: Meša Selimović, 2004: *Derviš i smrt*. Beograd: NIN. 413–433.]
- Мирослав ЕГЕРИЋ, 2000: *Дух и чин: есеји о романима Меше Селимовића*. Нови Сад: Змај.
- [Miroslav EGERIĆ, 2000: *Duh i čin: eseji o romanima Meše Selimovića*. Novi Sad: Zmaj].
- Jean-François LYOTARD, 1988: *Postmoderno stanje*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Мухарем ПЕРВИЋ, 1978: Дервиш и песник (Меша Селимовић). *Приповедање и мишљење: видови савременог југословенског романа*. Београд: СКЗ. 127–168.
- [Muharem PERVIĆ, 1978: Derviš i pesnik (Meša Selimović). *Pripovedanje i mišljenje: vidovi savremenog jugoslovenskog romana*. Beograd: SKZ. 127–168.]
- Борислав ПЕКИЋ, 2010: *Ходоचाшиће Арсенија Његована*. Београд: Евро-Гиунити.
- [Borislav PEKIĆ, 2010: *Hodočašće Arsenija Njegovana*. Beograd: Euro-Giuniti.]
- Предраг ПЕТРОВИЋ, 2021: Наследници Петра Рајића (Црњански – Селимовић – Киш). *Хоризонти модернистичког романа*. Београд: Чигоја штампа. 209–226.
- [Predrag PETROVIĆ, 2021: Naslednici Petra Rajića (Crnjanski – Selimović – Kiš). *Horizonti modernističkog romana*. Beograd: Čigoja štampa. 209–226.]
- Меша СЕЛИМОВИЋ, 2004: *Дервиш и смрт*. Београд: НИИ.
- [Meša SELIMOVIĆ, 2004: *Derviš i smrt*. Beograd: NIN.]
- Иво ТАРТАЉА, 1979: *Приповедачева естетика: прилози познавању Андрићеве поетике*. Београд: Нолит.
- [Ivo TARTALJA, 1979: *Pripovedačeva estetika; prilozi poznavanju Andrićeve poetike*. Beograd: Nolit].
- Ала ТАТАРЕНКО, 2013: *Слова и њихове сенке: ликови равнотеже у Дервишу и смрти Меше Селимовића*. *Из чиста немира*. 69–94.
- [Ala TATARENKO, 2013: *Slova i njihove senke: likovi ravnoteže u Dervišu i smrti Meše Selimovića*. *Iz čista nemira*. 69–94.]

SUMMARY

The novel *Death and the Dervish* occupies one of the most important places in the development of the Serbian novel of the twentieth century, which is strongly marked by Miloš Crnjanski's first novel, *The Journal of Čarnojević*. This development of Serbian prose does not necessarily lead to an increasing radicalization of metapoetic procedures, just as the degree of poetic radicalization from *The Journal of Čarnojević* does not increase, but leads to a thorough examination of the possibility of shaping a story, narration, storytelling and encounter with an artistic text. The history of contemporary Serbian literature is not based only on the mere arrangement of works over time, but also on how the most important literary achievements build a poetic network that connects them and which makes their literary critical reading hermeneutically exciting. This poetic network, whose metapoetic meaning has been commented on and interpreted in contemporary criticism, represents a special challenge and should be returned to in order to explore it even more comprehensively. The path that almost necessarily leads from *The Journal of Čarnojević* to *The Damned Yard* and *The Springtimes of Ivan Galeb*, and then to the *Garden, Ashes* and *Death and the Dervish*, is not given in literary history, but is achieved in the historical poetics of Serbian literature. That is why it is important to point out Selimović's *golden book* published in 1966, that is, between the novels of Kiš's *Family Cycle*. While Andreas finds literary creation at the end of the novel, Ahmed Nurudin explicitly mentions his writing from the very beginning of the novel and, more importantly, indicates the distinct role it plays in the very constitution of the subject. Dervish's deepest being is identified with the traces left by the ink on the paper, which leads to the question of the (im)possibility of the existence of a subject outside the text. In the end, Hasan's commentary is not only a confirmation of Nurudin's manuscript and everything said in it, but also an indisputably significant poetic detail. Namely, that short note indicates that Hasan, the character in the novel *Death and the Dervish*, was the first reader of the manuscript, and that is the opening of a new horizon of Serbian prose of the second half of the twentieth century: overcoming the line between fiction and fact. In later novels, Selimović will not exceed this limit, but it will be done by the authors of the new generation, primarily Kiš, Pekić and Pavić. The transition from high modernism to early postmodernism is clearly seen in the genesis of the found manuscript from *Death and the Dervish* to Pekić's *The Pilgrimage of Arsenije Njegovan*, where the heterogeneity of Arsenije's testamentary notes will be united in the manuscript, that is (self)portrait, by the editor who presents himself as Borislav Pekić. In the moment of poetic knowledge overcoming poetic self-awareness and when the role of the narrator is replaced by the figure of the editor, it will be clear that the postmodern era of Serbian literature has begun.

Nevena Lukinić

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu / Filološka fakulteta Univerze v Beogradu
lukinicnevena94@gmail.com

Од маргинализације до делимичне ревитализације – статус путописног жанра у реформисаним наставним програмима

Намера овог рада јесте да испита ситуираност путописног жанра у настави књижевности основних и средњих школа у Републици Србији. Истраживање ће се спровести анализом садржаја актуелних и законом прописаних наставних програма, при чему ће се указати на (не)довољну заступљеност путописне литературе, односно представиће се развој статуса путописа у настави књижевности који се кретао од маргинализације до његове постепене ревитализације. У току рада ће се истаћи значај путописа и неопходност њиховог укључивања у наставне околности, што је реформа образовања у Републици Србији најзад (делимично) и препознала као потребу, те је одговорила на захтеве савременог доба и друштва.

Кључне речи: путопис, настава књижевности, наставни програм, маргинализација, ревитализација

From Marginalization to Partial Revitalization – Status of the Travel Genre in Reformed Curricula

The intention of this paper is to examine the situation of the travel genre in the teaching of literature in primary and secondary schools in the Republic of Serbia. Research will be conducted by analyzing the content of current and legally prescribed curricula, pointing out the (in)sufficient representation of travel literature, and presenting the development of the status of travel writing in literature teaching, which ranged from marginalization to its gradual revitalization. During the paper, we will emphasize the importance of travelogues and the necessity of their inclusion in teaching circumstances, which the education reform in the Republic of Serbia finally (partially) recognized as a need, and responded to the demands of modern times and society.

Keywords: travelogue, literature teaching, curriculum, marginalization, revitalization

1. Увод

Освртом на књижевноисторијску перспективу развоја путописног жанра како у оквирима појединих епоха, тако и у научним круговима, примећује се да овај жанр дуго времена није завређивао нарочиту пажњу писаца, као ни

критичара, те да се налазио на маргинама.¹ О сличним околностима може се говорити и када је реч о српској путописној литератури, у оквиру које се путописни зачеци примећују најпре у средњовековној књижевности, да би се касније овај жанр обликовао и развијао и у другим књижевним раздобљима (просветитељство, романтизам, симболизам, авангарда).² Иако је присутан и премда је историја српске књижевности богата именима значајних путописаца какви су Љубомир Ненадовић, Јован Дучић, Исидора Секулић, Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Краков и други, и у српској књижевности, па чак и у њеном међуратном раздобљу које представља изванредан врхунац српске путописне литературе, како то истиче Слађана Јаћимовић (Јаћимовић 2005), чак се и тада на путопис посматрало као на другоразредни жанр: наиме, на путописе авангардних писаца »најчешће [се] гледало као на узгредан посао, драгоцено додатно (али ипак *додатно*) испољавање њиховог талента« (Јаћимовић 2005: 5).

Донедавно би се о оваквим запажањима могло говорити и када је реч о наставним околностима. Наиме, маргинализација путописног жанра у настави књижевности основношколског образовања препозната је и у литератури истакнута као недостатак (Јаћимовић 2015: 64; Мркаљ 2011: 206), при чему је тада реформа наставних програма у области Српски језик и књижевност за старије разреде основних школа већ била започета. Међутим, ревидирани наставни програми су се допуњавали, па се тако и путописном жанру посветила већа пажња, барем када је реч о основној школи, због чега би се могло говорити о ревитализацији путописа, како ће у наставку рада бити и показано. Са друге стране, састављачи програма за наставу средњих школа, конкретно гимназија друштвено-језичког смера, као да су занемарили значај путописне књижевности која се, будући да се њено присуство чак и у реформисаним наставним програмима једва назире, и даље налази на маргинама. Стога је намера овог рада да најпре представи и испита актуелне и законом прописане наставне програме, идући од старијих разреда основних школа ка гимназијама друштвено-језичког смера

1 О скрајнутости путописног жанра у науци о књижевности писао је Владимир Гвозден у свом тексту »Како читати путопис?«, у којем је истакао да се на путописе одувек гледало као на »мање вредан поджанр који не заслужује, осим као допуна пишчеве биографије или документ културе, озбиљније истраживање« (Гвозден 2005а: 43–44). Овај аутор такође је скренуо пажњу да је интересовање за путописе порасло 70-их година 20. века, када западноевропска наука о књижевности запажа да су »путовања и писања о њима отварали модерној књижевности перспективе проблемског опажања простора и времена, географије и историје«, те да доносе »искуство другости и утврђују и оспоравају властити идентитет« (Гвозден 2005а: 45–46).

2 О генези путописног жанра у српској књижевности, са посебним нагласком на период авангарде, исцрпно је писала Слађана Јаћимовић у својој студији *Путописи српске авангарде*.

и поредећи их са претходним наставним програмима како би се уочио развој путописног жанра, да би се потом указало на потенцијалне разлоге којима би се могао оправдати скрајнут положај путописа у средњошколској настави који ће се, међутим, испоставити као недовољно аргументовани, чиме ће се истовремено истаћи значај путописа и неопходност њиховог укључивања у наставу.

2. Путописи у основној школи

Пре него што испитамо статус путописа у актуелним наставним програмима основних школа, ваља истаћи неколике појединости. Најпре, да је реформа наставних програма старијих разреда основних школа започета још 2007. године, те да су по тада новим програмима ученици петог разреда почели да уче од школске 2007/2008, шестог од 2008/2009, седмог од 2009/2010. и осмог од 2010/2011. године. Међутим, ови програми су се касније, мање или више мењали, због чега се у овом раду анализирају најновији школски садржаји који су предмет наставног коришћења од школске 2018/2019. (пети и шести разред), односно 2020/2021. (седми разред) и 2021/2022. године (осми разред).³ Они ће се повремено поредбено сагледавати у односу на програме који су им претходили не би ли се стекла целовита слика развоја путописног жанра у наставним околностима. Такође, важно нам је да истакнемо да су старији разреди изабрани, пре свега, јер сматрамо да је путопис, као жанр сложене природе, ипак више примерен компетенцијама и узрасту ученика виших разреда основне школе.

Анализом актуелних и законом прописаних планова и програма наставе и учења из предмета Српски језик и књижевност за ученике основних школа најпре се у оквиру научнопопуларних и информативних текстова, међу којима наставник бира два дела за обраду, налази путопис М. Петровића Аласа *У царству гусара*, који је предвиђен да се анализира у одломцима. Будући да га није било у школском програму из 2007. године, а имајући у виду да је реч о нарочито занимљивом делу које буди ученичку радозналост и жељу за читањем, а о чијој је аутентичности и квалитетима већ писано у литератури (в. Опачић 2007: 70–71), ову новину у реформисаном програму сматрамо посебно значајном и вредном помињања.

3 Публикације у којима се налазе коришћени наставни програми наведене су на крају рада, у списку извора.

Затим, у допунском избору лектуре за пети разред присутно је дело Виде Огњеновић *Путовање у путопис*, које је своје место имало и у школском програму из 2007. године. Његова обрада предвиђена је анализом одломака, а самим тим што је део допунског избора, наставницима, као и ауторима уџбеника остављена је могућност да ово дело укључе или не укључе у наставне околности, у чему видимо извесни недостатак. Наиме, *Путовање у путопис* представља, с једне стране, путописаније о Норвешкој, али и дијалог са *Писмима из Норвешке* Исидоре Секулић, те најзад књижевно дело о овој значајној српској књижевници, због чега се показује нарочито функционалним и значајним за наставу. Написано у форми путописа, дело Виде Огњеновић у себи, међутим, садржи и друге жанрове, што је једна од структурних одлика путописног жанра уопште, те тиме превазилази границе чињеничног извештавања о некој земљи и постаје занимљиво штиво, како на садржинском, тако и на формалном и композиционом плану, што је такође још један од аргумената у прилог наставне репрезентативности наведеног дела.

Даљом анализом уочава се да, иако путописи нису присутни у наставном програму за ученике шестог разреда основне школе, ипак постоје остварења авантуристичке природе, при чему је у неким од њих, на пример *Кроз пустињу и прашуму* Хенрика Сјенкијевича из допунског избора лектуре, тематизовано путовање као физичко кретање из једног простора у други. Оваква и друга дела, која нису путописи, али садрже неке од одлика путописне књижевности, оспособљавају ученике за усвајање облика казивања какво је описивање, те развијају њихове опажајне могућности, што је добра припрема за читање путописних текстова у којима је опис конститутивни елемент.

Увидом у наставни програм за седми разред основне школе, стиче се утисак да су његови састављачи, за разлику од претходних,⁴ значајну пажњу посветили изучавању путописне књижевности и њене сврховитости интегрисања у наставне садржаје, па тако укључивање путописа *Седам мора и три океана* Јелене Димитријевић, односно *Наша небеса* («Крф, плава гробница») Милоша Црњанског као обавезног дела у оквиру научнопопуларних и информативних текстова представља велики помак у развоју методички ваљане наставе књижевности. Иако је пред наставнике стављен избор између двају наведених путописа, и премда је предвиђено

4 Наиме, у наставном програму за српски језик из 2009. године за ученике седмог разреда није предвиђено ниједно дело путописне литературе. У њему се у одељку лектуре могу пронаћи одломци Доситејеве аутобиографије *Живот и прикљученија*, која ће у актуелном наставном програму бити предвиђена за осми разред, односно есеј Пеђе Милосављевића *Потера за пејзажима*.

да се и једно и друго остварење обрађује путем одломка, значај њиховог увођења у наставу никако се не умањује јер ће се, пре свега, једно од ових дела свакако тумачити на часу, док ће се анализом одломака поштовати методички принцип усклађености са узрастом ученика. Одабиром репрезентативних целина створиће се погодне наставне околности не само за упознавање са светом књижевног дела и његовим уметничким вредностима већ и за побуђивање ученичког интересовања за стицање знања о другим културама, али и за неговањем сопствених националних вредности.

Наставни програм за ученике седмог разреда основне школе издваја се по још једном тексту, који је додуше есејистичког карактера, али са значајним примесима путописног, а реч је о *Потери за пејзажима* сликара и писца Пеђе Милосављевића. Овај есеј, који се налази у изборном делу научнопопуларних и информативних текстова, показује се вредним за тумачење не само због својих уметничких вредности већ и због остваривања образовних циљева наставе књижевности, при чему мислимо на усвајање знања о пејзажу, који је у овом делу нарочито стилизован. Упознавањем са есејем Пеђе Милосављевића, ученици ће имати прилику да се упознају са неким од важних путописних појединости, што ће им касније олакшати анализирање других путописних остварења.

Остаје још да се напомене да се међу књижевним терминима и појмовима којима ученици треба да овладају на крају седмог разреда налази и путопис. На тај начин се остварује повезивање теорије и праксе, при чему се нова сазнања усвајају на репрезентативним примерима, те тако остају у сфери дуготрајног знања које ће се моћи применити и у другим околностима.

Најзад, идући ка вишим разредима, долази се до наставног програма за ученике осмог разреда. У њему се најпре издваја аутобиографија Доситеја Обрадовића *Живот и прикљученија*. Иако је реч о једној другој књижевно-научној врсти, Доситејева аутобиографија садржи елементе путописа, нарочито њен други део у којем пратимо мапу Доситејевога кретања. Стога се она може читати и као путопис у смислу дидактичнога текста (Гвозден 2005а: 57), при чему би се требало указивати на просветитељску улогу њеног аутора као оног који путовањем стиче знање, које потом преноси даље свом народу у циљу његовога просвећивања.

Као обавезни наставни садржај у осмом разреду, опет у виду одломака, појављује се и роман Милоша Црњанског *Сеобе*, који је био саставни део програма и из 2010. године, а који је, у извесном смислу, грађен на

путописној основи. Ипак, треба имати у виду да је остављена могућност избора између поменутог романеског остварења и Црњансковог другог, подједнако значајног романа – *Романа о Лондону*.

Оно што посебно завређује нашу пажњу јесте срећна околност да је у допунском избору лектире за ученике осмог разреда, за разлику од *Писама из Италије* Љубомира Ненадовића, остављена *Африка*, путопис Растка Петровића који се налазио и у програму из 2010. године. Будући да путописац у *Африци* посећује удаљену земљу и упознаје културу која је сасвим другачија од »наше«, интересује се за оно што је субкултурно, у односу на европску тачку гледишта рекло би се »примитивно«, *Африка* јесте садржински веома богато дело, оно у које су уткана разноврсна знања из етнологије, социологије, антропологије, те је у том смислу изазовно за наставну праксу и вредно читалачке пажње.

Увидом у садржаје наставних програма за ученике виших разреда основних школа стиче се утисак да је путопис у довољној мери заступљен као наставни садржај, те да су новине у већ реформисаним наставним програмима посебно ревалоризовале путописни жанр. Иако би се могло помислити да путописима, због њихове сложене природе, није место у основној школи, мишљења смо да је њихова употреба у наставним околностима виших разреда и те како значајна и оправдана. Осим што ће читањем путописа ученици стећи разнолика знања о другим земљама и културама, па ће се тако и заинтересовати за оно што је »друго« и другачије од »нашег«, развијаће и своје читалачке компетенције које ће касније моћи да примењују приликом читања других сложенијих књижевних остварења. Такође, имајући у виду да се путописном књижевношћу могу остваривати корелације са другим школским предметима, попут рецимо географије и историје, постоји могућност да ће се читањем путописа ученици заинтересовати и за садржаје поменутих предмета. Осим тога, а можда и пре свега, ученици ће читањем путописне прозе развијати своју чулну машту и фантазијско мишљење, мисаоно ће се ангажовати на часу, из чега се сасвим оправдано може закључити да је присутност путописне прозе у настави виших разреда основне школе не само могућа већ и неопходна.

Када се, међутим, ситуираност путописа у наставним програмима виших разреда основних школа упореди са статусом путописног жанра у средњошколској настави, у оквиру које, сасвим извесно, не би требало да постоји сумња у оправданост укључивања овог жанра у наставну праксу,

доћи се до неочекиваних резултата, који ће бити представљени у наредном поглављу овог рада.

3. Статус путописа у средњошколској настави књижевности

Иако би се на први поглед могла очекивати недовољна заступљеност путописа у настави основних школа, како је у ранијим програмима и било и што би њихови састављачи евентуално могли оправдати сложеност путописног жанра као оног који је несразмеран читалачким компетенцијама ученика виших разреда, резултати истраживања показују сасвим супротну околност. Тамо где се можда нису очекивали, путописи ће се појавити, док их на очекиваним местима проналазимо у траговима. Тиме се отвара једна веома значајна тема, како за размишљање, тако и за њено проблематизовање, а реч је о ситуацији путописа у оквиру средњошколске наставе књижевности.

Она ће се у наставку рада представити анализом садржаја, законом прописаних, наставних програма за ученике гимназија друштвено-језичког смера од првог до четвртог разреда. Овај тип школе изабран је због тога што је у гимназијама, за разлику од средњих стручних школа, предвиђен већи фонд часова за реализацију наставе из предмета Српски језик и књижевност, док се разлози за одабир друштвено-језичког смера налазе у његовој међупозицији између природно-математичког смера и Филолошке гимназије у којој је настава српског језика и књижевности раздвојена, па је самим тим свакој од наведених области остављено више простора за њену реализацију. Такође, иако ћемо се усредсредити на анализу актуелних школских програма,⁵ и у овом поглављу ћемо повремено коментарисати и претходне наставне садржаје, не би ли се додатно потцртала теза о маргинализацији путописног жанра у средњошколском циклусу образовања, у оквиру којег пак ученици већ поседују одређена знања и компетенције да ваљано читају и тумаче путописе, па се недовољна заступљеност путописне књижевности стога сматра неоправданом.

Анализом наставног програма за први разред гимназије најпре се може уочити да њиме жанр путописа није предвиђен, што показује да се у односу на програм из 2011. године ништа није променило. Иако се примећују

5 Под актуелним програмима подразумевамо садржаје који се у школама примењују од школске 2018/2019. (први разред гимназије), 2019/2020. (други разред гимназије), 2020/2021. (трећи разред гимназије) и 2021/2022. (четврти разред гимназије). Публикације у којима се могу пронаћи коришћени наставни програми налазе се на крају рада, у списку извора.

извесна дела у којима су пут и путовање важне теме, као што су рецимо Дантеова *Божанствена комедија*, затим Сервантесов *Дон Кихот*, или рецимо Хомерова *Одисеја*, она су и даље далеко од путописног обрасца. С друге стране, житија која се обрађују у области средњовековне књижевности, а ту првенствено мислимо на *Житије Светог Саве* и *Житије Светог Симеона*, функционална су за уочавање неких од важних елемената жанра путописа, нарочито ако имамо у виду да средњовековна житија представљају зачетак путописне прозе у српској књижевности.

Програм из области Књижевност за други разред гимназија друштвено-језичког смера организован је у пет области, при чему друга по реду, која обухвата просветитељство и класицизам у српској књижевности, предвиђа анализу дела Доситеја Обрадовића *Живот и прикљученија*, које је, како је већ истакнуто у раду, добар увод за упознавање ученика са основама структуре и поетике путописа, те за схватање путовања као једне од могућности спознаје новог и другачијег. Ипак, закључак који се може извести јесте да традиционални путопис није предвиђен програмом ни у другом разреду гимназија друштвено-језичког смера, како је било и у програму из 2011. године.

Следећи хронологију, долази се до трећег разреда, у ком ученици обрађују роман Милоша Црњанског *Сеобе*, који је већ помињан у овом раду. Осим њега, у овом разреду први пут се анализира и дело које има путописну структуру, али није путопис сасвим, а реч је о делу Растка Петровића *Људи говоре*. Иако се оно у литератури најчешће жанровски одређује на међи путописа и кратког романа, или путописне прозе, неретко се уочавају и они елементи који га и те како удаљавају од традиционалног путописа, па га поједини проучаваоци тумаче као »негацију путописа« (Јаћимовић 2005: 202), чиме се додатно усложњава и проблематизује питање да ли *Људи говоре* уопште можемо сматрати путописом. Поред наведених књижевних остварења, која су била присутна и у програму из 2011. године, у реформисаном школском садржају из 2020. године примећује се једна значајна новина. Наиме, реч је о појави *Градова и химера* Јована Дучића, као и неколиких путописних записа Милоша Црњанског (*Хаџилук на Крф*, до Плаве гробнице; *Видо*, острво смрти и *Гробља Србије на Крфу*) у оквиру изборних садржаја. Оваква околност постаје нарочито значајна када се сагледа из шире перспективе, па се тако уочи да су наведена дела заправо и једини путописи у средњошколском образовању, у оквиру којег их раније није било ни у траговима. Ипак, будући да се поменута дела Јована Дучића

и Милоша Црњанског налазе у изборном делу програма, мишљења смо да оваква промена није довољна да би се могло говорити о ревитализацији путописног жанра у настави књижевности средњих школа, те да је путопис у њима и даље маргинализован. У овакав закључак додатно нас уверава наставни програм за четврти разред гимназија друштвено-језичког смера који не само да не предвиђа путопис као наставно средство већ се не могу пронаћи ни она дела која су путопису блиска, што је био случај и са ранијим наставним програмом из 2011. године.

Закључак о рубном статусу путописног жанра у реформисаним наставним програмима гимназија друштвено-језичког смера тражи, међутим, одговор на питање о (не)оправданости оваквог поступка. Као извесно оправдање намеће се чињеница да су наставни програми за средње школе организовани по хронолошком начелу, а сасвим је јасно да путопис као жанр није подједнако био заступљен у различитим раздобљима развоја књижевности, као и то да нису све књижевне епохе изнедриле оне путописе који би својим уметничким вредностима заслужили да се нађу у оквиру онога што треба да представља канон.

Са друге стране, разлоге за маргинализован статус путописа у средњошколској настави књижевности можда треба потражити и у самој природи путописног жанра, у којем граница између документарног и фикционалног није сасвим јасна (Јаћимовић 2015: 64), те размислити о томе да ли дело које има реалну референцу у спољашњем свету и, условно речено, треба објективно и верно да прикаже путовање које се заиста догодило, може да изазове »естетски доживљај« код ученика, у оном смислу у ком га је описао Роман Ингарден у својој књизи *Доживљај, уметничко дело и вредност*?⁶ На први поглед, стиче се утисак да путопис као такав не може да доведе ученика у »стање узбуђења«. Ипак, када се у наставу најпре укључе књижевни путописи изузетне уметничке вредности, затим када се они подробније анализирају и притом предоче они поступци којима су ови путописи естетизовани, те када се укаже на позицију путописца кроз кога се »дословно преображава у психолошко и симболичко путовање« (Гвозден 2005б: 55), путописи постају они наставни садржаји који и те како могу да изазову поменути »естетски доживљај«. С тим у вези био би одговор и на

6 »Естетски доживљај почиње када се на фону једног опаженог или посредством фантазије представљеног реалног предмета испољи неки посебан квалитет (обично квалитет облика), који онога што доживљава не 'оставља хладним', већ га преноси у особено стање узбуђења. Узбуђење изазвано овим квалитетом називамо 'естетском првобитном емоцијом'. Она нема никакве везе с тзв. 'допадањем'«. (Ингарден 1975: 11–12).

евентуалне приговоре којима се доводи у сумњу само изучавање путописа као предмета књижевне анализе.

Још један могући разлог којим би се могла оправдати незаступљеност путописа у настави књижевности средњих школа огледа се у његовој структури којом понајвише доминирају дескриптивни елементи, што доводи у питање занимљивост садржаја путописа, те проблема мотивације ученика за њихово читање. Имајући, међутим, у виду да се у настави као основни извор мотивације за читање користи само књижевно дело које својом естетском вредношћу привлачи читаоца (Николић 1999: 262), наставник би, у том случају, требало да издвоји оне уметничке појединости књижевног текста (путописа) које би ученике узбудиле, заинтригирале или подстакле на размишљање. А с обзиром на то да се у путописима умногоне представљају други народи, културе и цивилизације, врло је извесно да ће наставник управо деловима текста у којима се говори о »другоме«, али и о »нама«, успети да пронађе оне садржаје који ће заокупити ученичку пажњу и мотивисати их да читају путописе. С друге стране, сами дескриптивни елементи који могу, у извесном смислу, »замарати« ученике, такође ће послужити за мотивацију: наиме, наставник би требало да истакне ученицима да је читалац путописа онај који добро асоцира и ствара, те који има способност помног запажања и упоређивања. На тај начин се оно што је, наизглед, негативна страна једног жанра претвара у његово оруђе.

Напоследку, ваља поменути да се у евентуалној необавештености и некомпетентности ученика за читање и разумевање путописа такође може тражити оправдање за маргинализацију овог жанра у средњошколским наставним околностима. Међутим, сасвим је извесно да се у томе не може и не сме тражити оправдање јер би то онда подразумевало ићи линијом мањег отпора. Ако би учење стално било прилагођено учениковом достигнутом нивоу развоја, таква настава не би била ефикасна, што потврђују и теорије Лава Виготског, који сматра да свака настава мора посветити пажњу ономе што Виготски назива »зона наредног развоја«, која би подразумевала онај ниво развоја који ученик може достићи у сарадњи са наставником (в. Жиропађа и др. 2007). На тај начин, принцип акцелерације, односно постављање пред ученике оних захтева којима у датом тренутку можда још нису дорасли, али који се могу досећи, испоставља се као значајан и у настави незаобилазан чин којим ће се компетенције ученика развијати и с временом усавршити. Путопис тако постаје херменеутички изазов, како за ученике, тако и за њихове сараднике – наставнике – који

treba што више укључивати у наставу, било у одломцима, било у целини, чиме ће му се обезбедити привилегован положај какав и заслужује.

4. Закључак

Ситуирањем путописа у оквиру наставних програма виших разреда основних школа и гимназија друштвено-језичког смера, те њиховим упоредним сагледавањем у односу на претходне школске садржаје, дошло се до закључка да је реформа образовања у Републици Србији донекле, али не и сасвим, препознала значај увођења путописа у наставне околности. Ако се раније у литератури истицао маргинализован статус путописа у настави основних школа, актуелни реформисани програми значајно су допринели да се оваква околност промени, па се тако у њима, поред дела блиских путописној књижевности, сада налазе и класични, репрезентативни путописи, чиме је овај жанр у старијим разредима основних школа најзад ревитализован и вреднован на прави начин.

Када је реч о средњошколском образовању, реформисани наставни програми нису, међутим, посветили довољно пажње путописима, којих, осим у оквиру изборног садржаја за трећи разред гимназија друштвено-језичког смера, ни у једном разреду нема, због чега је овај жанр и даље маргинализован. Покушавајући да пронађемо разлоге који би оправдали овакав статус путописа у средњошколској настави књижевности, испоставило се, међутим, да се сваки »недостатак« путописа као жанра заправо може посматрати као његова позитивна страна, на основу чега смо аргументовано показали да су путописи неоправдано отргнути из гимназијских наставних програма. Ако је путопис дуго времена био другоразредни жанр књижевности, тако нешто се ипак не сме дозволити и у наставној пракси, у оквиру које би требало изаћи из формалистичких оквира и у наставне програме укључити путописе. Мада је значај путописа делимично препознат у настави савременог доба, и даље није у оној мери у којој би требало да буде, због чега је неопходно указивати на вредности путописног жанра у наставним околностима, што се покушало и у овом раду.

ИЗВОРИ

- Наставни програм за пети разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LVI, бр. 6 (2007). 3–11.
- [Nastavni program za peti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LVI, br. 6 (2007). 3–11.]
- Наставни програм за шести разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LVII, бр. 5 (2008). 1–9.
- [Nastavni program za šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LVII, br. 5 (2008). 1–9.]
- Наставни програм за седми разред основног образовања и васпитања, *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LVIII, бр. 6 (2009). 1–6.
- [Nastavni program za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LVIII, br. 6 (2009). 1–6.]
- Наставни програм за осми разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LIX, бр. 2 (2010). 13–22.
- [Nastavni program za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LIX, br. 2 (2010). 13–22.]
- Програм наставе и учења за пети разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LXVII, бр. 15 (2018). 78–49.
- [Program nastave i učenja za peti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LXVII, br. 15 (2018). 78–49.]
- Програм наставе и учења за шести разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LXVII, бр. 15 (2018). 269–276.
- [Program nastave i učenja za šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LXVII, br. 15 (2018). 269–276.]
- Правилник о програму наставе и учења за седми разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LXVIII, бр. 5 (2019). 61–68.
- [Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LXVIII, br. 5 (2019). 61–68.]
- Програм наставе и учења за осми разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LXVIII, бр. 11 (2019). 61–70.
- [Program nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LXVIII, br. 11 (2019). 61–70.]
- Правилник о изменама и допунама правилника о наставном плану и програму за гимназију. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LX, бр. 7 (2011). 12–27.
- [Pravilnik o izmenama i dopunama pravilnika o nastavnom planu i programu za gimnaziju. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* god. LX, br. 7 (2011). 12–27.]

- Програм наставе и учења за први разред гимназије. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LXIX, бр. 4 (2020). 6–14.
- [Program nastave i učenja za prvi razred gimnazije. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* год. LXIX, br. 4 (2020). 6–14.]
- Програм наставе и учења за други разред гимназије. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LXIX, бр. 4 (2020). 178–187.
- [Program nastave i učenja za drugi razred gimnazije. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* год. LXIX, br. 4 (2020). 178–187.]
- Програм наставе и учења за трећи и четврти разред гимназије. *Службени гласник Републике Србије, Просветни гласник* год. LXIX, бр. 4 (2020). 413–422; 432–439.
- [Program nastave i učenja za treći i četvrti razred gimnazije. *Službeni glasnik Republike Srbije, Prosvetni glasnik* год. LXIX, br. 4 (2020). 413–422; 432–439.]

ЛИТЕРАТУРА

- Roman INGARDEN, 1975: *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Beograd: Nolit.
- Владимир ГВОЗДЕН, 2005а: Како читати путопис? *Како читати: О стратегијама читања трагова културе*. Ур. Саша Илић. Београд: Народна библиотека Србије. 43–63.
- [Vladimir GVOZDEN, 2005a: Kako čitati putopis? *Kako čitati: O strategijama čitanja tragova kulture*. Ур. Saša Ilić. Beograd: Narodna biblioteka Srbije. 43–63]
- Владимир ГВОЗДЕН, 2005б: *Чинови присвајања: од теорије ка прагматици текста*. Нови Сад: Светови.
- [Vladimir GVOZDEN, 2005b: *Činovi prisvajanja: od teorije ka pragmatici teksta*. Novi Sad: Svetovi.]
- Љубомир ЖИРОПАЉА, Љиљана Миочиновић, 2007: *Развојна психологија*. Београд: Чигоја штампа.
- [Ljubomir ŽIROPAĐA, Ljiljana MiočINOVIĆ, 2007: *Razvojna psihologija*. Beograd: Čigoja štampa.]
- Слађана ЈАЋИМОВИЋ, 2005: *Путописи српске авангарде*. Београд: Српска књижевна задруга.
- [Slađana JAĆIMOVIĆ, 2005: *Putopisi srpske avangarde*. Beograd: Srpska književna zadruga.]
- Слађана ЈАЋИМОВИЋ, 2015: Путописи у настави српског језика и књижевности. *Иновације у настави XXVIII*, 2015/4. 64–69.
- [Slađana JAĆIMOVIĆ, 2015: Putopisi u nastavi srpskog jezika i književnosti. *Inovacije u nastavi XXVIII*, 2015/4. 64–69.]
- Зона МРКАЉ, 2011: *На часовима српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- [Zona MRKAJ, 2011: *Na časovima srpskog jezika i književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.]

Милија Николић, 1999: *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

[Milija Nikolić, 1999: *Metodika nastave srpskog jezika i književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.]

Зорана Опачић, 2007: Нефикционална књижевна дела у настави српског језика и књижевности. *Дидактичко-методички аспекти промена у основношколском образовању*. Ур. Ивица Радовановић, Биљана Требјешанин. Београд: Учитељски факултет. 64–74.

[Zorana Oračić, 2007: Nefikcionalna književna dela u nastavi srpskog jezika i književnosti. *Didaktičko-metodički aspekti promena u osnovnoškolskom obrazovanju*. Ur. Ivica Radovanović, Biljana Trebješanin. Beograd: Učiteljski fakultet. 64–74.]

SUMMARY

In order to examine the hypothesis of (in)sufficient representation of travelogues in teaching practice, but also to highlight possible reasons that led to such a situation, this paper analyzes the status of travelogues in the reformed curricula of primary (higher grades) and secondary schools (grammar schools of socio-linguistic direction) in the Republic of Serbia. The analytical-synthetic approach, as well as the comparative method, which proved to be the most suitable for this type of analysis, led us to the conclusion that travelogues are insufficiently represented in secondary schools, while they were revitalized in primary school teaching. Although education reform in the Republic of Serbia partially recognized travelogues as a need in teaching circumstances of modern times, there is still a demand to increase the number of travelogues in secondary schools, which would improve the literature teaching in general as well. Finally, the contribution of this analysis was not only to identify and highlight problems whose negative consequences are observed in teaching practice but also to emphasize the importance of travelogues which make teaching more productive and research-oriented.

Mia Hočevar

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
 hocevar.mia@gmail.com

»Ljubezen sorodnih duš«: Romantično prijateljstvo in njegov zaton v slovenski prozi 19. stoletja

Prispevek na podlagi analize romanov *Beatin dnevnik* Luize Pesjak in *Zorin* Josipa Stritarja predstavlja fenomen romantičnega prijateljstva v slovenski prozi 19. stoletja. Uvodoma prispevek bralca seznanja z romantičnim prijateljstvom kot ugledno historično institucijo, ki pa je z današnjega gledališča nemalokrat označena kot nenavadna. Fenomen je nadalje razložen s pomočjo kazalnikov, s katerimi njegove elemente odkrivamo v leposlovju. Zaradi svoje motivike, literarnih likov in sloga so ti elementi največkrat prisotni v sentimentalnem in ženskem romanu, zato je postavljena teza, da je umik tega tipa romana jurčičevskemu tudi povzročil zaton motivike romantičnega prijateljstva. Analiza romanov v praksi pokaže podobnosti in razlike med moškim in ženskim romantičnim romanom in dokaže, da je bil ta fenomen vsekako prisoten tudi v slovenskem leposlovju.

Ključne besede: čustvena krajina, historični fenomen, sentimentalizem, ženski roman

“The Love of Soulmates”: Romantic Friendship and the Decline of Women’s Novel Writing in the 19th Century Slovenian Prose

Based on an analysis of the novels *Beata’s Diary* by Luiza Pesjak and *Zorin* by Josip Stritar, this article presents the phenomenon of romantic friendship in 19th-century Slovenian fiction. The paper starts by introducing the reader to romantic friendship as a respectable historical institution, which is often labelled as unusual from today’s point of view. The phenomenon is further explained by means of the indicators by which its elements can be detected in fiction. Because of their motivation, literary characters and style, these elements are most often present in sentimental and women’s novels, and it is therefore theorised that the retreat of this type of novel from the style of Jurčič has also led to the decline of the romantic friendship motif. An analysis of the novels in practice shows the similarities and differences between the male and female romantic novel and demonstrates that this phenomenon was certainly also present in Slovenian fiction.

Keywords: emotional landscape, historical phenomenon, sentimentalism, women’s novel

Uvod

Čeprav se je zanimanje za znanstveno raziskovanje prijateljstva razvilo šele v drugi polovici 20. stoletja, je že Pavlina Pajk¹ leta 1894 izdala poglobljen razmislek o prijateljstvu z naslovom *Aforizmi o prijateljstvu* in zapisala, da je prijateljstvo »jedna naj nežnejših cvetic stvarstva« (Pajk 1894: 31). Za čustveno krajino 19. stoletja je namreč značilen porast intenzitete ljubečih čustev, zato ne preseneča, da je poleg romantične ljubezni največji razcvet doživelo prav prijateljstvo, zlasti t. i. romantično prijateljstvo. Odmeve te na Zahodu tako čislane socialne institucije najdemo tudi na Slovenskem in čeprav se slovenska strokovna literatura do sedaj s tem fenomenom ni veliko ukvarjala,² lahko – paradoksalno – njegove indice zasledimo v številnih slovenskih prozih 19. stoletja. To trditev bomo v prispevku potrdili z analizo dveh t. i. sentimentalnih romanov, in sicer Stritarjevega *Zorina* in *Beatinega dnevnika* Luize Pesjak. Romana smo za predmet analize izbrali na podlagi njune motivike, sloga in predvsem različnega spola glavnega lika romanov, saj nas zanimajo (morebitne) podobnosti in razlike med ženskim in moškim romantičnim prijateljstvom. Za lažje razumevanje tega čustvenega fenomena bomo najprej razložili, kaj romantično prijateljstvo sploh je, ter ponudili tezo, zakaj so motivi romantičnega prijateljstva proti koncu stoletja postopoma izginili iz slovenskega leposlovja. Sledila bo kvalitativna analiza izbranih romanov, s katero želimo dokazati, da je bilo romantično prijateljstvo zagotovo poznan, če ne načrtno negovan in ustaljen čustveni fenomen slovenskega prostora 19. stoletja.

Prijateljstvo kot »ljubezen sorodnih duš«

(Romantično) prijateljstvo je poleg partnerskega predstavljalo osrednji medosebni odnos 19. stoletja. Ta intimna prijateljstva, imenovana tudi sentimentalno prijateljstvo ali ljubezen sorodnih duš, veljajo za specifično historično razmerje 19. stoletja. Zgodovinarica Lillian Faderman trdi, da ta svojevrstna in skozi čas tudi izjemno spoštovana socialna institucija obstaja vsaj od renesanse dalje in da pravzaprav ne moremo raziskovati ženskih korespondenc 19. stoletja, ne da bi na vsaj enem mestu odkrili njihove strastne medsebojne zavezanosti. Romantično

1 Opus Pavline Pajk je sicer izvrsten za raziskovanje ženskega romantičnega prijateljstva. V monografiji *Zamolčane zgodovine* se je z njim ukvarjala Nataša Velikonja, podrobno pa je obdelan tudi v magistrskem delu z naslovom *Fenomen romantičnega prijateljstva v korespondencah in leposlovju slovenskega prostora 19. stoletja* (Hočevar 2021).

2 Poleg N. Velikonja se je s fenomenom romantičnega prijateljstva ukvarjala Irena Selišnik, deloma tudi Katja Mihurko Poniž.

prijateljstvo je bilo v 19. stoletju razumljeno kot častna in čednostna institucija, saj je družba verjela, da izpolnjuje pozitivne funkcije, kot je tolažba nesrečno poročenih žensk, segregiranih deklet itd. (Velikonja 2018: 167–169). Ženske, ki so bile zaradi moškega delovanja v javni sferi zunaj svojih gospodinjskih dolžnosti prepuščene same sebi, so večinoma našle sorodno dušo druga v drugi. Družile so se in pospeševale »srčne vrednote« (Faderman 2014: 189–217). Moški niso verjeli, da lahko ta institucija heteroseksualno matrico ogrozi, vse dokler so ženske ohranjale znake tradicionalne ženstvenosti (Velikonja 2018: 167–169). Ker so se ženske večinoma slej ko prej vdale heteroseksualnim pričakovanjem družbe in se poročile, je bilo romantično prijateljstvo razumljeno skorajda kot norma ali vsaj običaj, »vaja deklitstva za veliko dramo ženskega življenja« (Faderman 2014: 7). Podobno je veljajo za moška romantična prijateljstva, v katerih so mladeniči svojega prijatelja dojemali kot življenjskega partnerja, s katerim so lahko delili življenjsko srečo in žalost, objeme in poljube. A če so ženska romantična prijateljstva lahko preživela tudi poroko in včasih trajala vse življenje, so bila moška vezana na mladost in tako, gledano s celote, predstavljala le anomalijo v življenju ameriškega ali evropskega moškega (Rotundo 1989: 18).

Romantična prijateljstva so bila v vseh vidikih, morda z izjemo seksualnega, ljubezenska. Predvsem prijateljice so si med seboj izražale prekipevajočo se ljubezen in obljubliale večno zvestobo, to strast pa razumele le kot izraz duše in ne kot romantično ljubezen. Čustvovanje na način izražanja večne ljubezni, vdanosti in zvestobe je bilo običajno (Velikonja 2018: 168, 170). Vse do razvoja seksologije na prelomu stoletja ženskam ni bilo treba prevpraševati dragocenih intimnosti s prijateljico (spanje v isti postelji, držanje za roke, pisanje pisem v jeziku ljubezni idr.), saj oznaka »lezbištvo« ni bila prisotna (Faderman 2014: 3). Sploh pa je družba negovala podobo ženske kot bitja s šibko seksualno strastjo, ženska pa je morala seksualne vzgibe strogo obvladovati, kar je morda tudi zaviralo morebitno seksualnost znotraj romantičnih prijateljstev. A navkljub pomanjkanju seksualnega naboja so bila romantična prijateljstva izjemno resna in intenzivno strastna, kot njihovo bistvo pa lahko navedemo tudi, da imata prijateljici z moškimi le malo povezav ali pa so ti povsem odtujeni oz. drugačni. Ostali značilni elementi romantičnega prijateljstva so še neporočenost oz. samskost žensk, njihovo aktivno vpletanje v različne družbene ali kulturne aktivnosti in zaposlitev v novih ženskih poklicih (npr. učiteljica) (Velikonja 2018: 168–170). Ker so bila moška romantična prijateljstva strogo vezana na čas njihove mladosti, so veljala le za vajo pred poroko, vajo s spolom, ki je bil poznan in s tem manj tuj. S poroko in oblikovanjem družine se je doba mladosti končala, s tem pa so se prekinila tudi

romantična prijateljstva. Zamenjalo jih je obiskovanje moških klubov ter včlanjevanje v bratovščine in politične stranke (Rotundo 1989: 19).

Romantično prijateljstvo se iz današnjega gledišča morda zdi nenavadno ali pretirano, a z razumevanjem čustvene krajine 19. stoletja je povsem običajno, saj je bila uporaba emocionalno nabitega jezika za izpovedovanje čustev pričakovana in razumljena. Izpovedi, ki jih lahko beremo v korespondencah ali leposlovju, tako vsaj večinoma niso pomenile, da so dekleta in fantje sanjali tudi o spolni intimi. O tem se zgodovinarji in feministične teorije načeloma strinjajo, saj v večini besedil 19. stoletja spolna identiteta ni tematizirana kot izmuzljiva ali spremenljiva, je pa avtorčin spol že vtisnjen v pripovedne strukture (Mihurko Poniž 2011: 249). Nasprotno kvir teorije, ki lezbištvo razumejo širše od spolnega akta med ženskami, zagovarjajo tezo, da »če bi romantične prijateljice iz starejših dob živele dandanes, bi mnogo od njih bilo lezbičnih feministk; če pa bi lezbične feministke naših dni živele v preteklih časih, bi večina njih bila romantičnih prijateljic« (Faderman 2002: 22).

Vzpon in zaton romantičnega prijateljstva v slovenskem leposlovju 19. stoletja

Ženski roman, kot ga razumeta Hladnik in Bogataj-Gradišnik,³ in svetobolna usmeritev sentimentalnega romana z moškim protagonistom sta nadvse primerna za raziskovanje romantičnega prijateljstva v slovenski književnosti. V delih tega tipa se namreč pojavljajo elementi, ki jih po ustaljenih kazalnikih lahko razumemo kot tipične za odkrivanje romantičnega prijateljstva. Zdi se, da so prav njune teme, motivi in sentimentalni slog ustvarili plodno okolje za razcvet romantičnega prijateljstva v leposlovju. V ženskem romanu imamo namreč protagonistke, ki zagovarjajo žensko zaposlitev in svobodo, finančno neodvisnost, višjo stopnjo izobraženosti in sprejemanje samostojnih odločitev, na katere moški nimajo (prevelikega) vpliva. Večina se jih sicer na koncu poroči, toda poroka ni več dojeta kot nujna za žensko preskrbljenost ali njeno srečo, hkrati pa so zakoni velikokrat prikazani kot problematični ali nesrečni. Ženske pogosto tudi omenjajo, da so najsrečnejše, ko so v družbi svoje prijateljice. Te si med seboj izpovedujejo vdanost, ljubezen in izkazujejo toplá čustva z objemi in poljubi. Podobo druge tudi fizično občudujejo. Zanimivo je,

3 Pojem ženski roman je sicer velikokrat problematiziran, saj je lahko razumljen na različne načine. Hladnik ga namreč opredeljuje kot podtip ljubezenskega romana (1981: 259–296), Bogataj-Gradišnik pa kot vejo psihološkega (sentimentalnega) romana, vzporeja ga tudi s socialnim in družinskim (1989: 1–281). Bogataj-Gradišnik poimenuje problematizira tudi spricho dejstva, da je že sentimentalizem poznal širok spekter ženskega pisanja in s tem njegove številne žanrske podvrste. Na problematiko poimenovanja opozarja na več mestih tudi Mihurko Poniž (2010, 2014).

da so moški pogosto odsotni; včasih nenavadno izginejo, drugič odpotujejo, tretjič umrejo, v tem času pa ženske zadovoljno živijo in se družijo z drugimi ženskami, tako da nastajajo tipični pari: družabnica-graščakinja, guvernanta-učenka idr. V svetobolnem romanu z moškim protagonistom pa ta večkrat išče uteho in tolažbo v svojem prijatelju, ki mu izpoveduje topla intimna čustva, ga ljubeče naslavlja in tudi telesno občuduje. S poroko se njuna vez sicer običajno ohladi, v vmesnem času pa protagonist nemalokrat razmišlja, kako bi svojega prijatelja objel, ga poljubil ali se mu izjokal na prsih.⁴

Literarni liki in motivika ženskih romanov ter čustvena nabitost sentimentalnega sloga predstavljajo osnovne kazalnike, po katerih v literaturi prepoznavamo elemente romantičnega prijateljstva. Ne čudi torej, da sentimentalni roman in ženski roman predstavljata izjemno ugodno izhodišče za raziskovanje tega historičnega fenomena. A v 2. polovici 19. stoletja ta žanra doživita upad; čeprav je razlogov več, mdr. želja po približevanju evropskim tokovom in negativna recepcija ženskega romana, lahko kot osrednji razlog za prevlado romana jurčičevskega tipa določimo prevladujočo tendenco po domoljubni usmeritvi (Hladnik 1981: 260; Bogataj Gradišnik 2003: 4–6). Iz tega lahko izpeljemo, da je razvoj slovenske pripovedne proze v smeri jurčičevskega romana zavrl motiviko romantičnega prijateljstva v leposlovju 19. stoletja. S tem, ko se je jurčičevski roman slogovno pomaknil k realizmu, je izgubil čustveno intenziteto jezika, s katero so si lahko prijatelji in prijateljice v sentimentalnem romanu bujno izpovedovali naklonjenost in intenzivno čustveno navezanost. V jurčičevskem romanu namreč ni več zaželeno, da bi moški protagonist tožil in objokoval svojo usodo tesnemu, intimnemu prijatelju (kot lahko denimo vidimo v *Zorinu*), saj je zaposlen z vzponom v višji družbeni sloj in spodbujanjem domoljubne ideje. Tudi forma dnevniškega ali pisemskega romana, tako primerna za izražanje intimnosti in/ali ljubeznivosti (Perenič 2019: 14–15), v tipu jurčičevskega romana praktično izgine. Nadalje so vsi osrednji motivi ali tipi literarnih oseb, značilni za (žensko) romantično prijateljstvo, vezani na žanr ženskega romana. Romantično prijateljstvo je namreč najlažje razbirati med žensko protagonistko in njeno (njenimi) prijateljico oz. prijateljicami, ki pa kot glavni literarni lik nastopa v ženskem romanu, v katerem spleta tudi tesna in intimna prijateljstva z ostalimi ženskami. Kot smo že

4 V svetovni književnosti je romantično prijateljstvo v leposlovju raziskano razmeroma dobro. Odlična referenca je delo *Romantično prijateljstvo v viktorijanski literaturi* (2016) avtorice Carolyn Oulton, ki z vidika romantičnega prijateljstva raziskuje dela Dickensa, Disraelija, Charlotte Brontë itd. Podrobneje je raziskano tudi romantično prijateljstvo pri Marku Twainu, predvsem v romanu *Pustolovščine Huckleberryja Finna* (glej Nissen, Axel). Ženskemu romantičnemu prijateljstvu s konca 18. stoletja celotno poglavje posveča L. Faderman v *Več kot ljubezen moških* (npr. romanu *A Description of Millenium Hall* Sarah Scott, *Ormond: or the Secret Witness* C. B. Browne itd.), Lisa Moore natančno razdela roman *Belinda* Marie Edeworth's itn.

prej omenili, so to tipični pari (grofica-guvernanta, učiteljica-gojenka itd.), ki jih v jurčičevskem romanu ne najdemo, saj tam ženski lik služi kot sredstvo (nevesta) za vzpon plebejskega izobraženca v višji sloj. Za te like so, nadalje, značilni novi poklici (učiteljica, družabnica, kompanjonka za potovanje, bolničarka, guvernanta) in stiki z moškimi, ki v pripovedi ne prevladujejo. Pomemben element je tudi intelektualno in telesno (vizualno) občudovanje prijateljic, njihove bistroumnosti in lepote, kar je tudi skoraj eksplicitno vezano na motiviko ženskega romana, ter njihov medsebojni fizični kontakt (objemanje, poljubljanje ipd.) Zadnje lahko sicer nato opazamo tudi v nekateri pripovednih delih, ki jih uvrščamo že v naturalizem, vendar tu ne moremo več govoriti o romantičnem prijateljstvu, saj so bili ti elementi a priori označeni kot homoseksualni in obravnavani z vidika determinizma. Elementi, ki bi jih npr. v ženskem romanu označili kot romantično prijateljstvo, so v naturalistični pripovedi predstavljeni že kot lezbični in s tem abnormalni.⁵ Romantično prijateljstvo je bilo za naturaliste tako že preživet koncept (kar nato velja za vso nadaljnjo književnost), v jurčičevskem romanu pa ta motivika ni imela mesta. S tem elementi romantičnega prijateljstva, kakršnega lahko preučujemo v ženskem romanu ali sentimentalnem romanu z moškim protagonistom, iz leposlovja ali izginejo ali pa so predstavljeni kot kazalniki homoseksualnosti.

Romantično prijateljstvo v leposlovju: analiza *Beatinega dnevnika* Luize Pesjak in Stritarjevega *Zorina*

Elemente romantičnega prijateljstva smo v izbranih romanih razbirali s pomočjo kazalnikov, ki smo jih oblikovali na podlagi del Smith-Rosenberg, Faderman in Velikonja. Predvsem smo bili pozorni na načine naslavljanja in poslavljanja, izkazovanje pogrešanja, zvestobe in vdanosti, želje po snidenju in objemanju ter poljubljanju, intelektualno in telesno občudovanje, intenzivno izražanje ljubezni, željo po izmenjevanju fotografij ali pramenov las, spanje v isti postelji, ljubosumnost ob prijateljevanju z drugo, ljubosumnost ob poroki itd. Romana smo naposled analizirali na podlagi sledečih kazalnikov: ljubeče naslavljanje, izražanje vdanosti, izražanje ljubezni, telesno občudovanje, telesna intimnost in medsebojno obdarovanje. Glede na spol smo nato prilagodili še naslednje kazalnike: bivanje v izključno homosocialni skupnosti ali ženskem oz. moškem paru ter, izključno za ženska prijateljstva, delovanje v novih ženskih poklicih. Kazalnike smo aplicirali na Stritarjev roman v pismih *Zorin* in dnevniški roman Luize Pesjak *Beatin dnevnik*.

⁵ Npr. spanje v isti postelji ali objemanje druga druge okrog vratu. Govekar denimo v noveli *Institutka* (1897) prizore intimnosti med dekletoma v internatu predstavi kot »pikanterijo«. Gl. Mihurko Poniž 2008: 143–144.

Beatin dnevnik

V *Beatinem dnevniku* Luize Pesjak beremo doživetja mlade Beate, ki pride na grad za guvernanto grofičinim dvojčicam. Tam spozna tudi mlado grofično Doro, ki sicer živi v nesrečnem zakonu s francoskim plemičem. Ko se Dora vrne s Francoskega na grad, se sreča z mladostno ljubeznijo Rihardom, s katerim ji je oče zaradi njegovega nižjega porekla branil poroko. Po nekaj srečanjih ljubezen zopet vzcveti. Dora je takrat žal že noseča in šibkega zdravja, po vseh čustvenih pretresih pa hudo zbolí in umre skupaj z otrokom, kar v hudo bolezen pahne tudi Riharda. Beata med boleznijo ves čas skrbi za Riharda in naposled ugotovi, da sta bila Dora in Rihard v resnici polbrat in polsestra, kakor v Byronovem *Manfredu*, vendar tega nista vedela. Na koncu Rihard ozdravi in se z Beato poroči.

V *Beatinem dnevniku* so jasno razvidni številni elementi, ki jih lahko označimo kot tipične za prepoznavanje romantičnega prijateljstva.⁶ Protagonistka je mlada ženska, ki ji je umrla mati, zato se odloči za pot guvernante, torej »novega« ženskega poklica. Hkrati je grofici, kateri je vzgojiteljica otrok, tudi družabnica. Je izobrazena, bistra in uživa v literaturi (z Rihardom in grofico npr. skupaj berejo *Manfreda*). Z ostalimi ženskimi liki (z izjemo kneginje) tvori pristrčne homosocialne odnose: ob Dori tudi s kneginjino spremljevalko Zoë, pestunjo Ivano, dvojčicama Rozo in Vijolo ter seveda grofico. Pomembni moški liki (npr. Rihard) so na začetku odsotni in njihova vloga se ojača šele proti koncu dela. Tudi ko Beata odkrije, da ji je Rihard všeč, čustva iz ljubezni do Dore trmasto skriva in z Rihardom vzpostavi bližji stik šele po njeni smrti – do veze in naposled poroke torej pride šele, ko njena (romantična) prijateljica umre. Tudi sama intenziteta čustev, ki jih goji do Dore, je prikazana bistveno močnejše v primerjavi s čustvi do Riharda. Beatina vdanost, zvestoba, občudovanje in ljubezen do Dore so namreč razvidni praktično skozi celoten roman, kar si bomo ogledali na nekaj primerih.

Tipičen prikaz romantičnega prijateljstva in občudovanja med prijateljicama je zapisan kmalu po snidenju med Beato in Doro. Ko jo Dora ugleda, takoj prepozna, da iz Beate »sije nebó ljubezni«, in jo hitro poprosi: »Beata, bodite mi, kar ste predragim mojim, bodite mi, prijateljica!« (Pesjak 1887: 25). Ob tem Beato oblijejo intenzivna čustva, ki jih dnevniku opiše takole:

Tesnó mi je bilo pri srci, ali ob jednom se je širil ponos: izvoljena, ljubljena, najlepša stvar zemljé je takó ljubeznivo govorila z menoj! Čar blagosti in krasote

⁶ Romantičnega prijateljstva v *Beatinem dnevniku* se v svojih monografijah sicer bežno dotakneta tudi Katja Mihurko Poniž (2014: 53–54) in Urška Perenič (2019).

nje me je premagal, nje sem bila od prvega stiska blage roké, pripravljena s svojem življenjem kupiti ji jeden hip sreče! Odtргati mi ni bilo môči pogleda od nje. (Pesjak 1887: 25)

Beata je presrečna, ko ji Dora, ki jo v trenutku očara, ponudi prijateljstvo. Že po prvem snidenju je Beata zanjo pripravljena narediti vse: takoj občuti popolno predanost in pripravljenost, da za Dorino osebno srečo žrtvuje tudi lastno. Ker jo silna čustva preplavijo takoj ob prvem snidenju, občudovanje zagotovo izvira iz Dorine miline in telesne lepote; karakterno mlade grofične pač takrat še ni uspela spoznati, da bi jo morebiti očarala s svojo bistrumnostjo. Tudi v nadaljevanju Beata dnevniku nenehno izraža vizualno občudovanje grofične Dore. Opisuje jo kot »mlado, krasno gospo«, ki ima »ponosno postavo in prekrasni nje obraz« (Pesjak 1887: 24). Ko jo skrivoma opazuje, je nad njeno pojavo povsem očarana:

Harmonično je gibanje visoke postave, prosta, vendar plemenita nje hoja, prelepa nje roka, prelepa drobna nožica, vedenje, govorica – “quite Lady”. In obličje! Po klasičnih potezah je lepi temni podobi dôli v dvorani jednako, ali izraz mu je drug. Tudi v njem je trpljenje narisalo znamenje svoje, ali krivica se mu ni pridružila. Oča je trpel do konca svojih dnij, pri hčeri je premagano! Tó se vidi v čudovitem očesi: dnò najblažje, toda upokojene duše kaže njega pogled, ki čist in predirajoč drugi duši seza do dnà. Črne svetle lasé nosi razpréčene na obé strani in prosta kita venča glavo. Nič o smešni napravi babilonskih stolpov, kateri kazé lepoto. Krasni grški nos, omamljiva usta, snežnobela pôlt, polno nédrije, vse, vse bi bilo vredno Afrodite, valovom izhajajoče. “Res, res, primere nji na zemlji najti ni!” (Pesjak 1887: 29)

Nataša Velikonja v svojem prispevku povzema L. Faderman, da romantične prijateljice niso izražale čutnosti in telesnosti na način eksplicitne seksualnosti, dopuščeno pa jim je bilo, da so izražale telesno občudovanje (Velikonja 2018: 175). Tudi poljubljanje in objemanje nista bila nič neobičajnega; zaradi njune pogostosti ju celo razumemo kot enega izmed kazalnikov romantičnega prijateljstva. Telesno občudovanje je v *Beatinem dnevniku* eden izmed najpogostejše izraženih elementov romantičnega prijateljstva.⁷ Tudi v tem romanu zapazimo elemente fizične telesnosti, kot so poljubi, objemi in drugi intimni dotiki.

“Sestra moja!” me je imenovala! O moj Bog, kako si dober, da si me dal poveljčati s to besedo iz ust najplemenitejše svojih stvari! Žareči poljub, ki sem ga pritisnila Dori na roko, izrekel ji je, kar ustnam ni bilo môči.

7 Poleg že navedenih primerov še npr. »In meni na strani še bledejša, še svetlejša nego lunin svit je stopala ona, katero morajo angelji zavidati zavoljo nje lepote« ali »veselje je zabliskalo na čudovito lepem obrazu« (Pesjak 1887: 35, 38).

ali

Kaj me je pričakovalo tam! Vsprejela me je radostno, déla mi roko okoli pasú, premilo mi zrla v oči. (Pesjak 1887: 44)

Zdi se, da je Dorina pojava Beato vlekla v svojo bližino kakor magnet. Tudi sama Beata prizna, da »*Bog védi, prerada bi bila ostala tamkaj, nikoli mi ni dovolj Dorinega pogleda.*« (Pesjak 1887: 29) Skozi roman spoznamo, da Doro ceni tudi intelektualno in osebnostno, njene besede pa si zelo žene k srcu. Želi si biti Dorina zaupnica ter najtesnejša prijateljica in tako ob Dorini prošnji za posluš in nasvet Beata srečno vzdikne: »O govorite, gospa milostiva, olajšajte si srce! Ali mi je treba povedati, da vsaka Vaših besed mi bode takó sveta, kakor so mi óne, ki jih je z menoj govorila umirajoča mati?« (Pesjak 1887: 36)

Občudovanje, ki mestoma meji na malikovanje, bi sicer lahko pripisali tudi socialni razliki med preprosto Beato in plemkinjo Doro. Beatina očaranost nad Doro zagotovo vsaj delno izvira tudi iz Dorinega višjega stanu; to verjetno tudi obrazloži, zakaj jo Beata pogosto imenuje za svojo boginjo (»Tukaj sloni boginja Dora«, »Še jedenkrat ponavljam: presrečna sem bila, hoditi poleg svoje boginje in sáma ž njo.« (Pesjak 1887: 34–35)). Romantična prijateljstva v stvarnem življenju sicer običajno niso prečila socialnega razreda (Selišnik 2018: 70), pri čemer družabništvo predstavlja eno izmed izjem, saj je ena izmed žensk skoraj vedno plemiškega izvora. Toda več kot očitno Beatino oboževanje ni enostransko. Dora denimo občuduje Beatino blago in čisto srce – guvernanta se ji zdi simpatična in pred smrtjo jo že zares čisla kot drago prijateljico (»simpatični, dragi ste mi bili od prvega hipa« (Pesjak 1887: 36)). Zlahka prepozna njeno nedolžnost in milino, zato jo nemalokrat imenuje za svojo rožo (»Ti mlado, neoskvrneno cvetje.« (Pesjak 1887: 43)). Tudi Beata jo izjemno ljubeče naslavlja, četudi ne neposredno, temveč v svojih dnevniških zapisih: nemalokrat nanjo referira z angelom, boginjo, Afrodito idr. Tako lahko sklenemo, da je tudi element ljubečega naslavljanja, tako značilen za romantično prijateljstvo, močno prisoten.

Številni odkriti kazalniki romantičnega prijateljstva nedvomno potrjujejo, da lahko odnos med Beato in Doro označimo kot romantično prijateljstvo. Zanimivo je sicer tudi, da se v romanu pojavi motiv incesta,⁸ kar je na prvi pogled za ženski roman presenetljivo. Miran Hladnik to obrazloži s posebno vlogo spolne ljubezni, ki je v ženskem romanu tabuizirana, zato se potlačena spolnost sublimira v prikazovanju odnosov, ki spominjajo na družinske. »Medtem ko se

8 K. Mihurko Poniž sicer vključitev motiva incesta razume kot inovacijo, s katero je želela Pesjakova nadgraditi že znani ljubezenski vzorec med revno guvernanto in njej nadrejenim moškim (gl. Mihurko Poniž 2010: 52).

[ženski roman] glasno odpoveduje spolnosti, že potuhnjeno tematizira libidinozne želje po kršenju incestnega tabuja (Beatin dnevnik z odnosom brat-sestra je najlepši primerek za to.)« (Hladnik 1981: 270). To lahko povežemo tudi s predpostavko L. Faderman, da je čustveno silovito opisovanje zunanosti prijateljic posledica zanikanja ali potlačitve seksualnih vzgibov, ki ženski 19. stoletja po čustvenih normah pač ne pritičejo.

Zorin

Stritar nam v romanu *Zorin* predstavi mladeniča Milana Zorina, slovenskega svetovljana, ki trenutno živi v Parizu, kjer se posveča umetnosti in ostali dušni hrani, vsa svoja opažanja in doživetja pa v pismih opisuje svojemu prijatelju. Zgodba se zaplete, ko Zorin v Franciji sreča svojo ljubezen iz otroštva, Delo, in se vanjo ponovno zaljubi, vendar mu Delin oče zaradi obljube nje drugemu poroke ne dovoli. Zorin se ji odpove in se obupan vrne v domovino. Izbranka Dela zaradi hude žalosti zboli in umre, Zorin pa po tej novici (najverjetneje) stori samomor. Roman, razen med ženskim bralstvom, med izhajanjem v podlistku *Zvona* ni prejel občudujočih kritik, saj so mu očitali elitnost in »neslužnostno ravnanje z življenjem in vrednotami«, čeprav je Stritar na koncu roman dopisal opozorilo, naj se mladi nikar ne zgledujejo po Zorinovem ravnanju (Kmecl 1996: 113).

Roman ima torej obliko romana v pismih, kar pomeni, da bralci sledimo korespondenci med Zorinom in njegovim prijateljem. Iz pisem ni mogoče razbrati, kako je njegovemu prijatelju ime; izvemo le, da Zorinu veliko pomeni. Nema-lokrat nakaže, kako zelo drag in ljub mu je, označi ga tudi kot svojega edinega pravega prijatelja. Ko skozi roman spremljamo njuno korespondenco, lahko opazimo določene elemente, ki bi jih lahko prisodili romantičnemu prijateljstvu. Najbolj značilen kazalnik tega je zagotovo njuno medsebojno naslavljanje. Zorin svojega prijatelja skozi roman nenehno naslavlja kot »dragi moj«, »ljubi moj« ali »duša moja«, in sicer skorajda v vsakem pismu. Če je pozdrav »dragi moj« še nevtralen, pa sta »ljubi moj« ali »duša moja« pozdrava, ki ju uvrščamo med tipične kazalnike romantičnega prijateljstva, zlasti med moškimi.

Zorin že v prvem pismu prijatelju pove, da ga neizmerno pogreša. Spominja se njunega druženja in razmišlja o čudovitih trenutkih, ki sta jih preživela skupaj:

Zakaj ga nisem objel in pritisnil na srce? Srce mi je kipelo, ko sem stal slovo jemaje pred njim – besede mi ni bilo iz ust, solze ne v oko – zdaj pa je prepozno – videl ga ne bom nikdar več!

in

V duhu preživim še enkrat zlate, nepozabne ure, ki sem jih užil s teboj. (Stritar 1996: 7)

V Zorinovem razmišljanju o občutkih obžalovanja zaradi zamujene priložnosti, ko prijatelja ni objel in ga tesno stisnil k sebi, je prisotna želja po fizičnem, telesnem stiku. Ta velja za eno izmed komponent, ki so malone nujne za prepoznavanje romantičnega prijateljstva. Pri moških sicer ta ni tako izrazita kot pri ženskah; ženske namreč večkrat pišejo o poljubih med prijateljicami, vendar je čustveno objemanje pogosto tudi med moškimi romantičnimi prijatelji. Nadalje je mogoče opaziti tudi Zorinovo vizualno občudovanje prijatelja, ki sicer ni eksplicitno telesno, kot smo lahko opazili pri romantičnih prijateljicah, pa vendar zapiše: »Ko si mi pri odhodu zadnjikrat podal roko v slovo, ko mi je tvoje ljubo obličje izginilo izpred oči, polastila se me je žalostna misel: bogve, ali ga bodeš videl še kdaj?« (Stritar 1997: 7).

Zanimiva je tudi Zorinova opazka o njuni »večni« zavezi: »In sklenjena je bila najina zaveza. Od tistega časa pa, koliko si mi izkazal ljubezni, koliko si imel potrpljenja z mojimi slabostmi« (Stritar 1997: 8). Zorinovo razpravljanje o njuni zavezi nehote spominja na partnerski odnos. Da je izkazovanje večne vdanosti, ali v tem primeru zaveze, za romantično prijateljstvo tipično, že vemo, a tu je eksplicitno tudi poudarjena čustvena plat odnosa, ki jo očitno Zorin zelo ceni. Gre za izkazovanje brezpogojne ljubezni (sprejemanje slabosti), dajanje opore ter potrpežljivosti, ko to ni najlažje; to so osrednji elementi, ki gradijo partnersko zvezo. Kot je je v svojem prispevku o moškem romantičnem prijateljstvu ugotovil Rotundo, so moški romantična prijateljstva razumeli kot vajo pred poroko, torej vadenje izkazovanja čustev s spolom, ki jim je bil bliže (Rotundo 1989: 14). Hkrati so v njih iskali topel odnos, ki so ga prej gojili z mamo; na prijatelja so podobno navezani in ločitev težko prenašajo, kot v našem primeru zapiše Zorin: »To pa ji nikakor noče v glavo, zakaj sva se ločila, če se imava tako rada« (Stritar 1997: 15).

Zorin tu neposredno izpostavi, da ima svojega prijatelja rad, v nadaljevanju pa tudi eksplicitno govori o prijateljevi ljubezni, od katere se je s svojim odhodom oddaljil. Iz pisem je razvidno, da prijatelja zelo pogreša, saj je s tem izgubil zapupnika; na srečo lahko vez vzdržujeta s pismi, ki Zorina v daljnem Parizu vsaj malo povezujejo z domovino in slovensko besedo.

Zakaj ti pa tako natanko razkladam vse te otročje stvari, dragi moj? Zato, da vidiš, da se tvojemu prijatelju dobro godi in da ničesar ne pogreša – razen tebe!

Kako me je razveselilo tvoje pismo, tega ti ne bom pravil. Tako se je, mislim, veselil Noe, ko je zagledal golobčka z oljkovo vejo v kljuno, kakor sem se jaz, ko mi je prišlo prvo znamenje tvoje ljubezni po mojem odhodu. (Stritar 1997: 16)

Zanimivo je, da je ljubeče naslavljanje in izpovedovanje intimnih čustev prisotno pretežno v prvi polovici knjige. Ko Zorin najde Delo in se vanjo ponovno zaljubi, v njegovih pismih intimnost s prijateljem skorajda izgine. To napeljuje na misel, da romantična ljubezen z izbranko nadomesti romantično prijateljstvo, ki ga je Zorin gojil do prijatelja. To se tudi sklada z ugotovitvami zgodovinarja Anthonyja Rotunda,⁹ ki zatrjuje, da je romantično prijateljstvo pri moških možno zgolj v fazi mladosti; ko pa si ta najde dekle, intimnost v prijateljstvu opusti, saj mu jo sedaj nudi izbranka, ki jo vidi kot bodočo ženo (Rotundo 1989: 15–14). Tudi Oulton, ki je podrobno preučevala romantično prijateljstvo v viktorijanski književnosti, zlasti pri Dickensu, navaja, da je za književnost z motivi moškega romantičnega prijateljstva značilen vzorec, ko je strast do prijatelja zgolj pot do vstopa v heteroseksualno vezo, ki se okrona s poroko (Oulton 2004: 158). Pisma, ki jih Zorin v drugi polovici romana piše prijatelju, se skorajda ne dotikajo več njunega odnosa, saj Zorin predvsem toži o svojih ljubezenskih in eksistencialnih težavah. Ena redkih pasaž čustvenega nagovora se sicer pojavi še proti koncu romana: »Srčno hvalo, dragi moj, edini moj prijatelj na svetu, za tvojo ljubezni polno skrb, ki mi glasno govori iz vsake besede tvojega pisma! O da ti je ne morem povrniti, kakor bi rad!« (Stritar 1997: 86).

Čeprav v romanu kot celoti prevladujejo Zorinova pisma, lahko iz posameznih fragmentov pisem njegovega prijatelja sklepamo, da je tudi ta gojil do Zorina topla čustva, a je očitno precej bolj umirjen in racionalen kot sentimentalni svetobolen Zorin. V enem izmed redko objavljenih pisem namreč jasno izrazi drugačen temperament:

Morda pričakuješ, da ti začnem zdaj še mečiti srce, kakor ženske, češ da se spomni tudi mene, najinega prijateljstva, ne puščaje me samega na svetu? Ne boj se, nič takega! Mož možu ne govori tako. (Stritar 1997: 83)

Način, kako prijatelj odgovori Zorinu, se krepko razlikuje od Zorinovih tožb. Če bi bil bralec v romanu soočen zgolj z odgovori takega kova, ne bi nikdar pomislil, da bi o razmerju med Zorinom in prijateljem lahko govorili kot o romantičnem prijateljstvu. Izhajajoč iz omenjenega odgovora se zato poraja vprašanje, ali si

9 Raziskava A. Rotunda *Romantic Friendship: Male Intimacy and Middle-Class Youth in the Northern United States, 1800–1900* o moškem romantičnem prijateljstvu v ZDA je ena izmed prvih, ki prepozna elemente romantičnega prijateljstva tudi pri mladih moških in ga paralelno primerja z ženskim romantičnim prijateljstvom, kakor ga je v svoji prelomni študiji predstavila Smith-Rosenberg.

torej res lahko drznemo njuno prijateljstvo označiti kot romantično prijateljstvo ali moramo Zorinov način govora zgolj pripisati čustvenim vzorcem in normam 19. stoletja. Zorinov način komunikacije namreč spominja na pisemski slog, ki ga je v svojih korespondencah s prav nič tesnimi prijatelji uporabljal tudi Stritar sam.¹⁰ Hkrati vendarle ne moremo zanemariti določenih elementov, ki smo jih opazili in nas usmerjajo k romantičnemu prijateljstvu: to so ljubeče naslavljanje, vdanost, zaveza, pogrešanje, izkazovanje ljubezni in občudovanja. *Zorin* se nam tako kaže kot dober primer leposlovnega dela, za katerega je zaradi določenih naspotujočih si elementov in sentimentalnega sloga težko presoditi, ali naj govorimo o romantičnem prijateljstvu ali prikaz odnosa pripišemo načinu ubesedovanja svetobolne usmeritve romana. Kot sklepno ugotovitev bomo tako ponudili tezo, da lahko *Zorina* uvrstimo kot mejni primer romantičnega prijateljstva, saj se po kriteriju intenzitete navkljub določenim kazalnikom ne more primerjati s svetovnimi zgledi, hkrati pa na vtis romantičnega prijateljstva močno vpliva sentimentalni slog, ki lahko s svojim romantičnim diskurzom raziskovalca tudi zavede.

Sklep

Romantično prijateljstvo kot posebna socialna institucija je v slovenskem sentimentalnem leposlovju 19. stoletja vsekakor prisotno. To potrjuje kvalitativna analiza romanov *Zorin* Josipa Stitarja in *Beatin dnevnik* Luize Pesjak, s pomočjo katere v romanih razberemo številne indice, ki kažejo na prisotnost romantičnega prijateljstva. Čeprav se v obeh romanih kažejo elementi, ki jih lahko označimo kot skupne za žensko in moško romantično prijateljstvo (ljubeče naslavljanje, izražanje vdanosti, pogrešanja, ljubezni, tudi telesno občudovanje in želja po intimnih stikih), pa je stopnja intenzitete izražanja čustev višja v *Beatinem dnevniku*. To lahko morebiti pripišemo tezi, da so bila intenzivna moška prijateljstva lahko hitro označena kot čudaška in zato njihovo tematiziranje ni bilo zares priljubljeno (Selišnik 2018: 70). Motivika romantičnega prijateljstva v slovenski prozi morda res ni tako izrazita kot v tujih leposlovnih delih ali korespondencah naših ustvarjalk, pa vendar dovolj, da lahko brez dvoma sklenemo, da je prevladujoča čustvena krajina 19. stoletja s svojimi čustvenimi in kulturnimi vzorci po zahodnih zgledih močno zaznamovala tudi srednjeevropski kulturni prostor s slovenskimi deželami.

¹⁰ V okviru širše raziskave *Fenomen romantičnega prijateljstva v korespondencah in leposlovju slovenskega prostora 19. stoletja* smo analizirali tudi Stritarjevo korespondenco z njegovimi sodobniki (Hočevcar 2021).

VIRI IN LITERATURA

- Katarina BOGATAJ GRADIŠNIK, 2003: Preobrazba sentimentalne dediščine ob narodotvorni vlogi slovenskega romana. *Sodobni slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik, Gregor Kocijan. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani (Obdobja, 21). 3–11.
- Katarina BOGATAJ-GRADIŠNIK, 1989: Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in slovenski literaturi 19. stoletja. *Primerjalna književnost* 12/1. 23–41.
- Lillian FADERMAN, 2002: *Več kot ljubezen moških*: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti. Ljubljana: ŠKUC.
- Lilian FADERMAN, 2014: Čudna dekleta in ljubimke iz somraka. *Časopis za kritiko znanosti* 42/256. 189–217. Na spletu.
- Tatjana GREIF, Nataša VELIKONJA, 2018: *Zamolčane zgodovine*. Ljubljana: ŠKUC.
- Miran HLADNIK, 1981: Slovenski ženski roman v 19. stoletju. *Slavistična revija* 29/3. 259–296.
- Mia HOČEVAR, 2021: *Fenomen romantičnega prijateljstva v korespondencah in leposlovju slovenskega prostora 19. stoletja*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Matjaž KMECL, 1996: O Stritarjevem Zorinu. *Zorin*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 111–128.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2010: Prispevki slovenskih pripovednic k žanrski podobi proze 19. stoletja. *Jezik in slovstvo* 55/1–2. 47–60.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2011: Začetki ženskega avtobiografskega diskurza na Slovenskem. *Avtobiografski diskurz: Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ur. Alenka Koron, Andrej Leben. Ljubljana: Založba ZRC. 247–261.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2014: *Zapisano z njenim peresom*: prelomi zgodnjih slovenskih književnic s paradigmo nacionalne literature. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici.
- Carolyn OULTON, 2004: »My Undisciplined Heart«: Romantic Friendship in David Copperfield. *Dickens Quarterly* 21/3. 157–169.
- Pavlina PAJK, 1894: Aforizmi o prijateljstvu. *Ljubljanski zvon* 14/12. 31–371. Na spletu.
- Urška PERENIČ, Luiza PESJAK, 2019: *Beatin dnevnik: roman*. Prvi slovenski roman v obliki dnevnika. Ljubljana: Znanstvena založba FF.
- Luiza PESJAK, 1887: *Beatin dnevnik*. Wikivir.
- Anthony ROTUNDO, 1989: Romantic Friendship: Male Intimacy and Middle-Class Youth in the Northern United States, 1800–1900. *Journal of Social History* 23/1. 1–25.
- Irena SELIŠNIK, 2018: Ljubezen in prijateljstvo v drugi polovici 19. stoletja: Ljubezen je burja življenja, a prijateljstvo njega pokoj. *Nečakov zbornik: procesi, teme in dogodki iz 19. in 20. stoletja*. Ur. Kornelija Ajlec, Bojan Balkovec, Božo Repe. Ljubljana: Znanstvena založba FF. 57–77.
- Josip STRITAR, 1996: *Zorin*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

SUMMARY

This contribution wishes to shed light to a lesser known phenomenon of romantic friendship in the 19th century Slovenian prose and its decline due to the rise of the Jurčič novel. In the article, we will elucidate the romantic friendship, determine what is its role and perception in the affective landscape of the 19th century, and focus on its image in the prose of Slovenian sentimental realism and in the women's novel. For this purpose, we have mainly referred to Josip Stritar's *Zorin* and Luiza Pesjak's *Beatin Dnevnik*, which were chosen as sample novelistic examples for the prospect of highlighting the differences between female and male romantic friendships. Furthermore, we have compared the aforementioned type of novel to the literature as it was recommended in Fran Levstik's literary programme, and outlined the cultural and historic circumstances that contributed to the decline of the women's novel and with it the romantic friendship's literary thematization. We will stress one of the key factors that helped form this literary divide, which is the so-called national awakening or nation-building aspect. This aspect was not recognised in the women's novel by Slovene literary history until recently, which is why such novels were given a marginal spot in the literary canon. The article is methodologically based on a qualitative interpretative analysis of selected literary works (Stritar, Pesjak, Pajk etc.), with the findings being supported by reference literature from the fields of romantic friendship (Selišnik, Velikonja, Faderman), literary theory (Mihurko Poniž, Hladnik, Bogataj-Gradišnik) and historiography (Selišnik, Cvirn).

Ana Jarc

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
jarcana96@gmail.com

Ekokritiška analiza znanstvene fantastike Damirja Feigla

Razprava obravnava Damirja Feigla, prvega pisca znanstvene fantastike na Slovenskem in osrednjega pisca znanstvene fantastike med obema vojnama. Zaradi sveže vpeljanega znanstvenega in tehnološkega diskurza na področje literature je v njegovih delih toliko bolj opazen razkol med kulturo in naravo oz. med tem, čemur mislec Theodor Adorno pravi identiteta in neidentiteta. Njegova filozofija se v več pogledih povezuje z ekokritiko in glede na ta odnos do drugega so Feiglova besedila analizirana na podlagi izraženega odnosa do okolja, človeških in nečloveških živali. Poleg prve ekokritiške analize Feiglovih besedil prispevek ponuja tudi novo metodo za analiziranje znanstvene fantastike.

Ključne besede: Damir Feigel, znanstvena fantastika na Slovenskem, ekokritika, Theodor W. Adorno

An Ecocritical Analysis of Damir Feigel's Science Fiction

The thesis deals with Damir Feigel, the first Slovenian science fiction author and the central figure of science fiction in Slovenian literature during the interwar period. Because of the newly introduced science and technology discourse in the field of literature, his works clearly show the distinction between culture and nature, respectively what Theodor Adorno calls identity and nonidentity. His philosophy holds many connections to ecocriticism and, in light of this attitude towards the Other, Feigel's texts are analysed based on the attitude towards the environment, the human and the non-human animals. Besides being the first contribution that deals with ecocriticism in Feigel's works, the thesis also offers a new method for analysing science fiction.

Keywords: Damir Feigel, Slovenian science fiction, ecocriticism, Theodor W. Adorno

Damir Feigel (1879–1959) je v literarni zgodovini zapisan kot začetnik znanstvene fantastike na Slovenskem. Čeprav so se literarni zgodovinarji pogosto posvečali izključno ali bolj ali manj samo njegovi humoreski (Stanko Janež, *Zgodovina slovenske književnosti*, 1957; Lino Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva*, 1969; tudi Slovenski biografski leksikon ga primarno predstavi kot humorista), ta ni njegova najpomembnejša zapuščina: »Damir Feigel je v slovensko utopično prozo iz druge polovice prejšnjega stoletja [...] uvedel umanjani tehnicizem in znanstvenost in ustvaril pripoved, ki je že sredi tridesetih let dobila nadaljevalce«

(Bajt 1982: 178). Drago Bajt ga zato upravičeno poimenuje slovenski Jules Verne, tako kot do slednjega pa je tudi do Feigla literarna veda dolgo gojila distanco, saj sta oba pisatelja predstavnika t. i. lahke književnosti.

Med njegova za znanstveno fantastiko najpomembnejša dela spada devet romanov/daljših povesti, in sicer *Pasja dlaka!* (1926), *Na skrivnostnih tleh* (1929), *Faraon v fraku* (1929), *Čudežno oko* (1930), *Brezen* (1931), *Kolumb* (1932), *Čarovnik brez dovoljenja* (1933), *Okoli sveta/8* (1935), *Supervitalin* (1939) ter novela *Elektrophale* (1920). Z znanstveno fantastiko Damirja Feigla sta se podrobno že ukvarjala Drago Bajt (*Slovenski Jules Verne*, 1979) in Robert Jereb (*Iz znanosti v znanstveno fantastiko*, 2002), nenačeta pa ostaja še tema njegovih z znanstveno fantastiko omogočenih ekokritičskih iztočnic. V prispevku me tako predvsem zanimajo ekokritičske teme v znanstveni fantastiki Damirja Feigla. Moj namen je dokazati, da je zaradi sveže vpeljane znanosti in tehnologije na področje literature toliko bolj opazen razkol med človekom in naravo. To dokazujem s pomočjo metode, ki temelji na teoriji identitete neidentitete nemškega teoretika in filozofa Theodorja Adorna. Cilj naloge je torej prispevati k diskurzu o ekološki problematiki na primeru znanstvene fantastike Damirja Feigla in predstaviti novo metodo za ekokritičsko analizo znanstvenofantastičnih besedil.

1 Ekokritika

Ekokritika je literarnovedna disciplina, nastala na ozadju modernih ekoloških gibanj v 80. letih prejšnjega stoletja. Njena osrednja karakteristika je, da literaturo obravnava skozi oči fizičnega okolja – čeprav se antropomorfiziranju lahko izogne le do določene mere, gradi na izhodišču, ki ni izključno človeško in v diskurz vključuje tudi širšo naravo. Za ekokritiko je značilna interdisciplinarnost, saj črpa s področja ekologije, biologije, pa tudi sociologije, antropologije, filozofije itd., zato je tudi njen metodološki in terminološki aparat precej nedorečen: »ekokritiko opredeljujejo bolj tematika in specifična vprašanja kot kakršnakoli določnejša metoda« (Jurša Potocco 2016: 1). Pri svojih ugotovitvah se največkrat sklicuje na »teoretske in estetske presoje ter na znanstvena spoznanja bioloških in ekoloških ved« (Čeh Steger 2015: 55). Ekokritika torej nima prepoznavnega teoretičnega modela (svojega bom predstavila v nadaljevanju), po katerem bi se zgledovala, njena glavna terminološka vira pa sta naravoslovna znanost in humanistika.

Za vznik ekokritike je bil najprej potreben razvoj vprašanja okoljske problematike – za to pa je bilo prelomno dvajseto stoletje. Takrat je namreč postalo jasno, da znanost in tehnologija na človeštvo ne bosta imeli v celoti osvobodilnega učinka

(Booker 2004: 12) – prav ti dve igrata pomembno vlogo pri nastanku tako ekokritike kot znanstvene fantastike. Odmik od naivnega zaupanja v objektivno znanost in tehnologijo kot rešiteljico človeštva v skeptični realizem, ki ga je prinesla predvsem druga svetovna vojna, je mogoče opazovati tudi v Feiglovi literaturi. Krutost ni bila izumljena v prejšnjem stoletju – samo povezala se je z novo tehnologijo in nadzorom, ugotavljata Costlow in Nason (2010: 9). Ekokritika ni nepričakovan fenomen, ki bi se mu bilo mogoče pravočasno izogniti – gre za direkten odvod naših etičnih sistemov s pomočjo znanosti in tehnologije v ekološko krizo.

2 Začetki znanstvene fantastike na primeru Damirja Feigla

Na Slovenskem tehnicizem in znanost vstopita v literarni prostor nekoliko pozneje, kot recimo na Francoskem (Jules Verne svoja dela izdaja že v 60. letih 19. stoletja), zametki znanstvene fantastike pa so na Slovenskem vidni v utopični literaturi, npr. v Tavčarjevem *4000* (1891), Mencingerjevem *Abadonu* (1893), Šubičevem *Pogubnemu maliku sveta* (1893) itd. A znanost in tehnologija v teh delih še nimata vodilnega položaja, kakršnega zasedata v delih Damirja Feigla; šele za njegova dela resnično velja, da so zmes fantastične literature in (kvazi)znanstvenih hipotez. V Združenih državah Amerike je znanstvena fantastika postala polnopraven žanr že leta 1926 (veliko je k temu pripomogel Hugo Gernsback, urednik takrat osrednje znanstvenofantastične revije *Amazing Stories*), medtem ko je bila njena pot pri nas precej bolj ovinkasta.

Termin znanstvena fantastika je pri nas prvi uporabil Vladimir Bartol že leta 1932 in zanj ponudil tudi zadovoljivo razlago: »Znanost, tehnika, stroji so dosegli nepopisni razmah in postali železen fakt človeštva. [...] In vsa gori omenjena literatura nosi pečat te dobe in tega duha [...]. Elementi take zgodbe so torej: spočetka zastavljen problem, zagonetka, ki jo je treba rešiti (imitacija znanstvene metode); dalje: oseba ali bitje, ki bo zagonetko rešilo« (Kordigel 1993: 572). Njegov prispevek pa je, podobno kot Feiglov, dolgo ostal tako rekoč neopažen. Bartol bi vsekakor olajšal delo mnogim literarnim kritikom in teoretikom, ki so pred tem ali v naslednjih letih oz. desetletjih poskušali definirati Feiglovo literaturo. Andrej Budal (Feiglov soborec in prijatelj) temu pravi futuristični, pol nadrealistični in avanturistični roman (Budal 1939: 13), Mladika njegovo delo označi kot grotesko na zgodbe Karla Maya,¹ dve leti kasneje pa ga pri isti reviji imenujejo za pisatelja, »ki hoče pisati zabavnohumoristične utopije iz sveta moderne tehnike« (Kordigel 1993: 575). A v kasnejših literarnovednih spisih, ki se ukvarjajo

1 *Mladika*, X/9 (1929), 349.

z obravnavanim žanrom, se Damir Feigel ne pojavlja več, kar je raziskovanju znanstvene fantastike na dolgi rok vsekakor škodilo; kljub temu, da so s klasificiranjem njegove literature raziskovalci sestavili malo literarno teorijo znanstvene fantastike, so povojni literarni zgodovinarji vse to prezrli in z raziskovanjem mladega žanra pričeli tako rekoč znova (Kordigel 1993: 576).

Kljub Feiglovemu kratkotrajnemu vplivu na literarno vedo je njegova znanstvena fantastika še vedno zanimiv predmet raziskave. Pri njem je namreč mogoče opazovati prehod iz začetne faze znanstvene fantastike (*scientific fiction*) v to, kar danes pojmuje kot znanstveno fantastiko (*science fiction*). V svojem članku ju Arthur Evans razdeli glede na funkcijo, ki jo v delu opravlja znanost; v začetni fazi ima znanost pedagoško funkcijo, poučuje nas o modernih odkritjih in nas poskuša pripraviti na novi svet. V nadaljnji fazi pa znanost postane sredstvo in ne namen pripovedi (Evans 1988: 1). Razliko je mogoče enostavno prikazati na primeru Feiglovega prvega in zadnjega romana. Njegov romaneskni prvenec *Pasja dlaka!* je nasičen s tehnološkimi odkritji, ki včasih ne opravljajo druge funkcije kot te, da nam pisatelj po učbeniško pojasni nek nov pojav, novo odkritje; v detajle tako opiše letalo na električni pogon, napravo za brezžično pošiljanje slik, sintetično hrano itd. Čeprav se znanstveni diskurz pogosto pojavlja tudi v njegovem zadnjem romanu, *Supervitalin*, se tu (samo en) osrednji izum – hormonski dodatek – prilagaja pripovedi in ne obratno. *Supervitalin* služi kot gibalo, osrednji motiv, ki se pojavlja skozi roman, a poudarek je na pripovedi sami – situacijah, zapletih, etičnih vprašanjih takšnega izuma – in ne več sredstvu kot takem.

3 Identiteta neidentitete kot model za ekokritičsko branje znanstvene fantastike

Adornu so zaradi njegovega odpora do množične kulture pogosto očitali snobizem in kulturno mandarinstvo (Jay 1984: 20); vsako popularno umetnost je oklical za produkt t. i. kulturne industrije in jo kot tako označil za škodljivega potrjevalca smisla. Še posebej za znanstveno fantastiko 20. in 30. let je veljalo, da je »vesolje le nadomestilo divji zahod, rakete konje in lasersko orožje pištole« (Kordigel 1994: 37), zato se sinteza pogrošne znanstvene fantastike, ki ji Feigel vsekakor pripada, in Adornove »snobovske« filozofije zdi nekoliko kontroverzna, oz. se tako zdi na prvi pogled.

Celotna Adornova zapuščina je prepojena z njegovo osrednjo zamislijo o identiteti neidentitete oz. človekovi odmaknjenosti od narave. Narava v njegovih delih ne pomeni gozdov, rek in nečloveških živali (vsaj ne neposredno), ampak nekakšno stanje neobremenjenosti z identiteto – narava ponazarja neidentiteto, človek s

svojimi proizvodnjami smisla pa identiteto. Stanje totalne neidentitete (narava) ne pozna lastnine, prepraševanja, obremenjenosti s kulturo; ta se razvije s pomočjo človekovega postopnega oddaljevanja od neidentitete. Oba pojma, totalna identiteta in totalna neidentiteta, predstavljata smisel – neidentiteta je nekakšen izgubljeni raj, stanje totalitete, iz katerega smo se ljudje sami izgnali z željo po znanju in obvladovanju sveta, in čeprav identiteta stremi k istemu cilju (smislu), ga hoče doseči z zelo drugačnimi sredstvi, predvsem »s pomočjo instrumentalne, 'razsvetljenske' racionalnosti, ki pa se v končni posledici izkaže za avtodestruktivno« (Virk 1999: 339). Poti nazaj v izgubljeni raj ni, Adorno pa nas svari pred zdrsom v nasprotno stran – totalno identiteto – kajti čisto identiteto filozof enači s smrtjo (smrtjo običajnega človeka in rojstvom novega, nekakšnega človeka-stroja).

Možnost sprave Adorno vidi v umetnosti – ta je edina še sposobna loviti koščke narave oz. narava umetnost sploh omogoča, spodbuja pa jo prav naša odmaknjenost od nje: »Celo lirične tvorbe, v katere ne sega več nobena sled konvencionalnega in predmetnega obstoja, nobena banalna snovnost več, najvišje, kar jih pozna naš jezik, se imajo za svoje dostojanstvo zahvaliti prav moči, s katero v njih jaz prebujam videz narave, odmikajoč se od odtujenosti« (Adorno 1999: 35). Najprimernejši medij za izražanje neidentitete je po njegovem mnenju modernistični roman, saj ta ne utrjuje kapitalističnega sistema s prisilo smisla, ampak izraža svojo angažiranost predvsem s formo: »Če hoče roman ostati zvest svoji realistični dediščini in pripovedovati tako, kakor je v resnici, mora opustiti realizem, ki, s tem ko reproducira fasado, tej le pomaga pri njenem prevaranstvu« (Adorno 1999: 29).

Večina znanstvene fantastike (in literature nasploh) tako pravzaprav ne izpolnjuje Adornovega temeljnega pogoja – angažiranosti s pomočjo forme. Kljub temu pa menim, da je njegova teorija zelo aplikativna na širše polje literature in še posebej na področje znanstvene fantastike. Tako njegova teorija identitete neidentitete kot znanstvena fantastika se namreč ukvarjata s problemi pretirane mehanizacije človeškega življenja. Razkol med naravo in kulturo je zaradi tematizacije znanosti in tehnologije prav v znanstveni fantastiki toliko bolj izpostavljen in očiten – strah pred robotizacijo, izgubo identitete (ne v adornovskem smislu) in uničenjem okolja ni nikjer tako podrobno obdelan kot prav v tem žanru. Čeprav Damir Feigel ne piše na istem nivoju kot James Joyce (ki ga je Adorno zelo čislal), je njegova literatura do roba napolnjena s primeri, ki zelo jasno kažejo na človekovo razpetost med naravo in kulturo, divjino in civilizacijo, med mano in drugim. Vse naštetu pa spada tudi pod široko okrilje ekokritike. Adornov model je skratka zelo aplikativen na žanr znanstvene fantastike, oba pa se tudi odlično povezujeta z ekokritiko zaradi svojih ekoloških podtonov.

4 Analiza besedil

Razmerje med naravo in kulturo je v znanstveni fantastiki Damirja Feigla mogoče opazovati v štirih osrednjih kategorijah: v odnosu do znanosti in tehnologije, okolja (širša narava), nečloveških živali in drugih ljudi. Vse štiri kategorije je mogoče opazovati z gledišča identitete in neidentitete, prav tako so očitni ekokritičski nastavki. Kategorije so odvisne od tipa znanstvene fantastike, ki ga analiziramo; v primeru širše obravnave bi lahko vključila v analizo tudi odnos do nezemljanov in robotov, ki pa se pri Feiglu ne pojavljajo.

4.1 Znanost – rešiteljica človeštva?

Najnovejša znanstvena dognanja in tehnološki dosežki so na Feiglovo pisanje imeli velik vpliv. T. i. trde znanosti imajo takojšnji in zatorej vidnejši učinek na človeška življenja kot kake humanistične veje, zato fascinacija z novimi izumi nikakor ni nerazumljiva. »Feigel je prenašal znane tehnologije na takrat in še danes nerešljive probleme, na fantastične motive apliciral znanstvene razlage in jih razlagal s pomočjo obstoječih tehničnih realij«, postopek povzema Robert Jereb (2002: 253). Zanimivo je, da je še posebej v zgodnejših Feiglovih delih vloga znanosti in tehnologije prikazana v izrazito pozitivni luči, ki se ob večeru druge svetovne vojne začne prevešati v nasprotno smer; podobno se je zgodilo tudi z Vernom, ki se je proti koncu življenja obrnil stran od fantastičnih potovanj in tehnoloških pripomočkov, ter se posvetil političnim vidikom in kam ti vodijo civilizacijo (Unwin 2005: 10). V začetku pa gre za precej naivno in skoraj utopično vizijo novega sveta, v katerega nas lahko znanost popelje, če bi le dovolili srčnim znanstvenikom, da vodijo svet: »Živimo, kakor sem že omenil, v dobi, ki nam uresniči vse pravljičice«, znova in znova zatrjuje znanstvenik iz *Okoli sveta/8* (Feigel 1935: 106), svoje podvige pa njegovi junaki pogosto označujejo za človeštvo osrečujoče načrte (Feigel 1939: 28) in vsi ustrezajo sledečemu opisu: »Vidim, da imajo ljudje prav, ko trde, da Vas ne spravi nobena stvar iz ravnotežja; miren, nerazburljiv, nevzplamtljiv, mož z jeklenimi živci!« (Feigel 1926: 9). Popoln človek, ki ga omogočata znanost in tehnologija, je tako objektivni mož, ki si z dobrimi nameni podjarmlja vse in vsakogar, ki ne dosega iste stopnje vednosti kot on, ob tem pa si ne moremo pomagati, da ne bi pomislili na rek »Pot v pekel je tlakovana z dobrimi nameni« ali nekoliko natančneje:

Bolj ko je um v funkciji samoohranitve, ki jo razume kot emancipacijo od narave, bolj se spreminja v instrumentalno mišljenje in s tem povzroča postvaritev človeka in njegove realnosti. Ljudje se z mišljenjem distancirajo od narave, da bi si jo postavili

predse tako, kot jo obvladajo. S tem pojem vsili svojo *identitetno* strukturo naravi, tako »prvi« kot »drugi«. Zahteva in prisila sistematičnega, pojmovnega obvladovanja ima za posledico tlačenje arhaičnega, neobvladljivega, neidentičnega – *naravnega*. Človeški duh je seveda (bil) del narave. Vendar je v opisanem procesu razsvetljenstva sebe pozabil kot naravo. Postal je povsem instrumentalen, slep, iracionalen, uklonjen diktatu identitete. Vrhunec take »postvarjajoče« dialektike razsvetljenstva sta Auschwitz in gulag. (Virk 1999: 340)

Slutnjo nevarnosti instrumentalnega uma najdemo tudi v *Pasji dlaki!*: »'Človeško življenje ima vendar tudi svojo ceno!' 'Priznavam!' je odgovoril Freeman.² 'Ima ceno, a s subjektivnega vidika, z objektivnega se skrči cena večkrat na ničlo!'« (Feigel 1926: 12).

4.2 Odnos do narave

Takšen človek-stroj drži distanco do vsega, kar ne izpolnjuje istih kriterijev kot on. Njegovo razumevanje narave je posledično dokaj pokroviteljsko; navadno jo dojema izključno kot predmet znanja in tak odnos do drugega navadno vodi v eksploatacijsko razmerje (Sarukkai 1997: 1406). Feiglovi junaki imajo zelo radi naravo in vse, kar ta »ponuja«; največkrat jo občudujejo, a za občudovanjem narave se pravzaprav skriva porog, še globlje pa eksistencialni strah, kajti »za moškim občudovanjem lepote nenehno leži glasen smeh, neizmeren porog, barsbarska kvanta potentnega na račun impotentnosti, s katero duši skrivno bojazen, da je zapisan impotentnosti, smrti, naravi« (Adorno in Horkheimer 2006: 277). V *Supervitalinu* osrednji lik dr. Jereb občuduje kuliso narave na tako rekoč nostalgичen način – z otroškim navdušenjem opisuje drevesa, ki jih na poti domov vidi, se poskuša spomniti njihove namembnosti, na koncu pa se okoplje v reki, ki ji posveti cel odstavek o tem, kako imenitna in pomembna je (Feigel 1939: 35–36). V njegovem občudovanju je nekaj pokroviteljskega in poslavljaljajočega; narava je nekaj, kar hoče podzavestno obvarovati pred samim seboj in se s tem občudovanjem od nje hkrati tudi poslavlja.

Narava je pogosto človekova nasprotnica, še posebej v Feiglovih džungelskih dogodivščinah – čeprav se osrednji literarni lik Freeman prostovoljno odpravi v divjino, jo dojema kot zlobno nasprotnico, ki jo je treba naučiti manir in si jo pokoriti: »S prezirom je tu pa tam pogledal podse v temo, češ, premagal sem te, pragozd, ki si se zavaroval z neprodarno goščavo zoper vsak obisk vsiljivega belokožca« (Feigel 1926: 37), ali nekoliko kasneje: »Freeman – regent živalstva,

2 Zanimivo je tudi samo ime Freeman (= osvobojeni); ime nakazuje na njegovo »osvoboditev« od narave.

regent v pragozdu, ki je prava, naravna prestolnica živalskega kraljestva, regent v pragozdu, ki ga je malo prej na poti k potoku izzival. Neomejen gospodar, ki se mu ni bati drugega, kakor kake zasede nezadovoljnih podložnikov« (39). Sporočilno podoben je tudi odlomek iz *Supervitalina*: »Naravo kriviš, ko bi pač moral vedeti, da more dati današnja znanost človeku vsega, česar mu primanjkuje. Srčnost dobiš iz kapljic, voljo iz kroglic, odločnost iz tablet« (Feigel 1939: 53), a tu naletimo na pomembno razliko – hvalospeva znanosti in žuganja naravi ne izreče junak zgodbe, ampak antagonist, razcepljena osebnost urednika Lešnika, ki ga supervitalin oživi od mrtvih, a tudi korenito spremeni njegovo osebnost.

4.3 Odnos do nečloveških živali³

Podobno pokroviteljski je tudi Feiglov odnos do nečloveških živali. Tiste nečloveške živali, ki so literarnim likom ljube, so zelo antropomorfizirane (da bi, v manjši meri, seveda, čim bolj odsevale kvalitete in vrednote njihovega gospodarja), pogosto pa služijo zgolj kot gibalno pripovedi brez lastne avtonomnosti. V še eni džungelski avanturi *Na skrivnostnih tleh* se nečloveške živali tako pojavijo takrat, ko se protagonisti preveč sprostijo, ko je potrebno dogajanje z nečim potisniti naprej: »Vse mravlje sta bila odpravila z dimom raz telo. Obleko jima je Mumbo prekajal, drugi zamorci so se pa spravili z živimi ogorki, da odpode nevarne živali iz šotora« (Feigel 1929: 15). Antropomorfizacija pa je najbolj očitna v tistih primerih, v katerih se nečloveške živali zaradi prepoznanja večvrednosti belega moškega kar same pustijo zasužnjiti; čeprav mu ubije mamo, levček zavoha pravega gospodarja in pusti Freemanu, da ga poniža v hišnega ljubljence. Predsodki in stereotipi se pokažejo tudi v Feemanovem opazovanju črede zeber:

V tem trenutku je opazil, kako sta si drgnili dve živali vsaka svoj hrbet ob neko drevo. Ko je pa pozorneje gledal na ta prizor, se je prepričal, da je bilo drevo kavčukovec, živali sta bili pa samici. Takoj mu je bilo vse jasno.

Samici sta strgali z drgnjenjem ob drevo črne proge s svoje kože. Strjeni, posušeni mlečni sok drevesa jima je bil za strgalo, radirko. Kdo ve, kdaj si je bila prva samica po golem naključju, mogoče da se reši neprijetnega srbeža, izbrisala z drgnjenjem črne proge, tovarišice so opazile izpremembo v njeni zunanosti, rumena barva je postala moda in odtle so vse zeberske samice uporabljale izbrisujoče svojstvo kavčukovcev, ki so pomešani med drugim drevjem. (Feigel 1926: 54)

3 Nečloveška žival je poimenovanje za žival, ki ni človek – termin poudarja dejstvo, da smo tudi sami produkt razvoja živalske vrste in nakazuje potrebo po določeni meri skromnosti. V ekokritični literarni vedi se termin pogosto pojavlja v tandemu s človeško živaljo.

Čeprav se ugotovitev ne sklada z opazovano naravo, poskus nadgradnje seksizma v znanstveni seksizem ni nobeno presenečenje. Samice skrbijo za podmladek in svoj videz, medtem ko samcem pripada gibalo človeštva, radovednost – tako posvojeni levček kot pavijan sta samca in čeprav sta še zmeraj pokorna nekomu pametnejšemu, kotirata višje na hierarhični lestvici kot samice.

4.4 Odnos do ljudi

Na podlagi odnosa do samic lahko uganemo tudi odnos do žensk v Feiglovi literaturi. Ženska ni objektivna in organizirana, ampak subjektivna in kaotična – nič znanstvenega ni na njej, zato je njena vloga v takšnem svetu manjvredna in podložna. Ženska mora biti zmeraj dobre volje, nerazdražljiva in popustljiva do moških oz. takšna mora biti po mnenju Feiglovega protagonista Kolumba: »Ženska s takimi lastnostmi je naravnost idealna zakonska žena« (Feigel 1932: 122). Vloga žensk v znanstveni fantastiki je tako vsaj v začetkih žanra precej obrobna; zelo težko si je predstavljati protagonistko, ki si prisvaja in zatira naravo, ko pa je že sama zreducirana na predmet in zatirana. »Moški mora ven, v sovražno življenje, delovati mora in se gnati. Ženska ni subjekt. Ona ne proizvaja, temveč neguje proizvajalce, je živ spomenik zdavnaj minulih časov vase sklenjenega gospodinjstva«, ugotavljata Adorno in Horkheimer (2006: 275).

Nelaskava in danes problematična je tudi reprezentacija črncev, s katerimi imajo Feiglovi liki kar nekaj opravka; vsekakor je viden vpliv Robinsona Cruseoja (ki ga slovenski pisatelj v svojih delih večkrat omenja) na Feiglovo pisanje. Tako kot Četrtek Cruseoju služi Freemanu Mumbo, »mišičast zamorec z naravnost neverjetno grivo kodravih las« (Feigel 1929: 6). Beli literarni liki se pritožujejo, da so si črnci preveč podobni in jih zato ne morejo razlikovati, prepričani so, da so vsi po vrsti tatiči, ki ne poznajo zvestobe ter poštenja in jih nasploh tretirajo kot imenitnejšo različico hišnih ljubljencev. Domorodci (še) niso iztrgani iz konteksta narave, zato se imajo z identiteto zasičeni belci avtomatično za večvredne. Zanimiv primer človeka, ki z eno nogo stoji v naravnem, z drugo pa v civiliziranem svetu, je Huva oz. lord Greystoke, Tarzanov vnuk in eden izmed osrednjih likov iz romana *Pasja dlaka!*. Raziskovalec Freeman naleti nanj v džungli in ga nato na vsak način poskuša počlovečiti. Huva Freemana in njegove znanstvene pripomočke na začetku zavrača; noče jesti sintetične hrane, zavrača medicinsko pomoč in vztraja, da bo ob odhodu raziskovalcev ostal v gozdu. Prikazan je kot pol človek in pol nečloveška žival, ki na koncu romana pride do zaključka, da je civilizacija boljša od divjine, svobodnjak Freeman pa mu čestita s temi besedami:

»Veseli me, lord Greystoke! Premagali ste svoje nagibe, volja je premagala telo! Čestitam Vam kot zastopnik kulture, ki ji sedaj vračam izgubljenega sina!« (Feigel 1926: 112).

Literatura Damirja Feigla je bogata z nastavki za analizo začetne faze znanstvene fantastike in kot prvemu pravemu piscu tega žanra je prostor, ki mu je v literarni zgodovini namenjen, simptom odnosa literarne vede do tovrstne trivialne literature. Njegova dela kljub temu predstavljajo odlično izhodišče za analiziranje začetkov novega žanra, nastavkov ekokritike in za učbeniško ilustracijo razmerja med identiteto in neidentiteto. Od romana do romana lahko opazujemo prehod iz začetne faze znanstvene fantastike s pedagoško funkcijo in naivnim zaupanjem v trdne znanosti do polnopravnega žanra; razlikovanja sem se dotaknila zgolj na površini, vsekakor pa bi bila potrebna tudi podrobnejša raziskava, ki bi ga morda tudi vzporejala z Julesom Vernom.

Feiglova znanstvena fantastika je bogata tudi s temami za ekokritičsko analizo; zaradi tematizacije znanosti in tehnologije postanejo zelo vidne človekove eksploatacijske tendence, še posebej zaradi želje po obvladovanju narave. Na tej podlagi sem se tudi odločila za vzpostavitev povezave med znanstveno fantastiko in Adornovo teorijo identitete neidentitete, saj je razkol med naravo in kulturo zaradi znanosti in tehnologije v tem žanru daleč najbolj opazen. Metoda je aplikativna na celoten žanr, najlažje pa je z njo analizirati prav začetno fazo znanstvene fantastike zaradi njene močnejše fascinacije nad novim svetom. V raziskavo sem zato vključila tudi poglavje o odnosu do znanosti in tehnologije v njegovih delih, osrednje kategorije pa so bile namenjene opazovanju odnosa do drugega – do okolja, nečloveških živali in drugih ljudi. Analiziranje Feiglovih besedil bi si vsekakor zaslužilo globljo analizo, kot sem mu jo namenila; njegova dela bi bilo možno natančneje umestiti v kontekst obdobja med vojnama in tako dodati še eno komponento razumevanja.

LITERATURA IN VIRI

- Theodor W. ADORNO, 1999: *Beleške o literaturi*. Ur. Seta Knop. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, 2020: *Dialektika razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Drago BAJT, 1982: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja. Eseji o znanstveni fantastiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Keith M. BOOKER, 2014: *Antiutopija v moderni literaturi*. Prev. Pika Kofol. Ljubljana: Založniški atelje Blodnjak.
- Andrej BUDAL, 1939: Damir Feigel – šestdesetletnik (spremna beseda). *Supervitalin*. Damir Feigel. Gorica: Unione e editoriale Goriziana. 5–20.
- Jane COSTLOW, Amy NELSON, 2010: *Other animals: Beyond the Human in Russian Culture and History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Jožica ČEH STEGER, 2015: *Ekokritika in literarne upodobitve narave*. Maribor: Litera.
- Arthur B. EVANS, 1988: Science Fiction vs. Scientific Fiction in France: From Jules Verne to Rosny Aîné. *Fiction Studies* 15/1. 1–11. Na spletu.
- Damir FEIGEL, 1926: *Pasja dlaka!* Gorica: Goriška matica.
- Damir FEIGEL, 1929: *Na skrivnostnih tleh*. Trst: Književna družina Luč i. e. Tiskarna Edinost.
- Damir FEIGEL, 1932: *Kolumb*. Trst: Književna družina Luč i. e. Tiskarna Edinost.
- Damir FEIGEL, 1935: *Okoli sveta/8*. Gorica: Unione e editoriale Goriziana.
- Damir FEIGEL, 1939: *Supervitalin*. Gorica: Unione e editoriale Goriziana.
- Martin JAY, 1991: *Adorno*. Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije.
- Robert JEREB, 2002: Iz znanosti v znanstveno fantastiko (znanstvena fantastika Damirja Feigla). *Slavistična revija* 50/2. 251–268. Na spletu.
- Barbara JURŠA POTOCCO, 2014: *Ekokritika*. Doktorska disertacija. Ljubljana.
- Metka KORDIGEL, 1977: *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (zbirka Literarni leksikon).
- Metka KORDIGEL, 1993: Nastanek in razvoj termina znanstvena fantastika na Slovenskem. *Slavistična revija* 41/4. 571–580. Na spletu.
- Sundar SARUKKAI, 1997: The »Other« in Anthropology and Philosophy. *Economic and Political Weekly* 32.24. 1406–1409. *JSTOR*. Na spletu.
- Timothy UNWIN, 2005: Jules Verne: Negotiating Change in the Nineteenth Century. *Science Fiction Studies* 32/1. 5–17. *JSTOR*. Na spletu.
- Tomo VIRK, 1999: Mislec neidentitete (spremna beseda). *Beleške o literaturi*. Theodor Adorno. Ljubljana: Cankarjeva založba. 337–354.

SUMMARY

Damir Feigel (1879–1959) is known as the father of science fiction in Slovenia. He wrote nine novels and a novella featuring a variety of science fiction themes that contributed to the early discourse about the new genre in the Slovenian literary science. Even though he did not leave a lasting impact in the literary history, his works still offer much to be analysed: foremost his ecocritic cues. His fascination with hard sciences (especially in his early works) is perfect for painting a picture of the raft between what philosopher Theodor Adorno calls identity and nonidentity. Feigel's protagonists' race towards total identity that is luring them in with the promise of the instrumental reason and with this evidently positive attitude towards new discoveries and inventions he resembles Jules Verne. Based on his attitude towards the Other, it is interesting to observe the role of environment, human and non-human animals in his works; all the examples reflect both Adorno's understanding of identity and nonidentity. The separation between the two is clearly seen in Damir Feigel's science fiction works and with that it brings light to man's exploitative attitude towards nature.

Ana Končar

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
ana.koncar98@gmail.com

Ana Rakovec

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
ana.rakovec22@gmail.com

Samizdat kot fenomen sovjetske kulture na primeru romana *Mojster in Margareta*

Sovjetski samizdat nekateri raziskovalci štejejo za eno od najmočnejših sovjetskih in ruskih subkultur sodobnega časa. Gre za dela neuradne kulture, ki so se širila v obliki samozaložniških revij in samostojnih publikacij ter so problematizirala družbeno-politično ureditev Sovjetske zveze. Samizdat in sorodne prakse so bile prisotne ves čas obstoja Sovjetske zveze, čeprav je bila njihova prisotnost različno intenzivna. Cilj tovrstnih izdaj je bil deljen v dve osrednji težnji – omogočiti upor proti cenzuri uradne kulture s svobodnim, umetniškim izrazom, ki bi soustvarjal državno politiko ter na drugi strani ponuditi prostor heterogeni estetiki, ki bi presegala omejitve sočrealizma. Članek se ukvarja s časovno široko in kompleksno tematiko samizdata kot kulturnega fenomena v Sovjetski zvezi in je razdeljen na dva osrednja dela – v prvem delu je predstavljen pojav samizdata kot protipol uradni, družbeno sprejeti in edini veljavni doktrini sočrealizma, drugi del pa na primeru romana Mihaila Bulgakova *Mojster in Margareta* konkretizirana recepcijo dela, razpetega med uradno in neuradno kulturo.

Ključne besede: samizdat, gosizdat, cenzura, Mihail Bulgakov, *Mojster in Margareta*

Samizdat as a Cultural Phenomenon of Underground Culture in the Soviet Union in the Years 1960-1980

Soviet samizdat is considered by some researchers to be one of the most powerful Soviet and Russian subcultures of modern times. These are works of unofficial culture, which spread in the form of self-published magazines and independent publications and problematise the socio-political system of the Soviet Union. Samizdat and related practices were present throughout the existence of the Soviet Union, although their presence was of varying intensity. The goal of such publications is divided into two central tendencies - to enable resistance against the censorship of the official culture with free, artistic expression, which would co-create state policy, and on the other hand to offer space to heterogeneous aesthetics that would exceed the limits of social realism. The article, which deals with the broad and complex topic of samizdat as a cultural phenomenon in the Soviet Union, is divided into two main parts. The first part deals with the characteristics of samizdat, which was formed as the antipode of the doctrine of social realism. The second part presents Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, and presents the reception of this book, which was published in official as well as in unofficial culture.

Keywords: samizdat, gosizdat, censorship, Mikhail Bulgakov, *The Master and Margarita*

1 Fenomen samizdata

Termin »samizdat« je prvi uporabil moskovski pesnik Nikolaj Glazkov, ki je svoje pesniške zbirke izdajal z lastnimi tiskarskimi napravami. Na začetku je pojav podtalnega izdajanja označevala besedna zveza *sam sebe izdati* (rus. *сам себя издать*), kasneje pa se je le-ta okrnila na danes poznano različico – samizdat (Федулов 2008: 219). Že sama beseda samizdat (rus. *самостоятельное издательство – самиздат*) po analogiji spominja na besedo gosizdat¹ (rus. *государственное издательство – госиздат*), ki je v Sovjetski zvezi predstavljala primarni in edini uradno obstoječi in sprejeti (cenzurirani) založniški pol. Na ta način se je samizdat uveljavil kot tisti drugi, uradni državni kulturi paralelen pol, ki je bralcem omogočal, da so se seznanili z necenzuriranimi besedili, hkrati pa je predstavljal bogat doprinos h kulturi naroda, ki je bila tedaj podrejena socialnorealistični monopolni estetski doktrini (Корнилов 2004: 74). Od zatona ruske avantgarde v 20. letih 20. stoletja pa vse do propada Sovjetske zveze je so realizem veljal za uradno in edino dovoljeno estetsko ideologijo, ki je bila ideološko usmerjena v proslavitev države in njene mogočnosti ter izgradnji »sovjetskega človeka«. Vsakršni poskusi oddaljitve od začrtane estetike, pa čeprav le v umetniško-ustvarjalnem duhu, so bile podvržene strogi cenzuri. Umetnost kot težnja svobodne, notranje ustvarjalnosti tedaj ni smela obstajati. To je v precejšnji meri veljalo vse do preloma 50. let v 60., ko se je so realizem po Stalinovi smrti začel rahljati (Bajt 2016: 9). Letom po Stalinovi smrti je sledilo obdobje odjuge pod Hruščovom, ki je pomenilo pomembno prelomnico v kulturni cenzuri. V tem obdobju se je intenzivno začela razvijati neuradna, podtalna kultura, ki se je širila v obliki samozaložniških revij in samostojnih publikacij, imenovanih samizdat. Na ta način so v družbi krožila za cenzuro nesprejemljiva literarna, religiozna ali publicistična besedila, ki so problematizirala družbeno-politično ureditev Sovjetske zveze in posledično niso mogla prodreti v uradne medije.

Avtorji ali bralci so samizdatska dela prepisovali, pretipkavali ali fotografirali, da so lahko brez vednosti ali privolitve oblasti krožila med ljudmi (Alejeva 2019; Корнилов 2004: 74, 78). Šlo je za poseben obstoj raznovrstnih družbeno zanimivih in necenzuriranih tekstov, pri čemer se je replikacija dela odvijala zunaj avtorjevega nadzora. Avtor je svoje besedilo le »poslal v tisk«, potem pa se je delo lahko gibalo v različnih skupinah ljudi, lahko je prešlo iz podtalne

1 Prav literatura in umetnost kot celota predstavljata enega od najmočnejših ideoloških aparatov države, s čimer lahko (ne)zavedno vplivata na mišljenje naroda. Gosizdat in so realizem sta poskušala ravno slednje, samizdat pa je pogosto ponujal drugo plat »resnice«.

kulture v uradno in obratno (Даниель 2005: 17). Obdobje »amaterskega založništva« in širjenja necenzuriranih tipkopisov je pesnica Ana Ahmatova označila za »predgutenberško obdobje« prav zaradi omejenih tehničnih možnosti za distribucijo besedil. Ker je oblast strogo nadzorovala dostop do kopirnih strojev, so avtorji možnost objave svobodne, necenzurirane besede našli v podtalnem založništvu. Tipkarski stroji so se izkazali za najbolj praktično alternativo tiskarskim, zato so tipkopisi predstavljali najbolj razširjen format samizdatskih del. Ti so bili nato posredovani osebno od bralca do bralca (Komaromi 2004: 598–599).

Samizdat je obstajal že od nekdaj, saj naj bi se težnja po »samo izdaji« pojavila sočasno s tiskom (Корнилов 2004: 74). Ker pa se je samizdat kot družbeno-kulturni pojav oblikoval šele v drugi polovici 20. stoletja, se pogosto označuje tudi s terminom *sodobni samizdat*. Precej težko je oceniti obseg podtalnih izdaj. Sprva naj bi bilo v 30. letih, v času Velikega terorja, kroženje del v samizdatu skoraj povsem onemogočeno, kar nekaj od kasneje vidnejših kulturnih predstavnikov, kot sta npr. Aleksander Solženicin in Evgenija Ginzburg, pa deportiranih v taborišče.² Razmnoževanje samizdatskih del je bilo v stalinovskem času izredno nevarno početje, avtorji in bralci samizdata pa so bili zaradi svojega delovanja pogostokrat kaznovani, kar je tudi onemogočalo njegov trajnejši obstoj. Večina del »prepovedanih« avtorjev je v družbi sprva krožila v ustni obliki, v t. i. *ustnem samizdatu*. Ljudje so si zapomnili določena dela, jih recitali v krogu svojih znancev na zabavah, shodih ipd. Stalinski ali ustni samizdat je kot prvi primer svobodomiselnosti in nekonformizma v družbi sprožil revolucijo v mišljenju ljudi. Šele naslednjim generacijam je bil na voljo že bolj dostopen *pisni samizdat* (Корнилов 2004: 74–75).

2 Značilni avtorji in dela samizdata

Prvotno je v samizdatu krožila skoraj izključno poezija, zlasti dela Nikolaja Gumiljova, Ane Ahmatove, Osipa Mandelštama in Georgija Ivanova, širjenje omejenih besedil pa je bilo povezano z obujanjem spominov na preteklost, tj. na srebrni vek ruske kulture. Proti koncu 50. let je samizdat zajemal tudi prozaična besedila, predvsem prevode Georgea Orwella, Franza Kafke in številnih drugih, ki so se v svojih delih dotikali družbene problematike v ZSSR, ter dela domačih avtorjev kot so Andrej Platonov, Mihail Zoščenko, Jevgenij Zamjatin, Mihail

² Izkušnja taborišča je postala glavna tematika Solženicinovih del (*Otočje Gulag*, *Prvi krog* idr.), ki so luč sveta ugledala ravno zahvaljujoč samizdatu.

Bulgakov in Boris Pasternak. Samizdat konec 50. let ni bil več zgolj mehanizem za reprodukcijo besedil, ki niso ustrezala kriterijem cenzure, temveč postane izhodišče za oblikovanje nove kulture. V začetku 60. let pomembno mesto v samizdatu zasedejo publicistična dela, dela z religiozno-filozofsko ter politično tematiko (Даниель 2005: 18–19). Krepitev samizdata skozi desetletja ter njegov razcvet v poznih 60. letih tako ni imel le političnega, temveč tudi ustvarjalni pomen. Ustvaril je prosti trg brez prisilne distribucije, saj je bil uspeh del v samizdatu odvisen le od povpraševanja bralcev, na ta način pa se je oblikovalo ožje sito izbora v smislu ustvarjalnosti. S tem je nastala prva prava alternativa gosizdatu (Корнилов 2004: 80). Govorimo lahko kar o prodajnem trgu samizdatskih del, ki je bil pogojen s povpraševanjem po določenem delu, cena le teh pa je bila nizka in je pogosto pokrivala le stroške, povezane z njihovo izdajo (Федулов 2008: 221).

Literatura samizdata je v žanrskem smislu izredno raznolika. V njem lahko najdemo romane, novele, znanstvene študije ter publicistična dela, deklaracije in manifeste ter protestna pisma. Dela se razlikujejo tudi po svoji ideološki naravnosti in predstavljajo osrednji vir ideološke raznolikosti v zadnjih letih perestrojke (Игрунов 2005: 9). Čeprav dela v samizdatu še zdaleč niso bila apolitična ali neideološka, pa njegov glavni cilj ni bil zgolj boj z obstoječim režimom, kritika državne politike in želja po njenem predrugačenju. Pogosto se izpostavlja, da se razlog za oblikovanje samizdata skriva v možnosti svobodnega umetniškega ustvarjanja. Prav tako so se v Sovjetski zvezi začela pojavljati dela ne le domačih, temveč tudi svetovnih pisateljev, pesnikov, filozofov ipd., ki niso mogli iziti v uradnem sovjetskem tisku (Федулов 2008: 80).

3 Vprašanje cenzure v Sovjetski zvezi

Od sredine 50. let se je krog avtorjev in bralcev necenzuriranega tiska hitro širil, meje cenzure pa so kljub njeni oslabitvi ostajale stroge. Založniško politiko so še vedno regulirale posebne državne službe, zaradi česar so številna dela ostajala neobjavljena (Корнилов 2004: 76–77). Cenzura v Sovjetski zvezi je delovala kot instrument za izvajanje nadzora nad vsebinami tiskanih del, ki so nasprotovala interesom danega političnega sistema. Nadzorovanje in reguliranje tiskanih besedil s strani državne politike je stopilo v veljavo leta 1922 s pravilnikom »Generalni direktorat za književnost in založništvo« (rus. *Главное управление по делам литературы и издательств*). Pristojnosti direktorata so zajemale pregled vseh del, namenjenih za objavo, izdajanje dovoljenj za objavo posameznih tekstov ter prepovedi prodajanja ali razširjanja določenih vsebin, kot je agitacija proti

sovjetski oblasti, nacionalistični ali verski fanatizem, pornografija in številne druge (Печковский 2015: 1). Cenzura je potekala na treh stopnjah. Že sami avtorji so cenzurirali svoja dela, saj so bile prepovedane teme in načini upovedovanja vsesplošno znani;³ drugo stopnjo cenzure so opravljali založniški uredniki, ki so avtorje pogosto osebno poznali; tretjo stopnjo pa cenzor, ki je v delo lahko vnašal večje ali manjše popravke (Кушп-Сазонов 2017: 223). Na primeru tovrstne cenzure je razvidna razlika med cenzuro v demokratičnih in totalitarnih državah. Medtem ko v prvi cenzura zagotavlja varnost z največjim upoštevanjem človekovih pravic, opravlja cenzura v slednji nadzorno in manipulativno funkcijo, ki sovпада z delovanjem represivnih organov (Печковский 2015: 2). Kot začetek omilitve sovjetske cenzure velja 8. februar 1986, ko je tedanji predsednik Mihail Gorbačov v intervjuju za francoski komunistični časopis *L'Humanite* poudaril pomembnost cenzure le pri varovanju državnih in vojaških skrivnosti, prepovedi propagande vojne, krutosti in nasilja, zaščiti osebne integritete itd. (Печковский 2015: 2). V začetku obdobja glasnosti⁴ je prevladovalo mnenje, da bo pojav kritik oblasti v sovjetskem tisku pomenil začetek konca samizdata. Vendar je bilo leta 1988 vsega okoli 100 samozaložniških revij, leto prej približno 30, pred tem pa samo okoli 10. Čeprav je glasnost v tisku pustila velik pečat, se je število samozaložniških revij znatno povečevalo, prav tako pa se je začelo pojavljati vse več časopisov. Izginjal torej ni samizdat kot celota, temveč so se spreminjale le določene teme, povečeval se je nabor avtorjev itd. Prav tako je omenjeno povečanje števila samizdatskih publikacij povezano tudi z naraščanjem števila neuradnih organizacij, ki so se ukvarjale s tiskanjem besedil (Волохонский 1990: 17–18).

Samizdat se je kot sredstvo podtalnega komuniciranja na začetku sicer res pojavil kot nasprotovanje sovjetski cenzuri, pa vendar ni bilo stalne ločnice med neuradnimi in uradnimi besedili ter uveljavljene delitve med ene in druge. Leta 1974 je bilo na primer prepovedano Solženicinovo delo *En dan Ivana Denisoviča*, še v istem letu pa je delo objavila vodilna sovjetska revija. Poleg tega so besedila pogosto objavljali v samizdatu šele potem, ko so postala predmet večje pozornosti bralcev (Ушакин 2001). Obstajali so tudi številni drugi formati za razširjanje »neuradnih« informacij. »Radizdat« je zajemal vrsto različnih tekstov, med drugim

3 Veliko pisateljjev je tedaj pisalo besedila »zgolj za v predal« in se zaradi cenzure pogosto niti niso trudili objaviti svojih del. Nekateri avtorji so svoja dela dovolili prebrati le najožjemu krogu prijateljev in v upanju na prihodnjo izdajo dela v uradnem tisku zavračali objavo v samizdatu, ki bi delu hipotetično lahko škodovala, drugi pa so s svojimi prispevki v samizdatu želeli prispevati k takojšnjemu branju raznolikega nabora del (Корнилов 2004: 77).

4 S politiko Gorbačova običajno povezan izraz »glasnost« etimološko izhaja iz ruske besede »glas« (rus. *голос*) in označuje govor v obliki javno dostopnega diskurza. Sovjetski disidenti so v 60. in 70. letih postali največji zagovorniki politike glasnosti (Ушакин 2001).

knjige, pogovorne oddaje in biltene, običajno s tujih radijskih postaj; »magnizdat« je zajemal glasbo, govore ter pogovorne oddaje bodisi iz radijskih posnetkov bodisi posnetkov v živo (Johnston 1999: 123). Med sovjetskimi bralci se je v tem obdobju širil tudi t. i. »tamizdat«, kamor sodijo dela emigrantskih sovjetskih in tujih avtorjev, ki so bila zaradi cenzure izdana v tujini in namenjena bralcem v emigraciji – nekatere od njih so zaradi tamizdata lahko spoznali tudi v Sovjetski zvezi (Alejeva 2019). Začetki tamizdata segajo v 50. leta, med prve avtorje pa uvrščamo Borisa Pasternaka, Jevgenija Jevtušenka, Valerija Tarsisa in druge. V 70. letih je postalo objavljane del v tamizdatu, kljub nasprotovanju oblasti, že močno razširjena praksa (Даниель 2005: 28). Ko je leta 1990 v veljavo stopil »Zakon o množičnih medijih« (rus. *Закон о средствах массовой информации*) je samizdat namreč izgubil svojo vlogo, saj publikacije v samizdatu niso več predstavljale konkurence uradnemu tisku, ki bi deloval pod nadzorom cenzure. V obdobju med letoma 1970 in 1980 zato pomembno funkcijo dobi tamizdat, ki se je pojavil kot posledica širjenja neuradnih stikov z novinarji ter diplomati iz zahoda. S tem se je povečala dostopnost knjig iz tujine, ki so postopno nadomestile samozaložniške izdaje v Sovjetski zvezi. Dela tamizdata so se širila predvsem v Moskvi in Leningradu, vključevala pa so dela tako znanih, kot še nepoznanih avtorjev, posamične in periodične publikacije itd. (Федулов 2008: 221).

4 Mojster in Margareta med uradno in neuradno kulturo

Roman *Mojster in Margareta* pripada različnim sovjetskim obdobjem in predstavlja zanimiv pogled na obstoj, razvoj in recepcijo neuradne kulture na eni in uradne kulture na drugi strani, zaradi česar bo služil kot gradivo, ki specifično kulturnega fenomena pokaže na konkretnem literarnem delu. Roman je bil napisan v 20. in 30. letih v času stalinizma, prvič pa uradno objavljen šele v 60. letih v reviji *Moskva* (Boechat Machado 2019: 32). V sovjetski kulturi zaseda edinstveno mesto, saj se navezuje na tri kulturne ravni: bil je del uradnega literarnega procesa in kot tak podvržen literarni kritiki in cenzuri, zasedal je pomembno mesto v sovjetski subkulturi samizdata, sčasoma pa je postal del popularne kulture (Lovell 1988: 29). Posledično je roman pripadal različnim kodom zgodovinskega časa, kot tak pa je tudi zanimiv za preučevanje fenomena samizdata. Ta članek se posveča zlasti njegovi cenzurirani in necenzurirani izdaji v uradnem in neuradnem tisku, uspeh romana v sferi popularne kulture pa pušča ob strani.

Do objave *Mojstra in Margarete* je bil Mihail Bulgakov znan predvsem po svojem dramskem ustvarjanju v 20. letih. Njegova igra *Dnevi Turbinov*, o članih

kijevske družine, članih Bele armade, mu je prinesla takojšnjo slavo. Stalinu naj bi bilo delo celo tako všeč, da si ga je ogledal kar štirinajstkrat. Vseeno je Bulgakov v kasnejših letih ustvarjanja postal pogosta tarča cenzure, zato svojih iger ni več mogel uprizarjati na odru. Njegova žena Jelena Bulgakova je to situacijo v svojem dnevniku opisala kot »mučno iskanje izhoda«, saj od leta 1927 ni bilo več objavljeno nobeno Bulgakovo delo, vsa njegova dramska dela, z izjemo drame *Dnevi Turbinov*, pa so bila prepovedana (Белобровцева и Кульюс 2007: 29–30). 28. marca 1930 je Vladi Sovjetske zveze poslal pismo, v katerem je Stalina prosil bodisi za dovoljenje, da bi odpotoval v tujino v spremstvu svoje žene, bodisi za službo v Moskovskem umetniškem gledališču. Istega leta se je zaposlil v gledališču (Lovell 1988: 28–29). V tem pismu je jasno opredelil tudi svoj odklonilen odnos do cenzure:

Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, — мой писательский долг, так же, как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что, если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода. (Купп-Сазонов 2017: 224)

Kljub vse strožji cenzuri je že leta 1929 začel s pisanjem romana o hudiču, ki pride na obisk v Moskvo. Če je sprva še upal, da mu ga bo uspelo objaviti, je kmalu spoznal, da to ne bo tako enostavno.⁵ Roman je pisal praktično do svoje smrti 1940 leta in si vseskozi prizadeval za njegovo objavo. Leta 1938 je pod psevdonimom želel objaviti fragment romana *Mojster in Margareta* v almanahu *Недра*, kjer sta bili že objavljeni dve njegovi zgodbi, a ni prejel niti odgovora od urednikov (Белобровцева и Кульюс 2007: 29–30). Roman *Mojster in Margareta* je zato v uradnem tisku prvič izšel šele več kot dve desetletji po avtorjevi smrti v letih 1966–1967 v reviji *Moskva*, vendar je bilo besedilo tudi tedaj podvrženo strogi cenzuri, ki se je odvila na dveh ravneh. Kot prvo in povsem neposredno, je bilo besedilo skrajšano za kar 23000 besed, v celoti so odstranili 1600 stavkov, pri čemer je presenetljivo, da je bila večina delov s Poncijem Pilatom spremenjena samo minimalno.⁶ Pri teh delih so odstranili »samo« 1600 besed iz štirih poglavij. Deli, ki so doživeli večjo cenzuro, so bili zlasti tisti, ki so nakazovali na družbeno satiro – to so bili zlasti opisi Gribojedova, vse aluzije na stanovanjsko stisko ali pa so vsebovale prizore golote (Lovell 1988: 30; Купп-Сазонов 2017: 224–225). Drugi način cenzure se je izvedel bolj prikrito, saj je revija izdaji novembra 1966

5 Avtor je prvo različico romana leta 1930 uničil, še vedno pa si raziskovalci niso enotni glede števila vseh izidov tega romana. V osnutkih prve verzije romana se pojavljajo številne različice samega naslova (*Чёрный маг, Великий канцлер* idr.), avtor pa je delo dokončno naslovil šele leta 1937 (Купп-Сазонов 2017: 225).

6 Kljub uradno ateističnemu sovjetskemu režimu se glavna cenzura ni odvila na svetopisemski zgodbi.

in februarja 1967, v katerih so objavili *Mojstra in Margareto*, natisnila le v 53000 izvodih, od tega pa več kot 3000 kopij sploh ni bilo prodanih, saj naj bi jih zaradi domnevnega pomanjkanja povpraševanja umaknili iz prodaje, o čemer so pričali bralci, ki so roman želeli prebrati. Na ta način so želeli preprečiti množično distribucijo romana, kar se je nadaljevalo vse do 80. let (Lovell 1988: 30–31). Prvi, revialni izid romana v Sovjetski zvezi je bil negotov vse do zadnjega, saj je luč sveta ugledal le nekaj mesecev po kontroverznem sojenju Andreju Sinjavskemu in Juliju Danielu.⁷ Kot knjižna izdaja je prvič izšel šele v tujini, in sicer leta 1967 v Parizu, njegova dostopnost v Sovjetski zvezi pa se je poviševala s kroženjem v samizdatu, kjer so bili pogosto vključeni tudi necenzurirani odseki besedila, ki so jasno nakazovali na neavtentičnost sovjetske različice, ki je bila objavljena v uradnem tisku. Ko je necenzurirana različica začela krožiti v samizdatu, dopolnjena s cenzuriranimi deli, se je pred bralci povsem jasno razkrila satira uradnih inštitucij, nezanesljivost in neenakost sistema ter kritika obstoja cenzure in njene malenkostnosti. Tudi necenzurirana knjižna različica je prvič izšla v tujini – leta 1969 v Frankfurtu. Državni založniški sistem v Sovjetski zvezi je namreč vse do 80. let oteževal dostop do romana, šele leta 1987 pa je ponudba izvodov romana začela ustrezati povpraševanju – v poznih 80. letih je v založbah izšlo na desetine izdaj (Lovell 1988: 30–31, 34).

5 Razlogi za cenzuro *Mojstra in Margarete*

Roman *Mojster in Margareta* je doživel silovito cenzuro zaradi tematike in motivike, ki ni bila podvržena hvali sovjetske družbene, temveč je v njej iskala tudi možnost kritičnega premisleka. Tovrstne teme lahko strnemo v tri večje sklope. V prvem, gre za raven »resničnega« življenja, kjer je prisotna korupcija, pohlep in zavist, trivialne ljubezenske afere, vsakodnevnne skrbi in nenehen strah pred oblastmi; pri drugem, za raven »fantastičnega« življenja, kjer so prikazani magični elementi, izposojeni iz folklorne in literarne tradicije o neverjetnih silah, ki posegajo v resnično življenje; pri tretjem pa gre za raven zgodovinske pripovedi, ki povezuje na videz nepovezane dogodke (Sternbock-Fermor 1969: 316–317). Na ta način je Bulgakov v svojem romanu kritiziral predvsem člane komunistične družbe. V delu se kopičijo groteskni prizori in aluzije, mnoge od njih so bile v

7 Pisatelja Sinjavski in Daniel sta bila februarja 1966 obsojena zaradi kaznivega dejanja protisovjetske agitacije in propagande zaradi objave svojih satiričnih spisov o sovjetskem življenju v tujini pod psevdonimoma Abram Tertz in Nikolaj Arzhak. Šlo je za prvo sojenje, kjer sta bila pisca obsojena izključno zaradi svojega literarnega dela, kar je vzbudilo protest mnogih sovjetskih intelektualcev zunaj Sovjetske zveze. Čeprav sta se izrekla za nedolžna, sta bila obsojena na sedem in pet let dela v taborišču. Njuno sojenje nekateri zgodovinarji označujejo kot konec obdobja odjuge (Серебрякова 2015: 135).

cenzuriranih izdajah seveda izbrisane iz besedila. Delo je bilo cenzurirano tudi zaradi opisov o pomanjkanju osnovnih dobrin in privilegiranih ljudi, ki so imeli v lasti dostojno stanovanje, zadostno količino hrane in relativno varnost, medtem ko so bili povprečni državljani za to prikrajšani, posledično pa obsedeni z neresljivimi težavami, povezanimi s vprašanji nastanitve ter pomanjkanjem hrane in oblačil. Cenzorski popravki so se prav tako navezovali na v delu večkrat omenjeno povsem opolnomočeno in skrivnostno policijo, na prevladujoče vsesplošno vzdušje strahu in nelagodja ter na vprašanje pisateljskega poklica – nekoč drzni pisatelji, ki so sloveli po neodvisnem razmišljanju, so se zaradi zahtev sistema podredili uveljavljeni doktrini (Sternbock-Fermor 1969: 316–317). Ker se je avtor dobro zavedal moči cenzure, je sicer v delu uporabljal datume zgodovinskih dogodkov, ki jih mora bralec dekodirati sam, vendar je ravno na ta način delo umestil v točno zgodovinsko resničnost (Осиненко 2007: 3).

Roman *Mojster in Margareta* s svojo zapleteno žanrsko strukturo združuje lastnosti družbeno-satiričnih ter versko-filozofskih del, posebno pozornost pa namenja odnosu med posameznikom in družbo, ki se odvija v preteklosti, sedanjosti in nadrealnosti. V središču romana je življenje po revoluciji, kjer se večina literarnih junakov ne more prilagoditi zunanjemu okolju, zato doživljajo stalen občutek nereda, negotovosti, nelagodja in strahu. V samem ospredju konflikta stoji antiteza med svobodo in nesvobodo (Петишев и Абкадилова 2015: 144–145). Iz omenjenih razlogov so sovjetski kritiki takoj po objavi dela sprožili ostro polemiko, ki je izpodbijala predvsem družbeno-politična stališča romana, nikakor pa ne tudi estetskih. Ta kritična kontroverza je romanu sledila vse do 80. let, saj kritiki nikakor niso odobraval političnega stališča pisca, s cenzuro pa so poskušali ublažiti zapisane napetosti med pisateljem in oblastjo. Zato je bilo originalno besedilo bralcem dolgo časa dostopno le v samizdatu.

5 Zaključek

Dela, ki so krožila v samizdatu predstavljajo pomemben protipol uradni estetiki sorealizma, saj je žanrska in ideološka raznolikost tovrstnih del pomenila svežino v poplavi cenzuriranih besedil. Z razmnoževanjem del v družbi so bralci pridobili širši naborom besedil in avtorjev. Ravno samizdat je predstavljal izhodišče za oblikovanje raznolike kulture in pripomogel k ohranitvi ter reprodukciji številnih del, ki so bila v uradni kulturi prepovedana ali pa močno cenzurirana. Eno od takih del je tudi roman *Mojster in Margareta*, ki je bil skozi več različnih sovjetskih obdobj – od začetkov njegovega nastanka leta 1929, do smrti Bulgakova

leta 1940 in skozi celotno obdobje odjuge – prepovedan in posledično neizdan. Njegova objava v uradnem sovjetskem tisku je bila mogoča šele leta 1966 v reviji *Moskva*, prvo knjižno izdajo pa je dočakal šele leto pozneje v tujini. Revijalna izdaja v Sovjetski zvezi je bila podvržena močni cenzuri, ki je dodobra spremenila podobo besedila, odstranjeni so bili zlasti deli, ki so smešili življenje v Sovjetski zvezi, nakazovali na družbeno neenakost ter prikazovali za sovjetske čase obsceno goloto. Iz teh razlogov je delo začelo krožiti tudi v samizdatu – neuradnem podtalnem tisku, ki je bralcem omogočal, da so se spoznali tudi z necenzurirano različico romana, hkrati pa je samizdat povečeval tudi njegovo distribucijo, saj je bil eden od načinov cenzure romana tudi omejevanje naklad številnih revij, v katerih je bil roman objavljen. Kljub strogi cenzuri so dela lahko prehajala med uradnim in neuradnim tiskom ter bogatila kulturno življenje sovjetskega človeka, ki se je na ta način lahko seznanil z mnogoterimi obrazi preteklega in sedanjega časa, s kritiko sistema ter prepričevanjem zastavljenih vrednot. Književnost je s samizdatom pridobivala raznolikost, dela, med drugimi tudi roman *Mojster in Margareta*, pa so bila razpeta med uradno kulturo na eni in neuradno kulturo na drugi strani, kar je bila posledica zgodovinskih, družbenih in političnih okoliščin tedanjega časa.

VIRI IN LITERATURA

- Jekaterina ALEJEVA, 2019: *Samizdat: Kako so ljudje v Sovjetski zvezi zaobšli državno cenzuro. Russia beyond. Na spletu.*
- Drago ВАЛТ, 2016: *Kar je sonce za luno, to je Rusija za nas. Kaj je socialistični realizem. Literarno-umetniško društvo Literatura: Ljubljana.*
- Ирина БЕЛОБРОВЦЕВА, Светлана КУЛЬЮС, 2007: *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. Москва: Книжный клуб 36.6.*
- [Irina BELOBROVCEVA, Svetlana KUL'JUS, 2007: *Roman M. Bulgakova «Master i Margarita». Kommentarij. Moskva: Knižnyj klub 36.6.*]
- Julia ВОЕЧАТ МАЧАДО, 2019: Manuscript's Don't Burn: The Master and Margarita as a Case Study of Samizdat in and Extra Gutenberg Culture. *Global histories: a student journal. No. 5/2. 24–38.*
- Даниель АЛЕКСАНДР, 2005: Истоки и смысл советского самиздата. *Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР 1950-е – 1980-е. Ур. В.В. Игрунов. Москва: Международный институт гуманитарно-политических исследований.*
- [Daniel' ALEKSANDR, 2005: Istoki i smysl sovjetskogo samizdata. *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR 1950-e – 1980-e. Ур. V.V. Igrunov. Moskva: Meždunarodnyj institut gumanitarno-političeskikh issledovanij.*]

- Т. И. ЕГОРОВА, С. Н. СТЁПИН, 2020: К вопросу о противостоянии добра и зла в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Инновационная наука*. No. 7. 46–47.
- [T. I. EGOROVA, S. N. STËPIN, 2020: K voprosu o protivostojanii dobra i zla v romane M. A. Bulgakova «Master i Margarita». *Innovacionnaja nauka*. No. 7. 46–47.]
- А. Н. ФЕДУЛОВ, 2008: Литературно-художественный самиздат в СССР в 1970–1980-е гг. *Известия Алтайского государственного университета*. No. 4–5. 219–221.
- [A. N. FEDULOV, 2008: Literaturno-hudožestvennyj samizdat v SSSR v 1970–1980-e gg. *Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 4–5. 219–221.]
- В. В. ИГРУНОВ, 2005: Введение. *Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е–1980-е*. Уг. В.В. Игрунов. Москва: Международный институт гуманитарно-политических исследований.
- [V. V. IGRUNOV, 2005: Vvedenie. *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR. 1950-e–1980-e*. U. V.V. Igrunov. Moskva: Meždunarodnyj institut gumanitarno-političeskikh issledovanij.]
- Gordon JOHNSTON, 1999: What is the history of samizdat? *Social History*. No. 24/2. 115–133.
- Сирье КУПП-САЗОНОВ, 2017: О двух переводах романа Булгакова «Мастер и Маргарита»: вопрос цензуры. *Acta Slavica Estonica*. No. 9. 221–235.
- [Sir'e KUPP-SAZONOV, 2017: O dvuh perevodah romana Bulgakova «Master i Margarita»: vopros cenzury. *Acta Slavica Estonica*. No. 9. 221–235.]
- Ann КОМАРОМ, 2004: The Material Existence of Soviet Samizdat. *Slavic Review*. No. 3/63. 597–618.
- Е. А. КОРНИЛОВ, 2004: Подпольные листовки, копировальный и устный самиздат сталинского периода и нелегальные издания 50–60-х гг. *Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки*. No. 1. 74–81.
- [E. A. KORNILOV, 2004: Podpol'nye listovki, kopiroval'nyj i ustnyj samizdat stalinskogo perioda i nelegal'nye izdanija 50–60-h gg. *Izvestija vuzov. Severo-Kavkazskij region. Obščestvennye nauki*. No. 1. 74–81.]
- Stephen LOVELL, 1988: Bulgakov as Soviet Culture. *The Slavonic and East European Review*. No. 76/1. 28–48.
- В. А. ОСИНЕНКО, 2007: *Тайны романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова*. Тула: Левша.
- [V. A. OSINENKO, 2007: *Tajny romana «Master i Margarita» M. A. Bulgakova*. Tula: Levša.]
- П. В. ПЕЧКОВСКИЙ, 2015: Цензура в печати. История ограничения доступа к информации в советской России. *Вестник Брянского государственного университета*. No. 1. 135–141.
- [P. V. PEČKOVSKIJ, 2015: Cenzura v pečati. Istorija ograničeniija dostupa k informacii v sovet-skoi Rossii. *Vestnik Brjanskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 1. 135–141.]
- Анатолий А. ПЕТИШЕВ, Эльза А. АБКАДИРОВА, 2015: Философский роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Евразийский союз учёных*. No. 5–5 (14). 143–145.
- [Anatolij A. PETIŠEV, Èl'za A. AVKADIROVA, 2015: Filosofskij roman M. Bulgakova «Master i Margarita». *Evrazijskij sojuz učenyh*. No. 5–5 (14). 143–145.]

- Steven RICHMOND, 2006: »And who are the judges?« Mikhail Bulgakov versus Soviet censorship. *Russian history*. No. 1. 83–107.
- Е. Г. СЕРЕБРЯКОВА, 2015: Стратегия власти и А. Гинзбурга в «деле Синявского и Даниэля». *Вестник Удмуртского университета. История и филология* 25/5. 135–142.
- [E. G. SEREBRJKOVA, 2015: Strategija vlasti i A. Ginzburga v «dele Sinjavskogo i Danièlja». *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Istorija i filologija* 25/5. 135–142.]
- Elisabeth STENBOCK-FERMOR, 1969: Bulgakov's *The Master and Margarita* and Goethe's *Faust*. *The Slavic and East European Journal* 13/3. 309–325.
- Сергей УШАКИН, 2001: *Ужасающая мимикрия самиздата*. Перевод с англ. Гефтер. В сети.
- [Sergej UŠAKIN, 2001: *Užasajušćaja mimikrija samizdata*. Pervod s angl. Gefter. Na spletu.]
- Лев ВОЛОХОНСКИЙ, 1990: Самиздат о самиздате. Самиздатовская периодика. *По страницам самиздата*. Москва: Молодая гвардия.
- [Lev VOLOHONSKIJ, 1990: Samizdat o samizdate. Samizdatovskaja periodika. *Po stranicam samizdata*. Moskva: Molodaja gvardija.]

SUMMARY

The years after Stalin's death were followed by a period, which was later named Khrushchev Thaw. The period symbolizes an important, although only apparent turning point in censorship of culture. During this period an unofficial underground culture began to develop intensely and it spread in the form of self-published magazines and independent publications, also known as samizdat. In this way, literary, religious and journalistic texts, which problematized the political system of the Soviet Union and could not be published in the media through official channels because of strict censorship, circulated through Soviet society. In addition to samizdat, tamizdat also spread among Soviet readers during this period. Tamizdat includes works by emigrant Soviet and foreign authors that had to be published abroad due to censorship and were intended for the emigrant readers. Works published in samizdat represent an important milestone in Soviet or Russian literature. The works allowed Soviet readers to gain access to prohibited novels and short stories, and through reading them readers learned more about serious political issues in the country. One of the works published in samizdat is Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, to which the article is devoted in the second part. This work was published in official magazine, where the censored version of it was published, but it was also part of unofficial culture, that enabled readers to get in touch with its uncensored version.

Luka Kropivnik

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
kropivnik.luka@gmail.com

Med govorno in pevsko (glasbeno) interpretacijo literarnih besedil: primer Svetlane Makarovič in Anje Zag Golob

Prispevek obravnava fenomena govorne in pevske (glasbene) interpretacije v povezavi z literarno interpretacijo na primeru izbranih del Svetlane Makarovič in Anje Zag Golob. Sodelovanja med pesniki in glasbeniki niso novost, prinašajo pa vedno nove možnosti poustvarjanja literarnih del, ki v ospredje postavljajo izvedbeno raven, kjer tekstualni in glasbeni del tvorita smiselno celoto. Pristopi kombiniranja glasbe (petja) in poezije sta pri predstavljenih avtoricah različni od projekta do projekta, glavni vzroki za to pa so časovna komponenta, kdaj je kateri projekt nastal, koncept, ki si ga je avtor zamislil in mesto, ki ga v določenem projektu zavzema poezija ali glasba.

Ključne besede: govorna in pevska interpretacija, sodobna slovenska poezija, intermedialnost

Between Spoken and Sung (Musical) Interpretation of Literary Texts: the Case of Svetlana Makarovič and Anja Zag Golob

The article deals with the phenomenon of speech and singing (musical) interpretation in connection with literary interpretation on the example of selected works by Svetlana Makarovič and Anja Zag Golob. Collaborations between poets and musicians are not new, but they always bring new possibilities for the reproduction of literary works, which bring to the fore the level of performance, where the textual and musical part form a meaningful whole. The approaches of combining music (singing) and poetry in the presented authors differ from project to project, and the main reasons for this are the time component (when a project was created), the concept that the author imagined and the place he occupies in a particular project - poetry or music.

Keywords: speech and singing interpretation, contemporary Slovene poetry, intermediality

1 Uvod

Glasba in jezik sta močno povezana in zato ne preseneča, da oba vzbujata veliko radovednosti med številnimi raziskovalci. Jezik in glasba si namreč delita mnogo lastnosti, ki morebiti črpajo iz istih nevronskega virov (Rebernik, Gilbers 2017: 577–579). Po Fritzu obe domeni zaznamujejo hierarhična organizacija diskretnih

zvočnih elementov v slušni skorji (pri glasbi govorimo o tonih, pri jeziku pa o fonemih), akustična analiza, zaznavanje in kodiranje višine tonov, časovna razporejenost in zaznavanje ritma, slušni spomin itd. (Rebernik, Gilbers 2017: 579).

Rebernik in Gilbers dokazujeta, da se neposredni medsebojni vpliv jezika in glasbe kaže tudi, ko se oddaljimo od teoretičnih primerjav. Na nivoju prozodije, na primer, obstaja neposredna interakcija med govorom in razpoloženji. Po Schreuderju to utemeljujeta s tem, da ljudje večinoma dojemajo durove lestvice kot »vesele« in molove lestvice kot »žalostne«, vesel in žalostni govor pa naj bi se enako izražala v durovi in molovi modaliteti (Rebernik, Gilbers 2017: 580).

Izhajajoč iz povezave med modaliteto in razpoloženjem lahko takoj izpostavimo, da obstaja povezava med glasbeno in govorno interpretacijo, ki pa je odvisna od interpreta samega in njegovega dojetanja in interpretacije literarnega besedila. Četudi sta govorna in glasbena interpretacija na nek način povezani v svojem izhodišču, lahko v sodobnih praksah najdemo številna odstopanja in razlike, ki potrjujejo tezo, da imata obe obliki interpretacije vendarle različno izrazno moč.

2 Literarna interpretacija

Alojzija Zupan Sosič zagovarja širšo in ožjo določitev literarne interpretacije, pri čemer pri tem razlikovanju pridruži še določitev literarne interpretacije kot dvostopenjskega procesa. V širšem smislu je literarna interpretacija po Zupan Sosič družbena praksa, ki ohranja etimološko razlago pojma. Gre torej za prevod, razlago oz. razumevanje besedila. Interpretacija ni nikoli dokončan proces, saj sta tako bralec kot tudi poslušalec ustvarjalca pomena skupaj z avtorjem in besedilom. Interpretacija je tako proces, ki je obarvan s subjektivnostjo in, kot opozarja Zupan Sosič, nemalokrat tudi usmerjen v skladu s trenutnimi modnimi smernicami ali prevladujočim okusom določene dobe (Zupan Sosič 2014b: 51).

Literarna interpretacija je močno povezana tudi z literarnim branjem, dvostopenjskost interpretacije, ki jo predlaga Zupan Sosič pa izhaja predvsem iz celostne obravnave književnega dela, pri čemer v prvi fazi prevladujejo predvsem zaznavanje, doživljanje, analiziranje itd.; v drugi fazi pa pojasnjevanje, razlaganje in razumevanje pomenov z iskanjem smisla v ustreznih kontekstih, kjer pa vse povezuje objektivnost analize z lastno miselno perspektivo (Zupan Sosič 2014a: 58).

Literarna interpretacija je tako za razlago pomena določenega literarnega dela znotraj kulturnega sistema nujna in edina, ki lahko odgovori na vprašanja pomena literarnega dela neposredno. Literarna interpretacija je neposredno vezana na literarno branje in bralca kot ustvarjalca pomena v odnosu: avtor – besedilo – bralec.

3 Govorna in pevska interpretacija

Govorna in pevska interpretacija sta z literarno interpretacijo močno povezani, a jih ločuje bistvena razlika – performativnost. Če se literarna interpretacija odvija na ravni avtor – besedilo – bralec, se govorna in pevska interpretacija vedno odvijata na ravni avtor – besedilo – interpret – občinstvo.

Podbevšek ugotavlja, da je bistvena razlika med govorno in literarno interpretacijo ta, da prva govori samo besedilo, druga pa govori o besedilu. Govorna interpretacija tako z glasom materializira obstoječe literarno delo, medtem ko literarna interpretacija tvori novo, neliterarno besedilo (metabesedilo) (Podbevšek 2006: 18).

Govorno ali glasbeno interpretacijo lahko tako poimenujemo tudi govorna ali glasbena realizacija literarnega besedila. Tomaž Gubenšek izpostavlja, da je govorna/vokalna realizacija vedno komunikacija med govorcem in poslušalcem, med oddajnikom in prejemnikom, tako pa nastaja neponovljiva slika, ki je ni mogoče multiplicirati (Muck 2013: 11).

Nanča Muck pri tem loči med pripravo interpretacije in realizacijo interpretacije, ki sta ločena procesa z istim ciljem. Interpretacija je tako živ in kompleksen proces, ki se dokončno izoblikuje šele »na licu mesta« govorne (pevske ali druge) realizacije. Slednja tako ni samo vnaprej pripravljeno delo, kot tudi ne izključno spontana reakcija na besedilo (Muck 2013: 11).

Enako bi lahko povzeli tudi za pevsko interpretacijo, le da je pri tej obliki potrebno izpostaviti tudi to, da se pri glasbenih izvedbah večkrat enači termin interpretacija z vsako izvedbo glasbe, pa to ni povsem primerno. Pevska oziroma glasbena izvedba je sicer res zapisana v notnem zapisu, a interpretativno moč izvedbi daje prav svoboda in doprinos interpreta, ki jo v izvedbo vnaša.

Muck izpostavlja, da večina literature o glasbeni interpretaciji govori o stilski interpretaciji predvsem glede na zvrst in zgodovinsko obdobje, ki ima svoje zakonitosti (barok, romantika itd.) (Muck 2013: 18). Dober interpret pa je prav tisti, ki poleg stilske in normiranih zakonitosti izvedbi doda nekaj več, svoj doprinos kot

umetniški vložek izvajalca (interpreta) in ne izključno izvajanje glasbenega dela skladatelja (Muck 2013: 18–19).

Če odrsko govorno estetiko posamezne uprizoritve v gledališču ustvari sinergizem različnih govorov posameznih igralcev, z režijskim konceptom povezanih v uprizoritveno (govorno celoto), umeščeno v gledališke okoliščine (Podbevšek 2012: 249), lahko pri odnosu pesnik – glasbenik trdimo podobno, le da estetiko uprizoritve ustvarja sinergizem med glasbenim in recitiranim delom, med pesnikom in glasbenikom.

4 Pesnik in glasbenik

Začeni z muzikološkega gledišča Gregor Pompe izpostavlja, da sta bili literatura in glasba kot umetnosti v preteklosti močnejše povezani, sčasoma pa sta postajali vse bolj avtonomni, kot je razvidno iz polifonije v zgodnjih motetih, večglasnih madrigalih, v baročni teoriji retorike in tako naprej (Pompe 2016: 1–2). Novak Popov pa pri analizi slovenske tradicije izpostavlja, da ima sobivanje poezije in glasbe na Slovenskem razmeroma dolgo in dobro raziskano tradicijo, ki se je začela v obdobju razsvetljenstva, se nadaljevala v romantiki in moderni ter dosegla vrhunec v 20. stoletju (Novak Popov 2014a: 3–4).

Sodelovanje pesnikov in glasbenikov tako ni nič novega, smo pa lahko v zadnjih letih priča dvema različnima tipoma kombinacije glasbe in poezije, o katerih več kasneje.

Irena Novak Popov o sodelovanju pesnikov in glasbenikov in specifični lirski govorici trdi:

Specifika lirске govorice je namreč taka glasovna, naglasna in intonacijska organiziranost, da pesem ob izgovarjanju učinkuje spevno, kar sta poudarjali že romantična in simbolistična estetika, ko sta se z navezavo na prvinski glas izvijali iz spon racionalizma. Nekateri sodobni pesniki zaradi izrazitih semantičnih podob in poudarjene imaginativne plasti spodbujajo odzive vizualnih umetnikov, drugi predvsem glasbenike, ne le zato, ker je glasba njihova ljubezen, ampak ker jo tudi sami ustvarjajo ali sodelujejo z glasbeniki. Uglasbeno in zapeto pesem sprejemamo z drugačno naravnostjo, v poslušanju idejno-racionalna plast in refleksivnost stopata v ozadje, okrepi pa se emocionalna plast pesniškega sporočila. (Novak Popov 2008: 143)

V slovenskem prostoru zagotovo velja izpostaviti zanimiva sodelovanja med pesniki in glasbeniki (v nekaterih primerih gre za oboje v eni osebi) v zadnjem desetletju. Novak Popov v svojem članku *Pesnik in glasbenik: skica sodobnih stičišč*

kot vidnejše avtorje, ki so se predstavili z uglasbeno poezijo, izpostavlja Aleša Štegra, Gala Gjurina, Primoža Čučnika, Gregorja Podlogarja, Andraža Poliča in Toneta Škrjanca (Novak Popov 2014a: 5–17). Sam pa dodajam še dve avtorici, to sta Svetlana Makarovič in Anja Zag Golob. Pri tem je potrebno izpostaviti, da se kombiniranja poezije in glasbe lotevata vsaka na svoj način, kar bom razložil kasneje.

Zelo močno sodelovanje med poezijo in glasbo lahko izpostavimo tudi v šansonih. Slednji so umetniške oblike nekoliko lažjega značaja, gre torej za péto pesem, nekoliko sentimentalno, največkrat ostro politično zafrkljivo, torej družbeno angažirano. V slovenskem kontekstu lahko rečemo, da je prav zaradi razvoja slovenskega šansona, le ta »umetniško tehtnejša popevka«, večkrat lahko gre celo za uglasbitev že obstoječe lirske pesmi, ki obstaja že pred tem brez glasbe (Kmecl 1996: 256).

Razvoj slovenskega šansona lahko zagotovo povežemo predvsem s Franom Milčinskim - Ježkom, od ženskih avtoric je potrebno izpostaviti predvsem Svetlano Makarovič, ki je zagotovo glavna predstavnica kantavtoric na Slovenskem.

Šanson ni edina oblika sodelovanja med literaturo in glasbo, je pa zagotovo edina, kjer je ob nastajanju besedila opravljen razmislek tako o glasbeni, kakor tudi tekstualni podobi končnega izdelka, če je le avtor besedila in glasbe isti.

5 Svetlana Makarovič – *Pelinov med/Pelin žena* (1985) in *Horror Mundi* (2019)

Svetlana Makarovič je vsestranska umetnica, ki je pomembno vplivala na razvoj slovenskega šansona. Ni pa šanson edini preplet glasbe in poezije, ki ga je Svetlana Makarovič izvedla v svoji karieri. Silvija Borovnik izpostavlja, da je Makarovič izvirna in izjemna v evropskem, če ne tudi širšem kulturnem prostoru (Borovnik 1996: 83).

V poglavju o Svetlani Makarovič se bom podrobneje ukvarjal z izdajama *Pelinov med/Pelin žena* (1985) in skupnim projektom Svetlane Makarovič in Zlatka Kaučiča *Horror Mundi* (2019). Šansone pa bom le omenil, saj so se s šansoni Svetlane Makarovič ukvarjali že številni avtorji.¹

Po izdaji prvega sklopa šansonov *Nočni šanson* (1984), je Svetlana Makarovič skupaj z Dennisom Gonzalezom posnela albuma *Pelinov med* in *Pelin žena*. Posebnost prvega je zagotovo ta, da so vsa besedila ljudska z glasbo Svetlane

1 Irena Novak - Popov, Sandra Erpe, Jure Potokar idr.

Makarovič. V tem sklopu je bilo posnetih sedem uglasbenih ljudskih pesmi v interpretaciji Svetlane Makarovič.² Pri tem je potrebno izpostaviti, da so nekatere pesmi sicer že poznane tudi kot ljudski napevi, a se jih Makarovič ne drži dosledno in jih interpretativno modificira, s tem pa dosega večji učinek sočustvovanja, razumevanja ipd. pri poslušalcih. To se zgodi pri pesmih, ki jih poznamo tudi sicer v ljudskem napevu, pri pesmih, kjer ljudski napevi niso znani, jih je Makarovič uglasbila bolj svobodno, a vseeno poskuša ohranjati neke povezave ali vsaj občutek ljudske pesmi.

Zanimiv primer pevske interpretacije in uglasbitev je pesem *Mene pa srce boli*, kjer se avtorica odloči za zelo enostavno melodijo, ki sicer spominja na ljudsko glasbeno tradicijo, ki je zelo blizu bosanskemu sevdahu, a ji dodaja zvoke iz ozadja, ki spominjajo na veter in ropot, kar ustvarja mračno in nevarno vzdušje.

Pesmi v sklopu *Pelinov med* so uglasbene predvsem v povezavi z besedilom, kjer uglasbitev dosledno sledi fabuli v besedilu, saj se tako v določenih pesmih pojavljajo inštrumenti, ki jih lahko semantično povežemo z besedilom, tako na primer v pesmi *Golčajski mežnar* slišimo zvonove, ki pa na nekaterih mestih delujejo humorno. Do tega elementa pride zato, ker glasba podpira glavno melodijo, péto besedilo pa se na nekaterih mestih pokrije z zvonovi, ki tako preprečujejo izpoved lirskega subjekta.

V sklopu pesmi *Pelinov med* velja izpostaviti tudi pesem *Marija in brodnik*, ki je tudi sicer zelo zanimiva pesem, v kateri je izpostavljen motiv reke, ki jo želi svetopisemska Marija prečkati, pa je brodnik ne želi prepeljati, saj nima denarja. Svetlana Makarovič je pesem, ki je sicer pri ljudskih poustvarjalcih zelo priljubljena in izvajana kot žalostna pesem, izvedla v tri-četrtnem taktu, kar spominja na lahkoten valček, kar pa zopet pesmi doda humorno noto, kjer je močno izpostavljena ironija.

Uglasbene pesmi v sklopu *Pelin žena* (1985) so diametralno nasprotje prej predstavljenih pesmi. Če lahko prej govorimo o ljudskih pesmih, ki imajo znano glasbeno strukturo in stremijo k ubrani in razgibani harmonizaciji, gre pri *Pelin ženi* za avtorske pesmi, ki nimajo razgibanih harmonij. Če pri izvedbi ljudskih pesmi ne pride do sprememb znotraj pesmi in so vse kitice izvedene z enako melodijo in zelo podobno harmonizacijo, to pri *Pelin ženi* ni več pravilo. V tem sklopu je posnetih šest pesmi, katerih avtorica je Svetlana Makarovič³ (poezija in glasba,

2 *Desetnica, Mene pa srce boli, Galjot, Mrtvec pride po ljubico, Golčajski mežnar, Marija in brodnik, Sv. Tomaž.*

3 *Temna noč, Pelin žena, Uspavanka, Ura, Romanje, Kersna pesem.*

glas), izvajajo pa jih še Dennis Gonzalez (aranžmaji, trobenta), Lado Jakša (soaranžmaji, klaviature, altsaksofon), Mario Marolt (tenorsaksofon), bobni in tolkala (Gerard Bendiks). Pesmi so glasbeno bolj zahtevne, pridružuje se jim avtorica, ki z monotonim glasom interpretira pesmi in s tem ustvarja prav posebno utesnjujočo, zastrašujočo atmosfero.

Pesmi so bile sicer objavljene tudi v pesniških zbirkah *Vojskin čas* (1974a), *Pelin žena* (1974b) in *Sosed gora* (1980), a takšne adaptacije niso doživele ne prej in nikoli kasneje. Vsaka pesem je z glasbeno spremljavo celostno zaokrožena. Posebno izstopa predzadnja pesem z naslovom *Romanje* in je izvedena samo z glasom in tolkali. V pesmi se lirski subjekt pogovarja s svetopisemsko Marijo in v odnos postavlja človeško trpljenje in trpljenje Jezusa Kristusa, pri čemer se izkaže, da tudi današnji posamezniki močno trpijo, pa njihova kri ni svéta. Lirski subjekt na koncu tako odgovori Mariji: »Le tiho, tiho ti, Marija ti, / Marija sedem žalosti, / če hočeš z nami romati« (Makarovič 1998: 57).

Z vidika glasbene predstavitve je zelo zanimiva tudi naslovna pesem *Pelin žena*. S slednjo izvajalka naredi resen kontrast v primerjavi s pesmimi, posnetimi na plošči *Pelinov med*. Harmonija pesmi *Pelin žena* se namreč v celoti giba znotraj razpona sekste, kar pomeni, da je celotna izvedba pesmi na šestih tonih v naravnem a-molu od prve do šeste stopnje. Tudi glas pri pevski interpretaciji sledi tem šestim tonom, s tem pa je občutek utesnjenosti še večji, saj le to podpira tudi basovska linija, ki z osnovno melodijo tvori oktavo z občasno kvinto.

Glasbeno-literarni projekt *Horror Mundi* (prev. *Groza sveta*) (2019) je posebna izdaja najbolj srhljivih pesmi Svetlane Makarovič, pospremljenih s številnimi prevodi. Izbor pesmi s prevodi je že sam po sebi presežek, pesmi so namreč prevedene v angleščino, ruščino, hrvaščino, španščino, danščino, katalonščino, portugalsščino in arabščino. Zbirka *Horror Mundi* je poleg izdaje pesmi s prevodi tudi pesniško-glasbeni recital, ki je posnet na priloženi zgoščenki. Glasba ima pri interpretaciji teh pesmi drugo vlogo, kot pri prej omenjenem projektu. Pri recitalu *Horror Mundi* gre bolj za sodelovanje glasbenika in pesnice, kjer Zlatko Kaučič recital dejansko povezuje s svojo glasbo. Zlatko Kaučič je eden vidnejših slovenskih glasbenikov, ki se ukvarja z vprašanji povezovanja poezije in glasbe, med drugim je uglasbil tudi poezijo Federica Garcie Lorce, Alojza Gradnika, z Barbaro Korun pa je izdal tudi album *Vibrato tišine*.

Pri recitalu *Groza sveta* gre torej za preplet poezije in glasbe, a funkcionirata vsaka na svoj način. Po pesničnih interpretaciji se Kaučič takoj priključi z glasbo, ki pa od poezije ni povsem neodvisna, povezuje se namreč semantično, s

posnemanjem nekaterih motivov iz poezije – npr. po pesmi *Vojskin čas* se avtor priključi z različnimi bobni, ki spominjajo na vojaške bobne, po pesmi *Preštevaje* zvočni signali dajejo občutek nizanja variacij na isto temo itd. Kaučič z elektronsko glasbo in drugimi tolkali ustvarja temačno in zastrašujoče ozračje, ki poezijo podpre in jo v kombinaciji obojega dvigne na nivo celostne predstavitve.

Pesniška zbirka *Horror Mundi* v svoji celoti tako funkcionira šele v obliki recitala, saj bralec brez interpretacije avtorice in glasbene podpore ne dobi tako močne bralske izkušnje, kot je lahko poslušalska oziroma gledalska.

Pri recitalu iz leta 2019 lahko tako izpostavimo, da gre za drugačno povezovanje poezije in glasbe, kot smo ga vajeni na primer pri šansonih in zbirki *Pelinov med/Pelin žena*, kjer je glasba dejansko podpora besedilu, da je pesem lahko odpeta. V primeru recitala *Horror mundi* poezija in glasba delujeta ločeno, a stopata v neposreden dialog, ki kot tak tvori interpretacijsko celoto umetniškega dela.

6 Anja Zag Golob in Draga Ivanuša, *Globina neba* (2021)

Anja Zag Golob je pesnica, urednica, založnica in kritičarka. Objavila je štiri opazne pesniške zbirke: *V roki* (2010), *Vesa v zgibi* (2013), *Didaskalije k dihanju* (2016) in *da ne da ne bo več prišla ...* (2019), kjer je naslov zbirke kar celotna uvodna pesem. Irena Novak Popov izpostavlja, da prve tri zbirke prinašajo velik razpon usod, spoznanj, stališč, čustvenih odtenkov, zadnja pa kroži okoli razdejanja ljubezenske dvojice, ki prerese celotno telesno in psihično bitje. Novak Popov nadaljuje, da je v poeziji Anje Golob koncentriran učinek ritma, sintakse, pravopisa in dramaturgije. Zasopla govornica izraža razsuto duševnost, ki se bori za ostanke smisla, skuša vzdržati naval destruktivnih občutij in asociativno preskakuje med simultanimi spominskimi drobci (Novak Popov 2021: 54–57).

Glasbeno-pesniški projekt Anje Golob in Draga Ivanuše *Globina neba* v slovenski prostor prinaša novost predvsem z vidika kombiniranja poezije in glasbe, saj glasba in poezija v predstavi součinkujeta in nastopata hkrati. Obe imata enakovredno mesto in tako ne tvorita recitala, ampak koncert. Glasbenik pesnice ne spremlja, kot smo to vajeni pri večini ostalih izvedb, kjer je glasba podpora petju ali pa se izmenjujejo sekvence glasbe in branja, ampak oba izvajalca nastopata hkrati, s tem pa glasba postane del poezije in poezija del glasbe. »Poezija Anje Golob je glasba. Glasba Draga Ivanuše je poezija (CD 2021).« V skupni produkciji, ki je interpretativno zelo močna z obeh strani, lahko vidimo poleg poezije tudi vnaprej pripravljene glasbene vložke, ki so narejeni v kombinaciji klavirja,

elektronike in pesničinega glasu. Celotna predstava se tako smiselno povezuje in ustvarja celostni preplet poezije, glasbenega dela in glasbe recitiranega dela, gre torej za popoln primer prepleta glasbene in govorne interpretacije v umetniškem delu, kar pa je bil tudi namen obeh avtorjev. Besedila za predstavo je avtorica v celoti vzela iz pesniške zbirke *da ne da ne bo več prišla ...* (2019), za katero je dobila nagrado kritiško sito. Projekt prepleta glasbe in poezije pa je bil pripravljen v sodelovanju z Dragom Ivanušo, ki je napisal celotno glasbo za predstavo, slednja je koncipirana kot skupni koncert. Pesnica tudi sicer na svojih branjih večkrat poezijo bere zelo strukturirano, ritmično, urejeno, zvočno zanimivo, nastop z glasbo je tako nadgradnja prejšnjih branj.

7 Zaključek

Preplet glasbene in pevske interpretacije v slovenski književnosti je dokaj poznan na področju šansonov, kjer avtorji že v začetku skupaj snujejo glasbo in besedilo. V nekaterih primerih se glasba sicer napiše kasneje in je besedilo objavljeno že prej. Pri šansonihih je zelo pomembna tudi pevska interpretacija, ki praviloma deluje neodvisno od literarne (bralske) interpretacije. V slovenskem prostoru poznamo tudi zelo zanimiva sodelovanja, kjer je besedilo pesmi napisano prej in se kasneje avtorji odločijo za uglasbitev. V prispevku predstavljam tak primer uglasbenih ljudskih pesmi z naslovom *Pelinov med* in pesmi Svetlane Makarovič *Pelin žena*. Poznamo pa tudi tretji način, kjer za potrebe recitala avtorji poleg govorne interpretacije dodajo še glasbo, ki lahko učinkuje na različne načine, praviloma pa gre za izmenjevanje sekvenc glasbe in branja, kakor lahko to vidimo na primeru recitala Svetlane Makarovič in Zlatka Kaučiča *Horror Mundi*. Novost na področju povezovanja glasbe in poezije je zagotovo projekt Anje Golob in Draga Ivanuše, pri katerem sta si avtorja kot osnovni koncept zamislila koncertno izvedbo, kjer se poezije ne loči od glasbe in obratno, ampak oboje deluje kot celota. Na ta način sta ustvarila zanimiv spoj glasbe, poezije in različnih glasbeno-bralskih intermezzov, ki tvorijo celoten koncert, odnos med pesnikom in glasbenikom pa lahko povežemo z odnosom izvajalcev v orkestru, ki sinhrono izvajajo eno umetniško delo, ki je v tem primeru spoj dveh zvrsti.

Viden je tudi zanimiv razvoj glasbene in govorne interpretacije literarnih besedil v zadnjih tridesetih letih; če lahko pri Svetlani Makarovič pri prvih projektih kot sta *Pelin žena*, *Pelinov med* vidimo bolj tradicionalne načine uglasbitve, kjer se pesem in besedilo dosledno prepletata, lahko pri kasnejšem projektu, kot je *Horror Mundi*, vidimo uporabo elektronske glasbe, tolkal in drugih načinov izvajanja

glasbe, ki recital dopolnjujejo, ga nadgrajujejo, a vseeno glasba in poezija funkcionirata v ločenih sekvencah.

Zadnji predstavljeni projekt Anje Golob in Draga Ivanuše pa predstavlja popoln preplet glasbe in poezije, ki je zasnovan kot glasbeni stavek, delov koncertne izvedbe ne ločujejo posamezne pesmi, saj koncert funkcionira kot celota in pesmi ni mogoče ločiti od glasbenega izvajanja in obratno.

Razvoj (elektronske) glasbe, ozvočenje, improvizacija itd. omogočajo vedno nove interpretacije in nove možnosti zvočnega soustvarjanja na področju glasbene in govorne interpretacije, ki se lahko pri nekaterih projektih tako zlijeta, da ju ni mogoče več enoznačno ločiti.

VIRI IN LITERATURA

Silvija BOROVNIK, 1996: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.

Anja GOLOB, 2019: *da ne da ne bo več prišla da ne bo da me žge da se odganjam odganja a ne dorase ne požene korenin ne stebila listov ne zacveti uvene da ne pride več da so vse vse to kar je kar je retuširani plakati dvanajst barv izmozgani ljudje na avtobusih kraka-joče ptice zvoki brez terc preosvetljene noči butajoče ob nasipe juter dolgo dolgo prazna dolgo lobanja in da je vse to kar je kar je da me žge da več ne pride da ne pride več da ne.* Maribor: Samozaložba.

Anja GOLOB, Drago IVANUŠA, 2021: *Globina neba.* Cankarjev dom. Na spletu.

Matjaž KMECL, 1996: *Mala literarna teorija.* Ljubljana: Založba Mihelač in Nešović.

Svetlana MAKAROVIČ, 1974a: *Vojskin čas.* Trst: Založništvo Tržaškega tiska.

Svetlana MAKAROVIČ, 1974b: *Pelin žena.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

Svetlana MAKAROVIČ, 1998: *Bo žrl, bo žrt.* Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.

Svetlana MAKAROVIČ, 1999: *Pelinov med/Pelin žena.* VM CD. Ljubljana: VinylMania.

Svetlana MAKAROVIČ, Zlatko KAUČIČ, 2019a: *Horror mundi.* Ljubljana: Sanje.

Svetlana MAKAROVIČ, Zlatko KAUČIČ, 2019b: *Horror mundi.* CD. Ljubljana: Sanje.

Nanča MUCK, 2013: *Primerjava pevske in govorne interpretacije besedila v teoriji in praksi.* Magistrsko delo. Ljubljana: AGRFT.

Irena NOVAK POPOV, 2008: *Glasbeni odmevi slovenske poezije. Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji.* Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (44. SSJLK). 143–156. Na spletu.

Irena NOVAK POPOV, 2014a: *Pesnik in glasbenik: skica sodobnih stičišč. Jezik in slovstvo* 59/1. 3–20. Na spletu.

Irena NOVAK POPOV, 2014b: *Novi sprehodi po slovenski poeziji.* Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.

- Irena NOVAK POPOV, 2021: Nove poetike sodobnih slovenskih pesnic. *Ustvarjalke v slovenskem jeziku literaturi in kulturi*. Ur. Alenka Žbogar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (57. SSJLK). 53–62. Na spletu.
- Katarina PODBEVŠEK, 2006: *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica, 11). Na spletu.
- Katarina PODBEVŠEK, 2012: Odrska govorna estetika v slovenskem dramskem gledališču (dva primera). Obdobja 31, *Slovenska dramatika*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 249–256. Na spletu.
- Gregor POMPE, 2004: Literatura in glasba – večni nesporazum? *Literatura* 16/151–152. 64–84.
- Gregor POMPE, 2016: Kollisionen zwischen Musik und Literatur (Sprache?): Überlegungen zu Ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte. *Musik und Literatur*. Ur. Marjan Dović in Gregor Pompe. Dunaj: TheMA.
- Teja REBERNIK, Dicky GILBERS, 2017: Morebitni medsebojni vplivi prozodije slovenskega govora in slovenske ljudske pesmi. *Slavistična revija* 65/4. 577–592. Na spletu.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2014a: Za literarno interpretacijo. *Jezik in slovstvo* 59/3–4. 117–128. Na spletu.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2014b: Prihodnost literarne interpretacije. *Prihodnost v slovenskem jeziku literaturi in kulturi*. Ur. Hotimir Tivadar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (50. SSJLK). 50–60. Na spletu.

SUMMARY

Music and language are strongly connected. Based on this we can say that speech and musical interpretation of literary texts are also strongly connected. The paper tries to theoretically present the intertwining between literary, spoken and singing interpretations. Literary interpretation derives from the text and takes place between the text, the author and the reader. Singing and speaking interpretations also include performativity in this scheme, which means that the scheme of singing and speaking interpretations is determined by the author - text - performer - audience. The paper goes on to present the role of the poet and musician in projects involving poetry and music. In Slovenia, we have many examples of collaborations between poets and musicians (sometimes both combined in one person), who prepared interesting presentations of their literary works, which they completed with musical accompaniment, and some also set their poetry to music (Aleš Šteger, Gal Gjurin, Primož Čučnik, Gregor Podlogar, Andraž Polič, Tone Škrjanec, Svetlana Makarovič, Anja Zag Golob). In the second part of the article, I deal with music projects by Svetlana Makarovič and Anja Zag Golob, where I present the main features of the projects of both authors and innovative approaches to music and singing interpretations, which have emerged in the last thirty years in Slovenia.

Andraž Stevánovski

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
andraz.stevanovski@gmail.com

Protestna poezija Borisa A. Novaka, ko je svoboda vse manj glagol

Delček iz mozaika slovenske poezije leta 2020 in 2021

V članku je predstavljena protestna poezija Borisa A. Novaka v času t. i. koronske krize in vlade Janeza Janše. V kontekst postavljenih in interpretiranih je sedemnajst pesmi, ki so nastale med majem 2020 in junijem 2021.

Ključne besede: *Svoboda je glagol*, jansizem, koronska kriza, protest, sodobna slovenska poezija

The Protest Poetry of Boris A. Novak: When Freedom is Less and Less a Verb A Piece From the Mosaic of Slovene Poetry in the Years 2020 and 2021

The article presents Boris A. Novak's protest poetry in the time of the so called 'Corona crisis' and the government of Janez Janša. It contextualises and interprets seventeen poems written between May and June 2021.

Keywords: *Freedom is a verb*, janshism, Corona crisis, protest, contemporary Slovene poetry

V neskončnost lahko razpravljamo o tem, ali ima poezija tako moč, da zmore spreminjati svet ali ne. V vsakem primeru pa ima moč, da spremeni način čutenja in razmišljanja občutljivega bralca – to je pa že ogromno!

(Novak 2017: 315)

1 Uvod

Leti 2020 in 2021 zaznamuje t. i. koronska kriza, ki je preplavila praktično ves svet, hkrati pa tudi vse segmente naših življenj. V Sloveniji jo spremlja in vzdržuje tudi politična kriza, ki ji botruje vlada Janeza Janše, ki v imenu novega virusa sprejema izjemno stroge ukrepe, za katere se čez čas izkaže, da so protustavni (npr. omejevanje gibanja, omejevanje in prepovedovanje protestiranja ipd.), hkrati pa prihaja do številnih nehumanih, revanšističnih, izprijenih idr. dogodkov (npr. neonacistično skupino Rumeni jopiči notranji minister označuje za bisere,

predsednik vlade negira genocid v Srebrenici in napada *Komunistični manifest* in *Koran* ipd.), predsednik vlade na osebnem nivoju obračunava z vsemi, ki ne ploskajo njegovemu režimu. Takšen pa je tudi Boris A. Novak, ki se upira v obliki svoje protestne poezije, ki jo bom predstavil v nadaljevanju. Preden se lotim natančne obravnave njegovega opusa, pa naj na kratko orišem shode, katerih nekakšen poetološki manifest so kot kaže omenjene pesmi.

Kot antijanšistično gibanje se je ob nastopu Janševe vlade oz. malce prej, ko smo izvedeli, da bosta politični stranki DeSUS in SMC vstopili v Janševo koalicijo in tako na nek način izdali svoje volivce. Tem sta namreč obljubljali, da se to nikakor ne more zgoditi, se je spontano formiralo protestno kolesarsko gibanje. Najprej je šlo za običajne shode, ki so se nato v času z odloki uvedenih karanten spremenili v proteste z balkonov, kasneje, ko pa je bilo protestiranje prepovedano, pa v protivladno kolesarjenje. Eden od stalnih udeležencev in podpornikov teh protestov je bil tudi Boris A. Novak, ki jim je posodil glas, kar pomeni, da je na shodih prebiral svoje pesmi, ki so v teh čudnih časih nastajale, snov pa črpale iz kriznega vsakdana. Kronološko bom predstavil vseh sedemnajst pesmi, ki so nastale med majem 2020 in julijem 2021, na grobo pa jih delim v tri sklope.

2 Začetne pesmi

Svoboda je glagol

Gre za brisano pesem (Novak 2017: 104–105), torej pesem, v kateri iz kitice v kitico upada število verzov, kar nakazuje na reduciranje, v primeru te pesmi – reduciranje svobode. Metafore v pesmi pričajo o tem, kaj ni svoboda (npr. »Svoboda ni pika ne piker klicaj zakonika« (Novak 2020a)), ob njih so tudi zelo subtilne in abstraktne teze o tem, kaj je svoboda (npr. »svoboda je drža« (ibid.)). Celotna pesem je pomensko precej izmuzljiva, hkrati pa je vsak odgovor močnejši poziv za razmislek o tem, kaj pravzaprav je svoboda. In na koncu sledi najkompleksnejša teza Novakove poezije leta 2020, »Svoboda je glagol«, ki namreč zahteva, da bralka ali bralec sam pri sebi razčisti pomensko polje svobode in to, kako in zakaj se njegovo pomensko polje tega motiva spreminja.

Novaka so kot tudi druge slovenske intelektualce, ki so bili kritični do vlade, začeli ostro napadati. Kmalu po objavi pesmi so se stopnjevali napadi na pesnika, eden takšnih je bil npr. retvit Kriznega štaba, v katerem so se omenjeni Slavoj Žižek, Darko Štrajn, Blaž Zgaga in Boris A. Novak. Poslednji trije so zato podali kazensko ovadbo proti neznanemu storilcu, avtorju objave.



Slika 1: Retvit Kriznega štaba (vir: Woelle 2020).

167 sošolkam in sošolcem

Po objavi pesmi *Svoboda je glagol*, ki jo je Novak na shodih večkrat performativno¹ recital, so se napadi nanj stopnjevali. Tedaj je nastopilo njegovih 167 študentk in študentov s prvopodpisano Evo Kryštufek. V *Mladini*² in *Večeru* smo objavili pismo podpore profesorju z naslovom Personifikacija komunističnega virusa, v katerem smo pokazali, da Novak ni glas vpijočega v puščavi, ampak da za njim stoji še vsaj 167 podobnomislečih:

Náš profesor o(b)staja kot kanon. 'Svoboda je glagol,' pravi; tudi o(b)stajanje je glagol. In kar nekaj rodov slovenske komparativistike o(b)staja in bo o(b)stajalo z Njim! (Kryštufek idr. 2020)

1 Njegove recitale označujem kot performativne, ker so bili zelo teatralni, glasni, doživeti, drzni, o tem več v nadaljevanju (sploh pri pesmih *Sedemnajst biciklistov* in *Izdajalci z veliko začetnico P.*)

2 Povezava med viri in literaturo.

Odgovor na naše pismo podpore je bila druga pesem, 167 sošolkam in sošolcem, v kateri je (re)definiral svoj položaj in odnos do nas, študentov in študentk, ki smo se mu očitno pokazali v drugačni luči. Obenem pa nas je v zadnjem verzu tudi izzval k razmisleku:

Zdaj smo sošolci in sošolke: držimo besedo. (Novak 2020b)

Pesem je visela tudi na plakaturni pred Filozofsko fakulteto:



Slika 2: Plakat pred FF UL (vir: osebni arhiv avtorja).

Sedemnajst biciklistov

Ta pesem ni nastala v sklopu protivladnega kolesarskega gibanja (je del Novakovega epa *Vrata nepovrata*), a vanj vseeno spada, saj je odgovor na izjavo literarnega zgodovinarja, prevajalca in akademika Kajetana Gantarja (ki so jo nato povzemali mnogi provladni ideologi in komentatorji) o tem, da »provokativno kolesarjenje tudi ni naš izvorni domislek, ampak imitacija tega, s čimer so se nacisti povzpeli na oblast« (Gantar 2020). Ta odgovor pa je pomemben predvsem iz performativnega vidika, gre namreč za videoposnetek režiserja Karpa Godine, ki je posnel Novaka ob recitaciji pesmi (Novak, Godina 2020). Film nosi naslov *Zgodovina biciklizma* in je odgovor Gantarju. Medtem ko Novak vzpostavlja korelacijo z branilci domovine leta 1941 in tako legitimira kolesarsko gibanje ter z njega briše Gantarjeve oznake nacistov, se po sredini Slovenske ceste, na kateri je posnetek nastal, mimo njega vozimo protestniki in protestnice na kolesih ter policijske marice.

Kaj je državnost?

Tik pred dnevom državnosti so v *Mladini* objavili Novakovo pesem z naslovom *Kaj je državnost?*, ki je sicer objavljena v Novakovem *Luninem koledarju: praznični pesniški pratiki*. V tej pesmi Novak definira državnost kot pokončno držo, kot odprtost do tujcev, kot odgovornost za izrečeno, kot ustavnost in čuječo javnost. Ob tem pa poudari, da »[v] imenu državnosti / niso dovoljene nacionalistične neumnosti / in druge brezpravnosti.« (Novak 2020c), če pa do tega pride, ali po Novakovo, »če se Državi / zmeša od lastne vele- / državnosti« (ibid.),

imamo državljani
neodtujljivo pravico
do zajebavnosti! (ibid.)

Trg Republike

Ko so ob dnevu državnosti 2020 oblasti zaprle Trg republike s kovinskimi ograjami, se je Novak odzval s pesmijo, v kateri je podana zahteva po vrnitvi Trga republike nam, državljanom in državljanom (ki protestiramo oz. kolesarimo):

Človek ni riba, ne diha na škrge!
Človeško srce potrebuje trge!
Drgetajoči sodrgi, palicajem
in polit-polit-polit-ritim, krivim za vse kraje,
sporočamo: vrnite nam naš Trg, naš Trg,
naš Trg Republike! (Novak 2020č)

Pesem je Novak ob močnem skandiranju kolesarjev in kolesark recitiral pred Predsedniško palačo (recitacija je posneta).³ In pred Predsedniško palačo je recitiral zato, ker so alternativno proslavo ob dnevu državnosti, kjer bi moral pesem recitirati na stopnicah Frančiškanske cerkve, preglasili člani in članice neonacistične tolpe, tako imenovanih Rumelih jopičev. Ti so bili zbrani okoli Prešernovega spomenika, okoli njih pa je bil živi zid policistov in policistk.

Dr. France Prešeren o rumenih jopičih

In to je bil povod za naslednjo pesem, iz katere se oglasi France Prešeren, ki podi Rumene jopiče:

Stran, stran, stran, strahopetci z rumenimi opičjimi jopiči! (Novak 2020d)

Ob tem pa vzpostavlja relacijo z utripom Ljubljane, ki je beli del črno-belega kontrasta. Črni del, Rumene jopiče, pa v koncu pesmi tudi definira, pove, zakaj so rumeni:

Zakaj pa so tako rumeni – jopiči ti opičji?
Zato ker nanje bruham. Bruham na to podlost, spet in spet,
bruham od gneva na ta gnoj, gnus, gnacistični sekret!
Zato pa so tako rumeni – jopiči ti opičji (ibid.)

Kruljenje pri koritu Državnega zbora Republike Slovenije ob sprejemanju novih medijskih zakonov

Naslednja pesem je nastala kot odgovor na poskus strankarskega kadriranja nadzornih svetnikov v programski svet RTV ter tendenci k zmanjšanju financiranja javne RTV oz. zvečanju financiranja provladnih glasil, kot sta npr. *Nova24* in *Demokracija*.⁴ Ob tem pa se medbesedilno nanaša oz. prevzema delček diskurza

3 Povezava med viri in literaturo.

4 Protivladno kolesarsko gibanje omenjenima medijema ne priznava statusa medijev, ampak ju označuje kot strankarski trobili, kar je razvidno iz številnih transparentov in parol.

poslanca in vodje stranke SNS, Zmaga Jelinčiča Plemenitega, čigar izjavo, izrečeno dne 28. junija 2020, da je narod »len« in »glup«, je v objektiv ujel Vladimir Vodušek v Kavarni SEM. Hkrati pa kaže na to, da nisem osamljen primer, ki čuti leto 2020 kot dolgo leto:

To kanimo junaško v nedogled početi,
saj glupi narod nas časti in časti. (Novak 2020e)

Pesmi tega prvega sklopa so udarne. So pot k odgovoru na vprašanje, kaj pomeni, da je svoboda glagol. Preden nadaljujem s pesmimi, ki so nastale med januarjem in marcem 2021, naj v luči hermenevtičnega kroga povežem do sedaj napisano. Ključna pesem v okviru angažiranega opusa 2020 pa vse do danes je *Svoboda je glagol*. Pred to pesmijo (in tudi po njej) je bilo protivladnemu kolesarskemu gibanju večkrat očitano, da ne ve, proti čemu protestira. Ta pesem deluje kot vzpodbuda k odgovoru na to vprašanje.⁵ Kdor je sam pri sebi razvozljal abstraktni verz »Svoboda je glagol«, je znal in zna odgovoriti na to vprašanje. Sicer pa je bilo maja 2020 to vsem nam precej abstraktno, saj nismo mogli vedeti, kaj se bo dogajalo z vlado in zdravstveno politiko/situacijo v prihodnosti. Referenčni okvir na to, da je »svoboda glagol«, se je iz tedna v teden spreminjal. Verjetno je imel z njegovim določevanjem probleme in dileme tudi sam Novak, ki je ustvaril ostale pesmi, ki so verjetno njegov odgovor na ta abstraktni antološki verz, ki ga danes verjetno pozna vsak državljan ali državljanica Slovenije. Omenjeni verz je bil vključen v marsikatero protestno parolo ali pa komentar na družbenih omrežjih. Upam si trditi, da je ta pesem po dolgem času morda celo prva po Jesihovem sonetu Grizljaj sem svinčnik ali pa Šalamunovemu ciklu pesmi Gobice, ki je poznana pretežno vsej državi, ena redkih pesmi, ki je s samim nastankov zasedla mesto v kanonu slovenske književnosti. Omenil sem, da so ostale pesmi verjetno tudi Novakov odgovor na to antološko pesem oz. verz. Poleg tega pa so tudi neka-kšna pomoč protestnikom in protestnicam pri njihovih razmislekih. Tako se vse te pesmi skupaj povezujejo v okvirni manifest protivladnega kolesarskega gibanja, motivirajo druga drugo, si odgovarjajo, ob tem odpirajo povsem drugačne teme in motivirajo k premišljevanju le teh in opredeljevanju. Do tu obravnavane pesmi pa povezuje tudi humor (npr. Prešernov pogled na Ljubljano), celo avtoironični oz. samokritični drobci (npr. to, da je narod »glup«, in da kljub vsemu »časti in časti«). Pesmi, ki so nastale med januarjem in marcem 2021, pa so nekoliko drugačne.

5 S tem pa ne trdim, da je bila ta pesem (edina) inspiracija za vse, ki smo v tem času pisali protestno poezijo.

2 Ostrejše pesmi

Kolesarski diptih

Nekakšen intermezzo temu, o čemer sem razpravljal do sedaj, in temu, kar sledi, je pesem v obliki diptiha, snovana v obliki dveh malih francoskih balad. Pesem je posvečena: »v hvalo in zahvalo protestnemu kolesarskemu gibanju 2020« (Novak 2020f). Ta pesem na prvi pogled ni angažirana v smislu prevpraševanja pomena svobode oz. njene opredelitve kot glagola, četudi nakazuje na podporo protivladnemu kolesarskemu gibanju, katerega vsakega posameznika je v bistvu naloga, da razčiščuje (avto)referenčni okvir svobode. Ampak angažma te pesmi je sekundaren v odnosu do vizionarskega kontrasta, ki se s to pesmijo vzpostavi. Prva francoska balada v diptihu je vedra, svetla, zabavna, šaljiva, optimistična itd., tako kot je s temi pridevniki mogoče opisati tudi pesmi, ki so nastale pred njo, Novakove performativne recitale ob svetlobi dneva in med množico kolesarjev, med katerimi je vladal nek kolektivni duh zavednosti in vere v svoj upor. Druga pesem pa je kontrastna prvi, je vizionarska, napoveduje nasprotje temu, čemur smo bili priča dotlej, je jedka, temačna, srhljiva, resna, pesimistična itd., kot so tudi pesmi, ki ji sledijo, Novakovi performativni recitali v temi, ko ga popišejo policisti, kar pa spremlja zgolj peščica petkovih kolesarjev, v katerih ostaja trpek spomin na kolektivni duh zavednosti in vere v svoj upor. Prva pesem se tako referira na kolesarski karneval, druga pa napoveduje svet, ki občuti posledice tega, na kar smo in še vedno s protesti neuspešno, a nujno, svarimo.

A Novak se ni vdal, še naprej je vztrajal in pisal pesmi, ki še vedno odgovarjajo na to, da je svoboda glagol oz. zdaj, kako problematično je, če je svoboda vse manj glagol, tako je v njih zaznati precej več temačnosti, statičnosti oz. primanjkljaja svobode, ob čemer ni več prostora za humor, ampak njegovo mesto zasedeta žalovanje in groza, v te tri pesmi je nekako zaobjeta Novakova sedemtisočletna ogorčenost in žalost.⁶ Vse tri pa spremlja tudi performativna recitacijska gesta.

Izdajalci z veliko začetnico P

To pesem je Novak recitiral pred policisti pred Državnim zborom, ki so ga kasneje popisali, pesem pa je preko njih poslal poslancem in poslankam, ki niso izglasovali konstruktivne nezaupnice Janševi vladi ter so (nekateri) tako ponovno izdali svoje volivce in volivke. Šlo je za izjemno drzen performativni recital, saj je bilo tedaj pogosto policijsko nasilje do protestne množice. Študentje smo nato

6 V pesmi *167 sošolkam in soščolcem* se namreč predstavi kot sedem tisoč let star pesnik. (Novak 2020b)

profesorja prosili za komentar tega dogodka. Navajam delček njegovega govora, ki sem ga zapisal na seminarju *Kreativno pisanje*, 25. februarja 2021:

In potem sem pač se odločil, da bom to naredil, da bom stopil do teh policistov, ki so tam stražili parlament, in da bom to pesem prebral kot neko gesto. Spremila sta me kolega Igor Divjak in Božidar Fleischmann, ki sta to posnela. Tisti policisti so bili zelo presenečeni in obenem so gledali, češ, kaj pa zdaj tale. Bili pa so korektni, niso preprečili, so pa me legitimirali, kar pomeni, da mi bodo najbrž poslali kakšen denarni nalog, kakšno kazen. Tako da verjamem, da je včasih treba kaj takega narediti. Vam bi to odsvetoval, da ne boste mislili, da jaz kakorkoli vas poskušam pripraviti do tega, da bi počeli takšne stvari, niti najmanj ne. Ta zadeva je bila en poseben trenutek, enkratni trenutek, ko se mi je zazdelo, da to moram narediti. In mislim, da sem v tem trenutku to prav naredil, in reakcije kažejo, da je bila potreba po tem, da se to izreče, in da pač se na ta način označi ta zgodovinski trenutek. In stvari grejo naprej, jaz upam, da bo ta opozicija zmogla več moči in modrosti za ustrezno parlamentarno reagiranje, in seveda upam, da bo tudi to gibanje, kolesarsko protestno, nadaljevalo. Meni se zdijo zelo inventivni, domiselni, pogumni, tisto, kar pa pogrešam, je pa beseda. Zaradi tega, ker so zelo močni v množičnem teatru, dajo pa premalo prostora besedi, ki je pa nujna. To je recimo neka moja kritična pripomba na to vrsto demonstracij.

Do tedaj smo bili vajeni Novakovih performativnih recitacij podnevi, ob dnevni svetlobi. Ta in nadaljnje recitacije pa so se odvijale ponoči, ko je bilo temno, kar pa je ustrezalo tonu recitiranih pesmi. V pesmi *Izdajalci z veliko začetnico P* so poslanke in poslanci zreducirani na raven finančnih subjektov, narod pa na raven vprežne živine, na kar nakazujejo verzi:

Po tošlu vedo, kje se skriva srce.

Kdo so poslanci? Finančni subjekti. (Novak 2020g)

in

Kaj pa je ljudstvo? Drhal, ki jo Zakon zauzda. (ibid.)

Diskurz te pesmi (in tudi pesmi *Taka je ta država, jebi ga!*) je bistveno ostrejši, v njem se namreč pojavijo kletvice, ki pa so v stilistični teoriji lahko razumljene kot močno ekspresivni semantični nakloni, kar se v pesmih tudi kaže. Sicer je v poeziji kletvica izjemno občutljiv element, ki lahko pesem, če ni premišljeno uporabljena, zreducira na raven vulgarnosti/primitivizma, a se v teh pesmih to ni zgodilo, saj je v pesmi *Izdajalci z veliko začetnico P* kletvica sestavljena v obliki besedne igre, v pesmi *Taka je ta država, jebi ga!* pa je kletvica v bistvu kolokacija iz pogovornega diskurza, ki kaže na nekakšen nihilizem in vdanost v usodo.

Besedna igra iz prve pesmi je redefinicija oznake, ki so jo poslancem nadeli kole-sarji, ki so ob protestih proti strankam DeSUS in SMC in kasneje pogosto skan-dirali, »izdajalci«. Novakova redefinicija pa je bila naslednja:

Kako se piše »poslanci«? Z veliko začetnico P?

So to Zakonodajalci? Ne, zgolj izdajalci.

Zgolj izdajalci z veliko začetnico P –

Pizdajalci, Pizdajalci, Pizdajalci (ibid.)

In tudi ta neologizem, »pizdajalci«, se je prijel in prešel v diskurz protestnikov in protestnic na družbenih omrežjih, kar kaže na fatično funkcijo pesniškega je-zika, ki je po R. Jakobsonu tista jezikovna funkcija, ki pritegne naslovnikovo pozornost.

Psalms 3823 oz. Smrtni saldo: 3.843 priimkov, 3.843 imen

Ta pesem je verjetno najbolj emocionalna pesem v sklopu Novakovega antisistemskega angažmaja dolgega leta 2020. Gre namreč za smrtni saldo, v katerem v duhu pietete obeleži spomin na 3823 (predvsem starejših) žrtev razglašene epi-demije (predvsem v domovih za ostarele). Ob tem pokaže na enkratnost in po-membnost vsakega umrlega, kar je razvidno v verzih:

In bil je stric. In bil je nečak.

In nihče drug mu nikdàr ne bo enak. (Novak 2020h)

Ob vsem tem pa tudi sugerira krivce za te smrti, ki verjetno v tolikšnem številu ne bi bile potrebne, če absolutnega upravljanja z razglašeno epidemijo ne bi uzurpirala vlada:

ker so njihovi starši umrli v jaslih

za starejše občane in občanke,

v smrtišnicah,

ki jih vladne stranke ponujajo s popustom

za odpisane stranke. (ibid.)

Zanimivo pa je to, da se ta krivec, ki je določena skupnost, umika pomembnosti tega, da se iz pesmi zasliši o unikatnosti in edinstvenosti vsake žrtve posebej. Zato se je zgornjih nekaj verzov v palimpsestni verziji *Psalma 3823, Smrtni saldo: 3.843 priimkov, 3.843 imen* spremenilo v bolj nevtralen verz, ki ni usmerjal pozornosti k tistim, ki so krivi za število smrtnih žrtev, ampak k vsaki številki iz-med vseh teh števil k smrtnih žrtev posebej. Omenil sem palimpsest – ob tej pesmi

je Novak izvajal individualni projekt večkratnega ažuriranja pesmi (spreminjanja števil in določenih verzov) v skladu s spreminjanjem števila smrtnih žrtev.

Taka je ta država, jebi ga!

Ta pesem je odgovor na to, da je pet mladoletnih mariborskih dijakov in dijakinj prejelo poziv pred sodnika za prekrške. In sicer zato, ker so v sklopu iniciative angažiranih dijakov in dijakinj *Zahtevamo šolo* ob upoštevanju vseh ukrepov za zajezitev razglašene epidemije protestirali v centru Maribora s transparentom, na katerem je pisalo »Zahtevamo šolo«. Ministrica za šolstvo, Simona Kustec, je nato v izjavi za javnost na novinarski konferenci dogodek komentirala, da meni, da gre v primeru za mlade odrasle, ki razumejo in sprejemajo odgovornost za svoja dejanja, kar pa pomeni prvi korak v svet odraslosti. V pesmi gre za odziv na opisani dogodek, ki pa je kontekstualiziran in kritiziran v duhu kritike antiintelektualizma:

Naša mladina rada protestira.
Naj rajši dela, kakor da študira!
Lenari naj, namesto da razširja
epidemijo Misli, viruse Nemira! (Novak 2020i)

Ob tem je v pesmi ustvarjena tudi povezava na širši kontekst, in sicer tendenco vlade po zmanjševanju mest vpisa na humanističnih univerzitetnih programih (ter zviševanje na naravoslovno-tehničnih, na kar pa pesem eksplicitno ne aludira):

Kaj pa se to pravi, da v tej državi
dijaki hočejo nazaj v šolo?!
Preveč je teh telektualcev! Vlada stavi
le na obramboslovce in armado trolov. (ibid.)

V tej pesmi je kritika sicer močna, a protestni naboj oz. upanje po spremembi reducirano, meji na nekakšno neželjeno in nejevoljno sprejemanje in zavedanje nemoči množice napram nosilcem oblasti, ki so metonimirani kot država, zaključivši torej:

Taka je ta država, jebi ga! (ibid.)

In ob koncu Novakove recitacije te pesmi na Trgu republike je množica petkovih rekreativcev z Novakom na čelu proti stavbi Državnega zbora usmerila privzdignjen sredinec.

Vse pesmi, nastale leta 2021, so bolj eksplicitne od tistih, nastalih leta 2020. Hkrati pa je neologizem »pizdajalci« izjemno odprto mesto, na kar kaže to, da je prešel v protestni diskurz in se uporablja v številnih raznolikih kontekstih. Zakaj so bolj eksplicitne? Po dobrem letu dni se je sama politična in zdravstvena situacija že dodobra razgrnila, kar pomeni, da so že vidni rezultati mnogih dejanj, na kar se Novak odziva s komentarji, ki ne rabijo biti izzivi in težnje, ki bi odpirali individualne razmisleke o tem, kaj se lahko zgodi in zakaj, ampak zgolj kritični spomeniki ali pa celo žuganja temu, kar se je zgodilo. Do česar pa se lahko bralci in bralke seveda opredelimo in vzpostavimo svoje lastne kritične odzive.

Če je bil ta drugi sklop pesmi temačnejši, grozljivejši in bolj žalosten od prvega, je tretji sklop, ki je nastajal od konca marca dalje, zaznamovan z diskurzom besa, očitanja, obračunavanja s pizdajalci. Prav tako se je spremenil Novakov način interpretacije na protestih (na katerih pa (še) ni recitiral vseh pesmi, ki jih v nadaljevanju omenjam) – recitiral je namreč glasneje, hitreje, bolj teatralno, določene verze je celo namerno oz. namensko zakričal.

3 Pesmi besa in očitanja

Veneti, Veneti, Sloveneti

Ta pesem še ni najbolj tipična predstavnicca tretjega sklopa. Nastala je na Prešernov dan 2021, v javnost pa je prodrla konec marca. Kaže že nekatere zametke očitanja in obračunavanja s pizdajalci, hkrati pa je v njej zaznati ironijo, tudi samoironijo in elemente humorja. V osnovi pa je ta pesem obračun z nacionalistično idejo o venetski teoriji, ki pripisuje Slovencem ločen razvoj od Slovanov, češ da smo starejši in avtohtonejši narod, ki je na področju današnje Slovenije oz. širše že praktično od nekdanj. S pesmijo *Veneti, Veneti, Sloveneti* je obračunal z idejo SDS oz. z obljubo Janeza Janše, da bo ustanovil t. i. Inštitut za slovensko staroselstvo, ki bi se ukvarjalo z venetskim vprašanjem. V prvi kitici te velike francoske balade aludira na hipokrizijo zagovornikov venetske teorije, zagovarjajo jo namreč samooklicani domoljubi, nacionalisti, ki gradijo na kultu slovenstva, paradoksalno temu pa spodbujajo idejo o tem, da Slovenci sploh nis(m)o Slovenci, kaj šele Slovani, pač pa da s(m)o Veneti. Ob tem pa nakazuje še dvoje, na nacionalne in etnične skupine, ki »Slovenete« (tako poimenuje nacionaliste, zagovornike venetske teorije) motijo in do katerih so nestrpni (npr. Slovani, Židi, Romi, Čefurji), ter na ideološko in politično sporne točke z vidika avtorskega pesniškega subjekta, kolesarskega gibanja in nasprotnikov Janševe vlade (npr. sodelovanje in zgledovanje po madžarskemu Viktorju Orbanu: npr. »Ti domoljubi so silni le v lastni oblastni demenci: / s silnim

ponosom brž lezejo Orbánu čisto tja noter.« (Novak 2020j) in simpatiziranje z Donaldom Trumpom: npr. neologizem »otrumposlovci«, ki je zasnovan po zgledu ali pa vsaj zvočno spominja na leksem obramboslovec, kar je po profesiji Janez Janša, ki je Trumpu za zmago na volitvah čestital, še preden je bil slednji na njih poražen). Ob tem pa je prisotna tudi samoironija, ko Novak definira sebe skozi prizmo zagovornikov venetske teorije, od katere se odmakne tako, da definira svoj (nevenetski) izvor:

Moja pramati je Eva iz Afrike, jaz pa genetsko prizadeti
'prišlek, profesor, plevel, parazit, pes, prekleti poet' (ibid.)

Ta verz oz. kitico pa nadaljuje tako, da poetično ozmerja SDS in zagovornike venetske teorije:

vem, kako fuša
 ta Zbor za vazalno Republiko Norik, ta Jeti,
 ta SDS, ta SDS brez D, ti Samostojni Serveti,
 ti profilerski profeti, ta kljukasti kič tisočletij,
 ti Karantanci in ti karantenci provenience, portreti,
 ti domoljubi koruptni, ti rupniki, ti prapezdeti,
 ti ustavljajci Ustave, ti otrumposlovci, vsi sveti,
 ti Sloveneti, polpeti, ti ponarejeni Veneti,
 ki jim je zavdano sloveneti,
 votlo zveneti in brž izzveneti,
 veneti, veneti, veneti,
 ve ne, ne
 ti (ibid.)

Naslednje tri pesmi pa so vse kot nekakšno nadaljevanje in poglobljanje prejšnje kitice, zaznamovane z diskurzom besa, očitanja, obračunavanja s pizdajalci – nekje med poetološkim zmerjanjem in kreganjem.

Koliko stane človeško življenje?

Ta (in naslednje) pesem je obračun z Janezom Janšo, ki ni, ko je nekaj časa vodil Ministrstvo za zdravje, kupil vseh možnih kvot produktov Pfizerja in Moderne, temveč zgolj cenejšo AstraZeneco. V teh dveh pesmih Novak kritizira varčevanje, saj Moderna stane 36 dolarjev na osebo, Pfizer 24 evrov, AstraZeneca pa 3,56 evrov. V pesmi je cena življenja vzporejena s ceno Moderne, Pfizerja in AstraZenec, tako se sprašuje:

Soočamo se le z manjšo dilemo:
ali je cena življenja 36 dolarjev Moderne,
24 evrov Pfizerja ali 3,56 evrčkov AstraZenece? (Novak 2020k)

V njem pa je skrita ostra kritika vlade oz. Janeza Janše, ki je varčeval pri nakupu:

Vlada je privarčevala 11.872.000 evrov
za naši državi zagotovljena cepiva,
discount cepiva pa ni. (ibid.)

Ob tem pa tudi očitki o tem, kdo je krivec za žrtve razglašene epidemije oz. ukrepov in zakaj ter kako banalno poceni je človeško življenje:

Bi bila naša sosedka še živa?
Bog ve. Za njeno bolečo smrt pa je kriva
vlada. Le toliko stane življenje:
manj od 3,56 evrov cepiva, katerega ni. (ibid.)

in

S cepljenjem je varčeval zvitorepec,
cepljenje odcepel prvi cepec,
predsednik vlade, hudičevih kevdrov,
veliko dražjih od 36 dolarjev, od 24 evrov,
za ketno ničel dražjih od 3,54 evrov (ibid.)

V pesmi pa je izrazen še ključni kontrast, vsaka kitica se zaključi z refrenom »Cepete-repete-cepete-repete! [...]«, ki nakazuje na cepetanje, torej odziv, ko se bojimo, repete pa nakazuje na dvoje, v prvi vrsti na ponavljanje tega cepetanja, v drugi pa na prejetje dveh odmerkov Pfizerja, Moderne in AstraZenece. Ponavljanje refrena pa tudi nakazuje na cikličnost, na proces, na trajanje. Kontrastno opisanemu pa je predzadnji verz zadnje kitice, »Toda življenje ni porcija repete.«, ki pa nakazuje na enkratnost (človeškega življenja), hkrati pa reflektira in ustvarja nemir, nelagodje, neskladje, nefunkcionalnost, absurd (v tej) pesmi (opisane situacije, ki traja in traja).

Kdo je kriv za zločin, kdo je smrtonosni fakin?

V umirajočem sonetu je kontekst prejšnje pesmi postavljen v enostranski dialog prvoosebnega pesniškega subjekta z Janezom Janšo. Če je bila prejšnja pesem nekakšna javna obsodba in oštevanje, gre tu za bolj osebno premišljevanje in zgražanje. Največja stopnja osebnega je izražena z verzom, kjer so reflektirana

občutja pišočega subjekta, »Ko pišem te verze, mi gnev stiska grlo.« (Novak 2020l). Krivca za to (situacijo, ki pišočemu stiska grlo,) pa zreducira na zgolj ime in priimek, pri čemer pa v naslednjem verzu kontrastno pokaže na svoje zavedanje pomembnosti in večpomenskosti sotrpinov: »Normalni ljudje pa imamo Postavo, srce in spomin« (ibid.). Janšo pa doslej najbolj besno in ostro označi; poleg tega, da iz obramboslovca tvori »oslovca«, in poleg tega, da ga naslovi kot »šušmarja«, zapiše še naslednje izjemno rezke verze:

Ker cepljenje vodi ta cepec. Ker je idiot.
Ker preprodajalec rad služi. Ker lahko. (ibid.)

in

In kdo je tu zločinec? Ta, ki drugim očita zločin.
Ta večni nedolžnež, vseved, ki obsoja ljudi na pogin. (ibid.)

Kretenski karantenski panter

Snov te male francoske balade je vzeta iz tega, da je Janša želel vzpostaviti simbol karantanskega panterja kot simbol ob predsedovanju Slovenije Svetu EU. V pesmi pa se obračuna z (janšistično) nacionalistično ideologijo v vsej njeni razsežnosti. Tako je kritizirano to, da slovenski nacionalisti podpirajo in simpatizirajo s Trumpom, da ne cenijo kulture, ki ni širša od domačih viž, da podpirajo in simpatizirajo z Orbantom: »Orbanoljub karantanski v o-trump-oslovski insuficienci / z venčkom domačih rad zleze globoko pod Viktorjev kovter.« (Novak 2020m), da so bili glavni nacionalisti, ki se danes borijo proti komunizmu (in tako ustvarjajo in vzdržujejo znotrajdržavljanjski razkol: »Grb karantanskega panterja naj komunajzerje zjebe!« (ibid.)), nekoč v prvih vrstah Komunistične partije Jugoslavije: »Eksčlan KP«, da gre za k profitu usmerjene kapitaliste, ki podpirajo venetsko teorijo, nekateri med njimi so celo neonacisti in simpatizerji z domobranstvom:

Panter je grb za vazalno Republiko Norik, naš yeah-yeah Jeti.
Čeprav so ga ponosili nacisti, ga naši polpeti
kažejo s silnim ponosom na ponarejenih crécétih,
ti profeterski profeti, ta kljukasti kič Treh Desetletij
na tisočletje podlage, ti jodlarji, analfabeti,
ti patrioti koruptni, ti rupniki, ti prapezdeti (ibid.)

in posledično zaradi tega dekontekstualizirajo in potvarjajo slovensko zgodovino, hkrati pa rišejo nove meje na Balkanu (npr. afera Non paper), pišejo basni, kjer

jamrajo nad slovenskimi mediji (Janša je napisal kritiko slovenskih medijev, naslovljeno *Vojna z mediji: Basen o nas žabah, skuhanih v mlačni vodi ter grožnjah s smrtjo*), kar oriše verz »mojster za risanje mej na Balkanu in kuhanje krot« itd.

Pesem pa se zaključi z definicijo nacionalističnih janšistov in nekakšno prerokbo o tem, da je to zadnja Janševa vlada:

Karantanci so karantenci v demenci, enci benci
na kamenci, falsifikat na subalpski kredenci, kretenci ...
Treba je slednjič ustaviti zlo v kretenski potenci.
Ker bič je bil in kič je kič in nič je nič,
tretjič je tretjič in tretjič je – zadnjič! (ibid.)

Kristusov prihod v Ljubljano naslednji petek

To pesem je Novak izpopolnjeval dlje časa, spomnim se, da nam je na seminarju Kreativno pisanje nedokončano verzijo prebral že nekaj tednov preden je pesem prišla v javnost. Ta pesem je povsem drugačna od dosedanjih protestnih. (Morda se v določenih pogledih približa pesmi *Kolesarski diptih*, saj so v njej prisotni pozitivni in ljubeči pogledi avtorskega lirskega subjekta na kolesarsko protestno množico.) Pesem je imel Novak namen prebrati že v petek, 21. maja 2021. Na Kreativnem pisanju nam je povedal, da so tik pred tem, ko bi začel brati, policisti aretirali njegovega pesniškega kolega Dejana Kobana, zato se je odločil, da pesmi tistega dne na protestu ne bo prebral.

Že teden kasneje smo lahko pesem na nek način označili kot preroško ali pa vsaj kot tako, ki je napovedala (do tedaj) najštevilčnejši protest dolgega leta 2020, saj se je 28. maja 2021 zbralo bojda kar 40.000 protestnikov. Kar pa lahko tolmačimo kot nekakšno odrešeništvo, recimo, da se je narod prebudil in (končno) prišel na ulice (v precej večjem številu). Kristus je v krščanskem izročilu odrešenik. In v tej pesmi Novak na koncu vsake kitice tega kraljevskega speva napove njegov prihod v Ljubljano: »*Naslednji petek o somraku Kristus pride v Ljubljano.*« (Novak 2020m). V pesmi se mešata dva diskurza, religiozni in pa osebni spominski. Hkrati pa je zaznati tudi nekakšen humorni ton, ki pa je po drugi strani tudi izjemno žalosten, saj je Kristus predstavljen kot protestnik, kot star klošar, kot star hipi, kot begunec, kot čudak, ki bi ga lahko vse bolj nasilni policaji, ki v imenu internih naročil, v zadnjem času celo fizično, in ne več le s (protiustavnimi) kaznimi teptajo protestno množico, uklenili. Zakaj torej žalostno? Ker je Kristus, eden izmed tistih, na katerega se med drugim sklicujejo tudi janšisti, ko upravičujejo

svoja dejanja, predstavljen kot predstavnik tistih zapostavljenih družbenih skupin, ki jih dejanja janšistov najbolj prizadenejo. Kristus je v krščanskem izročilu pogosto metonimirana ljubezen, mir, svoboda, sreča, radost, spokoj – oči Kristusa bi tako v pesmi lahko nakazovale s katero stranjo simpatizira, je pa (kljub temu) konec pesmi precej hermetičen in se lahko tolmači na veliko različnih načinov:

Na koncu Dolgega mostu se bo ozrl: desno oko
bo senčno, levo se bo lesketalo, ena sama solza mu bo
zdrsnila čez obraz ... Ne bom ga ubogal. Odšel bom domov
in spisal ta kraljevski spev, obljubo dano, vsem izdano:
Naslednji petek o somraku Kristus pride v Ljubljano (ibid.)

4 Namesto zaključka

Sklepa žal še ne morem izpeljati, saj se koronska kriza in janšizem še zdaleč nista končala, ker pa sem na posameznih mestih že nakazal na določene formalne lastnosti Novakovih pesmi, ki pričajo v prid angažiranosti, naj sklenem z ekskurzom o tem, da se v Novakovem opusu dolgega leta 2020 pojavljajo značilni formalni strukturni elementi, ki zvenijo družbeno kritični angažma in kritiko politike. Gre za formalne značilnosti, ki podpirajo performativnost pesniškega angažmaja. Na tem mestu trdim, da je Novakova poezija dolgega leta 2020 na formalni ravni diskurz protestnega skandiranja. Zanimivo je tudi to, da smo ljudje nekatere Novakove verze že v teku njegovih performativnih recitacij na samih protestih osvojili in skandirali skupaj z njim. Na diskurz skandiranja pa vsekakor spominjata tudi rima in ritem (oz. rime in ritmi), s katerimi se protestna poezija približuje ritmiziranemu in rimanemu protestnemu skandiranju. Ob naštetem pa ne gre spregledati še naslednjih dveh lastnosti. Prva so besede, prevzete iz pogovornega registra (npr. sodrga, rit, vulgarizmi ipd.). Z njimi ta (sicer formalno in semantično zelo močna in izvirna poezija) postaja *public*. S tem, ko se približuje diskurzu (protestirajoče) množice, se prebija tista navidezna bariera, da je poezija nekaj hermetičnega, dostopnega le ozkemu krogu omikanih, ampak se z njo lahko identificira ali pa jo vzame v premislek praktično kdorkoli. Druga pa so neologizmi in besedne igre (npr. pizdajalci, polit-riti, oslovec, Slovenski domobranski serveti ipd.). To pa so mesta, ki poleg tega, da so pomensko odprta, in poleg tega, da imajo visoko fatično funkcijo, omogočajo tudi neke vrste hipertekst, saj so predvsem ta mesta prevzeta s strani protestnikov in protestnic v obliki naših izvirnih protestnih parol.

LITERATURA

- Boris A. NOVAK, 2017: *Oblike duha: Zakladnica pesniških oblik (tretja, razširjena izdaja)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kajetan GANTAR, 2020: *Provokativno kolesarjenje ni izvorni domislek*. Na spletu.
- Eva KRYŠTUFEK idr., 2020: *Personifikacija komunističnega virusa*. Na spletu.

VIRI PESMI

- Boris A. NOVAK, 2020a: *Svoboda je glagol*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020b: *167 sošolkam in sošolcem*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, Karpo GODINA, 2020: *Sedemnajst biciklistov*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020c: *Kaj je državnost?*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020č: *Trg republike*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020d: *Dr. France Prešeren o rumenih jopičih*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020e: *Kruljenje pri koritu Državnega zbora Republike Slovenije ob sprejemanju novih medijskih zakonov*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020f: *Kolesarski diptih*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020g: *Izdajalci z veliko začetnico P*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2020h: *Smrtni saldo: 3.843 priimkov, 3.843 imen*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2021i: *Taka je ta država, jebi ga!*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2021j: *Veneti, Veneti, Sloveneti*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2021k: *Koliko stane človeško življenje?* Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2021l: *Kdo je kriv za zločin?* Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2021m: *Kretenski karantenski panter*. Na spletu.
- Boris A. NOVAK, 2021n: *Kristusov prihod v Ljubljano naslednji petek zvečer*. Na spletu.

VIRI SLIK

Slika 1: Irena Woelle, 15. 13. 2020. Na spletu.

Slika 2: Osebni arhiv avtorja. Ljubljana, 2020.

SUMMARY

The article presents Boris A. Novak's protest poetry, written in the years 2020 and 2021. The poems responded to ongoing troubled times, marked by janshism (political orientation as developed and represented by the Prime Minister Janez Janša), party personnel placement, political attacks on intellectuals, artists, social minorities, dissenters, and many other unhuman, revanshist and depraved events. Novak retorts to these with his protest poetry. The article divides his poems into three parts: introductory poems (*Freedom is a Verb, To 167 Classmates, Seventeen Cyclists, What is Statehood?, Square of the Republic, Dr. France Prešeren on Yellow Jackets* and *Grunting at the Sink of the Slovene Parliament on the Occasion of New Media Legislation*), poems expressing sharper critique (*Cycling Siptych, Practitioners with a Capital P, Psalm 3823, This is what this Country is Like, Fuck it!*) and poems of anger and reproach (*Veneti, Veneti, Sloveneti, How Much is Human Life Worth?, Whose Fault is it, Who is the Deadly Rogue?, Idiotic Quarantine Panther, Christ's Arrival in Ljubljana next Friday*). Even though the mentioned socially and politically engaged poems are independent poetic units, it is possible to point out parallels which are visible especially in the following characteristics: formally, the poems resemble the discourse of protest chanting (especially because of the use of rhyme and rhythm). Due to certain elements taken from colloquial registers the poems resemble the discourse of the crowd and thus give (at least seemingly) the feeling of accessibility and verism. In accordance with Jakobson's poetic model, the poems have a distinct phatic function. At the same time, Novak's socially critical neologisms open certain (parts) of the poems to hypertext.

Lucija Mandić

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

lucija.mandic@zrc-sazu.si

Kako daleč smo še od oddaljenega branja

Oddaljeno branje je termin, ki ga je pred dobrimi 20 leti skoval teoretik Franco Moretti in označuje metode, ki nam omogočajo hkratno preučevanje večjega števila besedil. Danes termin označuje predvsem raziskovanje literature s pomočjo računalniških orodij. Ta paradigma preučevanja literature je relativno mlada in hitro napredujoča, vendar tudi kontroverzna, saj posega v mnoge uveljavljene nazore o literaturi in literarni vedi. V tem preglednem prispevku nas zanima, kakšna je zgodovina digitalne literarne vede pri nas ter kakšno je stanje raziskav danes.

Ključne besede: digitalna humanistika, literarna teorija, literarna zgodovina, Franco Moretti

How Distant are We From Distant Reading

Distant reading is a term that was coined more than 20 years ago by Franco Moretti and broadly describes all methods of studying literature that allow us to study a larger number of texts. Today, the term mainly refers to the research of literature with the help of computational tools. This paradigm of the study of literature is relatively new and is and rapidly advancing, but also controversial. It interferes with many established views on literature and literary studies. In this review article, we are interested in the history of application of computational methods to research of Slovene literature and the state of such research today.

Keywords: digital humanities, literary theory, literary history, Franco Moretti

Oddaljeno branje

V literarni vedi se v zadnjih desetletjih vse bolj uveljavlja pristop »oddaljenega branja«. Termin je leta 2000 utemeljil italijansko-ameriški literarni teoretik Franco Moretti v članku *Domneve o svetovni literaturi* (v prevodu izšel pri *Studia humanitatis* leta 2011 v sklopu monografije *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi*) kot nasprotje t. i. natančnemu branju (ang. *close reading*). Moretti potrebo po oddaljenem branju utemeljuje s tem, da natančno branje omogoča le raziskovanje zelo omejenega števila kanoniziranih besedil:

Toda težava z natančnim branjem (v vseh utelešenjih, od novega kritištva do dekonstrukcionizma) je v tem, da je nujno odvisno od izjemno majhnega kanona. To je nemara postalo že nezavedna in nevidna premisa, a je vsekakor železna: tako veliko investiramo v posamezne tekste samo, če mislimo, da so le redki zares pomembni.

V nasprotnem primeru to nima smisla. Če pa hočemo pogledati onstran kanona (in svetovna literarna veda bo to seveda počela: absurdno bi bilo, če ne bi), natančno branje tega ne bo opravilo. Niti ni namenjeno temu, nasprotnemu je namenjeno. Navsezadnje je teološka vaja – zelo slovesna obravnava zelo redkih tekstov, pojmovanih zelo resno –, medtem ko v resnici potrebujemo majhno pogodbo s hudičem: znamo brati tekste, zdaj se naučimo še ne brati tekstov. (Moretti 2011: 11)

Z oddaljenim branjem lahko literarna veda torej seže preko meja kanona. Osrednji »problem«, ki ga Moretti naslavlja, je namreč svetovna literatura in z njo »veliko neprebrano« (termin, ki si ga je izposodil pri Margaret Cohen). S tem misli nepregledno množico jezikov in literatur, ki je neobvladljiva za enega samega raziskovalca; za Morettija je že ozko področje angleškega romana v 19. stoletju prevelik zalogaj (Moretti 2011: 8).

Slovenska literatura je tu v drugačnem položaju, saj pri njej komajda lahko govorimo o »velikem neprebranem«. Glede na seznam objavljen na Wikiverzi, je tekom 19. stoletja izšlo 28 besedil v slovenščini z oznako »roman« (Sto romanov, Wikiverza) in četudi v sezname vključimo še druga daljša prozna besedila, so številke bistveno manjše kot Morettijeva ocena števila angleških romanov v istem obdobju (ibid.). Zgovorno je že poročilo o zagatah, s katerimi so se slovenski raziskovalci spopadali ob sestavljanju ELTeC korpusa stotih slovenskih romanov (Schöh idr. 2021). Ali ima Morettijevo oddaljeno branje za nas sploh smisel, če se slovenska literarna veda spopada prej s problemom »pomanjkanja« romanov kot s preobilico? Moretti piše, da nam oddaljeno branje omogoča, »da se osredotočimo na enote, ki so veliko manjše ali veliko večje kakor tekst: na postopke, teme, trope ali na žanre in sisteme« (Moretti 2011: 11), kar pa prinaša koristi tudi pri delu z (obvladljivejšim) korpusom slovenske literature. Vsekakor slovenski literarni teoretiki že nekaj desetletij posegajo po računalniško podprtih kvantitativnih metodah za preučevanje literature, kar nakazuje, da je tudi oddaljeno branje za slovensko literaturo (če ne sicer pa kot del svetovne literature) relevantno.

Oddaljeno branje slovenske literature

Čeprav je termin »oddaljeno branje« relativno nov, njegove metode niso. Slovenska digitalna humanistika je resda bolj razvita na področju jezikoslovja, medtem ko so v literarni vedi tovrstne študije redkejšje, a aplikacije računalniško podprtih kvantitativnih analiz (običajno značilnih za jezikoslovje) so v slovenski literarni vedi prisotne že od konca 70-ih let.

Eno prvih tovrstnih del je Scherberjev konkordančni *Slovar Prešernovega pesniškega jezika* (Scherber 1977), ki je glede na tehnične možnosti v 70-ih letih velik dosežek in dobro nakazuje na smer, v katero se je pozneje razvijala slovenska digitalna literarna veda. V 70-ih in 80-ih je o računalniških metodah razmišljal tudi Denis Poniž v študijah *Numerična estetika in usoda umetnosti* (Poniž 1972a), *Računalniki in poezija* (Poniž 1972b) in *Numerične estetike in slovenska literarna znanost* (Poniž 1982). Pri teh ne gre za uporabo računalniških orodij v praksi, so pa pomembne refleksije paradigmatičnih sprememb v literarni vedi, ki jih je prinesel razvoj novih tehnologij.

V zgodnjih 90-ih je začel o digitalni humanistiki pisati Miran Hladnik, eden od pionirjev praktične uporabe računalnikov za raziskovanje literature pri nas. S pomočjo računalniških seznamov in katalogov so nastale njegove kvantitativne študije *Slovenska kmečka povest* (1990), *Povest* (Hladnik 1991) in *Slovenski zgodovinski roman* (Hladnik 2009). Prednosti uporabe novih tehnologij in pregled zgodnjega razvoja interneta in urejevalnikov je popisal v članku *Elektronski literarnovedni viri in računalniško pisanje* (Hladnik 1994). Kvantitativne študije na podlagi metapodatkov so v resnici že zelo blizu principu oddaljenega branja, kot ga poznamo danes. Še korak dalje je stopil Jure Zupan s člankom *Lahko računalnik prebira pesnike in ugotavlja njihov slog?* (Zupan 1994), ki sam sebe sicer ne imenuje za »stilometričnega«, a s preštevanjem pogostnosti besednih vrst v praksi sledi istim principom kot današnja stilometrična orodja.

Po letu 2000, ko je Franco Moretti v članku *Domneve o svetovni literaturi* prvič omenil izraz »oddaljeno branje« in je na Stanfordu ustanovil svoj t. i. literarni laboratorij, se je tudi pri nas digitalna literarna veda začela razvijati bolj pospešeno.

V zadnjih 20-ih letih se je število tovrstnih poizkusov povečalo; glavni centri slovenske digitalne literarne vede so na Univerzi v Novi Gorici, Univerzi v Ljubljani in Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

Na Univerzi v Novi Gorici je na tem področju aktivna predvsem Katja Mihurko Poniž, ki v sodelovanju z informatiki povezuje digitalno humanistiko s feministično kritiko in pri tem deluje na področju digitalizacije (Mihurko Poniž et al. 2018; Mihurko Poniž 2019; Mihurko Poniž et al. 2020) in oddaljenega branja (Pollak, Martinc, Mihurko Poniž 2020). Raziskovalna skupina Centra za humanistiko v Novi Gorici je sodelovala pri Akciji COST »Distant Reading for European Literary History« in je del skupine DARIAH »Women writers in history«. Pri obeh projektih je v ospredju interdisciplinarno povezovanje med literarno vedo in informatiko. Poleg tega ima Univerza v Novi Gorici razpisan študijski program

Digitalna humanistika (ki pa se v letu 2021/22 žal ne izvaja), kar je edini tovrstni študijski program pri nas. Poleg Katje Mihurko Poniž se je z digitalno humanistiko na Univerzi v Novi Gorici ukvarjal tudi Aleš Vaupotič, ki je objavil nekaj bolj teoretskih člankov na temo digitalne literarne vede (Vaupotič 2007, 2019; Vaupotič, Bovcon 2012). Vaupotič digitalnohumanistične pristope prepleta z umetniškimi praksami, kar se oddaljuje od znanstvenih principov oddaljenega branja, kot ga razume Moretti.

Miran Hladnik z ljubljanske Filozofske fakultete digitalizira slovensko literaturo od 1990 dalje in jo postavlja na splet. Pod njegovim vodstvom študentje od 2006 dalje postavljajo literarna dela (ki so oproščena avtorskih pravic) na spletišče Wikivir, kar se je pokazalo koristno ob oblikovanju slovenskega dela ELTeC korpusa pri akciji COST. Objavlja tudi razprave na temo digitalizacije, vodi delavnice in se zavzema za odprto znanost. V tematski številki *Slavistične revije* Slovenska literarna veda danes (Hladnik 2013) je opozoril na digitalizacijo in splošno dostopnost podatkovnih zbirk kot dva poglobljena razloga za nedavne paradigmatске premike v slovenistiki (o tem tudi v prispevku v isti številki revije, kjer z Gregorjem Kocijanom še dodatno opozarjata na možnosti, ki jih ponujajo digitalne baze podatkov (Kocijan, Hladnik 2013)). V tej številki namigne tudi na potrebo po evalvaciji slovenistične digitalne infrastrukture. O digitalni literarni vedi in njeni prihodnosti v slovenskem okolju je nazadnje pisal v preglednem članku Kvantitativna znanost o književnosti i interpretacija (Hladnik 2020), ki je temeljita refleksija stanja in obetov za prihodnost.

Digitalno literarno vedo omenja tudi Urška Perenič v okviru svojih prispevkov o empirični literarni vedi (Perenič 2009, 2013). Perenič tudi sama aktivno sodeluje pri interdisciplinarnih projektih, kot je bil Prostor slovenske literature na ZRC SAZU, v sklopu katerega je tudi uredila tematsko številko *Slavistične revije* (Perenič 2012).

Pomembna dejavnost na področju digitalne humanistike na Filozofski fakulteti je Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika, ki ga izdaja Slovensko društvo za digitalne tehnologije. V njem prevladujejo jezikoslovni prispevki, a redno izhajajo tudi prispevki, povezani z literarno vedo.

Tretji pomemben center slovenske digitalne literarne vede, kjer se raziskovalci aktivno ukvarjajo z oddaljenim branjem, je Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Eden večjih projektov na tem področju je bil Prostor slovenske književnosti (2011–2014), pri katerem so se literarni zgodovinarji (Marko Juvan kot vodja projekta, Urška Perenič, Jernej Habjan, Marijan Dovič,

Joh Dokler idr.) interdisciplinarno povezali z geografi in informatiki. Pri projektu je šlo za mapiranje obsežne zbirke metapodatkov slovenske literature 19. stoletja, ki so jih zbrali in uredili študentje na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. V sklopu projekta sta izšli tematski številki *Slavistične revije* (ur. Perenič 2012) in *Primerjalne književnosti* (ur. Dovič, Habjan, Juvan 2013) in zbornik *Prostori slovenske književnosti* (ur. Juvan 2016).

Sicer se digitalne metode na inštitutu uporabljajo pri znanstvenokritičnih izdajah starejše književnosti. Na tem področju so aktivni Matija Ogrin, Nina Ditmajer, Andreka Žejn, Monika Deželak Trojar in Luka Vidmar. Rezultati tovrstnega dela na področju digitalne humanistike so knjižnica *Elektronskih znanstvenokritičnih izdaj slovenskega slovstva* (Eziss), *Neznani rokopisi slovenskega slovstva* (NRSS) in znanstvenokritične izdaje besedil (nekaj nedavnih prispevkov s tega področja: Ogrin 2005; Ogrin, Javoršek, Erjavec 2012; Ogrin 2014; Ogrin, Žejn 2016; Ditmajer, Ogrin, Erjavec 2018). Gre predvsem za digitalizacijo in označevanje v jeziku XML v skladu s smernicami TEI, kar je osnova vsakega nadaljnjega dela na področju oddaljenega branja, medtem ko je cilj zgoraj navedenih projektov predvsem digitalizacija in vizualizacija starejših besedil ter njihovo opremljanje z ustreznim tekstnokritičnim aparatom.

Člani inštituta sodelujejo tudi pri projektih, kot je evropska Akcija COST »Distant distant reading for European Literary History« in posamezne samostojne študije, ki uporabljajo in reflektirajo paradigmatške premike v smeri oddaljenega branja. Na inštitutu pri Akciji COST sodelujeta Marko Juvan in Andrejka Žejn.

Andrejka Žejn je v zadnjih letih objavila stilometrične analize slovenskih avtorjev v zgodnjem 19. stoletju. Na ta način je preverjala vpliv Cristopha Schmidta na Janeza Ciglerja (Žejn 2020a) in analizirala slog starejše slovenske pripovedne proze od sredine 17. do sredine 19. stoletja (Žejn 2020b). Študije je izdala v digitalni znanstveni monografiji *Izhodišča slovenske pripovedne proze* (Žejn 2021), kjer je eno poglavje namenjeno stilometričnim analizam starejše slovenske književnosti.

Z oddaljenim branjem se na inštitutu ukvarja še Jernej Habjan. Leta 2011 je pri Studii humanitatis izšel njegov prevod Morettijevih *Grafov, zemljevidov, dreves*. V spremni besedi k prevodu se je še posebej posvetil kritikam Morettijevih pristopov (Habjan 2011a). Tudi članek »Raziskovanje kot branje: od natančnega branja razlike do oddaljenega branja razdalje« je komentar Morettijevih študij in hkrati polemika s kritikami, ki se ne strinjajo z Morettijevim pristopom k problemu svetovne literature (Habjan 2011b). Morettijeve študije je komentiral še v članku *The bestseller as the black box of distant reading: the case of Sherlock Holmes*

(Habjan 2012) in spremni besedi k Morettijeveemu *Bruržuju med zgodovino in literaturo* (Habjan 2015).

Poleg zgoraj naštetih projektov najdemo v bibliografijah tudi druge sporadične objave s področja digitalne humanistike, med katerimi prevladujejo kvantitativne analize s področja prepoznavanja avtorstva (Dović 2002; Limbek 2008; Panker 2012; Zajc 2019; Zajc, Mandić 2020) in entropije (Jakopin 2002, 2003).

Sklep

Računalniško podprte kvantitativne metode za preučevanje literature so bile v slovenski literarni vedi priljubljene vse od začetkov njihovega razvoja, a so dolgo časa ostajale v domeni posameznih zanesenjakov, ki so v digitalizaciji videli prednosti, ki jih institucije še niso. S tehnološkim napredkom, ki je postopoma pronical na vsa področja našega življenja, se je novih digitalnih metod v vse večji meri začela posluževati tudi slovenska literarna veda in se tako pridružila jezikoslovju (konkordančni slovarji, preverjanje avtorstva ipd.).

Koncept Morettijevega oddaljenega branja je k nam prišel z desetletno zamudo in ne pomeni velike prelomnice na področju digitalne literarne vede. V zadnjih 20-ih letih je izšlo le prgišče teoretskih spisov, ki bi reflektirali novo paradigmo, ki se v marsičem ni zdela nič novega glede na to, da so slovenski raziskovalci uporabljali računalniško podprte kvantitativne metode že mnogo let pred tem. Zdi se, da je večji entuziazem na tem področju sprožilo vedno večje število tovrstnih študij v širšem evropskem prostoru in vključevanje slovenskih raziskovalcev v projekte oddaljenega branja (predvsem evropske akcije COST). Povezovanje je v zadnjih letih spodbudilo uporabo tovrstnih metod tudi pri raziskavah, ki se primarno ne posvečajo digitalni humanistiki (npr. pri Ivani Zajc in Andrejki Žejn).

Za prihodnost slovenske digitalne literarne vede se mi zdi pomembna tradicija poseganja po digitalnih kvantitativnih metodah v slovenski literarni vedi z navezavo na teorijo »oddaljenega branja«, ki postavi tovrstne pristope v novo luč. Pomembno se mi zdi tudi interdisciplinarno povezovanje s programerji in predvsem ustanavljanje projektnih raziskovalnih skupin, ki se lahko (učinkoviteje kot posamezniki) lotijo ambicioznejših in kompleksnejših projektov v okviru digitalne literarne vede. Stilometrične analize že digitaliziranega gradiva so relativno enostavne; orodja so že zelo razvita in prijazna uporabnikom in ne zahtevajo dolgotrajne priprave podatkov. Popularnost manjših stilometričnih analiz, ki prevladujejo v slovenski digitalni literarni vedi, sicer nakazuje željo po večjem

izkoriščanju možnosti, ki jih digitalne metode omogočajo, a hkrati nakazuje omejenost z vidika kadra in financ. Narava digitalne humanistike je vendarle taka, da je pred kakršno koli računalniško analizo potrebnega veliko ročnega dela pri zbiranju in pripravi podatkov, zato so obsežni projekti pri nas trenutno neizvedljivi.

To so sistemske ovire, ki zadevajo slovensko humanistiko na sploh, saj je kronično kadrovska in finančno podhranjena v primerjavi z naravoslovjem. Spodbudne so težnje k interdisciplinarnemu povezovanju med humanistiko in informatiko, ki pozitivno vplivajo tudi na razvoj digitalne literarne vede in spodbujajo k intenzivnejšim premikom v to smer v slovenski literarni vedi. To je videti na podlagi projektov, ki v vse večji meri vključujejo delo s korpusi in računalniško podprtimi kvantitativnimi metodami, in pri odpiranju novih študijskih smeri.

LITERATURA

- Marijan DOVIĆ, 2002: Podbevšek in Cvelbar. *Slavistična revija* 50/2. 233–249.
- Marijan DOVIĆ, Jernej HABJAN, Marko JUVAN (ur.), 2013: *Prostorski obrat v literarni vedi/ The Spatial Turn in Literary Studies, Primerjalna književnost* 36/1.
- Jernej HABJAN, 2011a: Konkretnost Morettijevih abstraktnih modelov za literarno zgodovino (Spremna študija). V: Franco Moretti: *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Ljubljana: Studia Humanitatis. 185–205.
- Jernej HABJAN, 2011b: Raziskovanje kot branje: od natančnega branja razlike do oddaljenega branja razdalje. Ur. Jernej Habjan. »Kdo bere?«: *perspektive raziskovanja branja. Primerjalna književnost* 34/2. 31–41, 173–183.
- Jernej HABJAN, 2012: The bestseller as the black box of distant reading: the case of Sherlock Holmes. *Primerjalna književnost* 35/1. 91–105.
- Jernej HABJAN, 2015: Spremna beseda. V: Franco Moretti. *Buržuj: med zgodovino in literaturo*. Ljubljana: Sophia. 213–228.
- Miran HLADNIK, 1991: *Povest*. Ljubljana: DZS.
- Miran HLADNIK, 1995: Elektronski literarnovedni viri in računalniško pisanje. *Jezik in slovstvo* 40/7. 243–254.
- Miran HLADNIK, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Miran HLADNIK, 2013: Slovenska literarna zgodovina danes. Ur. Miran Hladnik. *Slovenska literarna veda danes, Slavistična revija* 61/1. 315–327.
- Miran HLADNIK, 2020: Kvantitativna znanost o književnosti i interpretacija. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti* 64/3–4. 285–300.
- Primož JAKOPIN, 2002: *Entropija v slovenskih leposlovnih besedilih*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Primož JAKOPIN, 2003: Nizkoentropijski jezikovni model na besedilih Cirila Kosmača in Ivana Cankarja. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. *Obdobja* 21. *Slovenski roman*. Ljubljana:

- Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 565–570.
- Marko JUVAN (ur.), 2016: *Prostori slovenske književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- Gregor KOČIJAN, Miran HLADNIK, 2013: Bibliografija kot podlaga za raziskovanje: (nekaj bibliografskih izkušenj). Ur. Miran Hladnik. *Slovenska literarna veda danes, Slavistična revija* 61/1. 297–304.
- Marko LIMBEK, 2008: Usage of multivariate analysis in authorship attribution: did Janez Mencinger write the story “Poštena Bohinčeka”? *Metodološki zvezki* 5/1. 81–93.
- Lucija MANDIĆ, Ivana ZAJC, 2020: Stilometrična analiza avtorskega sloga Jurčič-Kersnikovega romana *Rokovnjači*. Ur. Ina Poteko. *Slovansko jezikovno in literarno povezovanje ter zgodovinski kontekst: Mednarodni študentski simpozij Slovan Slovanu Slovan*. Ljubljana: Študentska organizacija Filozofske fakultete. Na spletu. 7–13.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2019: Digitalizacija literarne ustvarjalnosti: študija primera Zofke Kveder. Ur. Aleksandra Vraneš. *Digital humanities and Slavic cultural heritage : international scientific conference, Belgrade, 6-7 May 2019*. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet. 27–28.
- Katja MIHURKO PONIŽ, Narvika BOVCON, Aneta TRAJANOV, Tina SMREKAR, 2020: Digitalizacija kulturne dediščine v dveh projektih programa Študentski inovativni projekti za družbeno korist. Ur. Darja Fišer, Tomaž Erjavec. *Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino. 66–73.
- Katja MIHURKO PONIŽ, Narvika BOVCON, Marie SØRBØ NEDREGOTTEN, Viola PARENTE-ČAPKOVÁ, Amelia SANZ, Suzan VAN DIJK, Aleš VAUPOTIČ, 2018: Teaching women writers with NEW Virtual Research Environment. Ur. Darja Fišer, Andrej Pančur. *Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika, 20. september – 21. september 2018, Ljubljana, Slovenija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 254–255.
- Franco MORETTI, 2011: *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Matija OGRIN, 2005: O znanstvenih izdajah in digitalni humanistiki. *Znanstvene izdaje in elektronski medij*. Ljubljana: ZRC SAZU. 7–21.
- Matija OGRIN, 2014: Early modern Slovenian manuscripts. Encoding and presenting descriptions, genres, and authors. *Scripta & e-scripta: the journal of interdisciplinary mediaeval studies* 14. 39–45.
- Matija OGRIN, Jan Jona JAVORŠEK, Tomaž ERJAVEC, 2012: Register slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja: repozitorij, digitalna knjižnica in raziskovalno okolje. Ur. Ines Vodopivec. *South-Eastern European Digitization Initiative - SEEDI 2012, Ljubljana, Slovenia, 17-18 May 2012: book of abstracts*. Ljubljana: NUK. 28–29.
- Matija OGRIN, Andrejka ŽEJN, 2016: Strojno podprta kolacija slovenskih rokopisnih besedil: variantna mesta v luči računalniških algoritmov in vizualizacij. Ur. Tomaž Erjavec, Darja Fišer. *Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika, 29. september – 1. oktober 2016*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 125–132.
- Ines PANKER, 2012: *Avtomatsko določanje avtorstva slovenskih leposlovnih besedil: diplomsko delo*. Univerza v Ljubljani, Fakulteta za računalništvo in informatiko. Na spletu.

- Urška PERENIČ, 2009: K računalniško podprtim empiričnim raziskavam literature. *Primerjalna književnost* 32/1. 195–200.
- Urška PERENIČ (ur.), 2012: *Prostor v literaturi in literatura v prostoru/Space in Literature and Literature in Space*, *Slavistična revija* 60/3.
- Urška PERENIČ, 2013: V prerezu slovenske empirične literarne znanosti. *Slavistična revija* 61/1. 275–284.
- Senja POLLAK, Matej MARTINC, Katja MIHURKO PONIŽ, 2020: Natural language processing for literary text analysis: word-embeddings-based analysis of Zofka Kveder's Work. Ur. Maria José Finatto, Senja Pollak: *Proceedings of the Workshop on Digital Humanities and Natural Language Processing (DHandNLP 2020), co-located with International Conference on the Computational Processing of Portuguese (PROPOR 2020)*. 1–9.
- Denis PONIŽ, 1972a: Numerična estetika in usoda umetnosti. *Problemi* 5/168–69. 120–121.
- Denis PONIŽ, 1982: *Numerične estetike in slovenska literarna znanost*. Maribor: Obzorja.
- Denis PONIŽ, 1972b: Računalniki in poezija. *Prostor in čas* 4/9–10. 603–606.
- Peter SCHERBER, 1977: *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*. Maribor: Obzorja.
- Christof SCHÖCH, Roxana PATRAȘ, Diana SANTOS, Tomaž ERJAVEC, 2021: Creating the European Literary Text Collection (ELTeC): Challenges and Perspectives. *Modern Languages Open*. Sprejeto v objavo.
- Sto romanov. Wikipedija.
- Aleš VAUPOTIČ, 2007. Spletišče Evropske mreže za primerjalno literarno vedo. *Primerjalna književnost* 30/2. 180–182.
- Aleš VAUPOTIČ, 2019: Comparative literature and digital humanities. V: *Littérature – échanges culturels – transmission: savoirs et créations entre passé et avenir*, Lille 2019. Na spletu.
- Aleš VAUPOTIČ, Narvika BOVCON, 2012: Experimental Visualizations as a Research Tool. Na spletu.
- Ivana ZAJC 2019: Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič. *Amfiteater* 7/2. 80–98.
- Jure ZUPAN, 1994: *Lahko računalnik prebira pesnike in ugotavlja njihov slog? Delo – Književni listi* 21. julij 1994. 13–15.
- Andrejka ŽEJN, 2020a: Računalniško podprta stilometrična analiza pripovedne literature Janeza Ciglerja in Christopha Schmida v slovenščini. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja* 32/2. 137–158.
- Andrejka ŽEJN, 2020b: Stilometrijska analiza slovenske pripovedne književnosti do prve izvorne slovenske priče. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*. 64/3–4. 263–283.
- Andrejka ŽEJN, 2021: *Izhodišča slovenske pripovedne proze*. Ljubljana: ZRC SAZU.

SUMMARY

Ever since Franco Moretti coined the term »distant reading« 20 years ago, this new paradigm has spread rapidly around the world and is still gaining in popularity. Since we intend to use these methods in the field of Slovene literature in our own research, our goal in this review article was to illustrate the development of Slovene digital literary science from its beginnings to the present day. We began the review with Scherber's concordant *Dictionary of Prešeren's Poetic Language* in the late 1970s and concluded with the latest analyses in the field of stylometry. The proposal showed that computer-aided quantitative methods are nothing new for Slovene literary studies, as researchers have used them sporadically but regularly for at least 20 years before the foundation of Moretti's Stanford Literary Lab. However, as the use of these methods became more widespread elsewhere, their popularity also increased in Slovene literary studies in the past 20 years. We observed three main centers of Slovene digital literary studies; the University of Nova Gorica, the Faculty of Arts of the University of Ljubljana and the Institute of Slovene Literature and Literary Studies ZRC SAZU. Researchers are involved in European projects that use the methods of digital humanities and at the same time use computer-aided corpus approaches in their project. The most common analyses are in the field of stylometry. We assume that the reason for this is because such analyses are manageable enough for a single or smaller group of researchers, while larger, more ambitious projects of this kind still represent a challenge for the Slovenian research institutions in the field of humanities, which are severely underfunded in this area. We would like to see Slovenian literary studies continue to develop in this direction by encouraging students to develop interest in this field (by including these approaches in curricula), by interdisciplinary collaboration with STEM research institutions, and further project financing, which would also enable larger and more ambitious research projects.

Neža Kočnik

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
neza.kocnik@gmail.com

Primerjalna verzologija med jezikoslovjem in literarno vedo

Prispevek se osredotoča na uporabo primerjalne metode in metode rekonstrukcije v primerjalni verzologiji, zlasti pri ključnih avtorjih, kot so A. Meillet, R. Jakobson in C. Watkins. Ob konkretnih primerih uporabe spoznanj primerjalnega jezikoslovja v primerjalni verzologiji skuša začrtati tudi splošno definicijo primerjalne metode in metode rekonstrukcije, kot se rabita v verzologiji.

Ključne besede: primerjalna verzologija, metodologija, A. Meillet, R. Jakobson, C. Watkins

Comparative Metrics between Linguistics and Literary Studies

This paper focuses on the use of the comparative method and method of reconstruction in comparative metrics, in particular with key authors such as A. Meillet, R. Jakobson and C. Watkins. It also attempts to outline a general definition of the comparative method and method of reconstruction as they are used in metrics, using concrete examples of the application of the findings of comparative linguistics in comparative metrics.

Keywords: comparative metrics, methodology, A. Meillet, R. Jakobson, C. Watkins

1 Kratak pregled razvoja primerjalne verzologije

Primerjalna verzologija se je že od svojih začetkov oblikovala in razvijala ob primerjalnem jezikoslovju. Ob prizadevanjih po rekonstrukciji skupnega prajezika so se pojavila vprašanja in težnje tudi po rekonstrukciji skupnega verznega izhodišča. Med takšna začetna prizadevanja lahko v 19. stoletju štejemo dela nemških klasičnih filologov, kot so Theodor Bergk, Rudolf Westphal in Hermann Usener. Vprašanje, s katerim so se soočali in ga lahko smatramo za osrednje vprašanje primerjalne verzologije, je bilo vprašanje rekonstrukcije verznega sistema, iz katerega so se lahko razvili vsi različni verzni sistemi, ki jih indoevropski jeziki izkazujejo (Gasparov 1996: 5).

Klasični filologi so seveda najbolj poznali grško kvantitativno verzifikacijo in njene zakonitosti, zato so se osredotočali zlasti na podobnosti drugih sistemov z grškim, ki pa ni bil najboljše izhodišče za tovrstno raziskovanje, saj so se zaradi

pomanjkanja predhomerskih pisnih virov pri rekonstrukciji morali posluževati analogij. Poleg »problematičnega«¹ opiranja na (evropsko) glasbeno tradicijo (18. in 19. stoletja) so se zmotno zanašali tudi na nepomembnost števila zlogov (Gasparov 1996: 6), ki se je, kot bomo videli, že z Meillettovimi raziskavami izkazala za bistveno lastnost pri rekonstrukciji indoevropskega verza.

Prelomno je bilo delo indoevropeista Antoina Meilleta (*Les Origines indo-européennes des mètres grecques*, 1923), ki je podobno izhajal iz primerjave grške in vedske verzifikacije, vendar v obratni smeri (namesto na vedske elemente, podobne grškim, se je osredotočil na grške, podobne vedskim). Dokazal je pomembnost izosilabičnosti verza in predvidel, da so v najstarejši verzifikaciji, pred razvojem kvantitativnega verza, prevladovale silabične² in ne tonične lastnosti. Težavo je predstavljal grški material, saj niti heksameter niti druge klasične kvantitativne verzne oblike niso izkazovale izosilabičnosti, vendar se je Meillet zavedal, da je grška književnost pred epom poznala (strukturno) enostavnejše pesmi. O(d) njih ohranjenega ni praktično nič, a kar je, se je nepričakovano dobro ujemalo s sanskrtskimi zlogovnimi oblikami (Gasparov 1996: 6). Tudi on se je posluževal analogičnih razlag, a te analogije so bile drugačne od nemških, lahko bi rekli celo obratne, npr. nemški raziskovalci so predpostavili, da je nemški silabotonični verz nastal iz čistega toničnega sistema; Meillet pa je srednjeveški latinski silabotonični verz izpeljeval iz razmeroma čistega silabičnega verza. Rekonstruiranemu indoevropskemu verzemu izhodišču je Meillet dokazal dve podporni točki, grški in vedski verzni sistem, od 50. let 20. stol. naprej pa so verzologi poznejših generacij sledili njegovemu zgledu: Roman Jakobson (*Studies in Comparative Slavic Metrics*, 1952) je rekonstruiral slovansko verzno izhodišče in pokazal, kako bi se to lahko razvilo iz indoevropskega, Calvert Watkins (*Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse*, 1963) je iz Meilletovega izhodišča izpeljal keltsko verzifikacijo, Thomas Cole (*The Saturnian Verse*, 1969) pa staroitalško (Gasparov 1996: 7). Ruski verzolog Mihail Gasparov je v svoji *Zgodovini evropske verzifikacije* (*History of the European Versification*, 1996) ne samo sistematiziral dotedanje vedenje, temveč ga ob sopostavitvi tudi kritično presodil.

1 Norme določene glasbene tradicije niso univerzalne (Gasparov 1996: 6), zato za izhodišče takšnih raziskav niso primerne.

2 Nemški teoretični ideji čiste silabičnosti niso bili naklonjeni (Gasparov 1996: 6).

1.1 Antoine Meillet: *Aperçu d'une histoire de la langue grecque* (1913) in *Les Origines indo-européennes des mètres grecques* (1923)

Kljub razhajanjem mnenj o posameznih Meilletovih predpostavkah in trditvah je njegova monografija *Les Origines indo-européennes des mètres grecques* (1923) za primerjalno verzologijo izjemnega pomena. Kot jezikoslovec, zavezan primerjalni metodi, je s primerjavo grške in vedske metrike postavil prve temelje za rekonstrukcijo indoevropskega verznega izhodišča. Dognanja, objavljena v poglavju o izvoru grške metrike v knjigi *Aperçu d'une histoire de la langue grecque* (1913), je deset let kasneje v monografiji *Les Origines indo-européennes des mètres grecques* razširil in podkrepil z dodatnimi primeri.

1.1.1 Izbira primerjanih jezikov

Meillet poudarja, da je primerjanje metričnih zakonitosti mogoče samo med jeziki, ki imajo podobno ritmično in glasovno strukturo. Vedski in grški verz sta za primerjavo primerna zlasti zato, ker tonemski oz. muzikalni naglas ni imel nobenega vpliva na trajanje in intenziteto vokalov, tako pa je iz nabora možnih primerjanih jezikov izločil slovanske in baltske jezike,³ kjer je vpliv tona na vokale zaznaven. Tudi irski in germanski verz sta za sklepanje o indoevropskem verzu zaradi stalnega jakostnega naglasa na prvem zlogu preveč oddaljena (Pacheiner - Klander 2001: 54); latinski verz ima malo ohranjenega gradiva, zapisana besedila iranskega verza pa so zabrisala razlikovanje med dolgimi in kratkimi samoglasniki (Meillet 1923: 12–18).

Skupne lastnosti grškega in vedskega verza, ki jih navaja Meillet:

1. nevplovanje tonemskega naglasa na zgradbo verza
2. oba jezika imata enako prozodijo, tj. pravila, ki določajo, kaj se razume kot dolg in kaj kot kratek zlog
3. podobna vloga premora
4. nedoločenost zadnjega zloga v verzu
5. kvantitativna določenost verznega izglasja (razen zadnjega zloga)
6. obstoj verzni oblik, ki se razlikujejo le po katalektičnosti in akatalektičnosti

³ Za slovanske in baltske jezike vseeno dodaja, da bi bilo smiselno preveriti njihovo možnost nadaljevanja indoevropskega verznega izhodišča.

7. posebna podobnost nekaterih verznihi oblik, npr. po številu zlogov in stiku dveh kračin v sredini verza⁴
8. podobna zgradba kitic
9. enako razmerje med dolžinami in kračinami (3 : 2)⁵

Kot grško inovacijo je Meillet izpostavil tudi delno zamenljivost dveh kračin z dolžino (Pacheiner - Klander 2001: 57).

1.2 Roman Jakobson: *Studies in Comparative Slavic Metrics*, 1952

Meilletove raziskave so Jakobsona spodbudile k iskanju tretjega »opornega stebra« rekonstruiranega indoevropskega verznege izhodišča. Največ pozornosti je namenil srbskemu epskemu desetercu, ki ga kot možnega »nadaljevalca« indoevropskega izhodišča določajo:

1. izosilabičnost
2. sintaktični premor na koncu verza
3. cezura po četrtem zlogu, ki verz razdeli na dva neenaka polstiha
4. kvantitativno verzno izglasje, ki obsega 7., 8. in 9. zlog: deveti zlog je, če je naglašen, praviloma dolg, medtem ko sta sedmi in osmi zlog, če sta naglašena, praviloma kratka
5. kvantitativna nedoločenost verznege vzglasja⁶

Med lastnostmi srbskega epskega deseterca Jakobson navaja tudi določilo, da mora biti v verzu vsaj ena od besednih mejá pozicionirana pred lihim zlogom, dvožložna beseda tako lahko obsega prvi in drugi, tretji in četrty, peti in šesti, sedmi in osmi ali deveti in deseti zlog, ne pa drugega in tretjega, četrtega in petega, šestega in sedmega ali osmega in devetega. Našteje tudi tendence tega verza, med katerimi na tem mestu izpostavimo pogostejšo realizacijo naglasov na lihih pozicijah – verz torej izkazuje trohejske težnje – in pogostejšo realizacijo medbesednih meja pred lihimi zlogi (Jakobson 1952: 25–26).

4 Zgradbe *trištubha* in *džagati* ter *sapfične* in *alkajske* kitice so si podobne tudi v sredini verza, kjer se pojavljata po dve kračini (Pacheiner - Klander 2001: 56).

5 Meillet predvideva, da je bilo to razmerje značilno tudi za indoevropski verz, ki je zaradi števila zaprtih zlogov v indoevropsčini moral imeti več dolžin kot kračin (Pacheiner - Klander 2001: 56).

6 Verzno vzglasje (začetek verza) je bilo svobodno tudi v grškem in vedskem verzu, v slednjem bolj (Meillet 1923: 37).

Jakobson je raziskoval tudi sorodnost 8-zložnega verza z jambskim ritmom pri Južnih Slovanih in 8-zložnega verza ruskih pripovednih pesmi, na podlagi česar je možno sklepati o naravi (pra)slovanskega verznega izhodišča – to je bil najverjetneje kratki 8-zložni epski verz s cezuro po 5. zlogu in s kvantitativnim verznim izglasjem.

Dvakrat v svojo študijo vključuje slovenski verz, in sicer pravi, da Slovincem epski deseterec ni neznan; z Isačenkovo analizo slovenskih balad pa podkrepi Korševo zavračanje teorije, po kateri bi naj bil 8-zložni verz tudi v nekaj slovenskih baladah prevzet iz nemščine (Pacheiner - Klander 2001: 58–60).

1.3 Calvert Watkins

Naslednjo podporo izhodiščnim Meilletovim prizadevanjem je s študijo o izvoru staroirskih verzni oblik prinesel Calvert Watkins. Krajši staroirski verzi so posledica posebnih glasovnih in naglasnih zakonov stare irščine – končni zlogi so odpadli zaradi premika naglasa na začetek besed (Калыгнн, Королев: 2012: 14).

Stari irski 7-zložni verz se s svojimi grškimi, vedskimi in slovanskimi sorodniki ujema v naslednjih značilnostih:

1. izosilabičnost
2. nedoločenost verzne vzglasja
3. določenost verzne izglasja⁷
4. obvezna medbesedna meja po 4. zlogu
5. nedoločenost končnega zloga

Watkins je med drugim poudarjal, da so kitice staroirske poezije, podobno kot v grški in vedski poeziji, sestavljene iz verzov različnih dolžin (Pacheiner - Klander 2001: 60–61).

2 Metodologija

2.1 Primerjalna metoda in metoda rekonstrukcije v primerjalnem jezikoslovju

V primerjalnem jezikoslovju je primerjalna metoda definirana kot »metoda določanja vodoravne (horizontalne) jezikovne sorodnosti. Pri tem gre za primerjavo

⁷ Pri nedoločenosti verzne vzglasja in določenosti verzne izglasja ne gre več za kvantitativno (ne)določenost, saj govorimo že o jakostnem naglasu (Pacheiner – Klander 2001: 61).

izpričanega jezikovnega stanja v vodoravno sorodnih idiomih, tj. idiomih »potomcih« skupnega idioma »prednika« (praidioma) ter za ugotavljanje sistematičnih, regularnih, »pravilnih« jezikovnih vzporednic med posameznimi vodoravno sorodnimi idiomu na sinhron(ičn)i ravni«, metoda rekonstrukcije pa je »metoda določanja navpične (horizontalne) jezikovne sorodnosti. Pri tem gre za rekonstrukcijo izhodiščnega jezikovnega stanja v idiomu »predniku«, kar pomeni projekcijo izpričanega jezikovnega stanja v idiomih »potomcih« v časovno preteklost na diahron(ičn)i ravni (Šekli 2018: 35).

2.2 Primerjalna metoda in metoda rekonstrukcije v primerjalni verzologiji

Meillet je trdil, da je verzno izhodišče dokazljivo le s primerjalno metodo. Ta pa je mogoča samo v primeru, da je ritmična struktura verzni sistemov primerjanih jezikov podobna. Zavestno in dosledno je sledil načelom primerjalne metode: »Način, kako je bila primerjalna metoda uporabljena pri metriki, ustreza pravilom te metode: tam, kjer je opaziti ujemanja, katerih natančnost izključuje naključnost, in kjer je poleg tega izključeno izposojanje, gre za skupen izvor.« (cit. po Pacheiner - Klander 2001: 54). Zavedal se je (in to tudi poudaril), da je utemeljevanje verznega izhodišča na primerjavi le dveh metričnih sistemov lahko pomanjkljivo (Meillet 1923: 12–18).

Če sledimo definicijam primerjalne metode in metode rekonstrukcije v primerjalnem jezikoslovju, bi se v za primerjalno verzologijo preoblikovani formulaciji lahko glasili nekako takole: Pri primerjalni metodi gre za primerjavo izpričanih metričnih oblik ritmično⁸ med seboj sorodnih verzni sistemov in ugotavljanje metričnih (tj. regularnih ritmičnih) vzporednic; pri metodi rekonstrukcije pa za rekonstrukcijo izhodiščnega verznega sistema oz. skupnega verznega izhodišča na podlagi projekcije izpričanega stanja posameznih v sklopu primerjalne metode primerjanih verzni sistemov v časovno preteklost.

Za izpeljavo posebnosti in določil primerjalne metode v primerjalni verzologiji se zdi smiselno navesti definicijo verza (Bjelčević 2017: 402):

Verz je (umetnostno) besedilo, ki je za razliko od proze dvojno členjeno. Proza je členjena na stavke, verz pa na stavke in še na grafično ali intonacijsko samostojne enote. Verzi v pesmi so med seboj ekvivalentni glede na neko gramatično lastnost, in sicer

8 Ritmična sorodnost se izkazuje na podlagi ujemanja gradnikov ritma, npr. temeljenje verzni sistemov na naglasu ali na dolžini ipd.

ali silabično (silabični verz), prozodično (silabotonični, tonični, kvanitativni verz) ali pa sintaktično (svobodni verz). (podčrtala avtorica)

Pri primerjanju verzov s ciljem rekonstrukcije skupnega verznega izhodišča bi ravni primerjave splošnem razdelili na potencialno ujemanje celotnega in/ali dela verza. Verz lahko razdelimo na tri večje enote: začetek oz. verzno vzglasje, sredino oz. verzno medglasje in konec oz. verzno izglasje. Vsak izmed elementov (celotni verz ali kateri izmed njegovih delov) je lahko določen ali nedoločen, določenost⁹ pa je lahko silabična, prozodična ali sintaktična.

Silabična določenost se nanaša na število zlogov in tako zadeva predvsem celotni verz, prozodično je verz določen s številom zlogov in številom naglašanih (ali dolgih) zlogov, sintaktično pa je s tipom skladenjske meje na koncu verzov določeno verzno izglasje, natančneje »poizglasje« oz. celotni verz.

Tudi znotraj posameznih delov verza vidimo možnosti za nadaljnjo razdelitev: verzno izglasje npr. je lahko določeno v celoti (tj. določeni so vsi zlogi) ali delno. Grško in vedsko verzno izglasje je glede na Meilletove ugotovitve delno določeno – izjema je zadnji zlog, ki je nedoločen.¹⁰

Značilnosti rekonstruiranega indoevropskega verza, ki jih predpostavlja primerjalna verzologija, so:

1. verz je bil silabičen
2. (vključeval je dve vrsti verznega vzorca:¹¹ *kratkega* in *dolgega*¹²)
3. dolgi verzni vzorec je bil ločen s cezuro
4. tonemski naglas ni bil pomemben
5. kvantitativno verzno izglasje

Odločilni položaj verznega izglasja je bil predzadnji zlog: obstajala je močna težnja, da bi ta položaj zasedli bodisi samo dolgi zlogi (žensko izglasje) bodisi samo kratki zlogi (moško izglasje). Zadnji, končni zlog ni bil določen; izkazana pa je tendenca, da bi bil predpredzadnji zlog nasproten odločilnemu predzadnjemu. V ženskem izglasju je tako imel

9 Določenost razumem v smislu teženj, ki jih izkazuje določen pesniški jezik v določenem obdobju, ne pa »predpisanih« norm.

10 Tudi nedoločeno zadnjega zloga je določena – določeno je, katera pozicija je nedoločena.

11 *Kratek* je bila morda povezana z lirsko, *dolg* pa z epsko zvrstjo (Gasparov 8).

12 Za razliko od *kratkega* (8-zložnega) je bil *dolg* (10–11–12-zložni) s cezuro razdeljen na dva polstih. Cezura je bila lahko stalna po 4. zlogu ali prosta – bodisi po 4. bodisi po 5. zlogu (Gasparov 8). Dolg verz je tako s cezuro razpadel na dva za uho lažje sprejemljiva ločena dela.

kratek zlog prednost pred obveznim dolgim zlogom, v neženski končnici pa dolg pred obveznim kratkim zlogom. Drugo določilo indoevropskega verznega izhodišča je zevgma, tj. prepoved besedne meje pred zadnjim zlogom (Gasparov 1996: 8–9).

1., 3. in 4. lastnost se tako nanašajo na celotni verz, 3. zlasti na sredino verza, 5. lastnost pa na verzno izglasje.

Splošne značilnosti verza za primerjavo verznihi sistemov s ciljem rekonstrukcije njihovega skupnega verznega izhodišča bi lahko glede na del verza, ki ga obsegajo, sistematizirali takole:

- a) celotni verz: število zlogov, število (realiziranih) krepkih in šibkih pozicij; aliteracija¹³
- b) del verza
 - b1) verzno vzglasje: predtakt
 - b2) sredina verza: meje (cezura, diereza)
- c) verzno izglasje: število krepkih in šibkih pozicij znotraj verznega izglasja; katalektičnost, hiperkatalektičnost
- d) »poverzje«: sintaktične meje (ali prepovedi njih)

Aliteracija¹⁴ izkazuje dvojno določenost. Govorimo lahko o dveh ravneh – zlogovno-besedni (ujemanje besed v soglasnikih) in verzni (enako število aliteriranih besed v verzu).

Zlogovno-besedna raven je definicijska omejitev gradnikov določene figure, ki je tako notranje določena – aliteracijo po svoji definiciji določa besedno vzglasje (ujemanje začetnih soglasnikov besed). Na verzni ravni je aliteracija zunanje določena – zadeva celotni verz.

4 Primeri uporabe spoznanj primerjalnega jezikoslovja v primerjalni verzologiji

4.1 Latvijski verz

Za razumevanje latvijskega verza je ključno poznavanje latvijskih naglasnih sprememb, ki so neposredno vplivale in reorganizirale latvijski verz.

V latvijščini se je prabaltoslovansko (prosto in premično) naglasno mesto

13 Kot ena izmed definicijskih lastnosti npr. germanskega aliteracijskega verza.

14 Ostale figure (npr. rima, asonanca) so izvzete, saj ne spadajo med sistemske lastnosti verza.

posplošilo na prvem zlogu, dolgi zložniki v zadnjem zlogu pa so se ne glede na svoj prabaltoslovanski tonem skrajšali (Šekli 2016: 195).

Tipičen metrum latvijske verzifikacije je s cezuro na dva štirizložna polstih razdeljen osmerek. Polstih sta določena s kvantitativnim izglasjem (zadnji zlog vsakega polstih je kratek) in zevgmo, tj. prepovedjo pozicioniranja besedne meje pred zadnjim zlogom (Gasparov 1996: 11).

S posplošitvijo naglasnega mesta na prvem zlogu se silabični polstih silabotonizira v smer troheja. Krajšanje dolgih zložnikov¹⁵ v zadnjem zlogu večzložnic na strukturo verza ni vplivalo, ker ga je določalo kvantitativno izglasje, zadnji zlog polstihov je bil tako v vsakem primeru kratek. Po onemitvi kratkih izglasnih zlogov (Stang 1966: 117–118) se pri petju pred cezuro ali na koncu verza lahko dodaja končni *-i* (zlasti za kratkimi zlogi) (Gasparov 1996: 11), s čimer se štirizložnost polstih ohrani, sicer pa se polstih skrajša na tri zloge.¹⁶

| Primerjalno jezikoslovje | Primerjalna verzologija |
|--|--|
| Krajšanje dolgih zložnikov v zadnjem zlogu večzložnic in njihova onemitev. | 1. Skrajšanje polstih na tri zloge ali 2. dodajanje končnega <i>-i</i> pred cezuro in na koncu verza ter posledična ohranitev štirizložnosti polstih. |
| Posplošitev naglasnega mesta na prvem zlogu. | Silabotonizacija polstih v smeri troheja. |

Možne besedne kombinacije (glede na število zlogov) znotraj štirizložnega polstih so naslednje: 4 + 0, 2 + 2, 3 + 1 in 1 + 3. Prvi dve kombinaciji zvenita trohejsko v vsakem primeru, tretjo onemogoča zevgma, pri zadnji pa se naglas pod vplivom troheja premakne na sredino trizložnih besed. Tipični latvijski verz tako zveni kot 4(3) + 4(3)-zložni¹⁷ trohej (Gasparov 1996: 12).

4.2 Vzhodnoslovanski tonični verz

Posledica splošnoslovanske onemitve šibkih (v izglasju in v zlogu pred zlogom z nepoglasniškim samoglasnikom ali krepkim polglasnikom) polglasnikov **b*, **b̥* (Havlíkovo pravilo), ki je v vzhodni slovanščini izpričana od 2. polovice 11. stoletja (Šekli 2018: 186), je bila izguba izosilabičnosti verza.

15 Dolgih samoglasnikov in dvoglasniških zvez.

16 Osmerek z okrajšanima polstihoma je tudi eden izmed možnih izvorov latvijskega šesterca (Gasparov 1996: 12).

17 3 po onemitvi izglasnih zlogov, 4 ob dodajanju končnega *-i* pri petju.

Medtem ko je južnoslovanski verz izosilabičnost obnovil, je v vhodnoslovanskem verzem sistemu prišlo do prehoda iz čistega silabičnega v čisti tonični princip. Zaradi popolne izgube (tonemskih in) kvantitetnih opozicij (Šekli 2018: 213) se kvantitativno verzno izglasje ni moglo ohraniti, ampak se je zamenjalo s toničnim – na zadnji krepki poziciji, tam, kjer je bila npr. v srbskem verzu dolžina, je stal obvezni naglas, verzno izglasje za njim pa se je podaljšalo za dva zloga (nenaglašene in poljubnega). Tako se je kvantitativno žensko verzno izglasje razvilo v tonično daktilsko (Gasparov 1996: 39).

| Primerjalno jezikoslovje | Primerjalna verzologija |
|--|--|
| Onemitev šibkih polglasnikov. | Izguba izosilabičnosti verza. |
| Izguba (tonemskih) in kvantitetnih opozicij. | Porušenje in reorganizacija kvantitativnega verznega izglasja. |

4.3 (Grški) in latinski verz: prehod od kvantitativne k silabični (in silabotonični) verzifikaciji

Izguba kvantitetnega razlikovanja samoglasnikov je zahtevala tudi preoblikovanje kvantitativnega verzifikacijskega sistema, natančneje preoblikovanje klasičnih kvantitativnih metričnih oblik: heksametra, tetrametra, trimetra in dimetra. Pri prehodu v silabični princip (v obdobju pozne antike in zgodnjega srednjega veka) so morali biti verzi izosilabični,¹⁸ njihova verzna izglasja pa določena, fiksirana, slednje pa je bilo oteženo zlasti zaradi možne zamenljivosti dveh kratkih zlogov z enim dolgim (Gasparov 1996: 94).

V latinščini je naglas odvisen od predzadnjega zloga. Dvozložne besede so naglašene na predzadnjem zlogu, tri- in več zložne besede pa na predzadnjem, če je ta dolg, ali na predpredzadnjem, če je predzadnji kratek (Kopriva 2006: 15). Za ženska verzna izglasja (z dolgim predzadnjim zlogom) je to pomenilo preprosto zamenjavo dolžine z jakostnim poudarkom, izglasja s kračino v predzadnjem zlogu pa izpričujejo dva različna razvoja: če je bila zadnja beseda verza tri- ali večzložna, se je oblikovalo daktilsko verzno izglasje; če je bila dvozložna, pa je tvorila žensko izglasje, ki je v 6. in 7. stoletju postopoma izginilo (Gasparov 1996: 94).

Tudi v glavnih metričnih oblikah grške poezije je od poznega klasičnega obdobja naprej opazno ustaljevanje naglasa na predzadnjem zlogu.

18 Z izjemo heksametra in pentametra, ki sta ostala anizosilabična.

Vpliv verznega izglasja na levo, torej proti začetku verza, je povzročil tendenco izmeničnega naglaševanja zlogov, posledica katere je bil razvoj silabotonične verzifikacije (Gasparov 1996: 95).

5 Sklep¹⁹

Primerjalna verzologija, v kolikor je njen cilj rekonstrukcija skupnega verznege izhodišča primerjanih verzni sistemov, temelji na spoznanjih primerjalnega jezikoslovja in iz njih izhaja. Verz je do določene stopnje pogojen z jezikom in njegovimi glasovno-naglasnimi značilnostmi, spremembe verzni sistemov v času pa so tako v veliki meri odvisne od glasovnih in naglasnih sprememb določenega jezika. Navkljub teoretičnim izhodiščem in metodološki opori primerjalne metode ter metode rekonstrukcije pa je verz zaradi specifične narave in statusa pesniškega jezika dostikrat težko določljiv in dokazljiv samo na podlagi spoznanj primerjalnega jezikoslovja. Primerjalna verzologija zato mora slediti dognanjem primerjalnega jezikoslovja in iz njih izpeljevati možne posledice za verz, hkrati pa se mora od njih v primerih, ki to zahtevajo, tudi osamosvojiti in slediti (ne) napisanim načelom medija, ki ga preučuje – tj. pesniškega (torej ne kateregakoli!) jezika.

VIRI IN LITERATURA

- Aleksander BJELČEVIČ, 2017: Svobodni verz. *Slavistična revija* 65/2. 385–404.
- Mihail L. GASPAROV, 1996: *A history of European versification*. Oxford: Clarendon press.
- Roman JAKOBSON, 2011: Slavic epic verse: Studies in comparative metrics. *Slavic Epic Studies, Volume 4*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. 414–463
- В. П. КАЛЫГНИ, А. А. КОРОЛЕВ, 2012: *Введение в кельтскую филологию*. Москва: УРРС.
- [V. P. KALYGN, A. A. KOROLEV, 2012: *Vvedenie v kel'tskuju filologiju*. Moskva: URRS.]
- Silvo KOPRIVA, 2006: *Latinska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- Antoine MEILLET, 1923: *Les Origines indo-européennes des mètres grecques*. Pariz: Les Presses universitaires de France.
- Matej ŠEKLI, 2016: *Primerjalno glasoslovje slovanskih jezikov 1: od praindoevropščine do praslavanščine*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Matej ŠEKLI, 2018: *Tipologija lingvogenез slovanskih jezikov*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Vlasta PACHEINER - KLANDER, 2001: *Staroindijske verzne oblike*. Ljubljana: ZRC SAZU (Literarni leksikon, 46).

19 Zahvaljujem se izr. prof. dr. Aleksandru Bjelčeviču za (večkratno) natančno branje in napotke.

SUMMARY

Metrics, traditionally a part of literary studies, or its narrower field of literary theory, has developed in close contact with linguistics and its insights since its beginnings. Comparative metrics, a new and relatively young field of metrics, dates back to the 19th century, when, alongside the development of comparative linguistics and its efforts to reconstruct a common language, there was also a tendency to reconstruct a common verse or verse system. Key authors such as A. Meillet, R. Jakobson and Calvert Watkins, who are considered the founders of comparative metrics and whose contribution to the understanding of the history of verse is still of key importance today, have also transferred the comparative method and method of reconstruction from linguistics to literary studies and metrics. Both methods can be applied to comparative metrics with precision and justification, but at the same time it is important to be aware of their limitations, which are inherent in the specificity of poetic language.

Јована Стевановић

Филозофски факултет Универзитета у Нишу
jovanica.st@gmail.com

Nomina loci у говору Доњег Штипља (поређење са стандардним српским језиком)

Предмет истраживања јесу именице типа *nomina loci* у говору Доњег Штипља, који припада косовско-ресавском дијалекту штокавског наречја и у стандардном српском језику. Пошто је суфиксација основно средство грађења *nomina loci*, у истраживању се полази од суфикса помоћу којих се граде одређене *nomina loci*. Примарни циљ истраживања јесте да се путем интралингвалног (унутарјезичког) контрастивног проучавања сагледају *nomina loci* у говору Доњег Штипља и у стандардном српском језику и да се утврде сличности и разлике између њих. Интралингвалним контрастивним проучавањем долази се до следећих резултата: забележени су деривати који нису потврђени у стандардном српском језику; забележене су сличности међу дериватима; уочене су значењске разлике међу дериватима.

Кључне речи: *nomina loci*, суфикс, говор Доњег Штипља, стандардни српски језик, контрастивна анализа

Nomina loci in the Speech of the Donje Štiplje (Comparison with Standard Serbian Language)

The subject of the research are nouns of the *nomina loci* type in the speech of Donje Štiplje, which belongs to the Kosovo-Resava dialect of Shtokavian dialect group and in standard Serbian language. Since suffixation is the basic means of building *nomina loci*, the research starts from the suffixes with which certain *nomina loci* are built. The primary aim of the research is to look at the *nomina loci* in the speech of Donje Štiplje and in standard Serbian language through intralingual contrastive study and to identify similarities and differences between them. By intralingual contrastive study, the following results were obtained: derivatives not confirmed in standard Serbian language were noted; similarities between derivatives were noted; significant differences between derivatives were observed.

Keywords: *nomina loci*, suffix, the speech of Donje Štiplje, standard Serbian language, contrastive analysis

1. Увод

Предмет истраживања јесу именице типа *nomina loci* у говору Доњег Штипља, који припада косовско-ресавском дијалекту штокавског наречја и у стандардном српском језику. У лингвистици нема много радова који

се посебно баве именицама типа *nomina loci*. Углавном су ове именице посматране у оквиру граматика, уџбеника (Стевановић 2019: 218). Најпрецизнију дефиницију *nomina loci* налазимо у *Priručnoj gramatici hrvatskoga književnog jezika* где се истиче да ове именице »означају мјесто гдје се нешто ради с оним што значи основна riječ (ако је основна riječ imenica) или мјесто гдје се врши радња основне riječi (ако је основна riječ глагол)« (Barić i dr. 1979: 253). То место може бити отворен или затворен простор (Barić i dr. 1979: 253). За потребе овог рада остављамо по страни *nomina loci* са значењем затвореног простора. Предмет нашег истраживања јесу *nomina loci* са значењем отвореног простора. У вези са именицама које означавају отворен простор, аутори горепоменутог граматике пишу следеће: »Ако imenica значи otvoren prostor, on se ostvaruje kao nasad, kraj, sadašnje ili nekadašnje mjesto neke stvari ili radnje i sl.« (Barić i dr. 1979: 254).

Ове именице су у литератури најчешће анализиране према суфиксима помоћу којих се граде (Стевановић 2019: 218). Пошто је суфиксација основно средство грађења именица типа *nomina loci*, у овом истраживању се полази од суфикса помоћу којих се граде одређене *nomina loci* са значењем отвореног простора. На основу анализе релевантне литературе (Клајн 2003; Станојчић, Поповић 2005; Станојчић 2010; Стевановић 1986; Штасни 2007; Клајн 2005) можемо доћи до закључка да су у грађењу *nomina loci* са значењем отвореног простора продуктивни следећи суфикси: *-ак/-јак*: *купињак, малињак, врбак*; *-њак*: *копривњак, јагодњак, купушњак, ружичњак, воћњак, травњак*; *-ар*: *багремар, јабучар, шљивар, лескар, лештар*; *-ик*: *храстик, буквик, борик, јасеник, јабланик, липик, церик, врбик, брезик*; *-овик*: *боровик, брестовик, буковик, церовик*; *-иште*: *кукурузиште, кромпириште, купусиште*.

Примарни циљ овог истраживања јесте да се путем интралингвалног (унутарјезичког) контрастивног проучавања сагледају *nomina loci* у говору Доњег Штипља и у стандардном српском језику и да се утврде сличности и разлике између њих. Доње Штипље је село које је 15-ак километара удаљено од Јагодине. Великим делом је насељено Србима, а последњих година је примећен пад у броју становника. Доњоштипљанци су се од најранијих времена бавили сточарством и чували краве, волове и овце. Поред сточарства, бавили су се и воћарством, повртарством, производњом жита и индустријског биља. Као што је већ речено, говор Доњег Штипља припада косовско-ресавском дијалекту штокавског наречја. О одликама косовско-ресавског дијалекта штокавског наречја писали су многи дијалектолози (Јовић 1968; Пецо, Милановић 1968; Симић 1972; Ивић 1985;

Богдановић, Марковић 2000; Окука 2008). Говор Доњег Штипља познаје основне одлике косовско-ресавског дијалекта штокавског наречја (екавска замена Ћ; сажимање вокала у групама: *-ao*, *-eo*, *-yo* у корист *-o*; губљење фонеме *x*; наставак *-ши* у компаративу придева; уопштавање наставка *-ем* у инструменталу једнине именица мушког и средњег рода; уопштавање наставка *-е* у дативу и локативу једнине именица женског рода; одсуство суплетивне множине на *-ад*; неразликовање акузатива као падежа правца од инструментала и локатива као падежа места; употреба конструкције *с + акузатив* уместо инструментала и др.).

У оквиру истраживања коришћена је техника субјективног типа (индивидуална, од стране једног анализатора техника). Техника субјективног типа комбинована је са радом на корпусу. Као корпус послужио је попуњени *Упитник за прикупљање nomina loci*. Упитник се састоји од 30-ак питања, а *nomina loci* су разврстане у следеће лексичко-семантичке подгрупе: 1. *Воће*; 2. *Поврће*; 3. *Листопадно дрво*; 4. *Зимзелено дрво*; 5. *Индустријско биље*; 6. *Житарице*. Трудили смо се да обухватимо воће и поврће које гаје информатори, дрвеће које расте на подручју Доњег Штипља, индустријско биље и житарице које узгајају. Информатори су мушког пола, старосне границе 70–80 година. Трудили смо се да изаберемо аутентичне представнике говора Доњег Штипља. Приликом истраживања анкетирано је пет људи. На свако питање давали су опширне одговоре. Одговори информатора су нам много помогли у сагледавању *nomina loci* косовско-ресавског дијалекта штокавског наречја (чији је представник Доње Штипље) и у утврђивању сличности и разлика између дијалекатских и стандарднојезичких примера. Поред *Упитника*, као корпус послужили су још и: *Речник српскохрватскога књижевног језика* (РМС 1967–1976), *Речник српскога језика* (РСЈ 2011), граматике српског језика.

2. Анализа корпуса

Као што је споменуто, све *nomina loci* разврстане су у следеће лексичко-семантичке подгрупе: 1. *Воће*; 2. *Поврће*; 3. *Листопадно дрво*; 4. *Зимзелено дрво*; 5. *Индустријско биље*; 6. *Житарице*. У оквиру сваке подгрупе уочавају се: сличности између дијалекатских и стандарднојезичких облика; значењске разлике међу дијалекатским и стандарднојезичким облицима и деривати који нису потврђени у стандардном српском језику. Под сличностима међу дијалекатским и стандарднојезичким примерима подразумевамо, са једне

стране, примере са истим суфиксом, а са друге стране, са истим или сличним значењем. Под значењским разликама подразумевамо да дијалекатски и стандарднојезички пример имају исти суфикс, а различито значење, док под непотврђеним дериватима подразумевамо оне деривате који се чују у говору Доњег Штипља, али их стандардни српски језик не познаје. О њиховој непотврђености сведоче горепоменути речници (РМС 1967–1976; РСЈ 2011). Са друге стране, о њиховој непотврђености сведоче и граматике српског језика (Клајн 2003; Станојчић, Поповић 2005; Станојчић 2010; Стевановић 1986; Клајн 2005), као и *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* (РСАНУ 1959–).

2.1. Воће

У оквиру ове лексичко-семантичке подгрупе забележене су следеће сличности између дијалекатских и стандарднојезичких примера:

-ак/-јак: купиња¹ – густо грмље купина, *ку' тиња²* – густо грмље купина (РМС 1969: 129), а) место где расту купине; б) купиново жбуње (РСЈ 2011: 601); *малиња³* – место где расту, где се гаје малине; жбун малина, *м'алиња⁴* – место где расту, где се гаје малине; жбун малина (РМС 1969: 284), а) место где расту, где се гаје малине; б) малиново жбуње; засад малина (РСЈ 2011: 658).

-ар: вишња⁵р – насад вишања, вишњев воћња⁶к, *вишња⁷р³* – насад вишања, вишњев воћња⁸к (РМС 1967а: 363; РСЈ 2011: 148); *шљива⁹р* – шљивов воћња¹⁰к, *шљива¹¹р⁴* – шљивов воћња¹²к (РМС 1976: 983; РСЈ 2011: 1514).

-ња¹³к: јагодња¹⁴к – место где расту јагоде, *јагодња¹⁵к* – место где расту јагоде (РМС 1967б: 554; РСЈ 2011: 483).

Анализирани корпус бележи једну значењску разлику:

-ар: смоква¹⁶р – место обрасло смоквама, *смоква¹⁷р⁵* – трговац смоквама; онај који воли смокве као воће; место обрасло смоквама, смоквик (РМС 1973: 888).

Анализирани корпус бележи и неке деривате које не познаје стандардни српски језик, односно неке деривате које не налазимо у горепоменутиим речницима (РМС 1967–1976; РСЈ 2011):

1 Сви примери су настали додавањем суфикса на именичку основу.

2 Стандарднојезичке примере бележимо курзивом.

3 РМС и РСЈ дају предност примеру *вишњик* (уп. РМС 1967а: 393; РСЈ 2011: 148).

4 РМС и РСЈ дају предност примеру *шљивик* (уп. РМС 1976: 984; РСЈ 2011: 1514).

5 РСЈ не бележи овај пример.

-*ap*: јабука̂р – воћњак засађен јабукама; крушка̂р – место где расту крушке, крушков воћњак; купина̂р – густо грмље купина.

-*арник*: јагод̂арник – место где расту јагоде; крушка̂рник – место где расту крушке, крушков воћњак.

-*иште*: вишњиште – насад вишања, вишњев воћњак; јагодиште – место где расту јагоде; малиниште – место где расту, где се гаје малине; смоквиште – место обрасло смоквама; шљивиште – шљивов воћњак.

-*овиште*: јабукод̂виште – воћњак засађен јабукама.

2.2. Поврће

И у оквиру ове лексичко-семантичке подгрупе налазимо сличности између дијалекатских и стандарднојезичких примера, значењске разлике и деривате који нису потврђени у стандардном српском језику. Анализирани корпус бележи следеће сличности између дијалекатских и стандарднојезичких примера:

-*иште*: бџстаниште – земљиште на којем се гаји бостан, бџстаниште – земљиште на којем се гаји бостан; њива на којој је био бостан (РМС 1967а: 254), а) земљиште на коме се гаји бостан; б) њива са које је обран бостан (РСЈ 2011: 99); дџњиште – земљиште на коме се гаје или су се гајиле диње, дџњиште – место где се гаје диње (РМС 1967а: 684), земљиште на коме се гаје или су се гајиле диње (РСЈ 2011: 268); кромпџриште – земљиште где је био посађен кромпир, кромпџриште – земљиште где је био посађен кромпир (РМС 1969: 85), земљиште на којем је био посејан кромпир, земљиште на којем је засејан кромпир или земљиште намењено гајењу кромпира (РСЈ 2011: 585); купусиште – њива са које је обран купус, купусиште – земљиште на којем се гаји купус (РМС 1969: 132; РСЈ 2011: 602); пасуљиште – земља на којој је био или се налази посејан пасуљ, пасуљиште⁶ – земља на којој је био или се налази посејан пасуљ (РМС 1971: 355).

Уочене су и значењске разлике:

-*ар*: диња̂р – земљиште на коме се гаје или су се гајиле диње, диња̂р⁷ – одгајивач и продавац диња (РСЈ 2011: 268); купус̂ар – њива са које је обран купус, купус̂ар – 1. човек који гаји купус и слично поврће и тргује њиме; 2. лептир белих или жућкастих крила чије се гусенице хране лишћем кеља или зеља (РМС 1969: 132), дневни лептир чије се гусенице хране лишћем купуса и других сродних биљака; ноћни лептир чије се гусенице хране купусом (РСЈ 2011: 602).

6 РСЈ не бележи овај пример.

7 РМС не бележи овај пример.

-*ара*: пасуљара – земља на којој је био или се налази посејан пасуљ, *пасуљара*⁸ – вращара која у пасуљ гледа; њива на којој добро роди пасуљ; плод шљиве неприродног пасуљастог облика изазван штетном гљивом (РМС 1971: 355).

-*ник*: купу сник – њива са које је обран купус, *купусник*⁹ – мрсно јело с купусом (РМС 1969: 132).

Поред споменутих примера, забележени су и деривати који нису потврђени у стандардном српском језику:

-*ара*: бостанара – земљиште на којем се гаји бостан; дињаара – земљиште на коме се гаје или су се гајиле диње; паприкара – део баште где се сади паприка.

-*ариште*: лукариште – део баште где се сади лук.

-*арник*: дињаарник – земљиште на коме се гаје или су се гајиле диње; паприкарник – део баште где се сади паприка.

-*овиште*: лукаовиште – део баште где се сади лук.

2.3. Листопадно дрво

Анализирани корпус бележи следеће сличности између дијалекатских и стандарднојезичких примера:

-*ак*: врба̀к – шумица, честар врба; земљиште обрасло врбом, *врба̀к* – грм или грмље врбе, место обрасло врбом (РМС 1967а: 428), шумица, честар врба; земљиште обрасло врбама (РСЈ 2011: 160).

-*ар*: багремар – багремова шума, *багремар* – багремова шума (РМС 1967а: 120; РСЈ 2011: 55).

-*ик*: буквѝк – букова шума, *бу̀квик* – букова шума (РМС 1967а: 300; РСЈ 2011: 114); храстѝк – храстова шума, *хра̀стик* – храстова шума (РМС 1976: 746; РСЈ 2011: 1441).

Уочена је и једна значењска разлика:

-*овина*: храст̀овина – храстова шума, *хра̀стовина* – храстово дрво (као грађа) (РМС 1976: 747; РСЈ 2011: 1441).

Забележени су и деривати који су непотврђени у стандардном српском језику:

8 РСЈ не бележи овај пример.

9 РСЈ не бележи овај пример.

- ара*: буквара – букова шума; храстара – храстова шума.
- иште*: бѹ квиште – букова шума; хрѣстиште – храстова шума.
- њак*: врбѣњак – шумица, честар врба; земљиште обрасло врбом.
- овик*: храстѡвик – храстова шума.

2.4. Зимзелено дрво

У оквиру ове подгрупе забележена је следећа сличност између дијалекатског и стандарднојезичког примера:

- ик*: борѣк – борова шумица, бѡрик – борова шумица (РМС 1967а: 252; РСЈ 2011: 99).

И у овој подгрупи су уочене значењске разлике:

- ар*: смрекар – смреков гај, смреков шумарак, смрѣкар¹⁰ – птица дрозд која се храни смрекињама (РМС 1973: 894).
- овина*: борѡвина – борова шумица, бѡровина – а) бор, борово дрво; борова шума, борово грање; б) грађа од боровог дрвета (РМС 1967а: 253), а) борово дрво (као грађа и гориво); б) борова шума, борик (РСЈ 2011: 99).

Забележени су и деривати који нису потврђени у стандардном српском језику:

- ар*: јелѣр – део шуме где расте јела.
- ара*: смрекара – смреков гај, смреков шумарак.
- иште*: смрѣчиште – смреков гај, смреков шумарак.
- овиште*: борѡвиште – борова шумица; јелѡвиште – део шуме где расте јела.

2.5. Индустијско биље

Анализирани корпус бележи следеће сличности између дијалекатских и стандарднојезичких примера:

- иште*: детелинѣште – земљиште засејано детелином или на коме је била засејана детелина, дѣтелиниште – земљиште засејано детелином или на коме је била засејана детелина (РМС 1967а: 666), земљиште засејано детелином или на коме је била засејана детелина (пашњак, ливада у којој има много детелине (РСЈ 2011: 259); дувѣниште – земљиште на коме се гаји или на коме се гајио дуван, дувѣниште – место где је био посађен дуван (РМС 1967а: 798), земљиште на коме се гаји или на коме се гајио дуван (РСЈ 2011: 313); лѣниште – њива на

10 РСЈ не бележи овај пример.

којој је био лан, *ланиште* – њива на којој је био лан (РМС 1969: 164), земљиште на којем се гаји или се гајио лан (РСЈ 2011: 612); рѣпиште – њива засејана, засађена репом, њива на којој је била репа, *рѣпиште* – њива засејана, засађена репом; њива на којој је била репа (РМС 1973: 512), њива засејана репом; њива на којој је била посејана репа (РСЈ 2011: 1136).

Уочена је и једна значењска разлика:

-*ара*: ланара – њива на којој је био лан, *ланара* – фабрика, творница за прераду лана (РМС 1969: 163), радионица или фабрика за прераду лана (РСЈ 2011: 612).

Стандардни српски језик не познаје следећи дериват:

-*ара*: рѣпара – њива засејана, засађена репом; њива на којој је била репа.

2.6. Житарице

У оквиру последње подгрупе забележене су следеће сличности између дијалекатских и стандарднојезичких примера:

-*иште*: јѣчмиште – поље на којем је посејан или је био посејан јечам, *јѣчмиште* – поље на којем је посејан или је био посејан јечам (РМС 1967б: 603), земљиште које је било засејано јечмом (РСЈ 2011: 495); кукурузиште – њива са које је обран кукуруз, *кукурузиште* – њива са које је обран кукуруз (РМС 1969: 119), њива на којој се гаји кукуруз; њива са које је обран кукуруз (РСЈ 2011: 597); ђвсиште – земљиште на коме је био овас (или се још налази), *ђвсиште* – земљиште на коме је био овас (или се још налази) (РМС 1969: 900; РСЈ 2011: 837); пшѣничиште – земљиште на коме је била посејана пшеница, *пшѣничиште* – земљиште на коме је била посејана пшеница (РМС 1973: 314; РСЈ 2011: 1079); ражиште – њива на којој је засејана раж, *ражиште* – њива на којој је засејана раж (РМС 1973: 332), њива засејана ражи, ражено поље (РСЈ 2011: 1086).

-*овиште*: кукурузђвиште – њива са које је обран кукуруз, *кукурузђвиште*¹¹ – њива са које је обран кукуруз (РМС 1969: 119).

Као и у претходној подгрупи, и у овој подгрупи је уочена једна значењска разлика:

-*ара*: кукурузара – њива са које је обран кукуруз, *кукурузара* – ракија од кукуруза (РМС 1969: 119), 1. пројара;¹² 2. ракија од кукуруза (РСЈ 2011: 597).

11 РМС даје предност примеру *кукурузиште* (уп. РМС 1969: 119). РСЈ не бележи овај пример.

12 Односи се на питу од кукурузног, пројиног брашна, кајмака (и сира) и јаја (РСЈ 2011: 1046).

Стандардни српски језик не познаје следеће деривате:

- иште: ђвасиште – земљиште на коме је био овас (или се још налази); пшениште – земљиште на коме је била посејана пшеница.

3. Закључак

Анализирани корпус бележи 67 примера. Путем интралингвалног контрастивног проучавања утврђено је следеће.

Забележено је 25 сличних лексема (са сличним значењем, истим суфиксом): *купињак, малињак, вишњар, шљивар, јагодњак, бостаниште, дињиште, кромпириште, купусиште, пасуљиште, врбак, багремар, буквик, храстик, борик, детелиниште, дуваниште, ланиште, репиште, јечмиште, кукурузиште, овсиште, пшеничиште, ражиште, кукурузовиште.*

Говор Доњег Штипља познаје све суфиксе као и стандардни српски језик. Најпродуктивнији суфикс у говору Доњег Штипља је *-иште* (*бостаниште, дињиште, кромпириште, купусиште, пасуљиште, детелиниште, дуваниште, ланиште, репиште, јечмиште, кукурузиште, овсиште, пшеничиште, ражиште, вишњиште, јагодиште, малиниште, смоквиште, шљивиште, буквиште, храстиште, смречиште, овасиште, пшениште*).

Поред суфикса *-иште*, и суфикси *-ар* и *-ара* су продуктивни у говору Доњег Штипља (*вишњар, шљивар, смоквар, јабукар, крушкар, купинар, дињар, купусар, багремар, смрекар, јелар; пасуљара, бостанара, дињара, паприкара, буквара, храстара, смрекара, репара, ланара, кукурузара*).

Остали суфикси су непродуктивни у говору Доњег Штипља: *-овиште: јабуковиште, луковиште, боровиште, јеловиште, кукурузовиште; -арник:¹³ јагодарник, крушкарник, дињарник, паприкарник; -ак/-јак: врбак, купињак, малињак; -ик: буквик, храстик, борик; -овина: храстовина, боровина; -овик: храстовик; -ник: купусник; -њак: јагодњак, врбњак; -ариште: лукариште.*

Значењске разлике су уочене код примера: *смоквар, дињар, купусар, пасуљара, купусник, храстовина, смрекар, боровина, ланара, кукурузара.*

13 Овај суфикс је продуктивнији у грађењу *nomina loci* са значењем отвореног простора у македонском језику него у српском језику (уп. Стевановић 2020: 17–21).

Суфикс *-ar* је у стандардном српском језику продуктивнији у грађењу именица које означавају нешто живо него у грађењу *nomina loci*. О томе сведоче бројне граматике и уџбеници (Клајн 2003; Станојчић, Поповић 2005; Станојчић 2010; Стевановић 1986, 2016; Клајн 2005). Са друге стране, *Обратни речник српскога језика*, такође, сведочи о продуктивности суфикса *-ar* у грађењу именица које означавају нешто живо (Николић 2000).

Упитником су прикупљене 32 дијалекатске лексеме: *јабукар, крушкар, купинар, јагодарник, крушкарник, дињарник, паприкарник, вишњиште, јагодиште, малиниште, смоквиште, шљивиште, јабуковиште, бостанара, дињара, паприкара, луковиште, лукарниште, буквара, хростара, буквиште, хростиште, врбњак, хростовик, јелар, смрекара, смречиште, боровиште, јеловиште, репара, овасиште, пиениште*.

На самом крају треба истаћи да овај рад представља мали допринос науци о језику, односно творби речи у дијалекту. Да бисмо добили целовитију слику о именицама типа *nomina loci* у говору Доњег Штипља и о творби речи уопште у косовско-ресавском дијалекту, треба спровести истраживање на ширем терену и укључити више информатора. С тим у вези, овај рад треба да подстакне будуће лингвисте да се темељније баве проблемом творбе речи у дијалекту и проблемом дијалекатске лексике.

ИЗВОРИ

- РМС, 1967–1976: *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.
- [RMS, 1967–1976: *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*. Novi Sad – Zagreb: Matica srpska – Matica hrvatska.]
- РСЈ, 2011: *Речник српскога језика*. Измењено и поправљено издање. Нови Сад: Матица српска.
- [RSJ, 2011: *Rečnik srpskoga jezika*. Izmenjeno i popravljeno izdanje. Novi Sad: Matica srpska.]
- Упитник за прикупљање *nomina loci*.
- [Upitnik za prikupljanje *nomina loci*.]

ЛИТЕРАТУРА

- Недељко БОГДАНОВИЋ, Јордана МАРКОВИЋ, 2000: *Практикум из дијалектологије*. Ниш: Филозофски факултет.
- [Nedeljko BOGDANOVIĆ, Jordana MARKOVIĆ, 2000: *Praktikum iz dijalektologije*. Niš: Filozofski fakultet.]
- Павле ИВИЋ, 1985: *Дијалектологија српскохрватског језика: Увод и штокавско наречје*. Нови Сад: Матица српска.
- [Pavle Ivić, 1985: *Dijalektologija srpskohrvatskog jezika: Uvod i štokavsko narečje*. Novi Sad: Matica srpska.]
- Душан ЈОВИЋ, 1968: Трстенички говор. *Српски дијалектолошки зборник 1968/XVII*. 1–239.
- [Dušan Jović, 1968: Trstenički govor. *Srpski dijalektološki zbornik 1968/XVII*. 1–239.]
- Иван КЛАЈН, 2003: *Творба речи у савременом српском језику, II део, Суфиксација и конверзија*. Београд: Прилози проучавању српског језика II.
- [Ivan KLAJN, 2003: *Tvorba reči u savremenom srpskom jeziku, II deo, Sufiksacija i konverzija*. Beograd: Prilozi proučavanju srpskoga jezika II.]
- Мирослав НИКОЛИЋ, 2000: *Обратни речник српског језика*. Београд – Нови Сад: Институт за српски језик – Матица српска.
- [Miroslav NIKOLIĆ, 2000: *Obratni rečnik srpskoga jezika*. Beograd – Novi Sad: Institut za srpski jezik – Matica srpska.]
- Асим ПЕЦО, Бранислав МИЛАНОВИЋ, 1968: Ресавски говор. *Српски дијалектолошки зборник 1968/XVII*. 241–367.
- [Asim PECO, Branislav MILANOVIĆ, 1968: Resavski govor. *Srpski dijalektološki zbornik 1968/XVII*. 241–367.]
- РСАНУ, 1959–: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- [RSANU, 1959–: *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.]
- Радоје СИМИЋ, 1972: Левачки говор. *Српски дијалектолошки зборник 1972/XIX*. 1–619.
- [Radoje SIMIĆ, 1972: Levački govor. *Srpski dijalektološki zbornik 1972/XIX*. 1–619.]
- Живојин СТАНОЈЧИЋ, Љубомир ПОПОВИЋ, 2005: *Граматика српског језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- [Živojin STANOJČIĆ, Ljubomir POPOVIĆ, 2005: *Gramatika srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.]
- Живојин СТАНОЈЧИЋ, 2010: *Граматика српског књижевног језика*. Београд: Креативни центар.
- [Živojin STANOJČIĆ, 2010: *Gramatika srpskog književnog jezika*. Beograd: Kreativni centar.]
- Михаило СТЕВАНОВИЋ, 1986: *Савремени српскохрватски језик I (Увод, фонетика, морфологија)*. Београд: Научна књига.

- [Mihailo STEVANOVIĆ, 1986: *Savremeni srpskohrvatski jezik I (Uvod, fonetika, morfologija)*. Beograd: Naučna knjiga.]
- Јована СТЕВАНОВИЋ, 2016: *Именице nomina agentis на примерима новинарског стила: Мастер рад*. Ниш: Филозофски факултет.
- [Јована STEVANOVIĆ, 2016: *Imenice nomina agentis na primerima novinarskog stila: Master rad*. Niš: Filozofski fakultet.]
- Јована СТЕВАНОВИЋ, 2019: Именице *nomina loci* у настави српског језика (лингвометодички аспект). *Савремена проучавања језика и књижевности (X/1)*. Ур. Милош Ковачевић и Јелена Петковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 217–226.
- [Јована STEVANOVIĆ, 2019: *Imenice nomina loci u nastavi srpskog jezika (lingvometodički aspekt)*. *Savremena proučavanja jezika i književnosti (X/1)*. Ur. Miloš Kovačević i Jelena Petković. Kraгујevac: Filološko-umetnički fakultet. 217–226.]
- Јована СТЕВАНОВИЋ, 2020: *Nomina loci* у македонском и српском језику (контрастиван приступ). *Међународен дијалог: исток–запад (филозофија, лингвистика, културологија) 2020/4*. 17–21.
- [Јована STEVANOVIĆ, 2020: *Nomina loci u makedonskom i srpskom jeziku (kontrastivan pristup)*. *Megjunaroden dijalog: istok–zapad (filozofija, lingvistika, kulturologija) 2020/4*. 17–21.]
- Гордана ШТАСНИ, 2007: *Nomina loci* са називом биљке у творбеној основи. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику 2007/50*. 927–937.
- [Gordana ŠTASNI, 2007: *Nomina loci sa nazivom biljke u tvorbenoj osnovi*. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku 2007/50*. 927–937.]
- Eugenija BARIĆ, Mijo LONČARIĆ, Dragica MALIĆ, Slavko PAVEŠIĆ, Mirko PETI, Vesna ZEČEVIĆ, Marija ZNIKA, 1979: *Priručna gramatika hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: Zavod za jezik Instituta za filologiju i folkloristiku.
- Ivan KLAJN, 2005: *Gramatika srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Miloš OKUKA, 2008: *Srpski dijalekti*. Zagreb: SDK Prosvjeta.

SUMMARY

The subject of the research are nouns of the *nomina loci* type in the speech of Donje Štiplje, which belongs to the Kosovo-Resava dialect of Shtokavian dialect group and in standard Serbian language. For the purposes of this paper, only those *nomina loci* that relate to open space are taken into consideration. Since suffixation is the basic means of building *nomina loci*, the research starts from the suffixes with which certain *nomina loci* are built. Primary aim of the research is to look at the *nomina loci* in the speech of Donje Štiplje and in standard Serbian language through intralingual contrastive study and to identify similarities and differences between them. By intralingual contrastive study, the following results were obtained: derivatives not confirmed in standard Serbian language were noted; similarities between derivatives were noted; significant differences between derivatives were observed. The subjective technique (individual, by one analyzer technique) was used in the research. Subjective type technique is combined with work on the corpus. As a corpus, he filled in a complete Questionnaire for the collection of *nomina loci*. The Questionnaire consists of 30 questions, and the *nomina loci* are classified into the following lexico-semantic subgroups: fruits, vegetables, deciduous tree, evergreen tree, industrial plants, cereals. The informants are male, age limit 70–80 years. The following also served as a corpus: *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika* (RMS 1967–1976), *Rečnik srpskoga jezika* (RSJ 2011), the grammars of Serbian language.

Viktorija Blažeska

Univerza v Würzburgu

viktorija.blazeska@gmail.com

**Prevajanje slovenskega deležnika na -č
v makedonščino**

Prispevek raziskuje možnosti prevajanja slovenskega deležnika na -č v makedonščino. Gre za obliko, ki je v sodobnem makedonskem jeziku ni in za katero obstaja več prevodnih ekvivalentov, najpogostejši pa so pridevnik, deležnik na -n/-t in oziralni odvisnik. V okviru raziskave se na podlagi korpusa treh pesniških zbirk prevedenih iz slovenščine v makedonščino primerja pogostost prevodnih rešitev in se odpira razprava o njihovi ustreznosti v določenem kontekstu. Cilj raziskave je prispevati k teoriji primerjalne makedonske in slovenske slovnice z analizo avtentičnih jezikovnih podatkov.

Ključne besede: primerjalna slovnica, slovenska slovnica, makedonska slovnica, literarni prevod, prevajanje poezije

Translating the Slovenian č-Participle into Macedonian

This article presents an analysis of the possible translations of Slovenian č-participle into Macedonian. This participle does not exist in the modern Macedonian language, and so there are various ways to translate it, the most common being an adjective, an adjectival *n-* or *t-*-participle, and a relative clause. The corpus used to explore the frequency of each possible translation and their adequacy in the given context is comprised of three books of Slovenian poetry translated into Macedonian. The goal of this research is to contribute to the theory of contrastive Macedonian and Slovenian grammar by analyzing authentic linguistic data.

Keywords: contrastive grammar, Slovenian grammar, Macedonian grammar, literary translation, translating poetry

1 O deležniku na -č in možnih ekvivalentih v makedonščini

Deležnik na -č v slovenskem jeziku je pridevniška beseda, ki se ujema s samostalniki v sklonu, spolu in številu (Toporišič 2000: 403). Razen pri deležju na -č ali -aje, ki pomensko ustreza makedonskemu glagolskemu prislovu na -jki, v makedonščini ni oblike, ki bi pomensko neposredno ustrezala deležniku na -č. Toporišičev primer *Sedeč na vrtu, je bral časopis* (Toporišič 2000: 403) bi tako lahko v makedonščino prevedli kot *Cedejki vo gradinata čitаше весник* [*Sedejki vo gradinata čitaše vesnik*]. Pri tem gre za enak pomen, izražanje istočasnega dejanja.

Pri deležniku na *-č* pa ni samo ene rešitve, ki vedno lahko pride v poštev. Zaradi tega se pričujoči prispevek ukvarja s prenosom pomena slovenskega deležnika na *-č* v makedonščino. Ker je sam deležnik pridevniška beseda, je najbolj pogosta prevodna rešitev v makedonščini prav tako pridevnik ali pridevniška beseda, pri slednji možnosti gre konkretno za makedonski deležnik na *-n/-t*. Makedonski naziv te oblike, *глаголка придавка* [*glagolska pridavka*] 'glagolski pridevnik', se ujema z njenim statusom med glagolom in pridevnikom (Koneski 1967: 435). Gre za neosebno, nezloženo glagolsko obliko izpeljano iz dovršnih in nedovršnih glagolov (Koneski 1967: 437), ki se med ostalim kot pridevnik uporablja kot prilastek (prim. Sazdov 2013: 65): *испратена порака* [*ispratena poraka*], 'poslano sporočilo'.

O pomenu makedonskega deležnika na *-n/-t* poudarja Sazdov (2013: 64), da ta izraža začasno ali trajno značilnost nekoga ali nečesa, ki se predstavlja kot rezultat nekega dejanja.

Zanimivo je pa, da se včasih makedonska pridevniška beseda iz glagola, iz katerega je tvorjen deležnik na *-č* v izvorniku, preprosto ne more izpeljati. To velja denimo pri povratnih glagolih, in v tem primeru je opazna pomembna razlika med deležnikom na *-č* in deležnikom na *-n/-t* (v makedonščini). Slednjega namreč ni mogoče izpeljati iz povratnih glagolov ali v pasivnih konstrukcijah tako, da povratni zaimek *se* ostane v konstrukciji. Za slovenski deležnik pa Toporišič (2000: 405) navaja naslednji primer: *več stoletij zidajoča se katedrala*.

V takem primeru bi uporaba deležnika na *-n/-t* (na primer: *сидана* [*dzidana*]) v makedonskem prevodu poudarila rezultat dejanja, torej bi katedralo prikazalo kot že zgrajeno, kar seveda ne bi ustrezalo izvorniku.

Takšen primer iz korpusa je naslednji odlomek Petra Svetine: *Svetloba čelne svetilke/zarisuje z mojim korakom vred/umikajoč se krog,/ki mu sledim*. (Svetina 2001: 83). Makedonska prevodna rešitev je oziralni odvisnik: *круг што се повлекува* [*krug što se povlekuva*] 'krog, ki se umika' (Dolžan in Blažeska, v tisku). Razprava o tem in o drugih zanimivih primerih iz korpusa bo sledila v zadnjem delu prispevka.

Predstavitvi korpusa bodo sledile predstavitev metodologije, ter kvalitativna in kvantitativna analiza ekscerpiranih podatkov. Zadnji del prispevka sestavljata razprava in zaključek.

2 Predstavitev korpusa in metodologije

Korpus zajema makedonske prevode treh zbirk sodobne slovenske poezije ter njihove izvirnike. Prva zbirka je *И ти светнува парче убавина* [*I ti svetnuva parče ubavina*] (2016), izbor sodobne poezije štiriindvajsetih slovenskih pesnic in pesnikov rojenih med letoma 1960 in 1983. Urednici sta Sonja Dolžan in Viktorija Blažeska, in zbirka šteje 120 pesmi.

Druga zbirka je pesniška zbirka Milana Jazbeca *Кога ова еднаш ќе помине/Котле enkrat mine* (2020), ki šteje 64 pesmi.

Tretja pesniška zbirka je *Бавно попладне без очила* [*Bavno popladne bez očila*], izbor poezije Petra Svetine v tisku. Pesmi so izbrane iz treh zbirk: *Kavarna v prvem nadstropju* (2001), *Počasno popoldne* (2011) in *Vsakdanje geometrije* (2017). Zbirka šteje 116 pesmi.

Metodologija raziskave obsega ročno ekscerpico vseh deležnikov na -č iz 300 izvirnih pesmi in njihovih makedonskih prevodov v Excelovo tabelo. Temu sledi anotacija podatkov glede na slovnično obliko prevodne rešitve. Pričakovane so vsaj tri kategorije predstavljene v prvem delu tega prispevka: pridevnik, deležnik na -n/-t in oziralni odvisnik. Deležja na -č, ki so že v prvem delu prispevka ločena od deležnikov na -č (prim. tudi Toporišič 2000: 403, kot tudi ločeni gesli za deležnik in deležje v *Enciklopediji slovenskega jezika* (Toporišič 1992: 22)), ne pridejo v poštev pri raziskavi, saj niso pridevniške besede.

Cilj analize je primerjava med prevodnimi rešitvami v vseh besedilih, zato se podatki v tej raziskavi obravnavajo kot celota, ne glede na izvirne pesniške zbirke.

3 Kvalitativna in kvantitativna analiza podatkov

V treh pesniških zbirkah (300 pesmi) je skupaj 126 ekscerpiranih primerov deležnikov na -č ki so analizirani kot pari skupaj z ustreznimi makedonskimi prevodi. Od slednjih je več kot polovica pridevnikov, 29 deležnikov na -n/-t in 20 oziralnih odvisnikov. Delež vsake kategorije je prikazan v Tabeli 1.

| Oblika prevodne rešitve | Absolutna pogostost | Delež (%) |
|--------------------------|---------------------|-----------|
| pridevnik | 68 | 53,96 |
| deležnik na <i>-n/-t</i> | 29 | 23,02 |
| oziralni odvisnik | 20 | 15,87 |
| glagol | 7 | 5,56 |
| predložna zveza | 2 | 1,59 |
| Skupaj: | 126 | 100 |

Tabela 1: Delež vsake kategorije prevodnih možnosti.

Poleg pričakovanih in v prvem poglavju omenjenih kategorij (pridevnik, deležnik na *-n/-t* in oziralni odvisnik), sta se pri analizi prevodnih rešitev pojavili tudi dve manj pogosti obliki: glagol in predložna zveza.

V prvem primeru gre za situacijo, ko je bil kot prevodna rešitev izbran glagol, iz katerega bi bil deležnik izpeljan. Z izbiro glagola namesto denimo deležnika na *-n/-t* prevajalec poudarja dejanje in ne rezultata. V naslednjem primeru iz korpusa se vidi, da je v konkretnem kontekstu v ospredju samo dejanje, ki še traja, oz. zapis na nagrobniku še vedno krvavi:

in zapis na nagrobniku/[...]so še vedno krvaveč/prepisali na druge nagrobnike (Hrastelj 2009: 18).

Prevodna rešitev na tem mestu je glagol v pretekliku: *и натписот на надгробната плоча/[...]додека уште крвареше/го препишаа на други надгробни плочи* [i natpisot na nadgrobната ploča/[...]dodeka ušte krvareše/go prepishaa na drugi nadgrobni ploči] (Blažeska, Dolžan 2016: 93), saj je iz drugega glagola (*so [...]* *prepisali*) razvidno, da se je dejanje dogajalo v preteklem času.

Prevajanje deležnika na *-č* s predložno zvezo je zanimiva in v korpusu najbolj redka rešitev, ki se je pojavila le dvakrat. Gre za obliko deležnika *ljubeč* v zbirki Milana Jazbeca kot v naslednjem primeru: *nasmeh/blāžen/zasanjan/zagledan/žareč/ljubeč* (Jazbec 2020). V makedonščini ustreznega pridevnika ni, oba deležnika na *-n/-t*, ki bi prišla v poštev, *вълюбен* [vljuben] in *залjubljen* [zaljubljen] pa poudarjata rezultat, oz., da je nekdo zaljubljen. To ne ustreza izvorniku, saj je tam nasmeh ljubeč in ne zaljubljen. Če bi hoteli uporabiti oziralni odvisnik, v katerem je glagol iz katerega je bil deležnik izpeljan, bi to bil *што љуби* [što ljubi] 'ki ljubi'. Vendar ta rešitev izgleda dokaj nenavadno, ker manjka informacija, koga nasmeh ljubi. Dodajanje predmeta bi pa preveč odstopalo od izvornika. Predložna zveza, ki je bila izbrana, je *со љубов* [so ljubov], 'z ljubeznijo'. Ker oblika ni glagolska, poudarek ni na dejanju, vendar se s to izbiro prevajalec izogiba temu, da eksplicitno pokaže dejanje kot končano.

4 Razprava

Pri deležniku na *-č* je treba ločiti med navadnimi deležniki in popridevljenimi deležniki, kot jim pravi Toporišič (2000: 404). Popridevljeni deležniki so postali pridevniki, katerih pomen se je oddaljil od prvotnega pomena glagola. Taka primera sta *vročē* in *rdeče*. Status deležnika je očitno povezan z izbiro prevodne rešitve, saj sta rešitvi za *vročē* in *rdeče* prav tako pridevnika, *жешоко* [žēško] oz. *црвено* [crveno]. Koneski (1967) in Sazdov (2013) opozarjata na popridevljene deležnike na *-n* in *-t* v makedonščini. Tudi v tem primeru velja enako kot pri slovenskih deležnikih – oblike so postale »navadni« (Sazdov 2013: 65) pridevniki.

Prav oddaljenost oz. bližina pomena pridevnika in izvirnega glagola je razlog za ločevanje pridevnikov od deležnikov na *-n/-t* v tej raziskavi, saj so slednji načeloma bližji glagolom. Je pa treba opozoriti, da je bil pridevnik *црвен* [crven] 'rdeč' kot se vidi zgoraj za potrebe raziskave štet kot pridevnik in ne kot deležnik na *-n/-t*, ker se je sčasoma preveč osamosvojil in oddaljil od izvirnega glagola.

Pri ostalih pridevnikih v korpusu se pojavljajo tipični besedotvorni vzorci za makedonske pridevnike: *-en* [-en], *-liv* [-liv], *-av* [-av], *-ovum* [-ovit]. ki jih našteva tudi Koneski (1967: 316–317). V Tabeli 2 so naštet primeri in ustrezni izvirniki. Zaradi preglednosti so vsi slovenski primeri navedeni v moškem spolu ednine in v imenovalniku, vsi makedonski primeri pa v moškem spolu ednine.

| Vzorec | Slovenski izvirnik | Makedonski prevod |
|----------------------|---------------------------------|---|
| <i>-liv</i> [-liv] | <i>zveneč, hrepeneč, dišeč</i> | <i>свонлив</i> [dzvonliv], <i>копнежлив</i> [kopnežliv], <i>мирислив</i> [mirisliv] |
| <i>-en</i> [-en] | <i>sijoč, plapolajoč, boleč</i> | <i>сјаен</i> [sjaen], <i>виорен</i> [vioren], <i>болен</i> [bolen] |
| <i>-av</i> [-av] | <i>podrsavajoč, kričeč</i> | <i>влечкав</i> [vlečkav], <i>врескав</i> [vreskav] |
| <i>-ovum</i> [-ovit] | <i>valujoč</i> | <i>брановит</i> [branovit] |

Tabela 2: Najbolj pogosti besedotvorni vzorci v korpusu.

Zanimivo je, da so ti pridevniki izpeljani iz samostalnikov, torej lahko sklepamo, da je pri prevajanju deležnika na *-č* v teh primerih v ospredju pridevniška narava deležnikov oziroma da je pri prenosu pomena bolj poudarjena lastnost.

Pri prevajanju deležnika na *-č* z oziralnim odvisnikom je glagol v makedonskem odvisnem stavku pravzaprav izvorni glagol, iz katerega je izpeljan deležnik v slovenskem izvirniku. En primer, ko se kot edina rešitev ponuja oziralni odvisnik, je že bil omenjen v uvodnem delu: ko gre za povratne glagole. Sta pa še dva zanimiva primera, kjer je iz različnih razlogov prišlo do izbire oziralnega odvisnika.

Pri deležniku *cvetoč*, kot v naslednjem primeru iz korpusa: *cvetoče/življenje* (Jazbec 2020) se sicer lahko v makedonskem prevodu uporabi tudi deležnik na *-n/-t*, vendar možni obliki *расцветан* [*rascvetan*] in *процветан* [*procvetan*] poudarjata rezultat dejanja, medtem ko deležnik *cvetoč* poudarja samo dejanje, torej v konkretnem primeru: življenje, ki cveti. Zato je pomensko bolj ustrezna oblika v tem primeru oziralni odvisnik *што цвема* [*što cveta*] 'ki cveti'.

Deležnik *prihajajoč* v primeru *in svetloba se potaplja vase, v prihajajočo temo* (Čučnik 2010: 10) je izpeljan iz glagola *prihajati*, v makedonščini *доаѓа* [*doagja*]. Makedonski prevod tega verza je: *и светлината тоне сама во себе./ во темнината што надоаѓа* [*i svetlinata tone sama vo sebe/vo temninata što nadoagja*].

5 Zaključek

Rezultati raziskave so bili deloma pričakovani, saj so bile najbolj pogoste rešitve v korpusu dejansko najbolj intuitivne rešitve: pridevnik, deležnik na *-n/-t* in oziralni odvisnik. Kvantitativna analiza je pa pokazala približno razmerje, ki bi lahko pomagalo prevajalcem in raziskovalcem kot osnova pri naslednjih prevodih in raziskavah.

V prihodnji raziskavi bi bili denimo različni pridevniki in besedotvorni vzorci vredni bolj natančnega ogleda in kvantitativne analize. Metodologija prikazana v tem prispevku bi se lahko tudi uporabila v kontekstu primerjave posameznih del iste avtorice/istega avtorja ali primerjave več avtoric/avtorjev. Pri tem bi pogostost deležnika v izvorniku lahko dopolnila analiza pogostosti različnih prevodnih rešitev. Poleg tega bi zanimiva in uporabna bila še primerjava uporabe in prevajanja deležnika v različnih žanrih, saj je poezija zelo specifična zvrst.

Za bolj splošne zaključke tako o uporabi deležnika na *-č* v izvornih slovenskih književnih delih kot o njegovem prevajanju v jezik, ki te oblike ne pozna, ne zadostuje velikost korpusa v pričujoči raziskavi.

Razprava o razlikah med različnimi rešitvami je pa pokazala, da se makedonske oblike (razen predložne zveze), ki pridejo v poštev kot prevodne rešitve slovenskega deležnika na *-č* nahajajo v kontinuumu med glagolom in pridevnikom. Deležnik na *-č* je pridevniška beseda, izpeljana iz glagolov, makedonski deležnik na *-n/-t* prav tako. Prav zaradi tega ne preseneča dejstvo, da se ob pomanjkanju oblike v makedonščini, ki bi formalno in pomensko neposredno ustrezala deležniku na *-č* kot rešitve ponujajo oblike, ki se odvisno od konkretnega konteksta

(kot se je pokazalo v primerih iz korpusa) nagibajo bodisi k glagolom, bodisi k pridevnikom, ali se pa nahajajo nekje vmes (v primeru deležnika na *-n/-t*).

Na koncu je treba omeniti, da razlike med prevodnimi rešitvami pričajo tudi o različnih uporabah in razumevanjih izvirnega deležnika. Pomembna je tudi razlika med nepridevljenimi in popridevljenimi deležniki, zagotovo pa obstajajo še drugi dejavniki, ki vplivajo na izbiro prevodne rešitve. Njihov opis in sistematizacija bi lahko v prihodnosti pomagala prevajalcem in jezikoslovcem. Tovrstne raziskave na podlagi avtentičnih prevodov v kontekstu lahko odprejo nova vprašanja v primerjalni slovnici in translatologiji.

VIRI

- Викторија БЛАЖЕСКА, Соња ДОЛЖАН (ур.), 2021: *Бавно попладне без очила. Избор поезија од Петер Светина*. Скопје: Матица македонска.
- [Viktorija BLAŽESKA, Sonja DOLŽAN (ur.), 2021: *Bavno popladne bez očila. Izbor poezija od Peter Svetina*. Skopje: Matica makedonska.]
- Викторија БЛАЖЕСКА, Соња ДОЛЖАН (ур.), 2016: *И ти светнува парче убавина: современа словенечка поезија*. Скопје: Матица македонска.
- [Viktorija BLAŽESKA, Sonja DOLŽAN (ur.), 2016: *I ti svetnuva parče ubavina: sovremena slovenečka poezija*. Skopje: Matica makedonska.]
- Primož ČUČNIK, 2010: *Kot dar*. Ljubljana: LUD Šerpa.
- Stanka HRASTELJ, 2001: *Gospod, nekaj imamo za vas*. Ljubljana: Beletrina.
- Milan JAZBEC, 2020: *Ko tole enkrat mine/Koга ова еднаш ќе mine/Kur kjo të ketë kaluar një ditë*. Skopje, Ljubljana: Matica makedonska, Forma 7.
- Peter SVETINA, 2001: *Kavarna v prvem nadstropju*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

LITERATURA

- Блаже КОНЕСКИ, 1967: *Грамматика на македонскиот литературен јазик*. Скопје: Култура.
- [Blaže KONESKI, 1967: *Gramatika na makedonskiot literaturen jazik*. Skopje: Kultura.]
- Симон САЗДОВ, 2013: *Современ македонски јазик 2*. Скопје: Табернакул.
- [Simon SAZDOV, 2013: *Sovremen makedonski jazik 2*. Skopje: Tabernakul.]
- Јоже ТОПОРИŠIČ, 2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- Јоже ТОПОРИŠIČ, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

SUMMARY

The article summarizes a quantitative and qualitative analysis of three poetry books translated into Macedonian (a selection of poems by twenty-four modern Slovenian poets, a selection of poems by Peter Svetina, and one book by Milan Jazbec). The goal of the study was to first establish the frequency of use of the *č*-participle in the corpus. The introductory remarks and the presentation of the corpus were followed by an overview of the possible ways to translate it into Macedonian: adjective, adjectival *n*- or *t*-participle, relative clause. Two rarer forms also appeared in the corpus: verb and prepositional phrase. The results showed that the most frequent translation of the *č*-participle in the corpus was an adjective (almost 54% of the time). In the discussion, the semantic differences between the different forms were explained using examples from the corpus. The idea of a continuum of forms between verb and adjective was suggested, which fits in with the morphological properties of the *č*-participle. The conclusion was that the Macedonian translations can be placed at different stages of this continuum, since in the modern Macedonian language there is no one form that would be formally and semantically equivalent to the Slovenian *č*-participle.

Dejan Gabrovšek

ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša
dejan.gabrovsek@zrc-sazu.si

Termina priredje in podredje z vidika stopenj odvisnosti

Prispevek analizira sistem slovenske večstavčne povedi z vidika različnih stopenj odvisnosti. Predstavi termina priredje in podredje, njuno rabo v različnih slovenskih in tujih razpravah in opozori na pomanjkljivosti obeh terminov. Termina priredje in podredje oziroma prirednost in podrednost opredeli le kot skrajna pola v sistemu večstavčne povedi. Prispevek na podlagi več kriterijev za prirednost in podrednost razdeli sistem večstavčnih povedi na več podsistemov, kar bolje prikaže kompleksnost sistema večstavčnih povedi.

Ključne besede: skladnja, stavek, poved, stopnja odvisnosti

The paper analyses the system of Slovenian complex sentence from the perspective of different degrees of dependency, presents the terms *coordination* and *subordination*, their usage in Slovenian and foreign literature and draws attention to the shortcomings of these terms. The terms *coordination* and *subordination* are defined only as two extreme poles in the complex-sentence system. On the basis of several criteria for coordination and subordination, the complex-sentence system is divided into several subsystems, which better reflects the complexity of the complex-sentence system.

Keywords: syntax, clause, sentence, degree of dependence

1 Uvod

V prispevku¹ obravnavamo tipologijo večstavčne povedi v slovenščini z vidika različnih stopenj odvisnosti. Ta teorija zagovarja trditev, da je preveč poenostavljeno govoriti o priredjih in podredjih kot o terminih, ki dovolj dobro pokrijeta vse tipe večstavčne povedi. Namesto uvrščanja vseh tipov večstavčnih povedi bodisi med priredja bodisi med podredja zagovarjamo trditev, da sta priredje in podredje oziroma prirednost in podrednost le skrajni točki, večina tipov večstavčne povedi pa glede na svoje značilnosti sodi vmes: nekateri tipi so bližje prirednosti, drugi bližje podrednosti.

1 Članek je nastal kot del programa P6-0038 Slovenski jezik v sinhronem in diahronem razvoju, ki ga financira ARRS.

2 O terminih priredje in podredje

Termina priredje in podredje sta v jezikoslovju, zlasti strukturalističnem, zelo uveljavljena in pogosta. Uporabljata se za opredelitev in uvrstitev tvorjenk (Vidovič Muha 2011: 23), besednih zvez in večstavčnih povedi.

Večstavčne konstrukcije se že tradicionalno deli na priredne in podredne (Toporišič 1982, 2004; Švedova 1982; Quirk 1986; Petr 1987), pri tem pa je bil problem meje med priredji in podredji izpostavljen bolj ali manj.

Definicija priredja in podredja je v znanstveni literaturi pogosto pomanjkljiva oziroma se vrti v krogu. Ruska slovnica Švedove, na primer, navaja, da priredja uvajajo priredni vezniki, podredja pa podredni vezniki (Švedova 1980b: 462).

Novejše in tudi že nekatere starejše raziskave ugotavljajo, da vseh konstrukcij ni mogoče razdeliti na priredne in podredne. Tip konstrukcije, ki se pri razdelitvi priredje-podredje praviloma pozablja, je sooredje, ki je sicer redkejše, a je vseeno del tipologije večstavčne povedi in zato ne sme biti spregledano. Prav tako so jezikoslovci neenotni, kam spadajo brezvezja: nekateri jih uvrščajo med priredja (Toporišič 2004: 648), drugi med priredja in podredja (Peškovski 1956: 470), tretji pa pod posebno skupino, neodvisno od priredja in podredja (Bronskaja 1969a, 1969b; Švedova 1980b: 635).

Termina priredje in podredje sta upravičena znotraj besedne zveze in enostavčne povedi. Zveza pridevnik + samostalnik je podredna, saj je pridevnik strukturalno in družljivo pomensko odvisen od samostalnika (kar se vidi predvsem pri spolu in sklonu). V zvezi glagol + predlog + samostalnik je samostalnik odvisen od predloga, ta pa od glagola. V obeh primerih je smer vplivanja enosmerna (samostalnik vpliva na pridevnik, ne pa obratno). Pri prirednih besednih zvezah kot samostalnik + samostalnik pa lahko govorimo o prirednem odnosu, saj sta obe enoti enakovredni, njun vrstni red pa zamenljiv.

Termina prirednost in podrednost razumemo in uporabljamo kot abstraktna pojma, termina priredje in podredje pa kot uresničitev teh dveh pojmov v konkretnih povedih.

2.1 Podrednost in podredje

Podrednost je definirana s pomensko in strukturalno odvisnostjo enega elementa do drugega (besede, stavka). Najpogosteje je razumljena kot stavčni člen (ali

prilastek), izražen z osebno glagolsko obliko (Toporišič 2004: 636). Podredni stavek je odvisen od nadrednega stavka in sam zase ne more stati. Za razliko od priredij lahko podredni stavek (torej ta, ki ga uvaja veznik) stoji na začetku povedi, z izjemo prilastkovih odvisnikov, ki po definiciji potrebujejo odnosnico.

Osnova, iz katere ugotavljamo, kaj podredje je in zakaj je smiselno, je pomenska in strukturna (ne)samostojnost enega od stavkov: v podredju stavka morata stati skupaj, da je konstrukcija pomensko in strukturno zadostna, pri (prototipičnem) priredju pa vsak stavek lahko nastopa kot samostojna poved.

Ta razdelitev dobro pokrije zgolj pole, torej skrajne konstrukcije, ne zajame pa dovolj dobro vseh konstrukcij. Zato je kriterij nesamostojnosti zgolj izhodišče za nadaljnje raziskave in ga ne moremo upoštevati kot razločevalni kriterij, saj je vprašanje, ali lahko dva stavka stojita samostojno ali ne, precej odvisno od interpretacije.

Pri raziskovanju podrednosti je treba izhajati iz povedka nadrednega oziroma matičnega (Cazinkić 2004) stavka, ta namreč določa vezljive udeležence, ki so potencialno tudi odvisniki, in vsaj deloma (samo s pomenom) tudi družljiva dopolnila, torej prislovna določila.

Pri podrednosti omejitve, kateri tipi struktur se povezujejo, za razliko od prirednosti ni in se tudi s tem kaže, da je podrednost prototipna (Lehmann 1988: 183), kar na podlagi tvorjenk ugotavlja tudi Ada Vidovič Muha (Vidovič Muha 2011: 23).

2.2 Prirednost in priredje

Podoben pristop lahko uporabimo tudi pri določitvi, kaj je prirednost: ideal, prototip priredno povezanih enot (stavkov in besed) je, da sta posamezni enoti pomensko samostojni, njun vrstni red pa je zamenljiv brez spremembe pomena oziroma se ta sprememba bliža nič. Zamenljivost vrstnega reda brez spremembe pomena se imenuje simetrija ($A : B = B : A$), za podrednost pa posledično velja asimetrija ($A : B \neq B : A$), torej da je A nadrejen B, B pa zato ne more biti nadrejen A (Fabricius-Hansen, Ramm, 2008: 2). Problem simetrije je, da velja le za zelo omejen del konstrukcij, ki jih tradicionalno razumemo kot priredne. Poleg tega pa veznik nikoli ne nastopa kot samostojna enota ((A) in (B)), ampak se vedno pridruži drugi enoti ((A) (in B)), zato o pravi simetriji ne moremo govoriti.

Pomemben kriterij prirednosti je, da se priredno lahko povezujeta dve enaki enoti, ki skupaj tvorita enako enoto, tako povezava samostalnik + samostalnik da priredno samostalniško besedno zvezo (Haspelmath 2004: 29), vendar so tudi tu omejitve, saj ne moremo povezati nadpomenke in podpomenke (npr. *pohištvo in stol*), saj ti dve besedi pomensko nista enaki oziroma enakovredni. S tem je povezan kriterij, da se v priredjih združujejo enote z enako (stavčnoočlensko) funkcijo, v podredjih pa (tudi) z različno (Apresjan, Pekelis 2011). Ta razširjeni kriterij omogoča, da med priredja uvrstimo tudi razmerja, pri katerih vrstni red stavkov ni zamenljiv, npr. protivno priredje.

Pomensko so priredja definirana glede na logična razmerja, ki jih izražajo: vezalnost je dodajalnost, seštevanje (A in B). Stopnjevalnost je intenzivirana vezalnost. Ločnost je možnost izbire (A ali B), protivnost je nasprotje, zanikanje (A ne B). Vzročnost² razlaga vzrok dejanja v predhodnem stavku. Pojasnjevalnost natančneje opredeljuje glavni stavek. Sklepalnost dodaja sklep na prvi stavek (Toporišič 1982: 27).

Pomenljivo je, da večina raziskav pojem prirednost proučuje na podlagi vezalnega veznika *in*, pri tem pa se pogosto omejuje na konstrukcije, v katerih sta dva stavka povezana skupaj z veznikom *in*, med njima pa ni časovne ali vzročne povezanosti (Haspelmath 2004), potencialno pa se v raziskave vključuje še protivnost in ločnost (Ning Zhang 2009: 9; Progovac 1998), kar je metodološko pomanjkljivo, saj bi bilo treba določiti vse konstrukcije, ki sodijo med priredja in se ne omejevati le na najbolj prototipičen zgled, ki pa je precej redek in torej ne more biti reprezentativen za širšo skupino priredij, razen če ostale konstrukcije uvrstimo v druge skupine.

Priredno povezani stavki so pogosto označeni kot neodvisni (v nasprotju s podredji, ki so odvisni), vendar je treba poudariti, da neodvisnih stavkov znotraj večstavčne povedi ni (Žele 2016b: 32). Ker so povezani v eno višjo enoto (poved) z več sredstvi (veznik, intonacija, tematska progresija ...), le skupaj tvorijo celoto, zato so med sabo vsaj do neke mere (seveda zlasti pri priredjih manjše) odvisni.

2 Vzročno priredje ima vzporednico z vzročnim podredjem: tudi s tem se kaže, da ločnice med priredji in podredji ne moremo postaviti enoumno.

2.3 Med prirednostjo in podrednostjo

Večkrat je že bilo opaženo, da obstajajo konstrukcije, ki jih je težko uvrstiti med priredja ali podredja, saj so po nekaterih značilnostih priredne, po drugih pa podredne. Te konstrukcije so mnogi raziskovalci poskušali bodisi poimenovati bodisi uvrstiti v priredja ali podredja, pri tem pa so uporabljali veliko terminov oziroma opisov, kot na primer nepravo priredje, nepravo podredje, psevdohipotaksa (Gabrovšek 2018), psevdoparataksa (Fabricius-Hansen, Ramm 2008: 7), podredje v vlogi priredja (Gelb 1969), mejna konstrukcija med priredjem in podredjem (Pogorelec 2021: 88), podredna struktura s prirednim pomenom, hibrid med priredjem in podredjem (Holler 2008: 198) itd.

Raziskave na germanskih jezikih so pokazale, da je jasna razmejitev med priredji in podredji nemogoča (Holler 2008: 189). Isto ugotavlja tudi V. V. Vinogradov (Vinogradov 2001: 579).

Namesto prisilnega uvrščanja teh konstrukcij bodisi med priredja ali podredja predlagamo, da se te konstrukcije uvrsti v svojo skupino. Tako se dobro vključi v sistem različnih stopenj odvisnosti, ki ga v prispevku zagovarjamo, saj ta skupina ne predstavlja anomalije v priredno-podrednem sistemu, ampak pričakovan in produktiven del celotnega sistema večstavčne povedi (Gabrovšek 2019).

Delovno ime za to skupino konstrukcij je nematično nestavčnočlensko stavčno dopolnilo. Nematično je zato, ker izstopa iz matičnega glagola (torej ne nastopa kot udeleženec glede na matični povedek), nestavčnočlensko je zato, ker ne zaseda mesta (dela) stavčnega člana, stavčno je zato, ker je vedno v obliki stavka, in dopolnilo je zato, ker izraža novo, strukturno neobvezno informacijo (Gabrovšek 2019: 85). Termin je dolg, saj zajema tako pomensko kot strukturno raven, zato se ga krajša v nestavčnočlensko dopolnilo.

Prototipični in največkrat navajani primer za to vrsto konstrukcij je vezniška zveza *medtem ko* s pomenom protivnosti (Smolej 2018: 191; Gabrovšek 2018, 2019; Pogorelec 2021). Veznik, na katerega se je že opozarjalo, je tudi *ki*, saj lahko poleg prilastkovih odvisnikov uvaja veliko drugih razmerij (Sovrè 1939; Cazinkić 2000, 2001; Gabrovšek 2019) in se s splošnopomenskostjo približuje veznikoma *in, da*. Za nerestriktivno rabo veznikov *ki, kar, kjer* je značilna nezmožnost vzvratne anafore, torej so konstrukcije kot: *njen brat in Maša*, pri čemer se zaimke nanaša na Mašo, nemogoče (Pekelis 2015). Nerestriktivni vezniki kot *ki, kar* prevzamejo tudi vlogo anaforičnega zaimka. To omenjamo zato, ker je to eden od pogosto navajanih kriterijev za prirednost.

3 Stopnje odvisnosti

Zagovarjamo in na gradivu dokazujemo tezo, da je sistem slovenske zložene povedi preveč poenostavljeno prikazovati samo s binarnima pojmom priredje in podredje. Prav tako zagovarjamo tezo, da znotraj zložene povedi ne moremo govoriti o odvisnih in neodvisnih stavkih, saj so vsi stavki znotraj zložene povedi med seboj tako ali drugače povezani in s tem tudi odvisni. Sistem slovenske zložene povedi je smiselno prikazovati z vidika različnih stopenj odvisnosti povezanosti med stavkoma v zloženi povedi. Tako dobimo sistem zložene povedi z več skupinami konstrukcij, in sicer z najbolj odvisnimi konstrukcijami na eni strani in najmanj odvisnimi na drugi. Prirednost in podrednost lahko s tega vidika razumemo kot dve skrajni točki, ki pa ju nobena konstrukcija ne doseže povsem. Pri tem si pomagamo s principom limite: najbolj odvisne konstrukcije se približujejo stopnji odvisnosti ∞ , najmanj odvisne pa stopnji odvisnosti 0. Prav tako ne obstaja jezikovni znak (morfem ali beseda), ki bi izražal samo prirednost ali podrednost.

Višje kot se premikamo po skladnji, bolj postajajo odnosi med enotami (med besedami, stavki, povedmi in besedili) povezani zgolj pomensko (kot recimo tematska progresija v besedilu) in manj strukturno (kot recimo raba določenega sklona). V večstavčni povedi so prisotni tako strukturni (veznik, intonacija, nanoznica, besedni red) kot tudi pomenski (tematska progresija, udeleženci).

3.1 Kriteriji za prirednost in podrednost

Mnogi raziskovalci so poskušali določiti kriterije bodisi za prirednost bodisi za podrednost. Tu navajamo tiste, ki veljajo za slovenščino.

Kriteriji za podrednost

1. Vezljivost. »Vezljivost je lastnost oz. zmožnost določene besede, da veže nase določeno/napovedljivo število mest« (Žele 2001: 13). Gre za obvezne udeležence glede na povedek.
2. Prisotnost oziralnega morfema -r. To je podkriterij vezljivosti, sem spadajo odvisniki, ki jih uvajajo oziralni zaimki (*kdor*, *kar*).
3. Družljivost. »Družljivost kot pomenska sopojavnost ali soobstoj temelji na pomensko-slovnični smiselnosti, ki z udeleženci na nenapovedljivih prostih skladenjskih mestih omogoča glagolom, pridevnikom idr. smiselne vzajemne pomenske povezave« (Žele 2015: 99).

4. Obveznost vezniške besede. Za podredja je vezniška beseda večinoma obvezna, za večino priredij pa ne. Soredje vezniške besede nima.
5. Poljubno mesto podrednega stavka: glede na nadredni stavek je lahko pred njim, za njim ali vmes. Nekatera podredja imajo omejitve zaradi strukturnih ali pomenskih razlogov.
6. Spremenjeni besedni red v stavku, ki ga uvaja veznik. V podredjih in večini priredij se naslonski niz postavi takoj za veznik.
7. Večstavčno izraženi tema in rema. Ker je odvisnik del glavnega stavka, v povedi nastopa v celoti kot tema ali rema.
8. Možnost, da se več stavkov navezuje na en stavek. Značilen je zlasti za vsebinske odvisnike s strukturo $S/s+\dots+s$.
9. Premet stavčnih členov med stavki: en stavčni člen je v drugem stavku, kot bi sicer glede na vezljivost in družljivost moral biti, npr.: *Kam hočeš, da gremo. To ne vem, če je bilo v naših slovnicaž že registrirano.* Vsekakor je ta možnost zelo omejena in redka.
10. Izpostavljeni stavčni člen po principu $x^2 + xy = x(x + y)$, npr. *Rastlina, če ni negovana, neha roditi plodove. Mutacije, ker so močnejše, se hitreje širijo.* Pogost zlasti v prislovnodoločilnih odvisnikih.

| | Oziralni odvisniki | Vsebinski odvisniki | Prislovno-določilni odvisniki | Nestavčno-členski stavki | Nekanonična priredja | Kanonična priredja | Soredje |
|----|--------------------|---------------------|-------------------------------|--------------------------|----------------------|--------------------|---------|
| 1 | ✓ | ✓ | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ |
| 2 | ✓ | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ |
| 3 | ✓ | ✓ | ✓ | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ |
| 4 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✗ | ✗ | ✗ |
| 5 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ / ✗ | ✗ | ✗ | ✗ |
| 6 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ / ✗ | ✓ / ✗ | ✗ |
| 7 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ / ✗ | ✗ | ✗ | ✓ |
| 8 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✗ | ✗ | ✗ |
| 9 | ✓ | ✓ | ✓ | ? | ✗ | ✗ | ✗ |
| 10 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✗ | ✗ | ✗ |

Tabela 1: Prikaz kriterijev podrednosti na skupinah večstavčnih povedi.

Legenda:

- ✓ kriterij je prisoten
- ✗ kriterij ni prisoten
- ? premalo podatkov ali pa kriterij ni relevanten
- ✓ / ✗ kriterij ne velja v vseh primerih

Kriteriji za prirednost

1. Zamenljivost vrstnega reda stavkov znotraj povedi brez spremembe pomena.
2. Enak status obeh stavkov. Oba stavka imata enako vlogo.
3. Elipsa. Pogostejša in bolj sistemska je v priredjih.
4. Ni vzvratne anafore.
5. Izraža logično razmerje.
6. Zadnji stavek odloča o končni intonaciji in končnem ločilu.
7. Razmerje je lahko izraženo besednozvezno.
8. Ikoničnost stavkov: zaporedje dejanj je enako zaporedju stavkov.

| | Oziralni odvisniki | Vsebinski odvisniki | Prislovno-določilni odvisniki | Nestavčno-členski stavki | Nekanonična priredja | Kanonična priredja | Soredje |
|---|--------------------|---------------------|-------------------------------|--------------------------|----------------------|--------------------|---------|
| 1 | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ | ✓ / ✗ | ✓ |
| 2 | ✗ | ✗ | ✗ | ? | ✓ | ✓ | ✓ |
| 3 | ✗ | ✗ | ✗ | ? | ✓ | ✓ | ✗ |
| 4 | ✗ | ✗ | ✗ | ✓ / ✗ | ✓ | ✓ | ✗ |
| 5 | ✗ | ✗ | ✗ | ✓ | ✓ | ✓ | ✗ |
| 6 | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 7 | ✗ | ✗ | ✓ / ✗ | ✗ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 8 | ✗ | ✗ | ✗ | ✗ | ✓ | ✓ | ? |

Tabela 2: Prikaz kriterijev prirednosti na skupinah večstavčnih povedi.

3.2 Sistem večstavčne povedi na podlagi kriterijev odvisnosti

Kot kažeta tabeli, ne moremo potegniti jasne meje med prirednostjo in podre-
dnostjo, lahko pa vidimo jasne tendence obnašanja posameznih vrst konstrukcij.
Prav tako bi bilo treba posamezne skupine pogosto razdeliti še na več podskupin,
saj nekateri kriteriji ne veljajo za celotno skupino, ampak le za del. To kaže še na
večjo kompleksnost sistema slovenske večstavčne povedi, kot smo jo prikazali tu.

3.2.1 Soredje

Soredje nastopa kot dokaj samosvoj tip konstrukcije in se v marsičem odmika
od ostalih, kar je verjetno razlog, da je pogosto spregledan ali obravnavan le ob-
robno. Soredje je tip konstrukcije, pri katerem sta dve enoti zgolj sopostavljeni.
Soredne povedi (Toporišič 2004: 490) so lahko:

1. Zvalniške: (1) *Gospod, me slišite?*
2. Medmetne: (2) *Uf, ne vem.*
3. Členkovne: (3) *Da, res je.*
4. Z izpostavljenim stavčnim členom: (4) *Postavitev, ta bo odprta do 6. januarja.*³

Pomensko gledano soredje pogosto podvaja informacijo (zlasti zгледа 2, 3) in
tako deluje modifikacijsko (Žele 2013: 14), s čimer se razlikuje od ostalih več-
stavčnih konstrukcij, pri katerih vsak stavek dodaja novo informacijo. Soredje je

3 Med soredja za razliko od Toporišiča ne prištevamo premege govora.

tudi zelo strukturno omejeno glede na to, katere strukture lahko stopajo v soredno razmerje, medtem ko je omejitev pri ostalih konstrukcijah manj. Zato soredja tudi ne jemljemo kot skrajno točno (ampak je to prirednost), temveč le kot dodatek k sistemu večstavčne povedi.

3.2.2 Priredja

Na podlagi tuje strokovne literature (Pekelis 2015; Haspelmath 2004: 3) in podanih kriterijev lahko priredja razdelimo v dve skupini: kanonična⁴ in nekanonična. V prvo skupino sodijo vezalno, ločno, protivno ter zaradi pomenske podobnosti z vezalnim tudi stopnjevalno. So najbolj prototipična in najpogosteje navajana kot zgled za priredje (to zlasti velja za vezalno priredje z veznikom *in*). Nekanonična priredja so pojasnjevalno, vzročno in sklepalno. Nekanonična priredja so pomensko in strukturno bolj omejena: v nobenem primeru ne moremo obrniti vrstnega reda stavkov, redkeje se pojavljajo znotraj besedne zveze in uvajajo jih pomensko bolj specializirani vezniki.

Taka razdelitev ne more biti natančna, kar na drugih mestih ugotavlja tudi avtorica O. Pekelis, daje pa še en dokaz, da tudi o priredjih ne moremo govoriti kot o enotni skupini konstrukcij.

Tuja jezikoslovna literatura pogosto kot priredja obravnava le kanonična priredja (Quirk 1985; Haspelmath 2004; Petr 1987: 389), in sicer na podlagi veznikov *in*, *ali*, *ampak*.

Še podrobnejša delitev od razdelitve na ne/kanonična priredja je delitev na tri skupine, kot jo predlagamo tu:

1. vezalno in ločno priredje, ki zgolj sopostavlja dva stavka v eno poved, njun vrstni red je zamenljiv. Taki primeri so sicer prototipični, a redki, lahko jih razumemo kot ideal prirednosti, pri čemer se stopnja odvisnosti bliža 0.

(5) *Posnel je že več kot 40 solističnih albumov, plošč in cedejev ter sodeloval s številnimi pomembnimi glasbeniki.*

(6) *Nekatere so ob prihodu aretirali, pridržali ali zavrnilo.*

2. Vezalno, ločno, protivno, stopnjevalno priredje. Med stavkoma je vzpostavljeno logično razmerje ali pomensko intenzivirana vezalnost. Vrstni red ni zamenljiv brez spremembe pomena, saj zamenjava spremeni zaporedje

⁴ Poimenovanje je pomenljivo, saj implicira, da so kanonična pravilnejša, bolj prototipna, nekanonična pa so tista, ki ne dosegajo vsem kriterijem prirednosti.

dogodkov (vezalnost), prednost izbire (ločnost), resničnost (protivnost) ali poudarek (stopnjevalnost).

(7) *V ponvi raztopite 10 g masla, dodajte sesekljan por in pršut, popražite in ju nato s penovko poberite iz ponve.*

(8) *Letos ne bodo gradili novih cest, ampak bo denar samo za redno vzdrževanje.*

3. Vzročno, sklepalno, pojasnjevalno priredje. Vrstnega reda stavkov ni mogoče obrniti, drugi stavek utemeljuje prvega. Poudariti je treba, da drugi stavek utemeljuje, pojasnjuje celoten prvi stavek in ne le povedka, kot je to značilno za prislovna določila.

(9) *Pri podjetju niso zanemarili osnovnega posla, torej izdelave in prodaje avtomobilov.*

(10) *Vsako vajo izvedi natančno, kajti napačni gibi vodijo v poškodbe.*

3.2.3 Nestavčnočlenska dopolnila

Nestavčnočlenska dopolnila so zelo raznovrstna skupina konstrukcij, vsem pa sta skupni dve lastnosti: veznik prvotno uvaja vezljive ali družljive odvisnike, razmerje pa je enako kot pri priredjih. Tu je prikazanih le nekaj primerov.

(11) *Policisti so mu prepovedali nadaljnjo vožnjo, česar pa ni upošteval.*

(12) *Trda in poledenela proga je šla Koširju zelo na roko, medtem ko je imela večina tekmecev z njo hude težave.*

(13) *Izmikala se je, češ da gre za napake.*

3.2.4 Podredja

Ločujemo vezljive udeležence, ki so bolj odvisni, in družljiva dopolnila (Žele 2001). Med vezljivimi ločimo oziralne in vsebinske odvisnike (Žele 2016a; Gabrovšek, Žele 2019). Za oziralne odvisnike je definicijski oziralni morfem -r (*kdor, kar, kjer*), ki dodaja še en morfem, katerega vloga je povezovanje, poleg tega pa je v oziralnih odvisnikih vsaj en udeleženec isti, s čimer še dodaja k stopnjevanju odvisnosti med stavkoma. Vsebinski odvisniki so tisti, ki jih uvajajo glagoli govorjenja, mišljenja, zaznavanja. Ta delitev na ravni enostavčne povedi ne obstaja.

Za odvisnike velja, da zasedajo vezljivostna mesta in so s tem obvezni ali pa dodajajo natančnejšo informacijo o jedru nadrednega dela: prislovna določila se

navezujejo (samo pomensko) na povedek nadrednega stavka, prilastkovi odvisniki pa na samostalniško odnosnico.⁵

Družljiva dopolnila delimo na krajevna, časovna, vzročnostna in načinovna, pri čemer so krajevna najbližje vezljivosti, kar kaže tudi oziralni veznik *kjer*, vzročnostna in načinovna pa najdlje, torej od vseh dopolnil najmanj odvisna.

- (14) *Kdor začne vzpon, mora iti do konca.*
 (15) *Pravijo, da še nikoli ni bila tako dobro pripravljena.*
 (16) *Do otočja lahko plovejo le ladje, ki so si pridobile državno licenco.*
 (17) *Ko se prižgejo kamere, pozabim na svoje življenje in živim zanje.*
 (18) *Sodišče ga je oprostilo, ker ni našlo dovolj dokazov.*

4 Zaključek

Skozi dosedanje raziskave sistema slovenske večstavčne povedi se je tu predstavljena teorija že dokazala, v tem prispevku in v nadaljnjih raziskavah pa se bo predvidoma utrdila še teoretično in praktično.

VIRI IN LITERATURA

Fran. Na spletu.

Korpus Gigafida. Na spletu.

Korpus Gigafida v orodju NoSketch Engine. Na spletu.

Alina A. BRONSKAJA, 1969a: Stavčna brezvezja v slovenskem knjižnem jeziku. *Jezik in slovnost* 14/7. 214–220.

Alina A. BRONSKAJA, 1969b: Stavčna brezvezja v slovenskem knjižnem jeziku. *Jezik in slovnost* 14/8. 239–246.

Robert CAZINKIĆ, 2000: Oziralni prilastkovi odvisniki. *Jezik in slovnost* 46/1-2. 29–40.

Robert CAZINKIĆ, 2001: Kategorizacija in razvrstitev oziralnikov *ki* in *kateri*. *Slavistična revija* 49/1-2. 55–73.

Robert CAZINKIĆ, 2004: Pojmovanje odvisnika in razmerja med nadrednim in odvisnim stavkom. *Jezikoslovni zapiski* 10/1. 43–58.

Cathrine FABRICIUS-HANSEN, Wiebke RAMM, 2008: Editor's introduction: Subordination and coordination from different perspectives. 'Subordination' versus 'Coordination' in Sentence and Text. *A cross-linguistic perspective*. Ur. Cathrine Fabricius-Hansen et al. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 1–33.

Dejan GABROVŠEK, 2018: Podredno izraženi protivnost in pojasnjevalnost. *Jezik in slovnost* 63/2-3. 50–57.

5 Z izjemo povedkovega prilastka, ki pa je redek.

- Dejan GABROVŠEK, 2019: Tipologija nestavčnočlenskih nematičnih dopolnil. *Jezikoslovni zapiski* 25/2. 83–96.
- Dejan GABROVŠEK, Andreja ŽELE, 2019: Tipologija stavčnočlenskih odvisnikov v slovenščini. *Slavistična revija* 67/3. 487–507.
- Jožica GELB, 1969: Podredje v vlogi priredja. *Jezik in slovstvo* 14/5. 137–139.
- Martin HASPELMATH, 2004: Coordinating constructions: An overview. *Coordinating constructions*. Ur. Martin Haspelmath. Amsterdam: Benjamins (Typological Studies in Language, 58). 3–39.
- Anke HOLLER 2008: German dependent clauses from a constraint-based perspective. 'Subordination' versus 'Coordination' in Sentence and Text. *A cross-linguistic perspective*. Ur. Cathrine Fabricius-Hansen et al. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 187–216.
- Christian LEHMANN, 1988: Towards a typology of clause linkage. *Clause combining in grammar and discourse*. Ur. John Haiman, Sandra A. Thompson. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins. 181–225.
- Niina NING ZHANG 2009: *Coordination in Syntax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jan PETR idr., 1987: *Mluvnice češtiny 3*. Praga: Academia.
- Breda POGORELEC, 2021: *Veznik v slovenščini*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Ljiljana PROGOVAC, 1998: Structure for Coordination, Part I. *Glott International* 3/7. 3–6.
- Randolph QUIRK idr., 1985: *A Comprehensive Grammar of the English Language*. New York: Longman.
- Mojca SMOLEJ, 2018: Skladenjske konstrukcije med podredjem in priredjem. *Slovenščina* 2.0 6/2. 186–205.
- Anton SOVRÈ, 1939: Oziralni odvisnik – sintaktični omnibus. *Slovenski jezik* 2. 88–102.
- Jože TOPORIŠIČ, 1982: *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana: DZS.
- Jože TOPORIŠIČ, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Jože TOPORIŠIČ, 2004: *Slovenska slovnica*. Četrta prenovljena in razširjena izdaja. Maribor: Obzorja.
- Ada VIDOVIČ MUHA, 2011: *Slovensko skladenjsko besedotvorje*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Andreja ŽELE, 2001: *Vezljivost v slovenskem jeziku*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Andreja ŽELE, 2013: *Slovenska besedilna skladnja z jezikovnosistemskega vidika – temeljni pojmi*. Samozaložba.
- Andreja ŽELE, 2015: Vezljivost in družljivost kot dopolnjujoča se besedilna pojava v slovenščini. *Slovenski jezik – Slovene Linguistic Studies* 10. 99–111.
- Andreja ŽELE, 2016a: Odvisniki v slovenščini: vsebinski odvisniki in nepravilni prislovnodoločilni odvisniki. *Slavistična revija* 64/2. 81–94.
- Andreja ŽELE, 2016b: O razlikah med priredno in podredno izraženim razmerjem. *Jezikoslovni zapiski* 22/2. 31–43.
- Andreja ŽELE, 2016c: Tipologija odvisnikov v slovenščini: merila. *Toporišičeva obdobja*. Ur. Erika Kržišnik, Miran Hladnik. Ljubljana: Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi in tuji jezik. 299–306.

- Юрий Д. Апресян, Ольга Е. ПЕКЕЛИС, 2011: Союз. *Русская корпусная грамматика*. Ур. Владимир А. Плунгян.
- [Jurij D. APRESJAN, Ol'ga E. PEKELIS, 2011: Sojuz. *Russkaja korpusnaja grammatika*. Ur. Vladimir A. Plungjan.]
- Ольга Е. ПЕКЕЛИС, 2015: Сочинение и подчинение. *Русская корпусная грамматика*. Ур. Владимир А. Плунгян.
- [Ol'ga E. PEKELIS, 2015: Sočinenie i podčinenie. *Russkaja korpusnaja grammatika*. Ur. Vladimir A. Plungjan.]
- Александр М. ПЕШКОВСКИЙ, ⁷1956: *Русский синтаксис в научном освещении*. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР.
- [Aleksandr M. PEŠKOVSKI, ⁷1956: *Russkij sintaksis v naučnom osveščeni*. Moskva: Gosudarstvennoe učebno-pedagoičeskoe izdatel'stvo ministerstva prosvеščeniya RSFSR.]
- Наталия Ю. ШВЕДОВА, 1980а: *Русская грамматика I*. Москва: Издательство наука.
- [Natalija Ju. ŠVEDOVA, 1980a: *Russkaja grammatika I*. Moskva: Izdatel'stvo nauka.]
- Наталия Ю. ШВЕДОВА, 1980б: *Русская грамматика II*. Москва: Издательство наука.
- [Natalija Ju. ŠVEDOVA, 1980b: *Russkaja grammatika II*. Moskva: Izdatel'stvo nauka.]
- Яков Г. ТЕСТЕЛЕЦ, 2001: *Введение в общий синтаксис*. Москва: Российский государственный университет.
- [Jakov G. TESTELEČ, 2001: *Vvedenie v obščij sintaksis*. Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj universitet.]
- Виктор В. ВИНОГРАДОВ, ⁴2001: *Русский язык (Грамматическое учение о слове)*. Москва: Русский язык.
- [Viktor V. VINOGRADOV, ⁴2001: *Russkij jazyk (Grammatičeskoe učenie o slove)*. Moskva: Russkij jazyk.]

SUMMARY

The terms *coordination* and *subordination* are frequently found in grammars, but their definitions are often deficient or circular. This article shows how the terms *coordination* and *subordination* are understood by some theorists and grammarians and concludes that none of the definitions or criteria that they provide does not cover all structure types of the Slovenian complex sentence. The article further presents a group of subordinate complementary elements that departs the furthest from the coordination-subordination pair, which is why researchers categorized constructions from this group either as instances of coordination or subordination, tried to characterize them as coordinations or pseudocoordinations or omitted them. The paper argues that subordinate complementary elements form a group of complex-sentence constructions in its own right. Using the theory of different degrees of dependency claiming that all clauses within a complex sentence are related and interdependent to some degree, this group, too, is placed within the system of Slovenian complex sentence. Several criteria for subordination and coordination needed for elaboration of the entire complex-sentence system are considered. According to whether complex sentences meet the criteria in question or not, complex sentences are divided into subgroups that together form a system of Slovenian complex sentence, ranging from the least dependent to the most dependent ones.

Marija Živković

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu / Filozofska fakulteta Sveučilišća v Zagrebu
 marija.zivkovic01@gmail.com

Diskurs polemičkih odgovora na negativne kritike triju baleta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu od 1996. do 1999.

Za razliku od književnih, baletne polemike razmjerno su rijedak žanr, podjednako u domaćim i u svjetskim okvirima. U novijoj hrvatskoj povijesti (1990.–2021.), polemičkih tekstova vezano uz kritičku recepciju baletnog repertoara Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu zabilježeno je samo nekoliko, i to u razdoblju od 1996. do 1999., kada je ravnateljica Baleta bila Almira Osmanović.

U radu se analizira diskurs polemičkih odgovora Almire Osmanović, Frana Jelinčića i Mihaele Devald – prvenstveno s aspekta stilske upečatljivosti i argumentacijske validnosti – na negativne kritike triju predstava: *Večeras plešemo* (1996), *Ščelkunčik* (1997) i *Četiri godišnja doba* (1999). Kao generalan zaključak nameće se da su spomenuti autori vlastito kontrastno pozicioniranje prema kritikama, odnosno autorima koji su ih isprovocirali, uglavnom deficitarno obranili, s obzirom na to da analiziranim tekstovima nedostaju ključna obilježja polemičkog diskursa: u stilskom aspektu prodornost i ludizam, a u argumentacijskom konkretnost i vjerodostojnost.

Ključne riječi: polemika, stil, argumentacija

The Discourse of Polemical Responses to the Negative Reviews of the Three Ballets of the Croatian National Theater in Zagreb from 1996 to 1999

Unlike literary ones, ballet controversies are a relatively rare genre, both domestically and globally. In recent Croatian history (1990–2021), only a few polemical texts related to the critical reception of the Zagreb Ballet's repertoire were recorded, in the period from 1996 to 1999, when Almira Osmanović was the director of the Ballet of the Croatian National Theater in Zagreb.

The paper analyzes the discourse of polemical responses of Almira Osmanović, Frane Jelinčić and Mihaela Devald – primarily from the aspect of stylistic effectiveness and argumentative validity – to the negative reviews of the three ballets: *Tonight We Dance* (1996), *The Nutcracker* (1997) and *The Four Seasons* (1999). As a general conclusion, it is imposed that the authors of polemical texts defended their own contrasting position towards the reviews, i.e. the authors who provoked them, mostly deficiently, given that analyzed texts lack the key features of polemical discourse: in the stylistic aspect penetration and playfulness, and in the argumentative aspect concreteness and credibility.

Keywords: polemical controversy, style, argumentation

1 O polemičkom diskursu

Polemika nije razgovor nego rat; stoga je u borbi dvaju polemičkih antagonista, čije su istine nepomirljive – zbog čega je besmisleno težiti totalnoj istini ili sintetizirajućem stavu – kao i u ratu, bitna pobjeda a ne istina; najjača oružja pritom su humor, ironično ruganje i sarkastična persiflaža (Lasić 1987: 352).¹ *Borba mišljenja* gotovo je uvijek direktno kritičko raščlanjivanje ideja, čija polemička prodornost, efekt i vjerodostojnost leži u snazi argumenata, logike i jezika, te je polemički stil uglavnom vrlo osoban, lucidan i duhovit, snažnog i oštrog, melankolično-gnjevnog izraza te britkih formulacija (Živković 1986: 575). Prema Kaleziću (1988: 131), svaka polemika, a osobito književna, trebala bi sadržavati ili podrazumijevati idejno-misaonu superiornost, teorijsku utemeljenost koncepta, relevantnu argumentaciju izrečenih tvrdnji i moralnu čistoću polemičara. U polemici izbor argumenata mora biti izuzetno spretan i prihvatljiv, a polemičar usto mora biti vrstan stilist, filigranist kad su u pitanju detalji, i produhovljena osoba kad su u pitanju misli, emocije, asocijacije, usporedbe te uopće stilske figure (Grbelja, Sapunar 1993: 170). S obzirom na to da je polemika najoštriji i beskompromisan oblik dijaloga, Plenković (1989: 147) smatra bitnim naglasiti kako je za vođenje polemike najvažnije poznavanje logičke argumentacije; naime, ako je razina te semantičke kulture kod sudionika niska, oni se nužno spuštaju na niže razine polemiziranja, poput *ad hominem* argumentacije, podvale, sofizma i slično. Prema Bagiću (1999: 51), polemičku argumentaciju čine dva osnovna tipa: afirmacija vlastitih tvrdnji, teza ili spoznaja i negacija protivnikovih tvrdnji, teza ili spoznaja. U oba se slučaja polemičar obilato služi citatima, uvelike ih dekontekstualizirajući i preosmišljavajući, dakako s namjerom šticećenja svoje i(li) razobličavanja protivnikove pozicije. Afirmaciju vlastitog mišljenja i pozicije polemičar uglavnom izvodi omjeravanjem o rečenice neprikosnovenih autoriteta – istrgnute iz konteksta – takvih koje publika poznaje i respektira, zbog čega im se protivnik ne usuđuje prigovoriti (*ibid.*). Životić (1988: 134) ističe kako punokrvna polemika računa na čitanost jer se njome – kroz sučeljavanje mišljenja i argumentaciju – istjeruju istina i neistina; stoga čitatelji s pravom očekuju temperamentnu raspravu, živ stil, rječitost, duhovita zaključivanja ili diskvalifikaciju protivnika. Da bi se utvrdila istina, nužno je činjenice postupno navoditi, kao i primjenjivati logičke zakone mišljenja te posebnu metodologiju dokazivanja, a

1 Iako je Lasić (1987: 352–353) u *Mladom Krleži i njegovim kritičarima (1914–1924)* u pet točaka sazeo obilježja isključivo Krležine, a ne općenito polemičke strukture, s obzirom na to da je u tom sažimanju nastojao otkriti i mehanizme koji upravljaju polemičkim sukobima, Bagić (1999: 30–31) je mišljenja kako se tih pet točaka uvjetno može smatrati Lasićevim opisom polemike uopće.

dokazivanje je očiglednije kada se radi o konkretnim činjenicama, dakle kada se ne ostaje na razini apstraktnog mišljenja; stoga je »konkretnost« bitan uvjet uspješne polemike (*ibid.*).

Diskurs polemičkih odgovora Almire Osmanović, Frana Jelinčića i Mihaele Devald na negativne kritike² predstava *Večeras plešemo*³ (1996), *Ščelkunčik*⁴ (1997) i *Četiri godišnja doba*⁵ (1999) analizirat će se napose s aspekta stilske upečatljivosti i argumentacijske validnosti.

2 Diskurs polemičkih odgovora

2.1 *Večeras plešemo* (1996)

Negativna kritika Branka Magdića (1996: 15) predstave *Večeras plešemo* izazvala je pismenu reakciju ravnateljice Baleta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu Almire Osmanović,⁶ koja se na napisano osvrnula u dva navrata. U prvom je osvrtu bila lapidarna, istaknuvši tek kako smatra da je riječ »o uvredljivom tekstu koji nema nikakve veze s kritikom predstave« (Osmanović David 1996: 59) i »u kojem je sve samo vrijeđanje i zloba« (*ibid.*), te da je, zajedno s cjelokupnim ansamblom, neugodno iznenađena Magdićevim tonom, načinom i riječima. Drugi put svoje je mišljenje podrobnije obrazložila, stavivši naglasak na činjenicu da nije sporna sloboda formiranja kritičarskog suda, već njezina zlouporaba, koju je u Magdićevom slučaju doživjela kao zbirku »uvreda koje nemaju nikakve veze s prosudbom kvalitete predstave« (Osmanović David 1996a: 59). S obzirom na to da Magdićeva naglašeno ironična i analitički deficijentna kritika donosi neprimjereno i neodmjereno iznesene, posve irelevantne sudove (bazirane na neadekvatnim opisima i interpretacijama koreografskih postavki i autorskih intencija te na neodređenim prikazima scene i kostima), reakcija Osmanović David sasvim je opravdana, kao i odmjereno i dosljedno napisana (referira se isključivo

2 Zbog ograničenosti prostora, ne donosi se parafraza i analiza osporavanih kritika, već samo jezgrovit i sumaran sud o njima.

3 Predstava *Večeras plešemo* praižvedena je 15. svibnja 1996., a njezine četiri podcjeline koreografirali su Ivonice Satie (*Karneval životinja*), Gagik Ismailian (*Voyageurs parallele/Usporedni putnici*) i Vasco Wellenkamp (*Tranquillissimo/Najsmirenije i Cantata 66*).

4 *Ščelkunčik* je premijerno izveden 19. prosinca 1997., prema koreografiji Frana Jelinčića i Dagmar Kessler Jelinčić.

5 *Četiri godišnja doba / Carmen* premijerno su izvedeni 22. listopada 1999., prema koreografijama Pavela Rotarua i Miljenka Vikića.

6 Almira Osmanović mandat je preuzela uz dodano prezime David, no kako ga se tijekom mandata odrekla, u radu je kao ravnateljica Baleta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu potpisana s "Osmanović", dok je kao autorica tekstova potpisana onako kako stoji u novinskim člancima.

na Magdićev diskurs, ne i na negativan sud). Međutim, Osmanović David se u tekstu u nezanemarivom opsegu osvrće na »neke temeljne odrednice baletne umjetnosti« (*ibid.*), no umjesto njih donosi vlastito promišljanje o njezinoj recepciji; time ne ispunjava nagoviješteno (temeljne odrednice baletne umjetnosti vezane su uz karakteristike toga plesnog stila, a ne kritičke i druge recepcije), već nastoji ostvariti naoko nepristran uvod u kritiku Magdićeve kritike, koji slijedi. Svojevrsna polemička poanta obaju tekstova jest zauzimanje za prestanak pisanja Branka Magdića o baletima Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, čime Osmanović David znatno proširuje opseg vlastite reakcije u odnosu na pobijanu. U prvom odgovoru to čini neizravno (»Smatram da je ‚Večernji list‘ ugledna novina koja ne smije dopustiti tako nizak i neodgojen nivo jednoga članka, u kojem je sve samo vrijeđanje i zloba.« [Osmanović David 1996: 59]), a u drugom izravno (»Zato vas, gospodine Mandiću, molim [...] da više ne pišete o baletnim predstavama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu« [Osmanović David 1996a: 59]), pri čemu direktivan stil potonje rečenice, kao indikator diskursa moći, ublažava sa strateškim »molim«, ali i persuazijom u nastavku, kojom indirektno publiku postavlja na poziciju istinskog autoriteta (»a publiku pozivam da pogleda predstavu ‚Večeras plešemo‘ i uvjeri se o njezinoj vrijednosti« [*ibid.*]).

2.2. Ščelkunčik (1997)

Kritika *Ščelkunčika* Mladena Mordeja Vučkovića (1997: 14) izazvala je, unatoč kritičarevoj korektnoj argumentaciji negativnih segmenata predstave i priznavanju određenih kvaliteta istoj, vrlo oštar odgovor, najprije Frana Jelinčića (1997: 13), a potom i Almire Osmanović (1997: 13). Suština Jelinčićevog odgovora temelji se na takozvanom portretiranju u opoziciji (Bagić 2016: 12), to jest na apsolutiziranju vlastite a minoriziranju protivnikove pozicije. Sukladno tome, ne problematizira samo kritičarevo mišljenje, već i njegovu kompetenciju, motive i ulogu. Oспорavanje kritičarevih tvrdnji i kompetencije izražava kombinacijom eksklamativnog zgražanja (»Jadni Petipa okretat će se u grobu!« [Jelinčić 1997: 13]), indirektnog dodjeljivanja pogrđnih karakteristika (»nekoliko prepotentnih redaka njegove kritike«; »vrlo nisko i zlobno«; »Kritičara, čini se, vodi samo zloba i negativizam.« [*ibid.*]) te brojnim interogativnim rečenicama (»pitam se kakvo je njegovo znanje o baletu?«; »Pitam se zašto?«; »Da li ta činjenica vrijeđa kritičara?«; »Što kritičar u stvari želi? Da pomogne ili odmogne teatru?« [Jelinčić 1997: 13]) i retoričkim pitanjima protkanim ironijom (»a otkud svoje znanje crpi *Vjesnikov* kritičar? [Molim, neka mi ne odgovara]«; »Da li da možda probudimo Hoffmana i Petra Iljiča i da ih pitamo kako bi se to moglo promijeniti?« [*ibid.*]).

Jelinčićevi su argumenti, međutim – izuzev onog vezanog uz Hoffmanov libreto, kojim je predviđeno da Ščelkunčik-heroj kukavički s leđa ubije Kralja miševa, zbog čega ne stoji Vučkovićeva opaska da ta scena predstavlja ukidanje čarolije djeci – odreda sporni, odnosno više ili manje nedostatno uvjerljivi. S obzirom na to da koreografiju potpisuju Jelinčićevi, koji su ju u prizoru snježnih pahulja i velikog *pas de deusa* u drugom činu odlučili napraviti prema originalu Leva Ivanova, sâma činjenica da je ta koreografija vjerno prenesena, kako tvrdi Jelinčić, ne dokida automatski kritičarsko propitivanje o njoj kao izboru, niti mu odriče pravo da ju doživi kao »razvučenu« i »s puno praznog hoda« (Mordej Vučković 1997: 14). Također, podatak – koji je teško provjerljiv – da je snježna scena bila uspješna diljem Amerike, ničim ne garantira da bi sličan uspjeh mogla ili trebala doživjeti i u Zagrebu, a jednako se kritičaru ne može uskratiti pravo da ju iz objektivnih razloga takvom ne smatra. Jelinčić usto Vučkoviću imputira da na predstavu nije došao »bez opterećenja i predrasuda, nego s unaprijed pripremljenim negativnim stavom« (Jelinčić 1997: 13), kao i da je izgledno kako koristi »ansambl da bi kroz njega napao koreografe i cijeli nacionalni balet« (*ibid.*). Međutim, ni za jednu ni za drugu tvrdnju Vučkovićeva kritika ne daje povoda; niti je koreograf mogao znati s kakvim je stavom kritičar došao na predstavu, niti argumentirana kritika može biti sinonim za »napad« na ikoga, a ponajmanje na »cijeli nacionalni balet«. Kontroverzni su i Jelinčićevi stavovi o kritičarskom pristupu i ulozi, prema kojima bi kritičar obvezno »trebao vidjeti nekoliko proba i pitati koreografa poneko pitanje« (*ibid.*), te čak i kada predstava nije na njegovoj »umjetničkoj visini, zainteresirati publiku i pokušati bližu suradnju s kazalištem« (*ibid.*). Kritičar je, naime, prije svega gledatelj, te je ono što mu se u predstavi eventualno učini nejasnim ili spornim, kao takvo *dužan* prenijeti gledateljima, kojima su predstave prvenstveno namijenjene, i koji nemaju privilegiju »vidjeti nekoliko proba i pitati koreografa poneko pitanje« (*ibid.*), već će sud o njoj donijeti nakon prvog i, najčešće, jedinog gledanja. Shodno tome, kritičareva primarna funkcija nije potencijalnim gledateljima pružiti pozitivan, već relevantan kritički prikaz. Bliža suradnja s Kazalištem također se nikako ne bi trebala podrazumijevati, jer niti je ona preduvjet za kompetentnu analizu predstave, niti je kritičarev glavni zadatak »da pomogne teatru« (*ibid.*). Osim što su Jelinčićevi argumenti pretežno nedovoljno uvjerljivi, a mjestimice i kontroverzni, također su i kontradiktorni, s obzirom na to da Mordeja Vučkovića istovremeno smatra i nedovoljno kompetentnim i poželjnim za užu suradnju s Kazalištem.

Almira Osmanović također je središnjim problemom smatrala nekompetenciju Mordeja Vučkovića, ocijenivši njegovo pisanje neprofesionalnim i uvredljivim, ne samo za novinarski i baletni milje, »već i za našu brojnu publiku koja *redovito* posjećuje naše predstave, te zajedno s nama *uživa* u njima« (Osmanović 1997: 13 [kurziv dodan]), o čemu svjedoči »*popunjenost* gledališta i *aplauz* kojim nas ispraća nakon svake predstave« (*ibid.* [kurziv dodan]). Osim što Osmanović neovlašteno govori u ime publike, suptilno se koristi populizmom – koji pripada redu lažnih argumenata (*fallaciae*) – odnosno naglašenim povlađivanjem publici kroz »hvaljenje njezinih vrlina, *razumnosti*, poštenja, *odanosti*« (Škarić 2011: 87 [kurziv dodan]). Time (ponovo) neizravno kritičaru oduzima, a publici dodjeljuje poziciju istinskog autoriteta; što naglašava i na kraju teksta, kada čitatelje poziva da pogledaju predstavu i o njoj sâmi stvore mišljenje, dodajući kako je uvjeren da će ono »biti u suprotnosti s napisom [...] kritičara« (*ibid.*), čime sugerira kako je bitan jedino sud istinskog autoriteta, a on će upravo zato što je istinski prepoznati kvalitetu predstave. Također, kao i u prvom polemičkom odgovoru, Osmanović neizravno poziva uredništvo *Vjesnika* na Vučkovićevu profesionalnu diskvalifikaciju (»smatram da g. Mordej Vučković uistinu nema ni znanja ni podloge da bi mogao biti predstavljen, sada već kao etablirani baletni kritičar« [*ibid.*]), čime biva u kontradikciji, odnosno osporava vlastiti ranije iznesen stav kako ne smatra problematičnom negativnu kritiku, već neadekvatno argumentiranu kritiku. Pritom persuazivnu strategiju ne bazira samo na vlastitim interesima, već i na potencijalnom interesu dotičnih novina, kao i na višem interesu – dobrobiti baletne umjetnosti, indirektno izražavajući pogrešan stav kako bi uloženi trud u predstavu trebao biti proporcionalan konačnom rezultatu: »Stoga vas molim da zaštitite baletnu umjetnost od nestručnih ‚novinara‘ koji, osim što ne cijene naš dugomjesečni mukotrpan rad na svakoj predstavi, stvaraju i nepovoljnu sliku o vašim novinama.« (*ibid.*). Najmanji dio polemičkog odgovora Almiri Osmanović (niže citiranog) odnosi se na pobijanje kritičarevih stavova, te je primjer argumentacije koju bi trebalo shvatiti uvjetno – kao figuru stvaranja privida dijaloške situacije; polemički protivnici, naime, često kreiraju ili izmišljaju pseudo-argumente za svoje teze, dok argumente suprotne strane izruguju ili prešućuju (Bagić 1999: 20).

G. Mordej Vučković našu je predstavu nazvao »dječjom predstavom« i ne osjetivši potrebu objasniti što bi to uopće trebalo značiti.

Izraz »sterilan« baletna terminologija ne poznaje, a »zakučasta koreografija s kojom se mučila Vila šećera« spada u abecedu klasike koju bi baletni kritičar svakako trebao znati. Balet HNK čine školovani baletni umjetnici te kao balerina i ravnateljica

Baleta stojim iza interpretacije svoga ansambla i ne prihvaćam da se »neka tehnika mogla vidjeti tek u Pralineima u izvođenju Suzane Bačić« i tako dalje i tako dalje. (Osmanović 1997: 13)

Osim kroz razložnu opasku da kritičar nije uvjerljivo argumentirao zašto smatra da je riječ o dječjoj predstavi, Osmanović Vučkovićevu »nekompetenciju« nedostatno potkrepljuje uglavnom tvrdnjama izvučenim iz konteksta, naglašavanjem jedne činjenice nauštrb druge podjednako važne i, u najvećoj mjeri, prešućivanjem. Točno je da izraz *sterilan* baletna terminologija ne poznaje, no on je u sklopu odlomka o uspjelosti karakternih plesova jasan i adekvatan: »Karakterni plesovi bili su siromašni, španjolski ples suviše sterilan, arapski ples ostavio nas je posve ravnodušnima, a kineski bi ples bio zanimljiviji da su ga izvodila djeca.« (Mordeja Vučković 1997: 14). *Zakučasta koreografija* jest nespretan izraz, no ne upućuje automatski na činjenicu da kritičaru izvorna koreografija nije poznata; u kritičarevoj je procjeni, međutim, bitnija izvedba koreografije, a ona ne govori u prilog generalnoj kvaliteti predstave: »Šećer je došao na kraju, ali ni Šećerna vila Almire Osmanović nije mogla dati potrebnu težinu toj predstavi. Naša najbolja balerina nastojala je pokazati svu raskoš pas de deuxa, ali joj to nije uspijevalo jer se mučila sa zakučastom koreografijom, ali i s partnerom.« (*ibid.*). Ne izjašnjavajući se o Vučkovićevima brojnim drugim zamjerkama predstavi, kao i prešućujući njegove pohvale – izuzev one o Bačić – te govoreći ne samo u svoje, već i u ime plesača, novinara i publike (»pisanje g. Mordeja Vučkovića krajnje je neprofesionalno pa i uvredljivo, uvjerena sam, ne samo za obje profesije već i za našu brojnu publiku« [Osmanović 1997: 14]), Osmanović ne uspijeva pružiti adekvatno argumentiranu osnovu za svoje stajalište. Nezadovoljstvo baletnih (i drugih kazališnih) umjetnika kritičarima nije, dakako, novijeg datuma;⁷ kod Osmanović je, međutim, indikativno da je pomirljivije reagirala na Magdićevu nekompetentnu kritiku nego na Vučkovićevu kompetentnu, ali po Kazalište nepovoljnu.

2.3 Četiri godišnja doba (1999)

Negativne kritike *Četiri godišnja doba*, osobito one Branimira Pofuka (1999: 13) i Branka Magdića (1999: 17), isprovocirale su pismenu reakciju solistice Baleta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu Mihaele Devald (1999: 16), koja je na spomenute kritike zauzeto i iscrpno reagirala, navodeći kao povod tome činjenicu

⁷ Upućujem na tekstove: Milutin Cihlar Nehajev, 2010: Kritika i kazalište: Pismo uredniku "Jutarnjeg lista". *Antologija hrvatske kazališne kritike*. Ur. Šimun Jurišić. Split: Logos, 9–12.; Tuga Tarle, 2009: Nešto kao baletna kritika danas. *Plesne kritike*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 13–16.

da je već godinama izrazito nezadovoljna nestručnom baletnom kritikom, kao i ukupnim odnosom medija prema baletnoj umjetnosti. Osnovni ton teksta naglašeno je afektivan (»Već sam godinama izrazito nezadovoljna«; »Tužno je«; »upravo mi je nevjerojatna«; »to je nedopustivo«; »toliko me ražalostio« [*ibid.*]), što na mjestima koja na određen način smatra ključnima pojačava epitetima i eksklamacijom. Epitete koristi za iznošenje sumarne ocjene o predstavi (»balet ‚Četiri godišnja doba‘ prekrasna je, maštovita i prije svega korisna predstava za zagrebački baletni ansambl« [*ibid.*]), dok eksklamaciju koristi za komentare o dijelovima kritika koje smatra najspornijima. Referirajući se na Magdićevu kritiku, uz eksklamaciju koristi i retoričko pitanje: »Uostalom, što to ima loše u folklornim primjesama!?!« (*ibid.*), dok u referiranju na Pofukovu kritiku efekt povišenog tona vlastite opaske pojačava stvaranjem kontrasta sa sniženim duševnim raspoloženjem kao učinkom pročitane kritike: »Komentar o ‚rodbinskom aplauzu‘ (B. Pofuk) toliko me ražalostio da o njemu ne želim niti raspravljati!« (*ibid.*). S obzirom na nedvojbeno nekompetentno, a mjestimice i impertinentno napisane kritike Branka Magdića i Branimira Pofuka, reakcija Mihaele Devald sasvim je legitimna, pa i dobrodošla – neovisno o njezinom tadašnjem i prethodnima izvođačkim statusima na koje se poziva – međutim, njezini su argumenti problematični gotovo jednako kao i oni koji su ih isprovocirali. Prije svega, činjenica da je tu predstavu – za razliku od prethodnih – promatrala iz gledališta a ne kao jedna od sudionica, ne čini ju *a priori* objektivnom, još manje nepristranom, iz razloga što je neovisno o drukčijem kutu promatranja, i dalje članica tog ansambla. Stoga je implicitno pozivanje na vlastiti autoritet, premda naizgled neproblematično – kao balerina neprijeporno je kompetentna u baletnoj domeni – nevjerodostojno jer je u sukobu interesa, što njezin argument svrstava u skupinu najpoznatijih lažnih argumenata (*fallaciae*) (Škarić 2011: 87), to jest parafraza pravih argumenata. Također, iako Magdiću s pravom zamjera manjkav osvrt na centralne izvođačke figure i koreografske postavke, ni sâma ne nudi dublje uvide i podrobnija objašnjenja. Umjesto njih, kod prvospomenutih podsjeća na plesački i izvođački status – ne na izvedbene domete u konkretnim ulogama – kao razlog potrebnoga profesionalnijega novinarskog pristupa, odnosno na veličinu uloga, o kojima donosi uopćene i nepotkrijepljene sudove (»izvršne izvedbe, kako tehnički tako i izražajno« [Devald 1999: 16]), dok vezano uz koreografske postavke iznosi *insidersku* informaciju da je riječ »o jednoj od tehnički najzahtjevnijih predstava u posljednje vrijeme koja je [...] izvukla iz plesača ono što možda ni sami nisu vjerovali da mogu i svakako obogatila njihov baletni rječnik« (*ibid.*), ali koju ne upotpunjuje komentarom o njezinom značaju za publiku i Kazališni repertoar. Time sugerira da se predstave rade prvenstveno ili isključivo radi profesionalnog napretka sâmihi plesača, kao i da su oni ti koji su ih najpozvaniji procjenjivati. Iako je

od strane kritičara, dakako, krajnje neozbiljno koreografiju opisati i vrednovati kao »prošetavanje pastelnih haljinica« (Magdić 1999: 17), njezin adekvatniji opis i evaluaciju ne nudi ni Devald. Koreografske elemente, kombinacije i formacije u potpunosti izostavlja, a vrijednost koreografije argumentira jedino težinom izvedbe; no, niti je kompleksnost koreografskih zadataka vrijednost po sebi, niti ju Devald potkrepljuje ičim osim privatno izrečenim komentarima svojih kolega. Adekvatan opis i tumačenje koreografskih izbora Devald ne nudi ni u nastavku osvrta. Naime, točno je da to »što su u koreografiji prepoznati neki koraci koji su ranije viđeni u drugim baletima [...] ne znači baš ništa jer su upotrijebljeni na potpuno drugačiji način i spadaju u baletnu abecedu« (Devald 1999: 16), međutim, upravo zbog toga što su spomenuti koraci zajednički mnogim baletima – time su, dakle, i često viđani – izvjesno je da se u dotičnom radilo o *serijama* prepoznatih koraka, a oni pak kod kritičara s razlogom dovode u sumnju koreografsku inventivnost i autentičnost. Jednako tako, točno je da je pogrešno »misliti da je riječ o folklornom koraku kad god balerina zagazi petom umjesto špicom« (*ibid.*), međutim karakterni plesovi su – kao uobičajene sastavnice nekih klasičnih baleta – zapravo stilizirani folklorni plesovi, čija je pak jedna od osnovnih karakteristika uporište stopala na peti, a ne na prstima. No, o kakvom je koraku doista bila riječ, na koji je način bio inkorporiran u cjelinu i zbog čega je bio pravi izbor, te je li naposljetku bilo ili nije bilo »folklornih primjesa«, u konačnici nije pojašnjeno. Oспорavana sintagma *rodbinski aplauz*, kao Pofukova prenesena reakcija publike, evidentno je riskantan kritičarski izbor, jer premda je neosporno kako premijernu publiku značajnim dijelom čine kazalištu bliski pojedinci, koji su (i) zbog toga mahom izrazito srdačni, za njihovu možebitno pristranu dobrohotnost niti postoje niti mogu postojati *dokazi*, što stoga kritičarevu interpretaciju takve auditivne povratne informacije čini teže obranjivom. Pribrajajući tome činjenicu da Devald Pofuku odriče objektivnost dok prenosi reakcije publike, istovremeno računajući na čitateljsku prijemljivost dok ona prenosi dojmove ansambla (»Prema procjeni samog ansambla, riječ je o...« [Devald 1999: 16]), Devald ni sama uvjerljivo ne razlaže zbog čega dotičnu predstavu smatra »prekrasnom i maštovitom« (*ibid.*). Stoga se na primjeru kritičkih prikaza poput dvaju gorespomenutih pokazuje kako su neadekvatni ne samo zbog niske profesionalne razine, već i zbog toga što se takvom razinom pisanja (ne)posredno zainteresiranim stranama ostavlja prostora da medijski fokus s (ne)kvalitete predstave u potpunosti premjeste na način kojim je ona kritički (ne)dokazana.⁸

⁸ Vezano uz odnose plesača prema kritičarima i kritici, upućujem na članke: Joseph Carman, Say What? How Dancers Handle Their Worst Reviews?, *Dance Magazine*, 31. 3. 2016; Nataša Govedić, Koliko ste zahtjevni prema sebi i druga temeljna pitanja profesionalnog pisanja i prihvaćanja kritika, *Kretanja* 18, str. 13.–19.; Jennifer Stahl,

3 Zaključak

U stilskom aspektu, polemičke odgovore Almire Osmanović, Frana Jelinčića i Mihaele Devald uglavnom karakterizira afektivan pristup, naglašena osobna perspektiva, britkost izraza te gnjevan ili melankoličan ton, mjestimice pojačan strategijskom uporabom ironije te uskličnika i upitnika kao intenzifikatora zgražanja i/ili osporavanja. S druge strane, uglavnom se ne odlikuju drugima karakterističnim obilježjima polemičkog stila, koji bi im dodali na prodornosti i efektu, poput rafiniranih rečeničnih struktura, karikaturno-persiflažnih formulacija, humora i uopće ludičke uporabe jezika; čemu vjerojatan razlog leži u činjenici da je baletnim umjetnicima glavno sredstvo izražavanja pokret, a ne jezik. Specifičnost profesionalnog profila polemičkih sudionika stoga je i vjerojatan razlog zbog kojeg analizirani tekstovi ne sadrže polemički citat; njegov svojevrsni supstitut, odnosno pozivanje na neprikosnoveni autoritet, najčešće su publika, baletni ansambl te renomirana institucionalna, koreografska i plesačka imena.

U argumentacijskom aspektu, polemički su odgovori najčešće bazirani na nevjerođostojnim i/ili lažnim argumentima: pozivanju na autoritet koji je u sukobu interesa, populizmu, osobnim i/ili tuđim impresijama, malobrojnim i/ili teško provjerljivim činjenicama te neadekvatnim opisima, interpretacijama, kontekstualizacijama i/ili evaluacijama repertoarnih izbora i njihovih koreografskih i izvođačkih dometa.

Kao generalan zaključak nameće se stoga da su gorespomenuti autori, iako zauzimajući različite profesionalne pozicije i potaknuti različitim stupnjem (ne) kompetentnosti baletnih kritičara, te sukladno tome imajući različite kutove promatranja i motive reagiranja, vlastito kontrastno pozicioniranje prema kritikama, odnosno autorima koji su ih isprovocirali, uglavnom deficijentno stilski i argumentacijski obranili.

IZVORI

Mihaela DEVALD, 1999: Kako se mediji odnose prema baletnoj umjetnosti. *Jutarnji list* 6. 11. 1999. 16.

Frane JELINČIĆ, 1997: Kritičar je neutemeljeno izvrijeđao izvedbu baleta “Ščelkunčik” u HNK-u. *Vjesnik* 29. 12. 1997. 13.

Branko MAGDIĆ, 1996: I životinje plešu, zar ne? *Večernji list* 17. 5. 1996. 15.

- Branko MAGDIĆ, 1999: Maštovita Carmen i tragikomični Vivaldi. *Večernji list* 25. 10. 1999. 17.
- Mladen MORDEJ VUČKOVIĆ, 1997: Bajka bez čarolije. *Vjesnik* 22. 12. 1997. 14.
- Almira OSMANOVIĆ, 1997: Kritika izvedbe "Ščelkunčika" bila je neprofesionalna. *Vjesnik* 30. 12. 1997. 13.
- Almira OSMANOVIĆ DAVID, 1996: Iznenadeni uvredljivim tekstom. *Večernji list* 22. 5. 1996. 59.
- Almira OSMANOVIĆ DAVID, 1996a: Kritiku prihvaćamo, ali ne i vrijeđanje. *Večernji list* 24. 5. 1996. 59.
- Branimir POFUK, 1999: Nakon fјaska s Vivaldijem, "Carmen" spasila premijeru. *Jutarnji list* 24. 10. 1999. 13.

LITERATURA

- Krešimir BAGIĆ, 1999: Polemika kao žanr. *Umijeće osporavanja: polemički stilovi A. G. Matoša i M. Krležę*. Zagreb: Naklada MD. 15–53.
- Krešimir BAGIĆ, 2016: Polemički stil A.G. Matoša. *Antun Gustav Matoš, matrica moderniteta: Uz 140. godišnjicu rođenja i 100. godišnjicu smrti: radovi sa skupa Dani Antuna Gustava Matoša*. Ur. Goran Rem. Osijek: Društvo hrvatskih književnika – Ogranak Slavnskobaranjskosrijemski. 9–27.
- Joseph CARMAN, 2016: Say What? How Dancers Handle Their Worst Reviews?. *Dance Magazine* 31. 3. 2016. Online.
- Milutin CIHLAR NEHAJEV, 2010: Kritika i kazalište: Pismo uredniku "Jutarnjeg lista". *Antologija hrvatske kazališne kritike*. Ur. Šimun Jurišić. Split: Logos. 9–12.
- Nataša GOVEDIĆ, 2012: Koliko ste zahtjevni prema sebi i druga temeljna pitanja profesionalnog pisanja i prihvaćanja kritika. *Kretanja* 18. 13–19.
- Josip GRBELJA, Marko SAPUNAR, 1993: Polemika. *Novinarstvo: teorija i praksa*. Zagreb: MGC. 169–171.
- Slobodan KALEZIĆ, 1988: Polemika je masovna pojava. *Istra* 1988/1-2. 126–132.
- Stanko LASIĆ, 1987: Struktura Krležinih polemika (Polemike s Josipom Bachom i Dragutinom Prohaskom: "Plamen" 1919). *Mladi Krleža i njegovi kritičari: (1914-1924)*. Zagreb: Globus/Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske. 341–357.
- Mario PLENKOVIĆ, 1989: Polemika. *Suvremena radiotelevizijska retorika: teorijska i empirijska analiza*. Zagreb: Stvarnost. 146–155.
- Rečnik književnih termina* 1986: Polemika. Gl. ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit. 575.
- Jennifer STAHL, 2017: Should Artists Respond to Reviews?. *Dance Magazine* 22. 3. 2017. Online.
- Zrinka ŠIMIČIĆ MIHANOVIĆ, 2012: Kritika kao dijalog. *Kretanja* 18. 37.
- Ivo ŠKARIĆ, 2011: *Argumentacija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Tuga TARLE, 2009: Nešto kao baletna kritika danas. *Plesne kritike*. Zagreb: Hrvatski centar ITI. 13–16.
- Radovan ŽIVOTIĆ, 1988: Polemika. *Novinska kritika: studija s prilogima*. Beograd: Naučna knjiga. 134–142.

SUMMARY

In the stylistic aspect, the polemical responses of Almira Osmanović, Frane Jelinčić and Mihaela Devald are mainly characterized by an affective approach, emphasized personal perspective, sharpness of expression and angry or melancholic tone, sometimes amplified by the strategic use of irony as well as exclamation points and question marks as intensifiers of outrage and/or contestation. On the other hand, they are generally not distinguished by other characteristic features of the polemical style, which would add to their pervasiveness and effect, such as refined sentence structures, caricature-persiflage formulations, humor and generally ludic use of language; the probable reason for this lies in the fact that for ballet artists the main means of expression is movement, not language.

In the argumentative aspect, polemical answers are most often based on unreliable and/or false arguments: invoking an authority that is in conflict of interest, populism, personal and/or other people's impressions, few and/or difficult-to-verify facts and inadequate descriptions, interpretations, contextualizations and/or evaluations of repertoire choices and their choreographic and performance achievements. As a general conclusion, it is therefore imposed that the polemical texts of the mentioned authors are insufficiently striking in stylistic aspect, and insufficiently valid in the argumentative aspect.

Nina Mažgon Müller

Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani
nina.mazgonmueller@gmail.com

Pregled jezikovnih priročnikov za slovenski znakovni jezik

Slovenski znakovni jezik (SZJ) je jezik, ki ga za sporazumevanje uporabljajo osebe z gluhoto ali naglušnostjo in njihovo ožje okolje. Je manjšinski jezik, ki je od leta 2002 z Zakonom o slovenskem znakovnem jeziku tudi uradni v Republiki Sloveniji. V prispevku so predstavljeni obstoječi jezikovni priročniki za slovenski znakovni jezik s poudarkom na dveh prelomnih priročnikih: prvem izdanem jezikovnem priročniku, slovarju *Govorica rok* (1984), in prvi slovnici *Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika* (2019).

Ključne besede: slovenski znakovni jezik, slovar slovenskega znakovnega jezika, slovnica slovenskega znakovnega jezika

The overview of dictionaries and grammar of slovenian sign language

Slovenian sign language is a language used by people who are hard of hearing or deaf. It is a minority language and is an official language in Republic of Slovenia since the Law on Slovenian sign language (*Zakon o slovenskem znakovnem jeziku*) was passed in 2002. This paper overviews the dictionaries of Slovenian sign language, especially the first dictionary *Govorica rok* (1984) and first grammar of Slovenian sign language *Priročna slovnica slovenskega znakovnega jezika* (2019).

Keywords: Slovenian Sign Language, dictionaries of Slovenian Sign Language, grammar of Slovenian Sign Language

Slovenski znakovni jezik je jezik, ki ga uporabljajo pripadniki skupnosti gluhih in naglušnih na območju Slovenije. Je uradni, z 62.a členom v Ustavo Republike Slovenije vpisani jezik (Ustava RS, 1991 dop. 2021), ki ga štiti Zakon o uporabi slovenskega znakovnega jezika. Ta določa, da imajo osebe z gluhoto pravico uporabljati slovenski znakovni jezik v vseh javnih položajih (ZUSZJ, 2002). Slovenski znakovni jezik uvrščamo v skupino znakovnih jezikov, za katere je značilen vizualni prenos jezikovnega sporočila z uporabo kretenj in mimike (Pavlič 2021: 84). Jezikovni priročniki so priročniki, ki vsebujejo informacije o jeziku (na primer slovnice, pravopisi, enojezični slovarji) ali o povezavah jezika z drugim jezikom (na primer dvo- in večjezični slovarji) (Krek 2003: 29). V nadaljevanju so predstavljeni priročniki za slovenski znakovni jezik. Prvi prelom v razvoju slovenskega znakovnega jezika z vidika jezikoslovja je izdaja prvega jezikovnega

priročnika – slovarja *Govorica rok* (1984), ki obravnava povezave slovenskega znakovnega jezika s slovenščino in angleščino. Sledili so mu še drugi slovarji: zbirka *Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika* in *Slovar slovenskega znakovnega jezika*. Drugi prelom pa je izid prve slovnice slovenskega znakovnega jezika *Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika* (2019).¹

1 Govorica rok

Prvi jezikovni priročnik za slovenski znakovni jezik je trojezični slovar *Govorica rok: Priročnik za učenje znakovnega jezika*, avtoric L. Podboršek in M. Möderndorfer iz leta 1984, ki mu je leta 1993 sledilo nadaljevanje *Govorica rok 2: Priročnik za učenje znakovnega jezika* avtorice L. Podboršek. Slovar *Govorica rok* obsega 666 gesel, ki zajemajo osnovno besedišče s področja oseb, okolja, položaja, lege, osebnosti, čustev, hrane, pijače, življenja, zdravja, razuma, opisnih znakov, komunikacije, časa, politike, prava, potovanja in športa (Podboršek, Möderndorfer 1984: 7). Gesla so razporejena po poglavjih glede na temo, v katero sodijo, in niso abecedno urejena. Sliki, ki prikazuje kretalca med kretanjem gesla in vsebuje dorisane informacije o usmerjenosti ter gibanju, je podpisana zaporedna številka gesla in prevod v slovenščino. Ob koncu slovarja se nahaja seznam vseh slovenskih prevodov po abecednem vrstnem redu in njihovih zaporednih števil. Sledi mu seznam angleških prevodov gesel po abecednem redu in zaporednih števil pripadajočih gesel (Podboršek, Möderndorfer 1984: 224–256).

Slovar *Govorica rok 2* obsega 1520 gesel s področij oseb, dela, opravil, poklicev, vprašalnic, osebnih zaimkov s pomožnikom, časa, mišljenja, čustev, volje in občutkov, telesa, medicine in bolezni, nege, narave, živali, gibanja, smeri, potovanj, prostorov in pohištva, oblačil, hrane in pijače, komunikacije, izobraževanja, družbene ureditve, sodstva, vojne, denarja, trgovine, religije, prostega časa, športa, števil, količin, lastnosti, držav in mest (Podboršek 1992: 9). Slovar ima enako strukturo kot Slovar *Govorica rok*. Slovarja skupaj tvorita nabor kretenj, ki po avtoričinem mnenju zadostujejo za osnovno komunikacijo v slovenskem znakovnem jeziku (Podboršek 1992: 2).

Slovarja poleg funkcije jezikovnega priročnika opravljata tudi funkcijo didaktičnega pripomočka, na kar nakazuje že podnaslov »Priročnik za učenje znakovnega jezika.« Tako v slovarju *Govorica rok 2* Predgovoru sledi poglavje »Komunikacija z gluhihimi osebami«, v katerem avtorica opiše osnove uporabe slovenskega

1 Čprav korpusi niso del pričujočega prispevka, naj omenim korpus slovenskega znakovnega jezika, imenovan *Signor*, ki je v slovenski literaturi že dobro obravnavan (glej Š. Virant, B. Jerko in M. Kulovec).

znakovnega jezika, med njimi tudi slovnična pravila, kot so zaznamovanje naravnega spola nanosnika na samostalniku, razlika med samostalnikom in glagolom ter zaznamovanje trajanja glagolskega dejanja. Podboršek (1992: 3) opozori na oblike kretenj pomožnega glagola »biti«, ki se pojavijo v slovarju, ki pa jih Pavlič pri raziskavah ob nastajanju *Priročne video slovnice slovenskega znakovnega jezika* ni zasledil (Pavlič 2019: 101).

2 Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika

Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika je dvojezični slovar, sestavljen iz štirih knjižic, ki so dodatki k pripadajočim učbenikom *Naučimo se slovenskega znakovnega jezika* in pokrivajo besedišče tem, ki jih obravnavajo učbeniki. Skupno obsega 2746 gesel s področij abecede, zaimkov, glagolov, pritrdilnic, nikalnic, oseb, vprašalnic, gluhot, časa, praznikov, števil (Podboršek 2010: 5), barv, hrane in pijače, oblačil in obutve, prostorov, izobraževanja, prometa, gibanja (Podboršek 2013a: 5), narave, vremena, živali, dela, komunikacije, telesa, nege, zdravja (Podboršek 2013b: 5), potovanja, dokumentov, prostega časa, športa, mišljenja, denarja, trgovine in družbene ureditve (Podboršek 2014: 5). Gesla so razporejena glede na tematski sklop, v katerega spadajo, v začetku pa se nahaja seznam prevodov gesel v slovenščino po abecednem vrstnem redu.

Slovar je urejen podobno kot predhodna slovarja avtorice (*Govorica rok*), le da imajo sestavljene kretnje,² kretnje s kombiniranim gibanjem³ in spremembo oblike roke po dve ali več fotografiji prikaza kretanja. Fotografiji je podpisan prevod v slovenščino in zaporedna številka gesla v publikaciji. Slovar je namenjen udeležencem tečaja slovenskega znakovnega jezika (Podboršek 2010: 3), v predgovoru četrtega slovarja pa avtorica kot ciljno občinstvo navede tudi gluhe učence in dijake, torej aktivne uporabnike slovenskega znakovnega jezika. Avtorica priporoča sočasno uporabo *Slovarja slovenskega znakovnega jezika* za lažje izvajanje kretenj (Podboršek 2014: 3), kar je zagotovo smiselno, saj se tako uporabniki slovarja uspešneje naučijo kretenj in njihovega izvajanja.

2 Sestavljene kretnje so kretnje, ki vsebujejo vsaj dve samostojni pomenskih enoti (Pavlič 2019: 21). L. Podboršek jih pojmuje kot kretalne zveze.

3 S terminom kombinirano gibanje pojmujeemo vse oblike gibanja, ki združujejo krožno in ravno gibanje (Pavlič 2019: 27)

3 Slovar slovenskega znakovnega jezika

Slovar slovenskega znakovnega jezika je dvojezični spletni prosto dostopni multimedijski slovar slovenskega znakovnega jezika, ki ga ureja Zveza društev gluhih in naglušnih Slovenije in je nastal na podlagi *Multimedijskega praktičnega slovarja slovenskega znakovnega jezika*⁴ (2003) (Cempre, Beštir, Solina 2013: 246). Namenjen je pripadnikom gluhe skupnosti, staršem gluhih otrok in drugim, ki se želijo naučiti slovenskega znakovnega jezika (SSZJ 2021).

Slovarski vnos je sestavljen iz videoposnetka odkretanega gesla, sledi prevod v slovenščino, hiperpovezave do morebitnih različic v kretanju gesla in definicija prevoda iz Slovarja slovenskega knjižnega jezika. Slovar vsebuje kretnje sodobnega slovenskega znakovnega jezika, otroške kretnje (ang. »baby sign«) in mednarodne kretnje. Uporabnik si lahko kretnje ogleda po abecednem vrstnem redu, po tematskih sklopih ali jih išče s pomočjo iskalne vrstice po njihovem slovenskem prevodu. Slovar v posebnem zavihku vsebuje tudi digitalno različico *Slikovnega slovarja slovenskega znakovnega jezika*. Poleg kretenj slovar vsebuje tudi pravljičice v slovenskem znakovnem jeziku, učne primere povedi in kvize poznavanja besedišča določenih tematskih sklopov. Na voljo je kot spletna stran ali kot aplikacija za mobilne naprave. Slovar vsebuje tudi videoposnetke *Priročne video slovnice slovenskega znakovnega jezika* (SSZJ, 2021). Slovar ima poleg medjezikovno povezovalne tudi normativno, didaktično in razvedrilno funkcijo. *Slovar slovenskega znakovnega jezika* tako ni zgolj običajen jezikovni priročnik, kakršne poznamo za slovenski jezik, pač pa želi nagovoriti široko populacijo uporabnikov z raznolikim znanjem slovenskega znakovnega jezika, v različnih življenjskih obdobjih in tako predstavlja pester spletni portal za gluho skupnost in slišče, ki je preko mobilne aplikacije uporabnikom blizu tudi v vsakdanjih situacijah.

Digitalno okolje urednikom omogoča nenehno posodabljanje portala, kar omogoča ažurnost in sprotno prilagajanje portala novim možnostim uporabe, ki bi izboljšale uporabniško izkušnjo in učinkovitost uporabe priročnika. Slednjo bi lahko dosegli z dodatnim iskalnikom, ki bi uporabnikom omogočal iskanje kretenj glede na fonologijo kretnje, na primer po fonoloških oznakah. Tovrstni slovarji so redki, a imajo veliko uporabno vrednost za pripadnike gluhe skupnosti, saj jim omogočajo, da poiščejo pomen neznane videne kretnje, ne pa po prevedenem pomenu kretnje v slovenščino, kot to počnejo sedaj (Schermer 2016: 182–183). V prihodnosti bi bilo tudi smiselno oceniti posnetke kretenj z vidika prisotne

4 Glej tudi A. Žele in J. Bauman: Slovenski znakovni jezik med normo in prakso (2003).

oralizacije in njenega vpliva na slovarsko mimiko ter raziskati, ali je večpomen-skost kretenj ustrezno zabeležena in kako se prevodi besednovrstno ujemajo.

4 Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika

Prelom v razvoju nekega jezika predstavlja tudi izdaja prve slovnice. Slovenski znakovni jezik je svojo prvo slovnico dobil leta 2019, in sicer slovnico z naslovom *Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika*. Izšla je v dveh formatih, kot tiskana knjiga in kot serija videoposnetkov, odkretanih v slovenskem znakovnem jeziku in podnaslovljena v slovenščini, ki so dostopni na platformi Youtube na kanalu Slovnica SZJ, na portalu *Slovar slovenskega znakovnega jezika* in na spletni strani Zveze društev gluhih in naglušnih Slovenije. Slovnica je namenjena gluhim uporabnikom slovenskega znakovnega jezika, slišočim staršem otrok, ki so se rodili z gluhoto ali naglušnostjo, tolmačem, ki se ukvarjajo s slovenskim znakovnim jezikom, učencem, ki obiskujejo izbirni predmet, pri katerem se učijo slovenskega znakovnega jezika, in širši javnosti. Delo obsega tri krovna področja, in sicer fonologijo, morfologijo in skladnjo, ob koncu osmih večjih podenot pa so v slovarju opredeljeni nekateri pojmi, uporabljeni v poglavjih (Pavlič 2019: 6–12).

V enoti Fonologija avtor opredeli vrste fonoloških oznak v slovenskem znakovnem jeziku. Enota Morfologija je razdeljena na tri podpoglavja – Znakovne vrste, Ujemanje in Klasifikatorji. V podpoglavju Znakovne vrste so predstavljene kretnje glede na svoj nastanek in znakovne vrste samostalnik, glagol, pridevnik in zaimsek, ter kako sta v stavku zaznamovana čas in kraj dogajanja. V podpoglavju Ujemanje so predstavljene udeleženske vloge, ki so znane v slovenskem znakovnem jeziku, kako te udeležence postavljamo v kretalni prostor in kako tvorimo ujemanje z ročnimi kretnjami in kako s pomožnim ujemalnim glagolom. V podpoglavju Klasifikatorji je opredeljen pomen klasifikatorjev, njihova raba skozi klasifikatorski glagol, katere vrste klasifikatorskih glagolov se pojavljajo v slovenskem znakovnem jeziku, kakšen je znakovni red v stavku, v katerem se klasifikatorski glagol pojavi, nazadnje pa so pojasnjeni procesi znakovtorja v slovenskem znakovnem jeziku. Enota Skladnja je razdeljena na štiri podpoglavja, Znakovni red, Pokazati kraj v SZJ, Zanicanje in Vprašanja. V podpoglavju Znakovni red so opisani osnovni znakovni red, neosnovni besedni red in kopularni stavki. V podpoglavju Pokazati kraj v SZJ so opisani krajevni stavki in pojav podlage in lika, pri katerem se lahko pojavi pomožni ostanek. V podpoglavju Zanicanje so opredeljene razlike med trdilmimi in nikalnimi stavki, kakšne so

lastnosti nikalnic v slovenskem znakovnem jeziku, kakšno vlogo igra mimika in kaj so nikalni glagoli. Zadnje podpoglavje je naslovljeno Vprašanja, kjer sta predstavljene dve različni vrsti vprašanj, odločevalna in dopolnjevalna vprašanja, kakšna je pripadajoča mimika, kakšen je znakovni red in kakšne so dopolnjevalne vprašalnice (Pavlič 2019: iv–v).

Funkcija *Priročne video slovnice slovenskega znakovnega jezika* je opisovalna in ne predpisovalna ali normativna. Nastala je na podlagi leto in pol trajajočega raziskovanja, zato ni celovita, ne opisuje vseh zakonitosti, ki se pojavljajo v slovenskem znakovnem jeziku, a opredeljuje temeljne zakonitosti in pojme, ki omogočajo diskurz o slovenskem znakovnem jeziku znotraj skupnosti gluhih in širše (Pavlič 2019: 7). Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika je prvi priročnik, ki opisuje strukturo slovenskega znakovnega jezika, hkrati pa tudi prvi jezikovni priročnik, ki ga lahko tako uporabniki z gluhoto in naglušnostjo kot slišči uporabniki uporabljajo v svojem prvem jeziku, kar omogočajo v slovenskem znakovnem jeziku posneti in slovensko podnaslovljeni videoposnetki, s čimer kot jezikovni priročnik sledi tudi načelu inkluzije.

5 Diskusija in zaključek

Med jezikovnimi priročniki za slovenski znakovni jezik prevladujejo slovarji, izdana je bila ena slovnica. Jezikovni priročniki so v začetku nastajali kot primarno didaktični pripomočki za učenje slovenskega znakovnega jezika ali kot dopolnilo k didaktičnemu pripomočku. Priročniki za slovenski znakovni jezik so večinoma namenjeni sliščim, ki se želijo naučiti slovenskega znakovnega jezika (*Govorica rok, Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika*), ali v nekaterih primerih gluhih in naglušnim učencem, ki se jezika še učijo v šolskem okolju (*Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika*). Novejši jezikovni priročniki so namenjeni tako sliščim, ki se jezika šele učijo, kot tudi pripadnikom gluhe skupnosti, ki slovenski znakovni jezik uporabljajo kot primarno sredstvo komunikacije (*Slovar slovenskega znakovnega jezika, Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika*).

Ne glede na to, komu je slovar namenjen, se pri vseh pojavlja ureditev glede na besednjak (ang. »gloss«) ali slovenski prevod kretnje ali kombinacije kretenj. Za slovenski znakovni jezik še ne obstaja slovar, ki bi bil urejen glede na fonologijo kretnje, kar bi uporabo jezikovnega priročnika približalo pripadnikom gluhe skupnosti (Schermer 2016: 182–183). Prav tako za slovenski znakovni jezik ni jezikovnega priročnika – slovarja, ki bi bil le enojezičen, v vseh primerih gre za dvo- ali trojezične slovarje, pri katerih je kretnja prevedena, v primeru spletnega

Slovarja slovenskega znakovnega jezika pa tudi razložena v tujem jeziku, v slovenščini z geslom iz *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*.

Prvi jezikovni priročniki za slovenski znakovni jezik so nastajali v tiskanih oblikah (*Govorica rok*, *Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika*), v katerih so kretnje predstavljene kot fotografije, ki ujamejo kretalca le v enem trenutku kretanja gesla. To otežuje samostojno uporabo priročnika, saj lahko uporabnik jezikovnega priročnika razbere le približek kretnje. Medtem novejši jezikovni priročniki za slovenski znakovni jezik izhajajo v digitalni obliki (*Slovar slovenskega znakovnega jezika*) ali v tiskani in digitalni obliki (*Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika*). Digitalna oblika priročnika omogoča uporabo videoposnetkov kretanja, kar uporabniku omogoča uspešnejše učenje in natančnejše izvajanje kretnje, ustvarjalcem pa digitalna spletna oblika priročnikov omogoča nenehno dopolnjevanje jezikovnega priročnika in pot k normativnosti.

VIRI IN LITERATURA

- Luka CEMPRE, Aleksander BEŠIR, Franc SOLINA, 2013: Dictionary of the Slovenian Sign Language on the WWW. *Human Factors in Computing and Informatics. SouthCHI 2013*. Ur. Andreas Holzinger, Martina Ziefle, Martin Hitz, Matjaž Debevc. Heidelberg: Springer. 240–259. Tudi na spletu.
- Simon KREK, 2003: Jezikovni priročniki in novi mediji. *Jezik in slovstvo* 48/3–4. 29–46. Tudi na spletu.
- Matic PAVLIČ, 2019: *Priročna video slovnica slovenskega znakovnega jezika*. Ljubljana: Zveza društev gluhih in naglušnih Slovenije: Založba ZRC.
- Matic PAVLIČ, 2021: Razlikovalne, odvisne in proste oznake v slovenskem znakovnem jeziku. *Slavistična revija* 69/1. 83–102. Tudi na spletu.
- Ljubica PODBORŠEK, Meri MÖDERNDORFER, 1984: *Govorica rok: priročnik za učenje znakovnega jezika*. Ljubljana: Zveza društev slušno prizadetih Slovenije in Zavod za usposabljanje slušno in govorno prizadetih Ljubljana.
- Ljubica PODBORŠEK, 1993: *Govorica rok 2: priročnik za učenje znakovnega jezika*. Ljubljana: Zavod za usposabljanje slušno in govorno prizadetih, Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, Zveza društev slušno prizadetih Slovenije.
- Ljubica PODBORŠEK, 2010: *Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika 1: dodatek k učbeniku Naučimo se slovenskega znakovnega jezika*. Ljubljana: Zveza društev gluhih in naglušnih.
- Ljubica PODBORŠEK, 2013a: *Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika 2: dodatek k učbeniku Naučimo se slovenskega znakovnega jezika*. Ljubljana: Zveza društev gluhih in naglušnih.

- Ljubica PODBORŠEK, 2013b: *Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika 3: dodatek k učbeniku Naučimo se slovenskega znakovnega jezika*. Ljubljana: Zveza društev gluhih in naglušnih.
- Ljubica PODBORŠEK, 2014: *Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika 4: dodatek k učbeniku Naučimo se slovenskega znakovnega jezika*. Ljubljana: Zveza društev gluhih in naglušnih.
- Trude SCHERMER, 2016: *Lexicon. The Linguistics of Sign Languages: An introduction*. Ur. Anne Baker, Beppie van der Bogaerde, Roland Pfau, Trude Schermer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 173–195.
- Slovar slovenskega znakovnega jezika*. 2021. Zveza društev gluhih in naglušnih. Tudi na spletu.
- Ustava Republike Slovenije. 1991 in dop. 2021. *Uradni list Republike Slovenije št. 92/21*. Tudi na spletu.
- Zakon o uporabi slovenskega znakovnega jezika. 2002. *Uradni list Republike Slovenije št. 96/02* Tudi na spletu.

SUMMARY

Slovenian Sign language is a sign language used by people who are deaf and hard of hearing in Slovenia. They exchange messages through manual and non-manual aspects of language. The article overviews published dictionaries and a grammar for Slovenian Sign language. First dictionary was Slovenian Sign language-Slovenian and Slovenian Sign language-English dictionary named *Govorica rok* published in 1984. The dictionary's sequel *Govorica rok 2* was published in 1993. From 2010 to 2014 a series of dictionaries called *Slikovni slovar slovenskega znakovnega jezika* was published as a complement to a series of handbooks for learning Slovenian Sign language. *Slovar slovenskega znakovnega jezika* is the most extensive dictionary of Slovenian Sign language and available as a mobile app as well. In 2019 the first grammar of Slovenian Sign language *Priročna slovenica slovenskega znakovnega jezika* was published.

Simpozij Philoslavica 2021 je izvedla
Študentska sekcija Zveze društev Slavistično društvo Slovenije
v sodelovanju z
Oddelkom za slavistiko in Oddelkom za slovenistiko
Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.



ŠTUDENSKA SEKCIJA SLAVISTIČNEGA
DRUŠTVA SLOVENIJE

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



Izid zbornika so finančno podprli
Študentski svet Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani,
Oddelek za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in
Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.



Filozofska fakulteta
ŠTUDENTSKI
SVET

ripovedovavci in
sec Valter Sec
ačno v krčmi,
ljudí, kjer se
o pokažejo drug
resnica. Da se
, izvira iz tega
rčme in naši kr
to priprostejo p
staro-angleški
ga slovenska
o rezno natanč
kakor je omen
tega ljudstva s
ovavec te vse
eselega slovensk
to iz treh razlo
misliti si Peharč
drugič ker in