UDK 81+82 ISSN 1512-9357

PISMO

Journal for Linguistics and Literary Studies
Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft

VII/1

Published by
Herausgegeben von:

BOSNIAN PHILOLOGICAL SOCIETY
BOSNISCHE PHILOLOGISCHE GESELLSCHAFT

Sarajevo, 2009

UDK 81+82 ISSN 1512-9357

PISMO

Časopis za jezik i književnost

GODIŠTE 7, BROJ 1

Sarajevo, 2009.

Izdavač:
Bosansko filološko društvo,
F. Račkog 1, Sarajevo
www.bfd.ba

Savjet:
Esad Duraković (Sarajevo), Dževad Karahasan (Graz – Sarajevo),
Svein Mønnesland (Oslo), Angela Richter (Halle),
Norbert Richard Wolf (Würzburg)

Redakcija:
Adnan Kadrić, Sanjin Kodrić, Munir Mujić, Merima Osmankadić,
Ismail Palić, Vahidin Preljević, Vedad Smailagić i Amela Šehović

Glavni urednik:
Ismail Palić

Sekretar Redakcije:
Senka Ahmetović-Palić

Časopis izlazi jedanput godišnje.

Sadržaj

I. RASPRAVE I ČLANCI

JEZIK

Amina Pehlić:
Fonetsko-fonološke osobine govora Donjeg Kamička (kod Sanskog Mosta): Vokalizam 11

Halid Bulić:
Indeklinabilni pridjevi u bosanskom jeziku 26

Sabina Bakšić:
O riječi kao 53

Izela Habul-Šabanović:
Kontrastivna analiza infinitivne fraze u pridjevskoj komplementaciji u engleskom i bosanskom jeziku 61

Edina Rizvić-Eminović:
Distribucija prijevodnih ekvivalenata engleske gerundske fraze u bosanskom jeziku analizirana na korpusu iz pravnog registra 80

Lejla Tekešinović
Nedimenzionalna značenja francuskog prijedloga de 103

Amela Šehović:
Mjesto i funkcija anglicizama u savremenom bosanskom jeziku 122

Sabaheta Gačanin:
Sound Figures in Ahmad Khatem's Ghazals 139

Brigita Kosevski Puljić:
Das reflexive Praktikum als Prinzip der Lehrerbildung 164

KNJIŽEVNOST

Berin Bajrić:
Stilske osobenosti kur'anske binarne opozicije svjetlost – tmina 181

Sanjin Kodrić:
'Cultural-Memory Literary History' and 20th Century Bosniak Literature (Literary-Theoretical and Literary-Historical Prolegomena) 196

Ena Begović:
Fantastička pripovijetka u Bosni i Hercegovini 220

Nihada Lubovac:
Kontekst i problem žanra 249

Irma Duraković:
Wahrnehmungsraum in Rainer Maria Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge 271

Amila Tekešinović:
Religijski odbljesci u Proustovom Traganju za izgubljenim vremenom (Jedna komparacija književnosti s pojedinim segmentima islama i zen budizma) 292

Mirza Mejdanija:
Nesposobni – neprilagođeni junak Itala Sveva 301

Ifeta Čirić:
Historijski pregled razvoja dramskog žanra u Sjedinjenim Američkim Državama 315

Faruk Bajraktarević:
Crni album – preispitivanje ideoloških dihotomija u svijetu implozija 335

II. OSVRTI I PRIKAZI

Vedad Smailagić:
Zrinjka Glovacki-Bernardi: *Kad student zatrudni. Rasprava o rodnoj perspektivi u jeziku* (Alfa, Zagreb, 2008, 113 strana) 355

Meliha Hrustić:
Đorđević, Miloje / Engel, Ulrich (2009): *Wörterbuch zur Verbvalenz Deutsch – Bosnisch/Kroatisch/Serbisch*, Iudictum Verlag, München, 686 stranica 358

Nirha Efendić:
Sevdalinke Janka M. Veselinovića u obnovljenom izdanju 362

Muris Bajramović:
O *Malim pričama* Zilhada Ključanina (Zilhad Ključanin: *Male priče od životne važnosti*, Connectum, Sarajevo, 2009) 365

Dijana Hadžizukić i Selma Raljević:
U otplitanju krvavog čvora Selimovićevih oblika pripovijedanja 368

Irma Duraković:
Kafkino kinematografsko pripovijedanje (Peter-André Alt: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*.
München: C.H. Beck, 2009, str. 237) 372

In memoriam
Dr. Dorothea König (1945–2009) 374

Podaci o autorima 379

Upute za autore 381

I. RASPRAVE I ČLANCI

JEZIK

UDK: 811.163.4*3'342.8

Amina PEHLIĆ

FONETSKO-FONOLOŠKE OSOBINE GOVORA DONJEG KAMIČKA (KOD SANSKOG MOSTA) – VOKALIZAM –

KLJUČNE RIJEČI: *vokali, standardna artikulacija vokala, pomjeranje artikulacije vokala, supstitucije vokala, redukcije vokala, sažimanje vokala*

Donji Kamičak je mjesto smješteno u dolini rijeke Sane između Sanskog Mosta i Ključa. Govor ovog mjesta pripada zapadnobosanskim ikavskošćakavskim govorima. U ovom radu opisan je vokalizam govora Donjeg Kamička. Rezultati istraživanja pokazali su da vokalski sistem ovoga govora čini pet vokalskih jedinica i vokalno *r*; vokali u osnovi imaju standardnu artikulaciju, s tim da se pored standardne javlja i pomjerena artikulacija vokala *a*, *e*, i *o* ali ona nije ni dosljedna ni opća pojava; pojava međusobnih supstitucija vokala nije česta; javljaju se sekundarni samoglasnici i sažimanja vokala; refleks jata u osnovi je ikavski – međutim, često se sreću i ijekavizmi, pa i ekavizmi; moguće je da isto lice upotrijebi različite reflekse, u istoj riječi i istoj poziciji.

VOKALIZAM GOVORA DONJEG KAMIČKA[1]

Govor Donjeg Kamička,[2] sela smještenog između Sanskog Mosta i Ključa u dolini rijeke Sane, koji pripada zapadnobosanskim ikavskošćakavskim govorima, ima vokalski sistem od pet vokala i vokalnog *r*.

Vokali imaju standardnu artikulaciju, s tim da se u izgovoru pojedinih vokala pored standardne javlja i pomjerena artikulacija, ali ona nije ni dosljedna ni opća pojava. Inače, pomjeranje artikulacije vokala, a posebno vokala *a, e* i *o* obilježje je mnogih bosanskih govora (Vujičić 1979: 11-20; Vujičić 1985: 14-35; Vujičić 1990: 13-31; Petrović 1973: 199-201; Petrović 1970: 336-339; Peco 1975: 85-99; Brozović 1996: 137,187; Halilović 1990: 265; Halilović 1996: 45-46; Valjevac 1983: 322; Valjevac 2002: 74-85; Baotić 1983: 48-63).

[1] Konsonantizam ovoga govora, koji je opisan ranije (Pehlić 2006: 54-72), zajedno s opisom vokalizma u ovom radu, čini veći dio diplomskog rada odbranjenog 9. 5. 2006. god. na Filozofskom fakultetu u Sarajevu pod nazivom *Fonetsko-fonološke osobine govora Donjeg Kamička (kod Sanskog Mosta)*.

[2] U daljnjem tekstu Kamičak.

VOKAL ***a***

Artikulacija vokala *a* može biti:
a) standardna i
b) manje ili više zatvorena (a^o).

Vokal *a* u principu ima normalnoštokavsku vrijednost, izgovor koji odgovara našem standardnom jeziku. Ovo su samo neki primjeri standardnog izgovora ovog vokala, da bi se moglo izvršiti poređenje s njegovom zatvorenijom artikulacijom:

ȁ: rȁt, hȁman, sȁdā, kúća, svȁk (<svȁko), mȁti, mȁlo, kȁko;
â: fâlī, kljûč, sânjām, kâžēm, dân, vâmo, nâjdēm, Sânskī Môst;
à: u Gràdiškōj, vàkō, nàšli, Àga, kàsnijē, dàjdžōm, sutràdān;
á: vrátli, Átif, Nájlu, hládno, galámiti, granáte, dánā, tráži, iz Biljánī;
ā – ă: ȍćerā, súdā, ȉtārā, ȕdāla se, nè znām, môrām, ȕkāzā mi se, iz Bećírā, òprăvljăli, ròdlă, Šéhră, bògămi, kòmšijă, prìpănū se.

Primjeri sa zatvorenom fonetskom vrijednošću vokala *a*, koji su zabilježeni u govoru Kamička, jesu:

ȁ^o: *zdrȁ^{o}vo*, *kȁ^{o}ko*, *mȁ^{o}ma*, *hȁ^{o}ni*, *rȁ^{o}nli*, *znȁ^{o}jū*, *plȁ^{o}čēš*;
â^o: *jâ^{o}vljā*, *nâ^{o}cija*, *drâ^{o}gī*, *drâ^{o}gē*;
à^o: *snà^{o}ha*, *Jà^{o}smīn*;
á^o: *sá^{o}njala*, *zagá^{o}njati*, *lová^{o}cā*, *rá^{o}tti* (<raditi), *ga^{o}lá^{o}mti*, *gran á^{o}ta*, *fá^{o}la mu*, *hrá^{o}nē*, *sa partizá^{o}nima*, *na vá^{o}šaru*, *dá^{o}nā*, *momá^{o}kā*, *vrá^{o}ta*, *ná^{o}mjerno*, *jednná^{o}kosti*, u *šá^{o}li*;
ā^o – ă^o: *nè znā^{o}m*, *òvā^{o}j*; *preko Gă^{o}lájē*, *gă^{o}lá^{o}mti*, *zàklă^{o}ti*.

Iz navedenih se primjera vidi da se vokal *a* sa standardnom artikulacijom, kao i s manjom ili većom tendencijom ka zatvaranju, može javiti u slogovima s različitim akcentima, u neakcentiranim kratkim i dugim slogovima, u istim fonetskim pozicijama, s tim da se češće javlja ispred sonanata. Zatvoreni izgovor ovog vokala najviše je zastupljen u slogovima s dugouzlaznim akcentom.

Nešto drugačiju situaciju zabilježio je Petrović u selima koja se nalaze u blizini Kamička – Šehovcima kod Sanskog Mosta i Velečevu kod Ključa (Petrović 1970: 337).[3]

Zatvorena fonetska vrijednost vokala *a* više je individualna osobina. Naime, učestalost ove pojave ne može se povezati sa starošću ili stupnjem

[3] Petrović, npr., nije bilježio zatvorenost vokala *a* u kratkim slogovima.

obrazovanja informatora – interesantno je da kod najstarijeg informatora nije zabilježen nijedan primjer zatvorene artikulacije ovog vokala.

Kod istog informatora i u istim oblicima riječi mogu se javiti jednom zatvorena, a drugi put standardna artikulacija. Također, zatvorenost vokala izraženija je u emocionalno obojenom govoru.

SUPSTITUCIJA VOKALA *a* DRUGIM VOKALIMA

Supstitucija vokala *a* vokalom *o* nije česta pojava, kao što je to slučaj u nekim bližim govorima (Petrović 1973: 201-203). Javlja se u nekim riječima uporedo sa standardnim oblicima: *jès bȍgom/bȍgam/bȍgami*, *dolèko/dalèko*, *pȍlo/pȍla*, *čòrape/čàrape*; uvijek je *mòhuna*. Vokal *o* umjesto vokala *a* u oblicima pomoćnog glagola *jesam* i kod brojeva *7*, *8*, *70* i *80*, za šta primjere navodi Petrović u govoru Velečeva (1970: 337), ne čuje se u ovom govoru.

Supstitucija vokala *a* vokalom *e* obična je u nekim riječima stranog porijekla: *bajrèktār*, *Rìfet*, *žȅndāri*, *šèrāf* (Peco 1975: 96).

U korijenu riječi *vrábac* ovdje je redovno standardno *a,* za razliku od nekih susjednih govora (Petrović 1973: 200; Petrović 1970: 337; Peco 1975: 96). Ranije se ova riječ upotrebljavala u obliku *vrébac*, jer najstariji informatori tvrde da su "stari ljudi govorili vrébac".

VOKAL ***o***

Zatvoreniji izgovor vokala *o* nije opća pojava i samo je kod pojedinih govornika nešto izraženija: *kȍ^u je reko*, *kȍ^u*, *katastró^{u}fa*, *trò^{u}jcu*, *bo^{u}gàstvo*, *ò^{u}ni*, *kȍ^u je*, *ne mò^{u}gu*, *kò^{u}jā*, *osò^{u}vati* (up. Petrović 1970: 337; Petrović 1973: 200-201; Valjevac 2002: 83).

Inače, ovaj vokal ima standardnu artikulaciju*: dȍli, grȍb, jȍpēt, gȍdnē, vȉdle, čȍjek, zȉnē, ȍtīći, bȍlēst, dȍli, ȍvdalēn, bȍgami, Pȍljane, dȍlazla, kȉlometra, pȍbigle, ȍnāk, dvȍjcu, sramȍta, vȍda, ȍčīnstvu, gȍnli, nôć, dôjdē, môrā, ôn, njójzi, prohódō, óvde, iškólali, dôjdēm.*

SUPSTITUCIJA VOKALA *o* DRUGIM VOKALIMA

Zamjena vokala *o* vokalom *u* zabilježena je u primjerima: *uznȍjiti se*, *burànija*; a uporedo sa standardnim oblicima u riječima: *dȍktor*/*dȍktur*, *kȍfer/kȕfer*.

Pojava prelaska vokala *o* u vokal *u* ispred sonanata *n* i *nj*, npr: *lúnče*, *ûn*, *dùnesū*, *pùnjava*, *punèsi*; *ȕndā*, *kȕnj*, nije obilježje ovoga govora (up. Petrović 1970: 337).

Vokal *e* umjesto *o* javlja se u odričnom obliku prezenta glagola moći: *nè mere*; u prvom licu jednine aorista glagola, uz gubljenje glasa *h: jâ òde*, *jâ dóđe*; naporedni su oblici: *pȍnovo*/*pȍnovē*.

Zbirna imenica *grôblje* ovdje se uvijek izgovara sa sekvencom -*ro*.[4]

U zbirnim brojevima naporedni su morfemi -*ero* i -*oro: čètvero*, *sèdmero*, *trídcētero*, *desètoro*, *pètoro*-.[5]

Vokal *a* umjesto vokala *o* javlja se u pojedinim riječima uporedo sa standardnim oblicima: *sùbata*/*sùbota*, *útarak/útorak*, *gòtava*/*gòtova, hràstavā/hràstovā*.

VOKAL ***u***

Ovaj vokal ima standardnu artikulaciju: *slùšō, drùgē, Rìbnīku, pùšku, Jùsufa, Abdùlā, ùnuk, ùjutro, ùtuvla, kùruzova, ùbili, čûvā, kûpīš, dúšē, ćúko, Núru, glazúru, túde, minútē, túdi.*

SUPSTITUCIJA VOKALA ***u*** DRUGIM VOKALIMA

Rijetke su zamjene ovog vokala drugim vokalima.

Supstituciju vokala *u* vokalom *i* imamo u oblicima svršenog prezenta glagola *biti*: *bìdnēm*, *bìdnēš*, *bìdnē*, *bìdnēmo*... (up. Peco 1975: 98).

VOKAL ***e***

Ima standardnu artikulacionu vrijednost: *njèkakvu, nȅoklēn, jèmda, trȅćēg, nȅđe, njȅšto, lȅdena, vèlī, sèstrē, prèmetnli, prèžīvīm, dolèko, porènē, jèdnōč, rahmètli, rêp, zêlje, nêma, nêja, lêtām, rêz, budaléštine, glédīm, léđa, djéte, néjmā, šéjtan, vélka*.

Rijetko se javlja pomjeranje artikulacije ovog vokala prema vokalu *a*: *pe*^{a}*dèsēt*, *rȅ*^{a}*ko*, *čȅ*^{a}*kāmo*, *pre*^{a}*kázō*, *nè me*^{a}*re*, *jè*^{a}*mda*; odnosno prema vokalu *o*: *né*^{o}*ću, đȅ*^{o}*š tî, nêoće, nè*^{o} *znām, nè smē*^{o}*tā.*

[4] Ovo nije obilježje susjednog zapadnobosanskog poddijalekta (Peco 1975: 97). Isto je potvrdio i Petrović (1973: 200; 1970: 337).

[5] Isto je i u zapadnobosanskom poddijalektu (Peco 1975: 97).

SUPSTITUCIJA VOKALA *e* DRUGIM VOKALIMA

Može se javiti supstitucija vokala *e* vokalom *a*: *padèsēt, sàlām àlējk, pȁmatno*.

Iza palatalnih suglasnika u oblicima pridjeva srednjeg roda tipa *vrûć* javlja se nastavak -*o* uporedo s -*e*: *vrúćo*/*vrúće*; također, poslije palatalnih suglasnika u zamjeničkoj promjeni srednjeg roda, u nastavku: *nȁšōm/nȁšēm*.

Umjesto *e* javlja se *i* usljed pokolebanog osjećaja za reflekse *ě: òkrićē, sikìrati se*.

Vokal *a* mjesto *e* javlja se u riječima: *gvȍzdanī, dȑvanī, cìpale*.

VOKAL ***i***

I ovaj vokal ima standardnu artikulaciju: *mȉsēc, tȉčićе, ȉdē, vȉdjō, svȉ, psȉha, kȉša, ȉdēmo, bȉjō, brȉga, Zìkrija, starìnama, ìzginlo, ìmā, tìjū, svìjū, prìznō, čìnī, prìpala, fîno, dvî, snîg, prîmā, sîna, ispitívō, poubíjalo, izvirívati, svítlilo, izmínjalo, pomírli, promínlo, stríčevka, putićak, zíma, Zíkru.*

Pomjeranje izgovora ovog vokala rijetka je pojava, a usmjerena je prema vokalu u (up. Valjevac 2002: 84). Naime, kod informatora je prisutan standardni izgovor, a samo nekad, u istim oblicima riječi, čuje se pomjerena artikulacija – najčešće u emocionalno obojenom govoru. Zabilježeni su sljedeći primjeri: *nȉut sam, ìumām, ȉustō, pȉulće, níusmo, fíuno*.

SUPSTITUCIJA VOKALA *i* DRUGIM VOKALIMA

U riječima stranog porijekla dolazi do zamjenjivanja ovog vokala drugim vokalima: *celènder, muhádžeri, liktumácija, fàmēlija, bacìklo, masìrača* (up. Peco 1975: 98-99).

Supstitucija ovog vokala drugim vokalima sreće se i u riječima: *sùrutka, marìšī, ȍbāći*.

Pored prefiksa *pri*- može se čuti i prefiks *pre*-: *prèzno je, prèjāvīm, prekázō se, prètisni, prepàljujē, premàkni se, prèčekāj, prèprēmā se.*

VOKALNO ***r***

Kao i u standardnom jeziku, tako i u ovom govoru imamo vokalno *r*, tj. suglasnik u službi vokala: *hȑđa, cȑn, tȑn, smȑt*.

Kvantitativna opozicija vokalnog *r* je očuvana: *kȑv, cȑv, bȑci; pȑst, bȑkovi, smȑt*.

REDUKCIJE VOKALA

Literatura o bosanskim govorima ukazuje da su redukcije neakcentovanih vokala dosta izrazita osobina manje-više svih bosanskih govora. (...) s tim što se ne smije zanemariti ni činjenica da je skala vokalskih redukcija dosta široka – od djelimične, ponekad i teško čujne redukcije, do izrazitih i potpunih redukcija vokala. (Vujičić 1979: 21)

REDUKCIJA VOKALA *i*

Redukcija ovog vokala u govoru Kamička uglavnom je potpuna, dok se djelimična javlja rjeđe (up. Petrović 1970: 338):

Vokal *i* se gubi:

- iz krajnjeg sloga infinitiva – tj. često se sreću krnji oblici infinitiva, bez krajnjeg -*i*, pored oblika na -*ti* i na -*ći*: *príčat, ùbit, zàklat^{i}, òćerat, ispríčat, nádat, dùrat, hódat, smìjat, upítat, provláčt, pokrívat, gánjat, spávat, glȅdat*;
- gotovo redovno iz unutrašnjeg sloga infinitiva: *ròdti, sjèdti, nòsti, vȉdti, kúpti, šútti, vrátti, ìspratti, govórti, bòrti, ìspratti, trážti, odvòj^{i}ti, zàratti, izgònti, dòbti, tèretti, žènti, rádti, skòčti, bòlti, promjétti, vòdti, provòdti, galámti, zàgrlti, krénti*;
- u oblicima glagolskog pridjeva radnog: *probúdla, trážla, rádlo, mȉllo, vòlla, òsjetla, vrátli, primjétla, govórla, vȉdla, jávla, ùblo ga, promjénlo, oslobòdlo, nàpravli, dosèlli, ròdla, ùtuvla, sjèdli, svȁdli, dòlazla, dogovórli, òstal su, prožívla, zabòlla, progovórla, pòmislla, fȁllo, nì žalla, dȍnli, uplátla, àškovō, ȕpoznāl se*;
- u oblicima prezenta: *kontròl^{i}šēm*;
- u oblicima imperativa: *ìd tàmo, ne govór tō, napíš mi, ùdar ga*;
- u oblicima imenica: *šènca, žìvca, cȕrce, žútlo, Sànca, Sàn^{i}ci, nȍvnama, tràdīcja, hàlj^{i}na, maslèncu, stànci, zètna, mìlīcja, òmladni, gȍdnu, ù Tomni, pȉlće, kòmšīnca*;
- u oblicima brojeva: *čètri, dvòjca, tròjcu*;
- u oblicima pridjeva: *vèlka, vèlki*;
- u oblicima zamjenica: *njézna, men se čìnī, òn su*;
- u zamjeničkim i glagolskim enklitikama: *kad će t ga òna mèni, štȁ*

b rèkla, jâ b krȁtko, štȁ t ga jā znâm, bȍlje b bílo, kȁko b[i]*, ôn ne b, ìšli b mî, nè b*[i] *mi, pòšō b s vàmi, nè b sȁd;*

- u prilozima, riječcama, veznicima: *gȍr*[i]*, dȍl*[i]*, tòlkō, kòlkō, je l, kȁko l, al ȅto, il je, je l, il nîje, da l je bȉjō, hȍće l ga, mȍre l, hȍću l*[i]*, al ȅto ti, tòlkī, nȉt sam*.

REDUKCIJA VOKALA *a*

Vokal *a* se gubi:

- u oblicima glagolskog pridjeva radnog: *kázla, prèvarla*;
- u ostalim riječima: *bȑte, ko (*<kao*)*, *kònda (*<kao da*)*, *svȁšta nek ìmā*.

REDUKCIJA VOKALA *o*

Vokal *o* se gubi:

- iz priloških riječi: *vàkō, nàkō, vâmo, òzgō/òzgā (*<odozgo*), òzdō/òzdā (*<odozdo*)*;
- iz oblika glagola: *ìćem mī, ȍdēm mī, hàjm*;
- iz drugih položaja: *pa ȅt, nȅg, svȁk*.

REDUKCIJA VOKALA *u*

Vokal *u* se gubi:

- iz infiksa *-nu-* u oblicima glagola: *prèmetnla, svànlo, ìzginti, cȑknti, šénla, pòginti*.

Ovdje se, možda, radi o redukciji vokala *a* jer se u glagola sa infiksom *-nu-* u ovom govoru javlja infiks *-an-*: *mȅtanti, dȉganti, prèmetanlaõ* (up. Peco 1975: 98; Petrović 1970: 338).

REDUKCIJA VOKALA *e*

Vokal *e* se gubi iz:

- oblika glagola: *jȅst, smȉjal se*;
- imenica: *vrtèno*;
- brojeva: *dvȁēs, trìēs*;
- priloga *vȉšē*: *viš štȁ b rèkla, viš nísmo*.
- Redukcijom vokala *e* (uz redukciju glasa *ć*) nastali su oblici tipa: *hȍš li* (<hoćeš li), *ȁkoš vrátti* (<ako ćeš).

Na osnovu navedenih primjera može se zaključiti da je redukcija samoglasnika, posebno kratkih, ovdje zastupljena u velikoj mjeri, što "je posljedica ležernijeg izgovora". (Peco 1975: 101). Iz primjera se, također, vidi da je redukciji najviše izloženo kratko neakcentirano *i*.

SAŽIMANJE VOKALA

Dva vokala, jedan do drugog, sažimaju se nakon jednačenja, češće u korist drugog:

1. Grupa *ao>ō*:

- u obliku muškog roda glagolskog pridjeva radnog: *òtišō, dòšō, drogírō, sàznō, prìznō, čìtō, písō, svézō, àškovō, skòntō, išō, ìmō, prohódō, pògledō, ispitívō, poznávō, zàklō, nósō, rèkō, glèdō, nàvūkō, ùgledō, ùkrō, nàpō, ovàrisō, pròšō, krénō, pròdō, pòkrō, ràskresō, pòtjerō, nàćerō, nàzvō, ùkopčō;*
  Do sažimanja ne dolazi ako je jedan od vokala akcentiran: *dȁō/dȁvō, stȁō, znȁō/znȁvō, pȁō/pȁvō, prȁō*;
- u imenicama: *kòtō, pòsō, órō* (<orao), *čâvō* (<čavao);
- u pridjevima: *okrúgō*;
- u vezniku kao>*ko*: *bȁš ko da nîje*;

2. Grupa *ao>â/á*:

- u imenicama: *zâva* (<zaova), *sânke* (<saonice);
- u pridjevima: *nâpāk (*<naopak*)*;
- u govornom nizu: *ná nū* (<na onu), *zá nū* (<za onu), *ná nomē* (<na onome), *ná nōj* (<na onoj);

3. Grupa *ae>ē*:

- u oblicima brojeva: *dvánēstōg, jedànēs, osàmnēs, pètnēst, pètnēs*;

4. Grupa *ae>ā*:

- u govornom nizu: *ònā bíla* (<ona je bila), *bílā óvde* (<bila je ovde), *sȁdā sàsvīm drùkčijē* (<sada je sasvim drukčije), *nàpravlā òna* (<napravila je ona);

5. Grupa *au>a*:

- u izrazima: *nàmpasti, nàmpade, nàmpalo* (<na um pasti);

6. Grupa *eo>ō*:

- u obliku muškog roda gl. prid. radnog: *ùzō, dȍvō, ȍtō, pȍčō*, *prȅuzō, ȍtpočō*;
- u imenicama*: pȅpō*;
- u pridjevima: *vȅsō, kȉsō*;

Ukoliko je jedan od vokala naglašen ne dolazi do sažimanja: *srȅō, jȅō/ jȅvō, sjȅō/sjȅvō;*

7. Grupa *uo>o*:

- u obliku muškog roda gl. prid. radnog: *víknō, krénō, mȅtnō, sàgnō, pòginō, òšinō, nȁsō, òbō, kíhnō, zvíznō, dírnō, ìzō*;

Do sažimanja ne dolazi ako je jedan od vokala akcentiran: *čȕō*;

8. Grupa *uo>ú*:

u govornom nizu: *ú nāj snîg* (<u onaj snig), *ú nāj Grábež* (<u onaj Grabež), *ú vogā mȕško* (<u ovoga muško), *ú vogā žèna* (<u ovoga žena), *ú nomē Prȅporodu* (<u onome Preporodu);

9. Grupa *oe>ō/ô*:

- u govornom nizu: *ònō bílo* (<ono je bilo), *tô tâj* (<to je taj);

10. Grupa od dva ista samoglasnika u neposrednoj blizini, bilo u jednoj riječi ili u govornom nizu, sažima se: *svédno* (<svejedno), *nêš* (<nećeš), *tô nškā* (<to nikakva sramota nije), *ód nē kȕćē* (<od one kuće).

Sažimanje vokala *e* i *a* u korist drugog vokala u oblicima zamjenica, a poslije redukcije glasa *k* (*njekakva-njeakva-njakva*), koje spominje A. Peco za govore susjednog zapadnobosanskog poddijalekta, nije obilježje govora Kamička (Peco 1975: 107).

SEKUNDARNI SAMOGLASNICI

Sekundarni se samoglasnici javljaju, gotovo redovno, u oblicima zamjenica: *njȉha, tìjū*.

Oblici priloga *kade, sade* (pored), sa sekundarnim samoglasnikom *e*, koje navodi A. Peco za zapadnobosanski poddijalekat, ne javljaju se u ovom govoru (Peco 1975: 107); čuju se oblici *kàd, kàdā; sȁd, sȁdā/sàdā*.

REFLEKSI VOKALA *ě*

Govor Kamička uvršten je u ikavske govore s nedosljednim ikavizmom (Jahić – Halilović – Palić 2000: 35; Peco 1980: 114). U pogledu refleksa *ě* za ovaj se govor može reći isto što je Petrović rekao za govore četiri muslimanska sela zapadne Bosne:

> *"Refleks jata u ovim govorima uglavnom je ikavski. Kažem uglavnom zbog toga što se često, čak i kod najstarijih govornih predstavnika, srećemo s ijekavskim vrednostima, pa čak i s nekim elementima ekavizma."* (Petrović 1970: 338)

Moguće je da isto lice, u istom razgovoru, upotrijebi različite reflekse, u istoj riječi i u istoj poziciji.

Primjeri za ikavski refleks:

- *ě* u dugom slogu >*i:*
  nȁjprī, gnjízdo, vȁvīk/vȁīk, snîg, ȕ svīt, posíčēmo, dvî, promínlo, izmínjalo, usícte, sasíčem, trîšća, pȍslī, svítlilo, nè smīm, promíšati, Prídor, cípac dȑveta, míšala, ȍdnīli, ȕnīli.
- *ě* u kratkom slogu često >*i:*
  nȉgdi, gȍri, prekò lita, dȍli, smȉjal se, nè sićāš se, sìkiricu, nàsmijē, óvdi, nóndi, pòbigō, mȉsēc, pòbigle, óndi, ù misēc dá°nā, sikìrā se, pòbignū, eto srȉćē, ìsicām, sȉcati, vóvdi, sàzrila, ù time, prepòvidla, ȍsmihnū, òbisīta, rȉpa, trȉšnja, cìdilo.

Ijekavizam je, također, čest. Međutim, njegove vrijednosti u dugim slogovima rijetko su standardne *(ijé/ijè/ȉje)*:

- *posijéčemo; usijèčēte*, prema *rijèci* Sáni; *grȉješīm.*

Mnogo je češći jednosložni refleks *ě* u dugom slogu *(jé/jê)*:
djéte, pjéhē, crjêp, bjêlka, od smjéha, smjéšno, cjépajū, ubjédē, Prjédor, dvî, vjêsti, grjéšli, mljéka, cjêlī dân, cjêlō vrjéme, promjénlo, iz svìjū smjênā, rjêčnika, mjênjām, svjétu.

U dugom slogu *ě* nekad >*e*: *vréme, vrédan.*

U kratkom slogu *ě* nerijetko >*e*:
od vrèmena, prekò lita, óvde, prèda mnōm, vremènima, rèzati, srèzali, nónde, nèko, prèmetnē, nèšto, nèkāko, nèkū, vóvde, nèkē, prèmećū se, mrèža, vrèća, cèsta.

Primjeri u kojima *ě* u kratkom slogu >*jě/jè/jȅ*:
čȍjek, djȅcu, djècē, nè vjerujēm, sjèdē, sjȅla, bjèžati, pòbjegnēm, dječàčić, *òsjećāš*, *čȍjeka, sa djècōm, sávjet, djètetu, nasávjetujēš*, *sjèdī, ne òsjećām, ìsjekō, mjȅstu, naprímjer, nè sjećām se, dvjȅsta, pòbjegnū, òsjećām, vjȅri, ìzbjeglīštvo, svjȅtlo, osjètljiva, mjȅsēca, sjȅtīm se, djètetom, svjȅtlōst, ȍsjetī, bjȅži*.

U sekvenci *svě* pored jekavske zamjene *ě* običnija je ikavska:
svìdok/svjèdok, svidòci/svjedòci, svidòka/svjedòka, posvidòčiti/posvjedòčiti.

U oblicima glagola prvog razreda treće vrste javlja se ikavski refleks:
vȉditi, vȉdili, izgòrili, vòlila, izlètila, žíviti, dožíviti, stídila.

Prefiks *pre-*<*prě-* obično se javlja u standardnom ekavskom obliku:
prekò lita, prȅda mnōm, prèmetnē, prèmećū se, prepòvidla.
Međutim, prefiks *pri-* češće se javlja kao *pre-*:
prȅpēt, prèfati, prèslonīt, prèpinjē.

Na osnovu prethodno izloženog može se reći da se u govoru Kamička ne može utvrditi "kada se javlja jedan, a kada drugi refleks *ě*, a to zbog toga što se ista leksema, i u govoru istoga lica u jednom razgovoru, može javiti i sa *i* i sa *ije/je/e.* (...) Tu se, isto tako, ne može potvrditi ni zakon Majer-Jakubinskog, po kojem *ě* + *t*, *d*, *l*, *n*, *r*, *s*, *z*, + samoglasnik zadnjeg reda = *e*: *leta*, *sredu*, *mesto*, *veru* i sl., a *ě* + *p*, *b*, *m*, *v*, *k*, *g*, *h*, *č*, *ž*, *š*, *j*, *lj*, *nj*, *ć*, *đ*, kao i: *t*, *d*, *s*, *z*, *l*, *r*, *n*, ako iza njih dolazi samoglasnik prednjega reda, i ako se nađe na kraju riječi = *i*, npr.: *Stipan*, *potriba*, *vrime*, *vikuvičnim*, *niki*, *grihe*, *litinu* (isp. J. Ivšić: *ě* u senjskom govoru, kao i Moguš: Senjski)". (Peco 1975: 146)

Također, ovdje se ne radi ni o miješanom refleksu *ě* uvjetovanom kvantitetom (dužinom ili kratkoćom) sloga, koji se javlja na graničnom području među dijalektima, odnosno među ikavskim i ijekavskim, ili među ijekavskim i ekavskim govorima, kao što su, naprimjer, neki granični govori u dolini Bosne (Žepče) i Neretve (Jablanica), koji "imaju *ijekavsko-ikavsku zamjenu jata*; ijekavizam u dugim, a ikavizam u kratkim slogovima: *mlijeko, sijeno, sijelo: vȉtar, vȉra, pȉsma*". (Jahić – Halilović – Palić 2000: 41)

Mada postoje govori gdje su različiti refleksi *ě* posljedica miješanja predstavnika različitih govora, po mišljenju A. Pece to nije slučaj s govorima zapadne Bosne:

> *Za Bosansku krajinu se od ranije zna da je bila stjecište različitih govornih struja. Tu je bilo doseljavanja i sa područja naše zemlje, i sa strane. Te se razlike još i danas jasno vide. Srpsko stanovništvo ovamo je došlo iz južnijih, jekavskih krajeva i sve do danas je sačuvalo tu svoju govornu karakteristiku. Prije dolaska Turaka u ove krajeve, tu nije bilo jekavaca...* (1975: 109)

Međutim, na osnovu pisanih dokumenata iz predturskog i turskog vremena A. Peco zaključuje da su nejedinstveni refleksi *ě* na području zapadne Bosne bili prisutni i ranije, prije doseljavanja ijekavskog stanovništva, iako pisari u svojoj pisanoj riječi nisu morali odražavati govornu situaciju kraja gdje je i vremena kada je nastao neki pisani dokument. Nejedinstveni refleksi *ě* u zapadnoj Bosni nisu, po njegovom mišljenju, posljedica isključivo migracionog faktora:

> *Toga je moglo biti, ali ima momenata koji upućuju na zaključak da ovaj govor u svojoj strukturi nosi nejednake reflekse ě, da, znači, ta nejedinstvenost nije rezultat miješanja govornih tipova, mada ni taj momenat nije ostao bez uticaja, nego je to rezultat unutarnjeg razvitka ovog govora.* (1975: 110)

Danas ikavizam u govoru Kamička sve više ustupa mjesto ijekavskom izgovoru. Informatori su imali običaj reći "naši stari su govorili tako, a mi kažemo vako", tj. stari su ljudi neku riječ izgovarali s ikavskim refleksom, koji se više ne čuje.

Ovo potvrđuje pretpostavke koje je iznio A. Peco o sudbini ikavizma na ovom području:

> *Interesantno je da ikavci i inače lako napuštaju svoj izvorni govor i prihvataju neki drugi, obično ijekavski. Što je to tako razloge treba tražiti i u činjenici da ikavsko narječje nije književno i što ga svjesno potiskuje škola i sve drugo što se zasniva na standardnom jeziku. Česta je pojava, i u ovome govoru, da je ikavizam više domaći izgovor, izgovor koji živi u komuniciranju među svojima; a ako je u pitanju strano lice, onda se ide na jekavski izgovor, ili se teži ka tome. Mlađe generacije danas skoro i ne znaju za ikavske reflekse jata u vlastitom govoru. Ako žele da oponašaju starije, oni tek tada posegnu za ikavskom formom i šćakavizmom. Inače, oni idu u korak za standardom. To bi upućivalo na zaključak da će i ovdje, i uskoro, ikavizam biti rijetkost. Ne smije se zaboraviti da je*

osmogodišnje školovanje obavezno i da su osnovnom školom obuhvaćena skoro sva djeca i ovoga područja. Sve to govori da su i ovdašnji ikavizam, posebno ikavizam, i šćakavizam, osuđeni na povlačenje. Sigurno je da će za neku deceniju te osobine biti i ovdje rijetkost. (1975: 144)

ZAKLJUČAK

O *vokalizmu* govora Kamička može se zaključiti sljedeće:

- vokalski sistem ovoga govora čini pet vokalskih jedinica i vokalno *r*;
- vokali u osnovi imaju standardnu artikulaciju, s tim da se pored standardne javlja i pomjerena artikulacija vokala *a, e, o, i*, ali ona nije ni dosljedna ni opća pojava: za vokal *a* karakteristično je pomjeranje artikulacije prema vokalu *o*: *muslimá^{o}ni, partizá^{o}ni*; za vokal *o* prema vokalu *u*: *ne mò^{u}gu, kò^{u}jā*; za vokal *e* prema vokalu *a*: *pre^{a}kázō se, čȅ^{a}kāmo*; i prema vokalu *o*: *nè^{o}znām, nê^{o}će*; za vokal *i* prema vokalu *u*: *ì^{u}mām, fì^{u}no*;
- pojava međusobnih supstitucija vokala nije česta – nešto je zastupljenija u riječima stranog porijekla;
- redukciji je najviše izložen kratki neakcentirani vokal *i*;
- prisutno je sažimanje vokala, češće u korist drugog vokala;
- sekundarni se samoglasnici javljaju u oblicima zamjenica: *njȉha, tȉjū*;
- refleks jata u osnovi je ikavski – međutim, često se sreću i ijekavizmi, pa i ekavizmi. Moguće je da isto lice u istom razgovoru upotrijebi različite reflekse, u istoj riječi i istoj poziciji.

LITERATURA

Baotić, Josip (1983), "Ikavskošćakavski govor u okolini Dervente", *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. IV, Sarajevo

Brozović, Dalibor (1996), "O problemu ijekavskošćakavskog (istočnobosanskog) dijalekta", *Hrvatski dijalektološki zbornik*, knj. II, Zagreb

Halilović, Senahid (1990), "Govor muslimana Tuholja (okolina Kladnja), *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. VI, Sarajevo

Halilović, Senahid (1996), "Govorni tipovi u međuriječju Neretve i Rijeke dubrovačke", *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. VII, Sarajevo

Jahić – Halilović – Palić (2000), *Gramatika bosanskoga jezika*, Dom štampe, Zenica

Peco, Asim (1975), ”Ikavskošćakavski govori zapadne Bosne, I dio, Uvod i fonetika”, *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. I, Sarajevo

Peco, Asim (1980), *Pregled srpskohrvatskih dijalekata*, Naučna knjiga, Beograd

Peco, Asim (1981), *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Naučna knjiga, Beograd

Pehlić, Amina (2006), “Fonetsko-fonološke osobine govora Donjeg Kamička (kod Sanskog Mosta)”, *Pismo – Časopis za jezik i književnost*, knj. IV/I, 54-72, Bosansko filološko društvo, Sarajevo.

Petrović, Dragoljub (1970), “Prilog proučavanju muslimanskih govora zapadne Bosne”, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, knj. XIII/I, 335-345, Novi Sad

Petrović, Dragoljub (1973), “O govoru Zmijanja”, *Biblioteka zbornika za filologiju i lingvistiku*, Matica Srpska, Novi Sad

Valjevac, Naila (1983), “Govor visočkih muslimana”, *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. IV, Sarajevo

Valjevac, Naila (2002), “Govor u slivu Lašve”, *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. IX, Sarajevo

Vujičić, Dragomir (1979), “Govori sjeverozapadne Bosne”, *Bosansko-hercegovački dijalektološki zbornik*, knj. II, Sarajevo

Vujičić, Dragomir (1985), “Govori sjeverne i sjeveroistočne Bosne”, *Bosansko-hercegovački dijalektološki zbornik*, knj. V, Sarajevo

Vujičić, Dragomir (1990), “Govori centralne, jugoistočne i jugozapadne Bosne”, *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. VI, Sarajevo

THE PHONETIC AND PHONOLOGICAL CHARACTERISTICS OF THE SPEECH OF DONJI KAMIČAK (NEAR SANSKI MOST) VOWELS

Summary

Donji Kamičak is a village near the river Sana, between Sanski Most and Kjluč. The speech of this village belongs to the west Bosnian ikavian-sćakavian speech. This paper describes the vowel system of Donji Kamičak's speech. The results of my research have shown that the vowel system of this speech has five vocalic units and the vocalic *r*, that these vowels have the standard articulation, but also a moved articulation of the vowels *a*, *e*, *i* and *o* appears, but this is not a common nor a consistent phenomenon. The appereance of the mutual substitutions of vowels is not frequent in this speech, there is a presence of secondary vowels and the contraction of vowels, the reflex of yat is usually ikavik, but, ijekavism is not rare either, and ekavisms as well. It is possible to notice that the same person uses different reflexes in the same word and same position.

UDK: 811.163.4*3'367.623

Halid BULIĆ

INDEKLINABILNI PRIDJEVI U BOSANSKOM JEZIKU

Ključne riječi: *indeklinabilni pridjevi, predikativ, slavenski indeklinabilni pridjevi, evropski indeklinabilni pridjevi, orijentalni indeklinabilni pridjevi, hibridni indeklinabilni pridjevi, komparacija pridjeva*

U ovom se radu raspravlja o indeklinabilnim pridjevima u bosanskom jeziku, njihovim osobinama, porijeklu, vrstama, akcentu i komparaciji. Utvrđeni su kriteriji za razlikovanje indeklinabilnih pridjeva od drugih značenjskih jedinica. Indeklinabilni su pridjevi podijeljeni na slavenske, evropske, orijentalne i hibridne i opisane su osobine svake od navedenih grupa.

1. Pridjevi se u bosanskom jeziku svrstavaju među promjenljive vrste riječi. U načelu, oni to i jesu, jer većina pridjeva bosanskog jezika ima posebne oblike za izražavanje kategorija roda, broja, padeža i u tim se kategorijama oni slažu sa supstantivnim riječima uz koje stoje. Neki pridjevi imaju dvije padežne paradigme (tzv. imeničku i pridjevsku deklinaciju). Osim toga, mnogi se pridjevi mogu i komparirati.

Međutim, mnoge riječi bosanskog jezika imaju pridjevsko značenje i popunjavaju u rečenici pozicije tipične za pridjeve, izvorni ih govornici osjećaju kao pridjeve i u rječnicima su zabilježene i označene kao pridjevi, ali nemaju posebne oblike za izražavanje roda, broja i padeža. To su *indeklinabilni pridjevi*.

Opis indeklinabilnih pridjeva značajan je kako za gramatiku tako i za sociolingvistiku, prije svega zbog njihove tvorbe i načina na koji funkcioniraju u rečenici, ali i zbog njihove brojnosti i raznovrsnog porijekla, koji su posljedica kontakta jezikâ.

2. U gramatikama bosanskog, hrvatskog i srpskog jezika indeklinabilni se pridjevi rijetko spominju. Najčešće se izričito tvrdi da *svaki* pridjev ima *posebne oblike* za svaki rod, broj i padež.

Neke gramatike, ipak, spominju ove pridjeve. Već se u *Gramatici bosanskoga jezika* iz 1890. kaže: "Neki pridjevi turskoga izvora ne mijenjaju se,

kao n. pr. *kara* (crn), *srmajli* i t. d. Tako: Metnu mu *kara* boju na *kara* zulove – Uz košulju *srmajli* maramu" (str. 74).

Gramatika srpskohrvatskog jezika za strance (Mrazović – Vukadinović 1990: 255) također ukazuje na to da od pravila o slaganju pridjeva u rodu, broju i padežu s imenicom koju određuju "odstupa manji broj prideva stranog porekla koji su nepromenljivi, npr. *braon*, *roze*, *bordo* itd."

U *Gramatici bosanskoga jezika* (Jahić – Halilović – Palić 2000: 186), nakon navođenja podjele riječi na promjenljive (imenice, zamjenice, pridjevi i glagoli), polupromjenljive (brojevi i prilozi) i nepromjenljive (prijedlozi, veznici, riječce i uzvici), napominje se da "ova podjela važi u načelu, inače u bosanskom jeziku ima i nepromjenljivih imenica i nepromjenljivih pridjeva (pretežno stranog porijekla: *ledi*; *šećerli*, *deli*, *demirli*, *portabl*, *fer* itd.)."

Midhat Riđanović u *Totalnom promašaju* kaže da "iz turskog imamo *riječi bez pridjevskog oblika upotrijebljene kao pridjevi* (isticanje H.B.): *taze ćevapi*, *nabas momak*." (Riđanović 2003: 99), i tako se o ovim riječima ne izjašnjava kao o pridjevima.

3. Glavni izvori iz kojih je ekscerpirana građa za ovaj rad su *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku* Abdulaha Škaljića, *Rječnik karakteristične leksike u bosanskome jeziku* Alije Isakovića, *Pravopis bosanskoga jezika* Senahida Halilovića, *Orijentalizmi u književnom djelu* Hanke Vajzović, *Školski rječnik bosanskog jezika* Dževada Jahića i *Rječnik bosanskog jezika* Instituta za jezik u Sarajevu (Ibrahim Čedić i dr.). Za pridjeve koji nisu iz neke od ovih knjiga navest će se izvor prilikom njihovog prvog spominjanja u tekstu.

Rezultati dobijeni analizom izvora pokazuju da indeklinabilni pridjevi u bosanskom jeziku nisu ni rijetki ni malobrojni. Prema podacima koje navodi Ivan Marković (2007), "hrvatski ima više nesklonjivih pridjeva no što neki jezici imaju pridjeva uopće (ima ih više od 40, sličan se broj spominje i u ruskome). Oni doduše jesu posuđenice, ali gramatički su veoma slabo opisani". U našem korpusu ima preko četiristo pedeset indeklinabilnih pridjeva, a to nije beznačajan broj za skupinu riječi koja, ako se gleda njihov tretman u većini gramatika, postoji kao izuzetak. S obzirom na njihovu brojnost u bosanskom jeziku u odnosu na hrvatski jezik (prema Markoviću), oni se mogu uzeti kao jedna od diferencijalnih crta ovih dvaju jezika.

Indeklinabilni pridjevi nisu u svim izvorima podjednako zastupljeni niti označeni na isti način. Njihov broj najviše zavisi od koncepcije knjige izvora i od korpusa na kome se temelji popis riječi u njoj.

Abdulah Škaljić je građu za *Turcizme* "crpio iz živog narodnog govora i literature ne obazirući se na to da li su pojedine riječi ušle već u koji rječnik ili nisu" (Škaljić 1989: 23). Sve su natuknice akcentirane, navedena je etimologija, a uz indeklinabilne pridjeve najčešće je napisana oznaka *indecl.* Uz većinu riječi je naveden i primjer njihove upotrebe u književnosti ili govornom jeziku. Ti primjeri mogu poslužiti da se utvrdi nemogućnost promjene oblika indeklinabilnih pridjeva.

Građa za *Rječnik* Alije Isakovića bilo je "151 djelo iz raznih oblasti, od 1550. do 1985. god." (Isaković 1992: 486). *Rječnik* ima 13500 odrednica. Akcentirane su samo pojedine riječi. "Tumačenje odrednica svedeno je na najmanju mjeru" (Isaković 1992: 487). Tako je i sa navođenjem gramatičkih oznaka pa nisu date obavijesti o indeklinabilnosti pridjeva. Uz neke riječi naveden je i kontekst.

Pravopisni rječnik Halilovićeva *Pravopisa* sadrži značajan broj indeklinabilnih pridjeva. To su uglavnom pridjevi koji su pravopisno zanimljivi, najčešće zbog upotrebe fonema *h* i *f*, te fonemskih parova č – ć i dž – đ ili zbog pravila o sastavljenom i rastavljenom pisanju riječi. Samo su rijetke riječi u *Pravopisu* akcentirane.

Od svih izvora iz kojih je ekscerpirana građa za ovaj rad, *Školski rječnik* Dževada Jahića sadrži najveći broj indeklinabilnih pridjeva. Tome je razlog činjenica da taj rječnik sadrži skoro svu građu koju sadržavaju Škaljićevi *Turcizmi* i Isakovićev *Rječnik*, a osim toga i mnoge riječi koje u njima nisu zabilježene. *Školski rječnik* je akcentiran pa se u njemu mogu naći i akcenti onih indeklinabilnih pridjeva koji su kod Isakovića navedeni bez akcenta.

Korpus za istraživanje objavljeno u *Orijentalizmima* Hanke Vajzović sačinjavaju zbirke pripovjedaka dvadesetero pisaca sa govornog prostora bivšeg srpskohrvatskog standarda. Sve su te zbirke prvi put objavljene u periodu između dva svjetska rata. Među piscima čija su djela ušla u korpus deset je iz Bosne i Hercegovine, a deset nije. U posebnim poglavljima *Orijentalizama* analizirane su leksičke, fonetsko-fonološke, morfemsko-morfološke i semantičke pojave. U okviru tih poglavlja i pridjevima je posvećena odgovarajuća pažnja, a na kraju knjige navedena je cjelokupna građa iz korpusa. Na popisu je značajan broj indeklinabilnih pridjeva, a neki od njih nisu zabilježeni u našim ostalim izvorima. Riječi u *Orijentalizmima* nisu akcentirane.

Rječnik Instituta za jezik posvećuje pažnju svim slojevima leksike bosanskog jezika, a ne samo onoj koja je orijentalnog porijekla ili je pravo-

pisno zanimljiva. Zato je on naročito značajan za ovaj rad jer navodi mnoge indeklinabilne pridjeve koji su neorijentalnog porijekla. Budući da se u *Predgovoru* kaže da je "ovim rječnikom u velikoj mjeri preslikana naša jezička stvarnost", *Rječnik* možemo smatrati dokazom da su indeklinabilni pridjevi koji su u njemu navedeni dio *savremenog* bosanskog jezika. *Rječnik* je akcentiran.

4. Prije nego što počnemo izlagati rezultate našeg istraživanja, navest ćemo neke kriterije za razlikovanje indeklinabilnih pridjeva od ostalih vrsta riječi. Promjenljive pridjeve je lahko prepoznati kao vrstu riječi zbog njihove kongruencije sa supstantivnim riječima uz koje stoje. Međutim, osim indeklinabilnih pridjeva, postoje i druge značenjske jedinice koje se ne mijenjaju, a mogu stajati ispred supstantivne riječi i vršiti atributsku funkciju (sužavati joj značenjski opseg). Pisanje ovih jedinica pravopisno je regulirano na različite načine, ali zbog njihove spomenute sličnosti s pridjevima, može postojati nedoumica da li su one pridjevi ili nešto drugo.

Takva nedoumica može postojati u sljedećim primjerima: *ćor-Mujo*, *nazovihodža*, *fotohemija*, *autoportret*, *videonadzor*, *kontakt program*, *lakmus papir*, *toalet-papir*, *džez orkestar/džez-orkestar*, *repromaterijal*, *lož-ulje*, *hair-dova*, *remek-djelo*, *gol-razlika* itd. Nedoumica je veća kad se ove riječi čuju u govoru i kad je nepoznato pišu li se njihovi dijelovi zajedno, odvojeno crticom ili bjelinom.

Za rješavanje nedoumice šta je indeklinabilni pridjev, a šta nije predlažemo kriterij mogućnosti upotrebe u službi predikativa. "Mogućnost upotrebe u funkciji predikativa nepromenljive reči za koju se pretpostavlja da bi mogla biti pridev pokazuje da li je ta reč bliža pridevima ili složenicama s pridevskim prvim elementom" (Piper i dr. 2005: 334). Ako se primijeni ovaj test i prvi dio navedenih riječi stavi na mjesto predikativa, a drugi dio na mjesto subjekta, dobit će se sljedeći rezultati: **Mujo je ćor. *Hodža je nazovi. *Hemija je foto. *Portret je auto. *Nadzor je video. *Program je kontakt. *Papir je lakmus. *Papir je toalet. *Orkestar je džez. *Materijal je repro. *Ulje je lož. *Dova je hair. *Djelo je remek. *Razlika je gol.*

U nekim slučajevima moguće je da se ovakvim testom dobije gramatična rečenica, a da riječ u predikativu ipak nije pridjev (npr. *dumdum metak* > *metak je dumdum*, *tempera-boja* > *boja je tempera*). U ovim cjelinama prva riječ je nesumnjivo imenica i ova mogućnost ne predstavlja problem prilikom identificiranja indeklinabilnih pridjeva.

Ovaj kriterij relevantan je samo za indeklinabilne pridjeve. Neki promjenljivi pridjevi, naprimjer *puki*[1], mogu se u rečenici javiti samo u atributskoj službi. Za njihovu identifikaciju ovaj kriterij nije ni potreban, jer su zbog promjenljivosti lahko prepoznatljivi.

Riječi poput "*vrlo*, *veoma*, *prilično*, *jako*, *malo* i sl." (Pranjković 1993: 29) nisu indeklinabilni pridjevi. Prema mišljenju Ive Pranjkovića iznesenom u tekstu *Riječi sviju vrsta* (Pranjković 1993: 29), te se riječi mogu, "posebice s obzirom na funkciju, nazvati 'prilozima-pridjevima' (pridjevskim prilozima ili priložnim pridjevima)". Na istom mjestu Pranjković napominje da "ima naime mišljenja prema kojima bi takve riječi trebalo smatrati nepromjenljivim pridjevima" (Pranjković 1993: 29), ali napominje i da bi to "kompliciralo određenje pridjeva već i zbog toga što pojmove pridjeva i nepromjenjivosti tradicionalno doživljavamo kao inkompatibilne" (Pranjković 1993: 29, fusnota 48).

5. Indeklinabilni pridjevi u bosanskom jeziku mogu se klasificirati prema različitim kriterijima. Za ovaj rad najpraktičnije je da se najprije podijele prema porijeklu, jer se i ostale pojave koje su zanimljive dešavaju uglavnom unutar tako razgraničenih skupina. Indeklinabilne pridjeve podijelit ćemo na *slavenske, evropske*, *orijentalne* i *hibridne pridjeve*. *Slavenski indeklinabilni pridjevi* su riječi čiji su svi dijelovi slavenskog porijekla i koji nisu primljeni iz drugih jezika. *Evropski* su oni pridjevi koji su porijeklom iz neslavenskih evropskih jezika i koji nisu došli u bosanski jezik posredstvom turskog. *Orijentalni pridjevi* obuhvataju pridjeve koji su došli u bosanski jezik posredstvom turskog jezika, a čiji korijeni potječu iz turskog, arapskog, perzijskog, francuskog, grčkog, latinskog ili sanskrta. *Hibridni pridjevi* su oni indeklinabilni pridjevi koji u svom sastavu imaju komponente iz dviju različitih navedenih grupa jezika. Sve četiri vrste bit će posebno opisane.

5.1. U našim izvorima javljaju se samo dva indeklinabilna pridjeva čiji su svi dijelovi slavenskog porijekla. To su pridjevi *ràd* i *nálik*.

5.1.1. Pridjev *ràd* u bosanskom jeziku pripada *pridjevima predicativa tantum*, odnosno može se pojaviti u rečenici samo u službi predikativa (usp. Piper i dr. 2005: 312–313)[2]. Zabilježen je u dva naša izvora: *Pravopisu* ("rad,

[1] Primjer preuzet iz: Kristal (1988: 202).

[2] O riječima koje se mogu pojaviti samo u predikativu piše i Meliha Hrustić u radu *Kopulativni glagoli i kopulativne partikule u njemačkom i u bosanskom jeziku* (Hrustić 2006: 130–146) (također i u radu *Valentnost pridjeva u njemačkom i bosanskom/hrvatskom/srpskom jeziku* /Hrustić 2005/) i naziva ih *kopu-*

komp. radiji /*prid.*/" /Halilović 1996: 472/) i *Rječniku* Instituta za jezik ("***ràd*** prid., komp. *ràdijī* – voljan, spreman, sklon, naklonjen" /Čedić i dr. 2007: 953/). U *Rečniku srpskohrvatskoga književnog jezika* (knjiga 5, str. 322) navodi se mogućnost da ta riječ ima i oblike za ženski i srednji rod: "***ràd*,** -a, -o (komp. ràdijī)". Ali ta mogućnost postoji samo za jedno od tri značenja koja *Rečnik* pripisuje ovoj riječi i to ako se koristi značenje pod brojem 2 ("radostan, dobro raspoložen"). Za ovakvu upotrebu ovog pridjeva *Rečnik* daje primjer *Đipi majka rada i vesela* i potvrđuje da u ovom slučaju pridjev *ràd* nije indeklinabilni. On, također, nije ni *predicativa tantum*.

Kad se koristi sa značenjem pod brojem 1 ili 3, *ràd* je indeklinabilni pridjev. On ima komparaciju, a u rečenici se obavezno pojavljuje sa svojim dopunama. Oblik dopune zavisi od značenja pridjeva.

Ako se u rečenici koristi *ràd* sa značenjem pod brojem 1 koje je navedeno u *Rečniku* ("koji nešto želi, hoće, voljan, spreman"), on se mora dopuniti tzv. *verbativnom dopunom*, "koja se javlja isključivo u obliku rečenice (ili infinitivne konstrukcije)" (Hrustić 2005: 127).

Gramatika bosanskoga jezika (Jahić – Halilović – Palić 2000: 353) navodi mogućnost da adjektivna dopunska sintagma ima strukturu *A* à *V (inf)* (gdje je *A* adjektiv, upravni član, a *V /inf/* glagol u infinitivu, zavisni član sintagme) i navodi primjere *spreman poginuti*, *gotov ustuknuti*, *kadar pobijediti*, *odlučan istrajati*. Čini se da su primjeri s pridjevom *ràd* (sa značenjem pod brojem 1) koji se navode u *Rečniku* prihvatljivi u bosanskom jeziku i kad je ovaj pridjev dopunjen rečenicom, odnosno konstrukcijom *da* + *prezent*, a ne samo infinitivom. To potvrđuju i primjeri koji se navode u *Rečniku*: *Izjavi gazdi želju kako je rad da iziđe od njega*, *Svatko (je) bio rad da sazna nešto novo*. Predikati s ovakvim pridjevima slični su predikatima s modalnim glagolima (usp. Jahić – Halilović – Palić 2000: 353, Piper i dr. 2005: 312–313) i mogu se

lativnim partikulama. Definira ih kao "riječi koje se u rečenici javljaju samo i isključivo sa kopulativnim glagolom, dakle u funkciji predikativne dopune. One ne mogu biti upotrijebljene atributivno uz imenicu" i dodaje da je "Engel prvi uočio značaj ove grupe riječi i nazvao ih ‚kopulativnim partikulama'" (Hrustić 2006: 134). Ovi se radovi zasnivaju na kontrastivnoj analizi kojoj je polazni jezik bio njemački pa je u njima prihvatljiv termin *kopulativne partikule*, koji je preuzet iz njemačke lingvistike. Iako se značenje termina treba tražiti u definiciji, a ne u asocijacijama, naše je mišljenje da je ovaj termin nepogodan za upotrebu u bosnistici. U bosnističkoj lingvističkoj tradiciji termin *partikula* koristi se za jednu vrstu nepromjenljivih riječi (riječce, čestice /usp. Jahić – Halilović – Palić 2000: 302/), a ne za sve nepromjenljive riječi kao što je praksa u njemačkoj lingvistici (usp. Engel 1994: 311). Naše je mišljenje i da se unutar klase "kopulativnih partikula" trebaju razlikovati pridjevi i prilozi, pa se zato opredjeljujemo za termine *pridjevi predicativa tantum* (usp. Piper i dr. 2005: 312) i *prilozi predicativa tantum*. U skladu s ovom terminologijom, pridjevi koji se mogu koristiti samo u funkciji atributa mogu se nazvati *pridjevi atributiva tantum*. Zaključke na koje upućuju spomenuti radovi smatramo značajnim za opis gramatičkog sistema bosanskog jezika i poticajnim za dalja istraživanja pridjeva.

transformirati u rečenice *Izjavi gazdi želju kako želi da iziđe od njega*, *Svatko je želio da sazna nešto novo*.

Za značenje pod brojem 3 ("koji je naklonjen /nekome ili nečemu/, koji voli /nekoga ili nešto/"), *Rečnik* navodi primjer *Radiji je bio Bernardu od Kaprija, jer je ... ubio začaranog Roldana*, u kome se koristi komparativ ovog pridjeva. U *Rečniku* nema potvrde za upotrebu pozitiva mada je ona u jeziku osvjedočena, naprimjer, u poslovici koju navodi Mehmed-beg Kapetanović Ljubušak: "Tko mi je brat? – Tko mi je dobru rad!" (Ljubušak 1886: 2). Pridjev *ràd* sa značenjem pod brojem 3 dopunjuje se supstantivom u dativu.

5.1.2. U tri naša izvora navodi se riječ *nálik*. U *Pravopisu* se navodi bez ikakvih dodatnih obilježja, *Rječnik* Instituta za jezik navodi je kao "nálik neprom. prid." (Čedić i dr. 2007: 412), a u *Školskom rječniku* (Jahić 1999: 381) uz ovu se riječ osim oznake *adj*. navodi i jedno zbunjujuće *m*, koje bi prema popisu skraćenica trebalo označavati muški rod (usp. Jahić 1999: 82) i što ćemo smatrati štamparskom greškom.

Meliha Hrustić svrstava je u "kopulativne partikule" i navodi da se koristi sinonimno pridjevu *sličan* i da za se može vezati dativ ili prepoziciju *na* (usp. Hrustić 2005: 98).

Prema *Hrvatskoj gramatici* "riječ *nálik* je prilog, npr. *To što je donio nisu bila kliješta, nego nešto n á l i k*. Kad je ta riječ dopunjena prijedlogom *na*, ima značenje pridjeva 'sličan, naličan', ali ostaje prilog jer ima isti oblik uz sve imenice, npr. *Lutka je dosta n á l i k na majmuna*" (Barić i dr. 1997: 277).

Prema našem mišljenju, navedeni argumenti ne dokazuju da je *nálik* prilog. Nepromjenljivost riječi kao kriterij za njeno isključivanje iz klase pridjeva odbacujemo, jer je poznato *da i pridjevi mogu biti nepromjenljivi*. Iskaz *To što je donio nisu bila kliješta, nego nešto nálik* pojavni je oblik rečenice *To što je donio nisu bila kliješta, nego nešto nálik na kliješta* / *kliještima* i izostajanje dopune *na kliješta* ili *kliještima* u površinskoj strukturi nimalo nije promijenilo značenje ove riječi.

Pridjev *nálik* najčešće se javlja u funkciji predikativa i koristi se s dopunom (D ili na + A), npr.: *Njihova kuća je* nalik *mojoj* / *na moju*.

Ovaj se pridjev uvjetno može pojaviti i u službi atributa. Taj slučaj moguć je samo u slučaju rečenične kondenzacije, kad se atributskoj klauzi u kojoj se pridjev *nalik* pojavljuje kao predikativ oduzmu obilježja predikativnosti i ona se svede na svoj predikativ (i njegove dopune), koji postaje atribut imenskoj riječi iz glavne klauze. Naprimjer:

Dolazio je neki čovjek. Čovjek je nalik *na te.* > *Dolazio je neki čovjek koji je* nalik *na te.* > *Dolazio je neki čovjek* nalik *na te.*

Na ovaj se način, postupkom atribucije,[3] od dvije proste rečenice, preko jedne složene, došlo do jedne proste. Atribut *nalik* uvijek dolazi poslije imenice koju određuje i u takvim se uvjetima još snažno osjeća njegovo porijeklo od atributske rečenice pa on veoma podsjeća na predikativ. Zato bi se moglo zaključiti da je i riječ *nalik pridjev predicativa tantum*, ali mi to nećemo tvrditi, jer nećemo zanemariti činjenicu da se preoblika predikativa u atribut, ma kako nebitno izgledala, ipak desi.

Moguće je da u bosanskom jeziku ima još domaćih indeklinabilnih pridjeva, ali se oni ne pojavljuju u našem korpusu.

5.2. Govornici bosanskog jezika koriste mnoge pridjeve čije su osnove porijeklom iz neslavenskih evropskih jezika, najviše iz engleskog, njemačkog, francuskog i italijanskog, ili čije su osnove drukčijeg porijekla, ali su u bosanski jezik došli posredstvom ovih jezika. Većina ovih pridjeva je na stranu osnovu dobila neki bosanski sufiks i potpuno se prilagodila gramatičkom sistemu bosanskog jezika. Oni se mogu deklinirati i nisu predmet zanimanja ovog rada. Prema *Teoriji jezika u kontaktu* Rudolfa Filipovića (1986: 145) ovi pridjevi su se adaptirali do stepena *replike*.[4]

Za razliku od njih, manji broj pridjeva ostao je u obliku u kome je posuđen i oni se ne dekliniraju. Oni su *kompromisne replike*.[5] U našem korpusu pojavljuje se dvadesetak ovakvih pridjeva. To su *bjȁnko, blȍnd, bòrdō, brȁon, drȁp, èkstra, fêr, fȅš, frȁj, gȁla, gȁnc, grògī, kákī, knȁp, kvȉt, lȅšo, lìla / lìlā, mòrtus, nôbl, òker, rȅš, róze, sȅksi* i *sôlo*. Sve ove riječi mogu se pojaviti u predikativu ä.

U *Rječniku* Instituta za jezik neke su riječi obilježene kao (nepromjenljivi) pridjevi, ali po značenju to nisu: "brȕto neprom. prid. (tal.) – količina novca zajedno s porezom; težina robe zajedno sa ambalažom" (Čedić i dr. 2007: 53),

[3] "Atribucija je preoblika zavisnoga uvrštavanja kojom se odnosna rečenica uvrštava uz koju imenicu u glavnoj (...). Takve se odnosne rečenice onda zovu atributske rečenice. Ta je preoblika, međutim, samo prvi korak u postupku atribucije. Njime se sklapa zavisno složena rečenica. Drugi se korak vrši na takvoj zavisno složenoj rečenici, time što se dokida rečenično ustrojstvo zavisne rečenice (atributske odnosne) i njezina se predikatna riječ, bez predikatnih gramatičkih oznaka uvrštava u glavnu, i sada jedinu, rečenicu uz onu imenicu kojoj je bila atribuirana odnosna rečenica." (Katičić 1986: 381)

[4] "Element – riječ – X kako ga izgovaraju govornici jezika L_D (tj. jezika davaoca, H.B.) zovemo *model* (model), a posuđen element kako ga izgovaraju govornici jezika L_P (tj. jezika primaoca, H.B.) zvat ćemo *replika* (replica)." (Filipović 1986: 38)

[5] "Ako element X na prijelazu iz jezika L_D u jezik L_P zadrži osobine jezika L_D, tada se taj oblik zove *kompromisna replika* (compromise replica)." (Filipović 1986: 38)

"frȁnko nepr. prid. (tal.) – izraz u trgovini, obaveza prodavača da po ugovoru o svom trošku dopremi robu na mjesto isporuke" (Čedić i dr. 2007: 153), "nȅto prid. (tal.) – težina robe bez omota; čist prihod nakon odbitka svih rashoda (poreza, doprinosa itd.)" (Čedić i dr. 2007: 473).

U istom izvoru navode se i riječi *ȍn* i *òupen* ("ȍn prid. /engl./ – oznaka na uređajima u zn. uključen, aktiviran, u funkciji" /Čedić i dr. 2007: 539/, "òupen prid. /engl./ – otvoren, spreman za posao" /Čedić i dr. 2007: 543/). Sigurno je da ove dvije riječi ni monolingvni ni bilingvni govornici bosanskog jezika ne osjećaju kao riječi bosanskog jezika. Naše je mišljenje da su negramatične rečenice **Televizor mi je on*, **Promaha je, i prozor i vrata su oupen*, **Moram se brzo vratiti, ostavila sam vrata oupen, a televizor on*.

Riječ *gȁnc* u bosanskom jeziku primarno ima priloško značenje i obično se pojavljuje uz pridjev *nov* ("*ganc nov* = sasvim nov" /Jahić 1999: 222/). Pošto se kao prilog ova riječ koristi samo uz pridjev *nov*, moguće je da ona preuzme značenje cijele sintagme, odnosno da *gȁnc* znači 'ganc nov'. Tako je riječ *gȁnc* dobila pridjevsko značenje i prema kriteriju mogućnosti pojavljivanja u predikativu može se svrstati u indeklinabilne pridjeve. U *Školskom rječniku* označena je sa "adj.", ali je značenje koje joj se pripisuje priloško – "posve, sasvim, potpuno".

Slično je i s riječju *mòrtus*. Obično se pojavljuje uz pridjev *pijan* i označava visok stepen prisustva osobine koja se kome pripisuje pridjevom *pijan*, ali može se i osamostaliti pa preuzeti značenje cijele sintagme *mortus pijan*.

Riječ *solo* u *Rječniku* Instituta za jezik (Čedić i dr. 2007: 1054) zabilježena je kao "sólo – im. m. i s. r. (lat.) – muzički komad ili njegov dio za samo jednog izvođača, solistu" i "sôlo – pril. (lat.) – samostalno, pojedinačno; sam za sebe", dakle, pripisuje joj se imeničko i priloško značenje i dva različita akcenta. Pridjevsko značenje se ne navodi.

U *Pravopisu bosanskoga jezika* (Halilović 1996: 515) navodi se neakcentirana riječ *solo* i uz nju dvije sintagme: *solo akcija* i *solo pjevanje*. U ovim sintagmama *solo* se ponaša kao pridjev, ali čini se da je negramatično **Akcija je bila solo*, **Pjevanje mu je solo*. Prema kriteriju mogućnosti pojavljivanja u sastavu predikativa, riječ *solo* iz navedenih sintagmi nije indeklinabilni pridjev. Međutim, u rečenici *On je solo*, ova riječ ima drukčije značenje, 'koji je sam, slobodan, koji nije u ljubavnoj vezi' i kao takva ova riječ jeste indeklinabilni pridjev.

Evropski indeklinabilni pridjevi u bosanskom jeziku rijetko imaju mogućnost komparacije pomoću nastavaka. U Filipovićevoj *Teoriji jezika u kon-*

taktu nagoviješteno je da "neke njemačke pridjevske posuđenice tvore komparaciju pomoću nastavaka" i naveden je samo jedan primjer: "feš, feš-iji, naj-feš-iji" (Filipović 1986: 147). Neki od ovih pridjeva mogu imati opisnu komparaciju pomoću riječi *više* i *najviše* (npr. *više fer*, *najviše fer*; *više seksi*, *najviše seksi*), a neki ne mogu (npr. **više bjanko*, **najviše bjanko*, **više solo*, **više knap* itd.).

Samo na osnovu našeg korpusa ne može se tvrditi da je spisak ovih pridjeva konačan. Navedimo samo da pridjev *sùper*, koji se možda koristi češće od svih ostalih, nije naveden ni u jednom od naših izvora. Isto je i s *òranž*, *bȅž*, *tèget* itd. Možemo pretpostaviti da će se broj indeklinabilnih pridjeva porijeklom iz *evropskih* jezika vremenom povećavati, jer su mlađi govornici sve više u kontaktu s *evropskim* jezicima, naročito zbog zastupljenosti tih jezika u školskim programima.

5.3. Uprkos činjenici da kontakt bosanskog sa orijentalnim jezicima danas uopće nije jak kao što je jak njegov kontakt s evropskim jezicima, u našim izvorima najviše je *orijentalnih* indeklinabilnih pridjeva. Mnogi od njih već su zastarjeli i mnogi ih govornici bosanskog jezika ne poznaju, ali su, ipak, mnogi i danas poznati i prisutni u svakodnevnoj upotrebi. I jedni i drugi dio su leksičkog blaga bosanskog jezika i, kao takvi, predmet su našeg zanimanja u ovom radu. U skupini *orijentalnih indeklinabilnih pridjeva* mogu se razlikovati tri velike podskupine.

5.3.1. Prvu podskupinu čine pridjevi koji su u bosanski jezik došli iz turskog ili njegovim posredstvom, a koji se završavaju sufiksom *-li*. Pridjevi s ovim sufiksom veoma su brojni, a sufiks *-li* nekad je bio produktivan i u bosanskom jeziku. Mogao se dodati i na neorijentalne osnove i tako tvoriti poseban tip hibridnih pridjeva. Uprkos ovoj činjenici, sufiks *-li* nije uvršten u popise pridjevskih sufiksa u Babićevoj *Tvorbi riječi* (usp. Babić 1986: 335 i 526–528),[6] *Gramatici bosanskoga jezika* (usp. Jahić – Halilović – Palić 2000: 317–318), *Hrvatskoj gramatici* (Barić i dr. 1997: 357–367) ni u *Gramatici hrvatskoga jezika za visoka i srednja učilišta* (Silić – Pranjković 2005: 173–174).

Sufiks -li jest pridjevski sufiks turskog porijekla, koji je od dvije osmanske varijante (*-li*/*-lu*: ىلا / ولا), odnosno 4 savremene turske alomorfne forme (*-li*/*-lı*/*-lü*/*-lu* - zavisno od vokalne harmonije) u našem jeziku sveden, poput ostalih ovakvih sufiksa, na jedan oblik: *-li*. Dodat na imenicu, ovaj sufiks u turskom jeziku gradi pridjeve koji označavaju da se nešto ima, sadržava ili

[6] Usp. Vajzović (1999: 156): "Zanimljivo je da je kod Babića obrađen sufiks *-lija*, a da pridjevski sufiks *-li* nije niti pomenut, iako znatno učestvuje (i) u hibridnoj tvorbi."

da je nešto od nečega sačinjeno, odnosno učestvuje u tvorbi nove imenice, najčešće u značenju etnika i sl. (Vajzović 1999: 156)

Sufiks *-li* uvršten je u popis sufiksa u *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku* (knjiga 1, str. LXXVIII). Opisan je kao "**-LI** *reg*. kao drugi dio riječi znači da je nešto bitno određeno onim što je u prvom dijelu [*čorbali* = čorbast; *srmali* = opšiven srmom]" i označeno je da je turskog porijekla.

Sufiks *-li* ne mora se uvijek dodavati na imenicu, može se dodati i na pridjev i tvoriti pridjev s istim ili sličnim značenjem, naprimjer: "**đùvez** adj. (tur.) *zatvorenocrven, crveno-ljubičast*" i "**đuvèzli** indecl. adj. (tur.) *zatvorenocrvene, crveno-ljubičaste boje*", "**đùzel,** indecl. adj. i **đùzel** *m* (tur.) *1. lijep, krasan*" i "**đuzèli, đuzèlli,** indecl. adj. (tur.) *lijep, prikladan*" (Škaljić 1989: 259, usp. i *Školski rječnik* /Jahić 1999: 205/).

U bosanskome jeziku ovaj se sufiks ponaša dvojako:

1) ukoliko je zadržao formu kompromisne replike i ostao nakon primarne adaptacije nepromjenjiv (oblici na *-li*), onda od imenice gradi isključivo pridjeve (rjeđe u službi priloga), koji bez izuzetka zadržavaju svoju osobinu indeklinabilnosti;

2) ukoliko, pak, u našem jeziku dobije proširenje nastavkom *-(i)ja*, onda od njega postaje imenički sufiks *-lija* koji dobija deklinabilnost i sve morfološke karakteristike domaće imeničke vrste - rod, broj, padež. (Vajzović 1999: 156)

Indeklinabilni pridjevi koji se završavaju sufiksom *-li* skoro uvijek imaju uzlazni akcent na penultimi, odnosno na slogu prije sufiksa, naprimjer: *behárli*, *belájli*, *berićètli*, *čorbàli*, *ćošèli*. Neki (hibridni) indeklinabilni pridjevi koji su dobili neki bosanski prefiks, kao što su *prèđuzeli*, *prèićrāmli* (usp. Škaljić 1989: 524), ne podliježu pod ovo pravilo. Akcent pridjeva koji se uklapaju u navedeno pravilo u bosanskom jeziku ne zavisi od mjesta i kvaliteta akcenta imenice ili pridjeva koji su mu u korijenu (usp. *bèhār*, *bèlāj*, *berìćet*, *čórba*, *ćóše*), ali postoji veza između akcenta pridjeva na *-li* i kvantiteta ultime te imenice ili pridjeva. Ako je taj slog dug, onda će i akcent na penultimi pridjeva biti dugouzlazni, a ako je kratak, akcent pridjeva bit će kratkouzlazni (usp. navedene primjere). Akcent na penultimi izaziva gubljenje svih dužina koje mu prethode u korijenu pridjeva.

Izuzeci od ovih pravila u našim su akcentiranim izvorima veoma rijetki. U *Školskom rječniku* takvi su: *buzdohànli* (: buzdòhān), *džumbùsli* (*džumbùšli*) (: džùmbūs /džùmbūš/), *kadìfli* (: kadífa), *kàrakašli*, *lálelī* (: lála) i *màzli*. U *Rječniku* Instituta za jezik prema navedenim pravilima nisu akcentirani pridjevi čekŕkli (: čèkrk), *pùsatli* / *pùsetli* (: pùsat / pùset), *safùnli* / *sapùnli* (: sàpün) i *sòjli* (: sôj). Od navedenih pridjeva u Škaljićevim *Turcizmima* ne spominju se *buz-*

dohanli, *kadifli* i *safunli* / *sapunli*. Ostali se spominju i akcentirani su uglavnom prema navedenim pravilima: *džumbúšli*, *džumbúsli* i *džumbùšli*, *džumbùsli* (: džùmbūš, džùmbūs i džùmbuš, džùmbus), lalèli (: lála), *čekȑkli* (: čèkrk) i *sójli* (: sôj). Pridjevi *karakašli* i *mazli* kod Škaljića su akcentirani kao *kàrakašli* i *màzli*. Naše je mišljenje da za indelinabilne pridjeve na *-li* u standardnom jeziku treba preporučiti akcentiranje prema pravilima koja smo opisali, a da se izuzeci mogu dopustiti ukoliko je u praksi većine govornika da pojedine riječi izgovaraju drukčije. Što se tiče našega korpusa, predlažemo da se u standardnom jeziku svi ovakvi pridjevi akcentiraju prema pravilima, osim onih koje i Škaljić akcentira drukčije.

Pridjevi sa sufiksom *-li* u bosanskom jeziku veoma su brojni. U našim izvorima ima ih preko 230, a ni to nije potpun popis. Tako ni u jednom našem izvoru nisu navedeni pridjevi *nifásli*, *fursàtli*, *čivtèli*, *bònli*, *bìrli*, koje smo zabilježili u govorima živiničkoga kraja.

U popisu riječi u *Orijentalizmima* Hanke Vajzović nema mnogo indeklinabilnih pridjeva na *-li*, iako je korpus za njeno istraživanje orijentalizama bio dosta obiman. U popisu ih se javlja manje od dvadeset. "Sudeći prema broju primjera (iz korpusa), ne bi se reklo da je pridjevski sufiks *-li* osobito produktivan: *džamli*, *kadifli*, *kaldrmli*, *merakli*, *merhametli*, *ojli*, *pamukli*, *parali*, *rahmetli*, *rzli*, *sojli*, *srmali*, *šuhveli*, *zejtinli*" (Vajzović 1999: 156). Međutim, autorica, s pravom, ne sudi prema broju primjera iz korpusa i na istom mjestu ističe značaj nastavka *-li* u tvorbi riječi (v. citat u fusnoti 7). Neki od navedenih pridjeva nisu zabilježeni ni u jednom drugom našem izvoru. To su pridjevi *kaldrmli*, *ojli*, *rzli*, *softali* i *zejtinli*.

Sudeći prema broju primjera iz našega korpusa, može se zaključiti da sufiks *-li* jeste veoma produktivan. O produktivnosti ovog sufiksa svjedoče i *pseudoorijentalizmi*[7], kao što su *alàli*, *havlìli*, *šènli* i *tumànli*, u kojima je

[7] U ovom radu pod *pseudoorijentalizmima* podrazumijevamo riječi koje ne postoje u orijentalnim jezicima, ali koje postoje u bosanskom jeziku a sastavljene su od morfema orijentalnog porijekla. Ovu definiciju navodimo kao paralelnu Filipovićevoj definiciji *pseudoanglicizama*, koji su skupina "riječi ili izraza sastavljenih od elemenata engleskog porijekla (dakle anglicizama), ali cjelina koju čine nije preuzeta iz engleskog jer u njemu i ne postoji" (Filipović 1986: 193). Hanka Vajzović (1999: 161) modificira Filipovićevu definiciju i kaže da "se čini da bi pseudoposuđenice bilo jednostavnije i obuhvatnije opisati kao *međujezičko kombiniranje morfema*, što bi podrazumijevalo i kompoziciju leksičkih morfema različite provenijencije (složenice/polusloženice) i derivaciju po principu: leksički morfem iz jednog jezika, a tvorbeni iz nekog drugog". Autorica ukazuje da je njenom definicijom "zanemaren treći način u hibridnoj tvorbi kako ga daje R. Filipović - *elipsa*, jer ne znači ni slaganje niti kombiniranje već stanovitu redukciju" i ističe da riječi nastale na taj način ne uvrštava u pseudoorijentalizme, ne smatra *elipsu* "hibridnom tvorbom nego nužnim ili sekundarnim promjenama u procesu adaptacije" (Vajzović 1999: 161). Različita mišljenja o hibridnoj tvorbi kod dvoje navedenih lingvista mogu biti posljedica prisustva ili odsustva nekih pojava u korpusu kojima se svako od njih bavi (usp. i Vajzović 1999: 161). Rudolf Filipović u *Teoriji jezika u kontaktu* bavi se prvenstveno anglicizmima, a Hanka Vajzović opisuje samo orijentalizme. Mi se

sufiks -*li* dodat u bosanskom jeziku. Indeklinabilni pridjev *alàli*, prema Škaljiću, znači *ružičast*, *crvenkast*, a "po svoj prilici ovo je naša kovanica od tur. *ȁl* "crven" i tur. adj. suf. -*li*, pošto ovaj oblik ne postoji u tur. jeziku. U tur. jeziku na pridjeve *al* "crven" i na *ala* "šaren, pjegav" ne može doći adj. suf. -*li*" (Škaljić 1989: 84–85). U Škaljićevim *Turcizmima* navedeni su i pridjevi *šên* i *šènli*, koji su porijeklom od perzijskog *šen* (a preko turskog *şen*). "Tur. suf. -*li* dodan je u našem jeziku, pošto tur. *şen* ima značenje adjektiva i bez ovog sufiksa"[8] (Škaljić 1989: 585). U pridjevu *havlìli* "drugo ‹*li*› je dodano u našem jeziku" (Škaljić 1989: 322). Škaljić navodi ovu riječ zajedno sa *hàvli*. I na tursku riječ *tuman* (‹kratke, široke gaće› /Škaljić 1989: 623/) "sufiks -*li* dodan je u našem jeziku da bi se od imenice napravio pridjev" (Škaljić 1989: 623) *tumànli* (‹širok, prostran /kod nas se govori samo za gaće i dimije/ > /Škaljić 1989: 623/).

Sufiks -*li* mogao se dodati i na osnove koje su porijeklom iz drugih jezika, ne samo iz turskog, arapskog i perzijskog. Pridjeve s takvim osnovama svrstali smo u *orijentalne indeklinabilne pridjeve* ako su u bosanski jezik došli preko turskog.[9] Takvi su, naprimjer, pridjevi s osnovom indijskog porijekla kao što su *bibèrli* (Škaljić 1989, Jahić 1999), *lahúrli* (Čedić i dr. 2007), *badèmli* (Isaković 1992, Jahić 1999); pridjevi s osnovom latinskog porijekla poput *safùnli* / *sapùnli* (Isaković 1992, Jahić 1999, Čedić i dr. 2007), *antikàli* (Škaljić 1989), *sajàli* (Škaljić 1989, Jahić 1999); te veći broj pridjeva s osnovom koja vodi porijeklo iz grčkog jezika kao što su *almásli* (Škaljić 1989), *ćilìtli* (*kilìtli*), *dirhèmli*, *lastìkli* (Škaljić 1989, Jahić 1999), *mermèrli* (Škaljić 1989, Jahić 1999, Čedić i dr. 2007), *kalèmli* (Škaljić 1989, Jahić 1999, Isaković 1992, Čedić i dr. 2007), *kaldrmli* (Vajzović 1999).

Neki pridjevi na -*li* mogu imati i varijantu na -*jli*. Takvi su, naprimjer, *džidžàjli*, *kanàjli* i *srmájli*. Ove varijante, osim *srmájli*, navode se samo kod Škaljića i to samo uz oblike na -*li* (*džidžàjli* uz *džidžàli*, *kanàjli* uz *kanàli* /koji se i sam pojavljuje u zagradi[10] uz pridjeve *kinàli*, *krnàli*/, *srmájli* uz *srmàli*), dakle, u Škaljićevim *Turcizmima* ne daje im se prednost u odnosu na oblike na

u ovom radu bavimo indeklinabilnim pridjevima bosanskog jezika bez obzira na to odakle potječu. Čini se da je za ovu priliku korisno razlikovati *pseudoorijentalizme* (onakve kako smo ih mi definirali) od *hibrida* (riječi čiji dijelovi potječu iz različitih jezika). *Elipsa* u našem korpusu nije značajna pojava, ali kad bi bilo pridjeva nastalih na ovaj način, ne bismo ih svrstali ni u hibride ni u pseudoorijentalizme.

[8] Pridjevi *šen* i *šenli* dobra su ilustracija primjene pravila o akcentu pridjeva na -*li*.

[9] Na isti smo način i pridjeve čiji su korijeni orijentalni, a u bosanski su došli preko evropskih jezika svrstavali u *evropske indeklinabilne pridjeve* (npr. pridjev *kaki*).

[10] "Prvo je navedena riječ sa raznim izgovorima koji postoje u narodnoj usmenoj književnosti, saobraćajnom govoru i književnom srpskohrvatskom jeziku. Ako riječ ima više izgovora, naprijed sam stavio *pravi izgovor* (isticanje H.B.), a iza toga ostale varijante, od kojih neke u zagradama, što znači da se te varijante čuju samo u pojedinim mjestima ili samo kod izvjesnog dijela stanovništva, ili samo u nekim pjesmama." (Škaljić 1989: 23)

-*li*. Pridjev *srmájli* navodi se i u *Orijentalizmima* Hanke Vajzović, ali i tu samo kao varijanta kojoj se ne daje prednost (usp. Vajzović 1999: 386). U ostalim izvorima navode se samo oblici na -*li*. Te oblike i mi preporučujemo za upotrebu u standardnom bosanskom jeziku. Ova se preporuka ne odnosi na one pridjeve koji imaju -*j* u korijenu, kao što su pridjevi *belájli*, *kalájli*, *sójli* itd.

5.3.2. Drugu grupu *orijentalnih indeklinabilnih pridjeva* čine oni pridjevi koji se završavaju vokalom -*i*. Taj završetak može biti dug ili kratak. Akcent ovih pridjeva smješten je skoro uvijek na penultimi, a može biti različitoga kvaliteta i kvantiteta. U zavisnosti od kvaliteta i kvantiteta akcenta i kvantiteta finalnog vokala -*i*, ovi se *orijentalni indeklinabilni pridjevi* mogu podijeliti na pet manjih grupa:

I. pridjevi s dugouzlaznim akcentom koji se završavaju dugim vokalom -*i*,
II. pridjevi s dugouzlaznim akcentom koji se završavaju kratkim vokalom -*i*,
III. pridjevi s kratkouzlaznim akcentom koji se završavaju dugim vokalom -*i*,
IV. pridjevi s kratkouzlaznim akcentom koji se završavaju kratkim vokalom -*i* i
V. pridjevi s dugosilaznim akcentom koji se završavaju dugim vokalom -*i*.

Većina ovih pridjeva nastala je dodavanjem sufiksa -*i*[11] u jeziku davaocu na osnovu koja je porijeklom od imenice ili, rjeđe, pridjeva, ali nisu svi. Tako je, naprimjer, pridjev *sèvdi* nastao od "tur. *sevdı*, perf. 3. lice sing. od *sevmek* ‹voliti (!), ljubiti, milovati›; ovdje upotrijebljeno kao particip" (Škaljić 1989: 562), *alàdži* je nastalo iskrivljivanjem od *alàdža*[12] (Škaljić 1989: 81–82) i sl.

Svi pridjevi *I. grupe* koji se javljaju u našem korpusu, osim pridjeva *lahúrī*, označavaju neku boju. Ako je sufiks dodat na osnovu koja potječe od imenice, onda pridjev označava onakvu boju kakvu ima predmet koji se označava tom imenicom, naprimjer, *almásī* (‹blijedoružičaste boje›; almas – ‹dijamant, dragi kamen› /Škaljić 1989: 90/), *altúnī* (‹boje zlata›; altun – ‹zlato› /Škaljić 1989: 91/), *kuršúmī* (‹boje olova› /Škaljić 1989: 427/), *limúnī* (‹boje limuna› /Škaljić 1989: 435/). Takvi su i pridjevi *bakámī, karpúzī, krmézī, tarčínī, zejtínī*.

Osim na osnovu koja potječe od imenice, sufiks -*ī* može se dodati i na osnovu koja potječe od pridjeva kao u slučaju pridjeva *bejázī* (‹bijele boje› /Ška-

[11] "*Sufiks arapskog porijekla -i* preuzet je u turski, a zatim uz neke orijentalizme i u naš jezik - služi za tvorbu pridjeva (adjektivizirane imenice) (...)" (Vajzović 1999: 159).

[12] "Alàdža (...) < tur. *alaca* (*ala-ca*) "šaren, šarenkast", tur. *ala* (v. àla) + tur. suf. -*ca* (< pers. -*ca*). Suf. -*ca* dodan pridjevu koji označava boju, odgovara našem nastavku -*kast*." (Škaljić 1989: 81)

ljić 1989: 132, Jahić 1999: 113/). Pridjev *bejázī* ima isto značenje kao i pridjev koji mu je u osnovi – *bèjāz* (‹bijel› /Škaljić 1989: 132, Jahić 1999: 113/).

Većina ovih pridjeva preuzeta je iz turskog jezika u gotovu obliku pa tako pridjevi glase *barúdī* i *denízī*, iako su imenice preuzete u obliku *barut* i *denjiz*. Moguće je posuditi pridjeve, a da se imenica koja je u osnovi uopće ne posudi. U nekim našim izvorima pojavljuje se pridjev *lahánī*, čije je značenje "‹*blijedo zelene boje kao mlad kupus*›" (Škaljić 1989: 430–431, Jahić 1999: 342), a ni u jednom se ne pojavljuje riječ *lahan* kao riječ bosanskog jezika. Ovim ne želimo tvrditi da nepojavljivanje riječi u rječnicima znači da ta riječ ne postoji u jeziku, ali želimo ukazati i na ovakvu mogućnost posuđivanja.

Za razliku od navedenih pridjeva, pridjev *kahvájī* ("*kahvast, smeđ poput kafe* /.../ < tur. *kahvevî*, v. kahva + ar.-pers. suf. *-ī* sa prethodnim dodatkom pomoćnog glasa ‹*v*›." /Škaljić 1989: 381/) nije u bosanski jezik preuzet u gotovu obliku i razlikuje se od svog modela[13] *kahvevî*.

Pridjevi *II. grupe* nisu brojni. U našem korpusu pojavljuju se samo tri takva pridjeva: *mávi* (Škaljić 1989: 449, Čedić i dr. 2007: 368 /Isaković 1992: 243 i Halilović 1996: 324 bez akcenta/), *gokmávi* (Škaljić 1989: 291, Jahić 1999: 226) i *sutmávi* (Škaljić 1989: 576, Jahić 1999: 492). Pridjev *mavi* može se izgovarati i s dužinom na finalnom vokalu *-i*. U *Školskom rječniku* (Jahić 1999: 356) zabilježen je u obliku *mávī*, tako da bi se prema ovom izvoru mogao svrstati i u *I. grupu*. Pridjevi *gokmávi* i *sutmávi* u *Školskom rječniku* imaju isti akcent kao i u Škaljićevim *Turcizmima*.

U pridjeve *III. grupe* ubrajaju se pridjevi *turùndžī, višnjèvī, birìndžī, jabànī, kalkànī, kàvī, mùtī* i sl. Prva dva navedena pridjeva mogu se koristiti i u oblicima *turùndžī* i *višnjèvī* i u ovim oblicima oni se svrstavaju u *I. grupu*. U pridjevu *kòjvišnjevī* (Škaljić 1989: 412) akcent nije na penultimi, već na inicijalnom slogu. Taj je akcent kratkouzlazni, a finalno *-i* je dugo i ovaj pridjev, po tom kriteriju, pripada *III. grupi*, ali kao svojevrstan izuzetak u odnosu na ostale pridjeve te grupe, koji imaju akcent na penultimi.

U *IV. grupu* svrstavaju se pridjevi *alàdži*, *èski*, *frèngi*, *jèni*, *sèvdi* i sl. Ove se riječi danas mogu smatrati arhaizmima. Riječ *hazrèti* ima akcent kao i ovi pridjevi, ali ona nije pridjev. "Stavlja se kao neka vrsta počasne titule *ispred* (isticanje H.B.) imena Alaha, pejgambera, anđela, Muhamedovih drugova, halifa i lica dostojnih naročitog poštovanja" (Škaljić 1989: 324) i ne može se upotrijebiti u predikativnoj službi (usp. **Alija je hazreti*). U Škaljićevim *Turcizmima* ima oznaku *indecl*., ali ne *indecl. adj.* (usp. Škaljić 1989: 324). U *Školskom rječniku*

[13] Usp. fusnotu 5.

(Jahić 1999: 252) ima oznaku *adj.*, u *Rječniku* Alije Isakovića (1992: 159) nema obavijesti o vrsti riječi, a u *Rječniku* Instituta za jezik (Čedić i dr. 2007: 195) navedena je s akcentom *hàzreti* i obilježena kao *neprom. pridj.* U Halilovićevu *Pravopisu* (1996: 250) je bez akcenta, označena sa *neprom.* a značenje je ‹*gospodin*›. Prema Škaljiću (1989: 324) značenje ove riječi je "*sveti, uzvišeni, poštovani*" (pridjevsko), a etimologija "< tur. *hazret* < ar. *ḥaḍrā*" i "osn. zn.: ‹blizina, prisustvo nekoga›" (imeničko). U Škaljićevim *Turcizmima* (1989: 324) navodi se i riječ *hazretlèri*, koja je, kao i *hazrèti*, označena samo sa *indecl.*, a čije je značenje "*njegova uzvišenost*" i koja se koristi "*kao titula uz imena velikodostojnika i lica dostojnih poštovanja, npr. ‹Osman-paša hazretleri›*". Paralelno značenju ove riječi može se izvesti i značenje riječi *hazrèti*. Situacije u kojima se može koristiti riječ *hazrèti* ne sprečavaju da joj se pripiše značenje ‹njegova svetost›, dakle imeničko kao i u Halilovićevu *Pravopisu*. Međutim, riječ *hazrèti* ne može se pojaviti samostalno, bez imenice koja je slijedi. Po tome je slična riječima *dèli*, *bèkri* i *efèndi* i po našem mišljenju pripada istoj vrsti riječi kao i one.

Riječi poput *dèli*, *bèkri* i *efèndi* (npr. deli Musa, bekri Mujo, efendi Mita) zastarjele su i u savremenom bosanskom jeziku ne osjećaju se kao pridjevi, već kao skraćeni oblici izvedeni od još živih imenica *dèlija*, *bèkrija* i *efèndija*. Ovi oblici pripadaju istoj kategoriji kojoj pripadaju i oblici *fra* (npr. fra Marko) i *hadži* (npr. hadži Bajro), koji su izvedeni od *frâtar* i *hàdžija* i koji su frekventni u upotrebi u savremenom jeziku. Ovi se oblici ne javljaju u predikativu niti slobodni, bez imenice, i ni u jednom našem izvoru ne smatraju se pridjevima.

U bosanskom jeziku postoji i nekoliko dvosložnih orijentalnih indeklinabilnih pridjeva koji se završavaju dugim vokalom -*i*, a imaju dugosilazni akcent. Svi su arapskog porijekla i čine posebnu, *V. skupinu* među pridjevima na -*i*. Ti pridjevi su: *fânī, gânī, hâlī, mânī, râzī* i *sâfi*.

5.3.3. Treću veliku skupinu orijentalnih indeklinabilnih pridjeva čine pridjevi koji se ne završavaju ni na -*li* ni na -*i*. Oni su raznovrsnih oblika i ne mogu se među njima izdvojiti veće skupine koje formiraju zaseban tip. Većina se ovih pridjeva danas može smatrati arhaizmima, ali ima i onih koji su veoma frekventni u svakodnevnoj upotrebi. Takvi su *ráhat*, *táze*, *kádar* i *mubárek*.

Mnoge su riječi u izvorima označene kao indeklinabilni pridjevi, ali one to nisu. Među njima se naročito ističe skupina riječi sa sufiksom -*suz*.

Sufiks -*suz* također je turskog porijekla, od osmanske jednoobrazne grafijske forme; u savremenom turskom jeziku ima 4 alomorfna oblika: -*siz*/-*sız*/-*süz*/-*suz* (vokalna harmonija). Njegova semantička funkcija u turskom jeziku, prenesena i na repliku, jest da iskazuje odsustvo sadržaja označenog imenicom

na koju sufiks dolazi (praktično je -*suz* značenjski suprotstavljeno sufiksu -*li*), pri čemu riječ ili zadržava imeničku vrstu ili se, rjeđe, javlja i u funkciji pridjeva. (Vajzović 1999: 157)

Od ovakvih se riječi u našim izvorima javljaju: *ahláksuz*, *àrsuz*, *bàhsuz* (*bàksuz*), *berićètsuz* (*berićèsuz*, *berekètsuz*), *čehrèsuz*, *ćeìfsuz* (*ćéjfsuz*, *kéjfsuz*, *ćéfsuz*), *haìrsuz* (*hajìrsuz*), *kolànsuz*, *lezètsuz*, *rahàtsuz*, *sabùrsuz*, *sènsuz* (*sèmsuz*), *takàtsuz*, *tašàksuz* i *terbijèsuz*. Neke su od njih obilježene samo kao pridjevi, a neke imaju još neku oznaku pripadnosti – imenicama ili prilozima.

Po našem mišljenju, riječi *ahláksuz, àrsuz, bàhsuz* (*bàksuz*), *berićètsuz* (*berićèsuz, berekètsuz*), *čehrèsuz*, *ćeìfsuz* (*ćéjfsuz*, *kéjfsuz*, *ćéfsuz*), *haìrsuz* (*hajìrsuz*), *rahàtsuz*, *sabùrsuz*, *takàtsuz*, *tašàksuz* i *terbijèsuz* uvijek su imenice i pripadaju semantičkom polju *nosilac osobine*. One u rečenici mogu popunjavati pozicije koje su tipične za imenice i tada su promjenljive (N ahlaksuz, G ahlaksuza, D ahlaksuzu itd.). Mogu se upotrijebiti i u službi atributa,[14] naprimjer, "*Kloni se hairsuz čeljadeta*" (Jahić 1999: 238), "*Vazda sam bio baksuz čovjek*" (Škaljić 1989: 117). Tada su indeklinabilne, ali i dalje su imenice, kao što je imenica i riječ *marketing* u rečenici *Otvorila je marketing agenciju*. Nekad strukture *imenica* + *imenica* mogu biti razdvojene enklitikom, naprimjer "*Hairsuz si evlad izrodila*" (Škaljić 1989: 298). U navedenom primjeru riječ *hairsuz* ponaša se kao riječi *akšam*, *akvarel* i *minas* (koje su imenice) u rečenicama *Akšam je namaz klanjala stojeći, a jaciju sjedeći*, *Akvarel je bojom obojila pola slike, a temperom drugu polovicu*, *Minas je kahvu najviše voljela*.

Riječ *bakrsuz* je imenica. U Škaljićevim je *Turcizmima* označena sa "adj. (tur.)", a pripisuje joj se značenje "nekalajisan bakreni sud, odnosno bakreni sud u koga je kalaj opao" i napominje da "naše značenje ne odgovara tur. značenju ove riječi" (Škaljić 1989: 117). Prema Škaljiću (1989: 117) *bakırsız* na turskom znači "bez bakra, koji nije bakren".

Među riječima sa sufiksom -*suz* ima i pridjeva. Tu se, po našem mišljenju, ubrajaju one riječi koje ne pripadaju semantičkom polju *nosilac osobine*, kao što su *kolànsuz* i *lezètsuz*. Ako neka riječ na -*suz* ima više različitih značenja i može pripadati različitim vrstama riječi, svakoj sa različitim značenjem, onda se ta riječ, kad ima pridjevsko značenje, treba svrstati u indeklinabilne pridjeve. U našem korpusu takva je riječ *sènsuz* (*sèmsuz*).

Riječ *kolànsuz* znači "*bez kolana na sedlu (konj)*" (Škaljić 1989: 412) i u jedinom primjeru koji se navodi za upotrebu ove riječi u kontekstu u Škaljićevim

[14] "Najzad, u novije vrijeme, uglavnom pod utjecajem engleskog, javlja se atributivna upotreba imenica *ispred* druge imenice (...). (Ovu strukturu ilustruju i tradicionalne sintagme *izvor voda* i *biser grana*, istina ograničene na registar narodnih pjesama /.../)." (Riđanović 2003: 99)

Turcizmima koristi se uz riječ *dorat*: "‹Za njim Ibro Ogojenoviću, / na njegovu kolansuz doratu.› (K. H. II 600)" (Škaljić 1989: 412). Ova se riječ ne koristi u savremenom jeziku, ali, prema našem jezičkom osjećanju, ona označava *osobinu*, a ne *vrstu* konja i ne bi bilo moguće **Za njim Ibro Ogojenoviću, / na njegovu kolansuzu*. Ako bi ovakva rečenica bila gramatična, riječ *kolànsuz* bila bi imenica.

Riječ *lezètsuz* znači "nesladak, bez ukusa" (Škaljić 1989: 434) i, po našem mišljenju, ne može biti imenica, već je uvijek pridjev.

U *Školskom rječniku* (Jahić 1999: 475) i Škaljićevim *Turcizmima* (Škaljić 1989: 558) navodi se riječ *sènsuz* (*sèmsuz*). Škaljić joj pripisuje dva značenja "*1. naokolo, zaobilazno, nepravim putem. 2. zabačen (napr. kraj); nepristupačan; neotesan.*" U *Školskom rječniku* je slično, ali su izdvojena tri značenja: "1. naokolo, zaobilazno, nepravim putem. 2. zabačen (npr. kraj); nepristupačan. 3. neotesan čovjek". U ovim slučajevima riječ *sènsuz* (*sèmsuz*) je pridjev kada ima jedno od značenja koja su u oba navedena izvora označena brojem 2 (‹zabačen /npr. kraj/; nepristupačan.›). U izvorima se različito tretira značenje ‹neotesan›. Ukoliko se značenje ‹neotesan› odnosi samo na čovjeka, kako se navodi u *Školskom rječniku*, riječ *sènsuz* (*sèmsuz*) označava *nosioca osobine* sa značenjem ‹neotesanac› i tada je imenica. Ukoliko se značenje ‹neotesan› odnosi na predmete, onda je riječ *sènsuz* (*sèmsuz*) pridjev u sva tri značenja koja pod brojem 2 navodi Škaljić.

U izvorima ima riječi sa sufiksom -*suz* koje nemaju pridjevsko značenje i koje nisu obilježene kao pridjevi. Takve se riječi svrstavaju u onu vrstu riječi kojoj pripadaju po značenju, morfološkim i sintaksičkim odlikama – imenicama (naprimjer "*hȑsuz*, *hȑsuzin* /*ȑsuz, ȑsuzin*/ *m* /tur./ lopov, kradljivac" /Škaljić 1989: 334/) ili prilozima (naprimjer "*hàksuz*, adv. /ar.-tur./ nepravedno, bespravno" /Škaljić 1989: 302/).

U nekim su izvorima još neke riječi, koje nisu sa sufiksom -*suz*, označene kao pridjevi, a nisu pridjevi. Obično imaju i oznaku još neke vrste riječi, najčešće imenica. Takve su, naprimjer, riječi *bèter*, *dèmbel* (*tèmbel*), *èrćek* (*èrkek*), *háin* (*hájin*), *hàinin* (*hàjinin*), *jàlduz*, *kòkuz*, *kùrnāz*, *mùrdār*, *pèsin* (*pèksin*) i *tèrs*. Ove su riječi, po našem mišljenju, uvijek imenice. One pripadaju semantičkom polju *nosilac osobine*. Mogu biti u službi atributa.

Riječ *dìlber* označena je i kao imenica i kao pridjev (usp. Škaljić 1989: 217, Jahić 1999: 173, u Isaković 1992: 107 samo kao imenica) i ima različita značenja kad pripada jednoj ili drugoj vrsti riječi. Kad je imenica, znači "dragan, ljubljenik, miljenik, ljepotan (dragana, miljenica, ljepotica)" (Škaljić 1989: 217), a kad je pridjev ima značenje "lijep, krasan, zanosan" (Škaljić 1989: 217).

Riječi *alafrànga* ("< tur. alafranga < franc. *à la* ‹kao, po, na /način/› i tur. *Frenk Fırenk* ‹Evropljanin› < franc. *Franac* ‹Franak›." /Škaljić 1989: 82/) i *alatùrka* ("< tur. *alaturka* < franc. *à la* ‹kao, po, na /način/› i franc. *turc* ‹turski›." /Škaljić 1989: 86/) primarno imaju priloško značenje (*alafrànga* "na evropski način, po evropski" /Škaljić 1989: 82/ i *alatùrka* "na turski način, po turski" /Škaljić 1989: 86, Jahić 1999: 92/), ali se uz njih u izvorima navode sintagme *alafranga sat* ("= sat koji pokazuje srednjeevropsko vrijeme" /Škaljić 1989: 82/, u *Školskom rječniku* /Jahić 1999: 90/ je *alafranga sahat*), *alafranga odijelo* ("= evropsko odijelo" /Škaljić 1989: 82, Jahić 1999: 90/), *alatùrka sât* ("= sât koji pokazuje vrijeme po kome se obavljaju muslimanske molitve" /Škaljić 1989: 86/, u *Školskom rječniku* /Jahić 1999: 92/ je *alaturka sahat*) i *alatùrka odijelo* ("= istočnjačko, tursko odijelo" /Škaljić 1989: 86, Jahić 1999: 92/). Riječi *alaturka* i *alafranga* u ovim su sintagmama pridjevi.

U izvorima je različito obilježena pripadnost riječi *màhsūz* (*màhsūs, màksūz, màksūs*) određenoj vrsti riječi. U Škaljićevim *Turcizmima* i Jahićevu *Školskom rječniku* označena je kao pridjev. U Halilovićevu *Pravopisu* je bez obilježja i značenja, a Isaković joj pripisuje značenje ‹naročit, osobit› (usp. Isaković 1992: 239), dakle, pridjevsko, a ne priloško. *Rječnik* Instituta za jezik svrstava je u priloge, a u *Orijentalizmima* Hanke Vajzović navodi se "mahsuz[1] prid. indekl. (tur. mahsus) = poseban, specijalan, osobit" (Vajzović 1999: 348) i "mahsus[2] pril. (tur. mahsus) = naročito, specijalno, osobito" (Vajzović 1999: 349). Primjer koji se u *Orijentalizmima* navodi za pridjevsku upotrebu riječi *mahsuz* je "*... šalje selam Ašijinom ocu, ... a njoj, Ašiji mahsuz selam...*". *Hrvatski enciklopedijski rječnik* (knjiga 6, str. 56) navodi ovu riječ kao "***màhsūz*** (I) (***màksūz***) *prid. <indekl.> reg.* koji se čime izdvaja, koji ima posebne odlike, koji je drukčiji od ostalih; naročit, osobit [~ *selam* naročit pozdrav] // ***màhsūz*** (II) (***màksūz***) *pril.* s određenom namjerom, baš radi toga [*došao sam ~, a ne onako*]". *Mahsuz* se u bosanskom jeziku izuzetno rijetko upotrebljava uz neku drugu imenicu, osim uz imenicu *selam* (*Imate* mahsuz pozdrav *od nje*, *Njegov* mahsuz dolazak *nisu znali cijeniti* i sl.). Sintagma *mahsuz selam* (ili neka njena varijanta sa *màhsūs*, *màksūz* ili *màksūs*) izdvojena je kao posebna natuknica u *Turcizmima* (Škaljić 1989: 442), *Školskom rječniku* (Jahić 1999: 352) i *Rječniku karakteristične leksike u bosanskome jeziku* (Isaković 1992: 239) i time joj je dat naročit značaj među ostalim mogućim sintagmama koje sadrže riječ *mahsuz*. Prema Škaljiću (1989: 442) ta sintagma ima značenje "naročit, poseban pozdrav, topli pozdrav" i porijeklo od "tur. *mahsus selâm*". Ova se sintagma ne može transformirati u rečenicu

**Selam je mahsuz* (također i **Pozdrav je mahsuz*, **Dolazak je mahsuz*), dakle, riječ *mahsuz* u ovom slučaju ne može biti predikativ i prema tom kriteriju nije indeklinabilni pridjev. U ovim sintagmama riječ *mahsuz* je prilog koji vrši službu atributa.[15]

Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika navodi i oblik *màksuz* i oblike *màhsuz* i *màhsus*. Uz ove riječi navedena je oznaka "prid. neprom i pril.". Primjer "Zidao je i gradio tvrdo i visoko i na sve udarao teške brave i mahsuz ključeve i mandale. *Andr. I.*" (*Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, knjiga III, str. 318), koji se navodi u *Rečniku* uz natuknicu "màhsuz i màhsus", upućuje na zaključak da riječ *mahsuz* može biti pridjev i taj se zaključak može prihvatiti samo ako je gramatična rečenica *Ključevi i mandali su mahsuz*. Ovakva upotreba riječi *mahsuz* može se smatrati arhaizmom.

U savremenom bosanskom jeziku riječ *kàra* nije pridjev (usp. **Oči su mu kara*). Danas je to "ob. prvi dio složenice kojim se naznačava da je nešto crno, tamno (*karaboja*)" (Čedić i dr. 2007: 277) ili je prvi dio polusloženice, naprimjer, *kara-akšam*, *kara-trepavice* (primjeri iz Halilović 1996: 288).

Pridjev "zènđil, zènđin, zèngin, adj. (tur.) *bogat*" u Škaljićevim *Turcizmima* (1989: 651), *Školskom rječniku* (Jahić 1999: 548) i *Rječniku karakteristične leksike u bosanskome jeziku* (Isaković 1992: 472) nije označen kao indeklinabilni, a primjeri koji se uz njega navode u *Turcizmima* (Škaljić 1989: 651) "‹Kotorani mamur i zenđili› (M. H. III 282)" i "‹Lijep debeo, zenđil pametan› (Vuk, Posl. 169)" ne upućuju na zaključak da je indeklinabilan. Prema navodima Asima Pece (1964: 147), pridjev *zènđil* nepromjenljiv je u govoru istočne Hercegovine. I mi ćemo ga svrstati među indeklinabilne pridjeve.

Primjer "‹Mila majko mene boli glava, / gledajući dragoga kibara› (I. Z. III 84), koji je naveden uz natuknicu "**ćìbār, kìbār** -ára i **ćíbār, kíbār** -ára adj. (ar.)" (Škaljić 1989: 192) i navedeni genitivni završeci svjedoče o promjenljivosti ovog pridjeva. Drugi primjer naveden na istom mjestu svjedoči o mogućnosti upotrebe ovog pridjeva kao indeklinabilnog: "‹Sve ćibar peškiri, a nisu te stali ni deset groša› (Zembilj II 10)" (Škaljić 1989: 192).

Pridjev *kádar* (*káder*) u Škaljićevim *Turcizmima* označen je kao indeklinabilni (usp. Škaljić 1989: 378), a u *Pravopisu* (Halilović 1996: 285) je uz ovaj pridjev naveden i oblik genitiva *kadra* i oblici za ženski i srednji rod *kadra* i *kadro*. Prema mišljenju Hanke Vajzović (1999: 151) "pridjev *kadar* (je) dobio

[15] Takvu službu vrše i riječi *udvoje* i *naizvrat* u primjerima "*Sjedeljke **udvoje** postajale su češće*. (DSU) – *A s njom je ostarjelo i njezino **naizvrat** shvaćanje*. (NST)", koji se navode u *Gramatici bosanskoga jezika* (Jahić – Halilović – Palić 2000: 397) kao primjeri upotrebe adverbijalnih sintaksema u ulozi nekongruentnog atributa.

mogućnost da iskazuje rod i broj". U popisu riječi u *Orijentalizmima* autorica uz riječ *kadar* navodi primjer "‹*...nismo bili kadri da shvatimo...*› N/3" (Vajzović 1999: 331). Jahić (1999: 388) i Isaković (1992: 275) uz hibridni pridjev *nekádar* navode primjer "Tanka i blijeda, nekadra još. *Sijarić*" i time potvrđuju njegovu promjenljivost. U *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku* (knjiga 5, str. 9) ovaj pridjev navodi se kao "**kádar**[3] *prid. <indekl.> reg.* koji može što učiniti; koji je sposoban za što, koji je u stanju [*on je ~ stići i uteći*]", a u *Rečniku srpskohrvatskoga književnog jezika* (knjiga II, str. 622) kao "**kádar**[2]**,** -dra, -dro tur. *koji je sposoban*, *koji može* (*nešto učiniti*)", uz primjere koji su dokaz promjenljivosti ovog pridjeva: "Dorasli ste sablji i handžaru i kadri ste postajati hrabro na megdanu. *Vel.* Noge imam da sam kadar stići i uteći. *Jak.* fig. Ona [mjenica] je kadra da u času proguta svu moju muku. *Pav.*". Po našem mišljenju, pridjev *kadar* je u bosanskom jeziku još prihvatljiv kao indeklinabilni pridjev (usp. *Ako ona nije bila* kadar *doći nam dosad, neće ni odsad*, *Ako oni nisu bili kadar da mu pomognu, kako ćemo mi?*[16]).

5.3.4. Neki *orijentalni indeklinabilni pridjevi* "mogu imati i komparativ (ređe i superlativ) i, što je interesantno, u komparativu postaju promenljivi u pravom svojstvu prideva" (Vuković 1938–1939: 80).

Abdulah Škaljić (1989: 44) navodi "nekoliko pridjeva koje smo preuzeli iz tur. jezika a njihovo stupnjevanje vršimo po našim gramatičkim pravilima.": *beter*, *dertli*, *ferkli*, *hasul*, *kajil*, te "dva turska adjektiva koji su komparativi, a mi od njih ipak pravimo naše komparative" – *efzal* i *ehven*.

Komparativi i superlativi pridjeva *dertli*, *ferkli*, *hasul*, *kajil*, *efzal* i *ehven*, prema Škaljiću (1989: 44) glase: *dertliji*, *najdertliji*; *ferkliji*, *najferkliji*; *hasulniji*, *najhasulniji*; *kajliji*, *najkajliji*; *efzalniji*, *najefzalniji*; *ehveniji*, *najehveniji*.

Riječ *beter*, kako smo već rekli, u bosanskom se jeziku adaptirala kao imenica, ali komparativ *beterniji* i superlativ *najbeterniji* ipak postoje. Ovakvih oblika ima još, naprimjer, *sevapniji*, *hairniji*, *arsuzniji* i sl. (primjeri iz: Kasumović 2008: 214–215). Oni su se razvili po analogiji na oblike komparativa pridjeva *merhametan*, *džometan* i sl. (*merhametniji*, *džometniji* /primjeri iz: Kasumović 2008: 215/) kao komparativi nepotvrđenih pridjeva **sevapan*, **hairan*, **arsuzan*. Pridjevi s osnovom orijentalnog porijekla poput *merhametan*, *džometan* i sl. razvili su oblike pozitiva sa sufiksom *-an*, koji je veoma produktivan u tvorbi pridjeva bosanskog jezika, naprimjer, *radostan*, *prijatan*, *neutralan*, *izuzetan*, *ukusan* i sl. Oblici komparativa *merhametniji* i *džometniji* tvore se pomoću sufiksa *-ij*(*i*), a oblici komparativa *sevapniji* i *beterniji* tvore

[16] Primjeri su iz govora živiničkoga kraja.

se dodavanjem sufiksa -*nij*(*i*) na *imenicu*, a ne na *oblik pozitiva*.[17] Koliko nam je poznato, o komparativnom morfemu -*niji* prvi je pisao Ahmet Kasumović u radu *Četvrti komparativni morfem bosanskoga jezika (-niji)* (Kasumović 2008). Ovaj je morfem značajan i za opis komparacije *indeklinabilnih pridjeva*, jer se u nekim slučajevima on dodaje na oblik pozitiva, naprimjer *rahat+niji* > *rahatniji*,[18] a i u primjerima koje navodi Škaljić *hasulniji*, *efzalniji*, *ćibarniji* itd. Superlativi se (ako su potvrđeni) uvijek tvore dodavanjem prefiksa *naj-* na oblik komparativa.

Ostali navedeni Škaljićevi pridjevi tvore komparativ dodavanjem sufiksa -*j*(*i*) ili -*ij*(*i*) na oblik pozitiva: *dertli+ji* > *dertliji*, *ferkli+ji* > *ferkliji*, *kajl+iji* > *kajliji*, *ehven+iji* > *ehveniji*. Ovi se morfemi navode prilikom obrade komparacije pridjeva u svim gramatikama. Komparativ *zenđìnijī* (Škaljić 1989: 651), tvori se pomoću sufiksa -*ij*(*i*), a ne -*nij*(*i*), jer mu je pozitiv *zènđin* (pored *zènđil* prema kome se gradi komparativ *zenđìlijī*). Tako je i s oblikom *ehveniji*.

Pridjev *táze* ima komparativ *tazènliji*, dakle, gradi komparativ dodavanjem sufiksa -*nlij*(*i*) na oblik pozitiva. Koliko nam je poznato, ovaj sufiks dosad nije spominjan u literaturi.

Nakon analize komparacije indeklinabilnih pridjeva može se doći do zaključka da je taj dio leksičkog blaga bosanskog jezika dosad bio prilično zanemaren u nauci i da su zbog toga neke činjenice koje su bitne za opis jezičkog sistema ostale neotkrivene. Kad se u opis komparacije pridjeva uključi i komparacija indeklinabilnih pridjeva, onda se dolazi do zaključka da se u bosanskom jeziku za tvorbu komparativa koristi pet, a ne tri sufiksa: -*š*(*i*), -*j*(*i*), -*ij*(*i*), -*nij*(*i*) i -*nlij*(*i*). A nema razloga da se indeklinabilni pridjevi ne izučavaju u okviru pridjeva kao grupe riječi, pa tako i njihova komparacija. Rijetkost neke pojave ne stavlja tu pojavu izvan jezičkog sistema. Činjenica je da više pridjeva tvori komparativ pomoću sufiksa -*nij*(*i*) nego pomoću -*š*(*i*), a ipak se sufiks -*š*(*i*) navodi prilikom opisa komparacije pridjeva u svim dosadašnjim gramatikama, a -*nij(i)* ne navodi.

5.4. Pored *slavenskih*, *evropskih* i *orijentalnih indeklinabilnih pridjeva* u bosanskom jeziku postoje i *hibridni indeklinabilni pridjevi*. To je grupa indeklinabilnih pridjeva koji u svom sastavu sadrže morfeme koji potječu iz jezika koji pripadaju dvjema različitim skupinama jezika, od tri navedene iz

[17] Moguće je da su se u nekim govorima razvili i oblici pozitiva, ali u našem se korpusu oblici *beteran*, *rahatan*, *sevapan* i sl. ne spominju.

[18] I ovaj primjer navodi se u: Kasumović (2008: 215).

kojih potječu ostali (nehibridni) indeklinabilni pridjevi. Ova definicija odnosi se samo na *indeklinabilne pridjeve*, a ne i na deklinabilne, kao što je, naprimjer, pridjev *džometan* < *džomet+an*, koji ima osnovu orijentalnog porijekla, a bosanski sufiks.[19]

Hibridni indeklinabilni pridjevi u bosanskom jeziku nastali su prefiksalnom ili sufiksalnom tvorbom. Mnogo više ih je nastalo sufiksalnom tvorbom.

5.4.1. U prefiksalnoj tvorbi hibridnih indeklinabilnih pridjeva učestvuju prefiksi *ne-*, *pre-* i *u-*. Dodavanjem prefiksa *ne-* na oblik indeklinabilnog pridjeva nastali su pridjevi *nȅfēr* (Čedić i dr. 2007: 440), *nèrāhat* (Škaljić 1989: 491 /u Jahić 1999: 389 akcent je *neráhat*/), *nebahtli* (Vajzović 1999: 361). Pridjev *ùkoj* nastao je dodavanjem prefiksa *u-* ("Hibr. r.: naša prepoz. *‹u›* i tur. *koyu* ‹zatvorena (boja)›." /Škaljić 1989: 631/). Pridjevi *prèđuzeli* i *prèićrāmli* nastali su pomoću prefiksa *pre-*.

5.4.2. U tvorbi *hibridnih indeklinabilnih pridjeva* u bosanskom jeziku učestvuju dva sufiksa – *-i* i *-li*. Pomoću sufiksa *-i* tvore se pridjevi *golúbī* i *kupúsī*. Oba ova pridjeva označavaju boju.

Sufiks *-li* bio je mnogo produktivniji. On učestvuje u tvorbi pridjeva *bisèrli*, *čemèrli*, *dangùbli*, *gárli*, *gojàjli* (*gojàli*), *golúbli*, *kostrètli* (*kostrijètli*), *kunàli*, *modàli*, *mozgàli*, *obràzli*, *paprikàli*, *peràli* (*pèrli*), *rédli*, *saftàli* (*softàli*), *smijèšli*, *strukàli*, *troškàli*, *uròkli*, *zlatàli* (*zlatàjli*). Škaljić (1989: 509) i Jahić (1999: 424) pridjevu *paprikàli* pripisuju značenje *papren*. Pridjev *softàli* "je hibridna tvorevina porijeklom od germanizma *saft* (>*soft*)+tur. suf. *-li*" (Vajzović 1999: 84). U ovom obliku zabilježen je samo u *Orijentalizmima* Hanke Vajzović. Tu mu se pripisuju značenja "1) sočan 2) fig. gust, mračan" (Vajzović 1999: 84). U *Rječniku* Instituta za jezik (Čedić i dr. 2007: 1010) navodi se "**saftàli** prid. odr. v. (njem.-tur.) – pun safta".

U našem korpusu nema potvrda za komparaciju hibridnih indeklinabilnih pridjeva, ali Jovan Vuković u *Govoru Pive i Drobnjaka* (1938–1939: 80), uz primjere komparativa orijentalnih indeklinabilnih pridjeva na *-li* (*bàtljiji*, *zèvkliji*), navodi i dva primjera upotrebe komparativa hibridnih indeklinabilnih pridjeva: *nêmā troškàliīg ljúdī ù ovštini; obràzlijē nèvjestē nijèsam vȉdijo*. U govoru Pive i Drobnjaka "na kraju reči *h* se ne gubi obično, nego daje *k* ili *g*" (Vuković 1938–1939: 35) pa je tako i u navedenom primjeru *troškàliīg*, koji bi u standar-

[19] U ovom radu bavimo se samo indeklinabilnim pridjevima i praktična je podjela prema porijeklu i navedena definicija hibridnih indeklinabilnih pridjeva. U nekom radu koji se opširnije bavi tvorbom riječi, etimologijom, turcizmima ili pridjevima uopće moguće su drukčije podjele i definiranje. Tako se, naprimjer, u *Orijentalizmima* Hanke Vajzović (1999: 32) napominje da "R. Filipović u hibridnu tvorbu svrstava i sve bhs derivate izvedene od osnova tuđeg porijekla, dok je u ovom radu napravljena distinkcija između te dvije tvorbene kategorije: *derivati* = osnova tuđeg porijekla (orijentalna) + bhs tvorbeni morfemi: *džep* + ar *hibridi* = bhs osnova (neorijentalna) + tuđi (orijentalni) tvorbeni morfemi: lopov + *luk*".

dnom bosanskom jeziku glasio *troškàlijīh*, odnosno *troškàlijī* u nominativu. Ovi su primjeri zabilježeni davno i u dijalektu, ali su potvrda da je postojala, a i danas može postojati (bar kao stilem) komparacija hibridnih indeklinabilnih pridjeva.

6. Glavni cilj ovog rada bio je da opiše indeklinabilne pridjeve u bosanskom jeziku. Indeklinabilni pridjevi su posebna vrsta pridjeva, o kojoj se u gramatikama skoro nikako ne govori, iako su veoma brojni. Indeklinabilni pridjevi zanimljivi su zbog svog raznovrsnog porijekla i tvorbe, te ortografije, naročito u vezi sa sastavljenim i rastavljenim pisanjem riječi.

U ovom radu predstavljeni su kriteriji za razlikovanje indeklinabilnih pridjeva od drugih značenjskih jedinica koje ne mijenjaju oblik, a sužavaju značenjski opseg riječi uz koje stoje (prefiksoidi, prilozi, imenice, dijelovi složenice ili polusloženice). Među njima je najznačajniji kriterij mogućnosti pojave nekog elementa u predikativu.

Indeklinabilni pridjevi podijeljeni su na *slavenske*, *evropske*, *orijentalne* i *hibridne* i opisane su osobine svake od navedenih grupa. Opisana je i njihova komparacija i ukazano na činjenicu da u komparaciji pridjeva u bosanskom jeziku učestvuje pet različitih sufiksa (*-š*/*i*/, *-j*/*i*/, *-ij*/*i*/, *-nij*/*i*/ i *–nlij*/*i*/), a ne samo tri, koji se navode u gramatikama.

IZVORI I LITERATURA

Anić, Vladimir (2006), *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*, Novi Liber, Zagreb

Babić, Stjepan (1986), *Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku. Nacrt za gramatiku*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti – ČGP Delo, OOUR Globus, Izdavačka djelatnost, Zagreb

Barić, Eugenija, Mijo Lončarić, Dragica Malić, Slavko Pavešić, Mirko Peti, Vesna Zečević, Marija Znika (1997), *Hrvatska gramatika*, II. promijenjeno izdanje, Školska knjiga, Zagreb

Čedić, Ibrahim, Hadžem Hajdarević, Safet Kadić, Aida Kršo, Naila Valjevac (2007), *Rječnik bosanskog jezika*, Institut za jezik u Sarajevu, Sarajevo

Engel, Urlich (1994), *Syntax der deutschen Gegenwartssprache*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin

Filipović, Rudolf (1986), *Teorija jezika u kontaktu. Uvod u lingvistiku jezičnih dodira*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb

Gramatika bosanskoga jezika za srednje škole (1890), Zemaljska vlada za Bosnu i Hercegovinu, Sarajevo – reprint izdanje: (1994), Bosanska riječ – Das bosnische Wort, Wuppertal

Halilović, Senahid (1996), *Pravopis bosanskoga jezika*, Preporod, Sarajevo

Hrustić, Meliha (2005), *Valentnost pridjeva u njemačkom i bosanskom/hrvatskom/srpskom jeziku*, doktorska disertacija u rukopisu, Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet u Sarajevu, Sarajevo

Hrustić, Meliha (2006), "Kopulativni glagoli i kopulativna partikule u njemačkom i u bosanskom jeziku", *Pismo*, IV/1, Sarajevo, 130–146.

Hrvatski enciklopedijski rječnik I–XII (2004), 2. izdanje, EPH d.o.o., Novi Liber d.o.o., Zagreb

Isaković, Alija (1992), *Rječnik karakteristične leksike u bosanskome jeziku*, drugo izdanje, Svjetlost, Sarajevo

Jahić, Dževad (1999), *Školski rječnik bosanskog jezika*, Trilogija o bosanskom jeziku, Knj. 3, Ljiljan, Sarajevo; ZE-Company, Zenica

Jahić, Dževad, Senahid Halilović, Ismail Palić (2000), *Gramatika bosanskoga jezika*, Dom štampe, Zenica

Kasumović, Ahmet (2008), "Četvrti komparativni morfem bosanskoga jezika (-niji)", *Bosanski jezik*, 5, 213–216.

Katičić, Radoslav (1986), *Sintaksa hrvatskoga književnog jezika. Nacrt za gramatiku*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti – ČGP Delo, OOUR Globus, Izdavačka djelatnost, Zagreb

Ljubušak, Mehmed-beg Kapetanović (1886), *Šta misle muhamedanci u Bosni. Odgovor brošuri u Lipskoj tiskanoj pod naslovom: "Sadašnjost i najbliža budućnost Bosne"*, Tiskom i nakladom Spindlera i Löschnera, Sarajevo – reprint u: Takvim za 2009. (1430/1431. god. po H.), El-Kalem – izdavački centar Rijaseta Islamske zajednice u Bosni i Hercegovini, Sarajevo, 271–294.

Marković, Ivan (2007), "Sinopsis doktorskoga rada Pridjev kao vrsta riječi" (Oprimjerena hrvatskim), http: //www.ffzg.hr/files/002599_2.doc, 8. 1. 2009. u 19: 15

Mrazović, Pavica, Zora Vukadinović (1990), *Gramatika srpskohrvatskog jezika za strance*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Dobra vest, Novi Sad

Peco, Asim (1964), "Govor istočne Hercegovine", *Srpski dijalektološki zbornik. Rasprave i građa*, XIV, 1–200.

Piper, Predrag, Ivana Antonić, Vladislava Ružić, Sreto Tanasić, Ljudmila Popović, Branko Tošović (2005), *Sintaksa savremenoga srpskog jezika. Prosta rečenica. Prilozi gramatici srpskog jezika*, Institut za srpski jezik SANU, Beogradska knjiga, Matica srpska, Beograd

Pranjković, Ivo (1993), *Hrvatska skladnja. Rasprave iz sintakse hrvatskoga standardnog jezika*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika I–IV (1990), drugo fototipsko izdanje, Matica srpska – Matica hrvatska, Novi Sad – Zagreb

Riđanović, Midhat (2003), *Totalni promašaj. Prikaz* Gramatike bosanskoga jezika *Dž. Jahića, S. Halilovića, I. Palića*, Šahinpašić, Sarajevo

Silić, Josip, Ivo Pranjković (2005), *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*, Školska knjiga, Zagreb

Škaljić, Abdulah (1989), *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, šesto izdanje, Svjetlost, Sarajevo

Vajzović, Hanka (1999), *Orijentalizmi u književnom djelu. Lingvistička analiza*, Institut za jezik u Sarajevu, Orijentalni institut u Sarajevu, Sarajevo

Vuković, Jovan L. (1938–1939), "Govor Pive i Drobnjaka", *Južnoslovenski filolog*, XVII, 1–113.

THE INDECLINABLE ADJECTIVES IN BOSNIAN

Summary

This paper examines the indeclinable adjectives in Bosnian, their characteristics, origin, types, accent and comparison. It provides the criteria for distinguishing the indeclinable adjectives from the other meaningful units. The indeclinable adjectives are divided into four types: Slavic, European, oriental and hybrid indeclinable adjectives. These types are all described. The Slavic indeclinable adjectives have Slavic origin and they are very rare (only two – *rad* and *nalik*). The European indeclinable adjectives are loanwords from non-Slavic European languages. There are many indeclinable adjectives of this type in contemporary Bosnian. The oriental indeclinable adjectives came to Bosnian via Turkish and they almost always have oriental origin (Turkish, Arabic, Persian) but not always (there are some indeclinable adjectives which have Latin, Indian, Greek, even Franch origin but they did not come to Bosnian via these or other European languages, they came via Turkish). This is the biggest group of indeclinable adjectives in Bosnian but many of these adjectives are archaisms. The hybrid indeclinable adjectives are composed of the parts that have the origin in languages which belong to two of three different groups – Slavic, European and oriental.

UDK: 811.163.4*3'367.63:811.222.1

Sabina BAKŠIĆ

O RIJEČI *KAO*

KLJUČNE RIJEČI: *prijedlozi, kao, apsolutni padež, ergativ, klasifikacija riječi*

U radu se razmatra klasifikacija riječi "kao". Na osnovu analize nekih drugih jezika kao i rezultata propitivanja postojanja ergativa u hrvatskom jeziku, u radovima nekih hrvatskih jezikoslovaca predlaže se priznavanje postojanja apsolutnog padeža čime bi se otklonile nedoumice oko klasifikacije riječi (prijedloga) "kao" i prijedloga poput "za" i "osim" kada ih slijedi imenica koja nije u kosom padežu.

O KLASIFIKACIJI RIJEČI

Klasifikacija riječi česta je i zahtjevna tema jezikoslovnih radova. Većina autora slaže se barem u jednoj stvari: riječ je o problemu starom više stotina godina. Naime, klasifikacija riječi, postulirana još u antička vremena, doživjela je tek pokoju kozmetičku promjenu. Zato Željka Brlobaš insistira na neprestanom preispitivanju kriterija i metodoloških postupaka (Brlobaš 2001: 267). Prisutnost više kriterija (kod flektivnih jezika) kao što su morfološki, sintaktički i semantički kriterij, dodatno otežava klasifikaciju, a da se ne spominje mogućnost pragmatičkog kriterija, koji bi zasigurno pomogao u razjašnjavanju partikula (čestica) kao vrste riječi u koju se (barem u našem jeziku) svrstavaju sve "problematične" riječi. Dubravka Sesar, opet, navodi upozorenje B. Havraneka da "tradicionalna podjela riječi zbog zanemarivanja leksičkih i sintaktičkih kriterija (a naglašavanja morfoloških) veliki dio jezičkih sredstava ostavlja nedefiniranima" (citirano prema Sesar 1992: 252). Ivo Pranjković kroz pristup sa sintaktičkog stajališta čini pomak u odnosu na ustaljene podjele u našem južnoslovenskom dijasistemu i vrlo utemeljeno predlaže odvajanje uzvika od onomatopeja (ove riječi razlikuju se i semantički i sintaktički, Pranjković 1993: 13), što je prisutno i u *Gramatici suvremenoga turskog jezika* Ekrema Čauševića (Čaušević 1996: 435). U svakom slučaju, još uvijek

se radi o neriješenom lingvističkom i gramatičkom problemu "jer pitanja skupova i elemenata nisu jednostavno i lako rješiva ako nemamo jasno određene kriterije" (Brlobaš 2001: 277).

Imajući na umu već opisane probleme klasifikacije riječi, u ovom će se radu pokušati istaći vrlo upitna (možda ponajviše zbog dominacije morfološkog aspekta) klasifikacija riječi "kao". S obzirom na višeznačnost ove riječi, napominjem da će predmet analize biti riječ "kao" koja je sinonimna prijedlogu "poput". Ivo Pranjković tvrdi da se ove dvije riječi ("kao" i "poput") ne mogu podudarati "funkcionalno, odnosno s obzirom na pripadnost vrsti riječi" (Pranjković 2005: 56). Kao obrazloženje navodi se da se uz "kao" ne može upotrijebiti nijedan kosi padež "nego samo nominativ, a uz nominativ prijedlozi ne dolaze niti mogu dolaziti" (Pranjković 2005: 57). Ili, u suprotnom smjeru: "Nominativ se uvijek javlja bez prijedloga..." (Jahić, Halilović, Palić 2000: 195). No, ne daje se objašnjenje zašto prijedlozi ne mogu dolaziti uz nominativ. Samo se zaključuje da se iz tog razloga: " Riječ *kao* ne može smatrati prijedlogom ni u jednoj funkciji, ni u jednom značenju i ni u jednom kontekstu" (Pranjković 2005: 57). Vidjet će se dalje kako to pravilo generira nove nedoumice u našem jeziku.

PRIJEDLOZI KAO VRSTA RIJEČI

Prijedlozi su, prema Ivi Pranjkoviću, "nepromjenjive ″službene″, nesamostalne riječi koje prethode samostalnim riječima, u prvom redu imenskima, i označuju raznolike odnose, najčešće prostorne, između onoga što je označeno imenskom riječju i onoga što je označeno riječju s kojom se imenica povezuje" (Pranjković 1993: 15). Spomenuti prijedlog "poput" sve se češće, prema njegovom mišljenju, zamjenjuje "prilogom kao + N" (Pranjković 2001: 100). Zanimljivo je da "prilog kao" (za neke autore to je neupitno samo zato što tako smatra većina gramatičara i leksikografa) u kasnijem Pranjkovićevom radu postaje čestica (Pranjković 2005: 59). Sličnog su mišljenja i Pavica Mrazović i Zora Vukadinović koje "kao" smatraju konverzacionom partikulom (zajedno s *gle, je l' da*, *evo* i sl.), gdje su se pod istim krovom, čini se neobrazloženo, našla različita značenja ove riječi: poređenje, ublažavanje direktnog pitanja, opovrgavanje i stvaranje privida (Mrazović, Vukadinović 1990: 422). Sve ove nedoumice proizlaze iz a priori postavljene nemogućnosti da imenice u našem jeziku nakon prijedloga dolaze u nominativu i ne zaustavljaju se samo na ovoj spornoj riječi. Tako i prijedlog "osim" za Ivanu Matas-Ivanković u slučajevi-

ma kada ga slijedi imenica u nominativu prestaje biti prijedlog: "Svi će nam okrenuti leđa osim mi jedni drugima" ili "Da na begu ništa više nema osim jedna tanana košulja" (Matas-Ivanković 2005: 89). Ista autorica zapaža da je ovdje riječ o slaganju riječi koja dolazi iza "osim" s padežom upravnog člana i da, zapravo, iza "osim" ne dolazi samo genitiv, "već da mogu doći svi zavisni padeži, pa čak i nezavisni nominativ, što isključuje glavno svojstvo prijedloga da uvjetuju određeni oblik riječi ispred koje dolaze" (Matas-Ivanković 2005: 89). No, on, prema njenom mišljenju, ne može biti prilog jer ne odgovara na priložna pitanja (*kamo?*, *kako?, kada?* i sl.), ne objašnjava pobliže drugu riječ (*vrlo* čudan) i ne može se isključiti iz rečenice (kao što se to može učiniti s prilogom) a da se ona strukturno ne naruši (ista se argumentacija može upotrijebiti i za pobijanje tvrdnje da je "kao" prilog). Tako ona dolazi do zaključka da je "osim" prijedlog kada iza njega dolazi riječ u genitivu, a da je riječ o vezniku u svim ostalim slučajevima kada iza dolazi riječ u nekom drugom padežu (Matas-Ivanković 2005: 92). Zanimljivo je da se u provjeravanju prijedložnog ili vezničkog identiteta riječi "osim" koristi uvrštavanje sinonimne ili antonimne riječi, što Ivo Pranjković odbija kao argument ili provjeru za riječ "kao". Na sličan način i iz istih razloga svoj "potpuni status" prijedloga gubi i prijedlog "za" u radu Vedada Smailagića:

> *Naime, mišljenje kako se tu radi o prijedlogu pada u vodu jer se upotreba ove riječi kosi sa samom prirodom prijedloga, a to je da odredi padež regirane konstituente, odnosno da se regirana imenica pojavi u nekom od padeža, što ovdje nije slučaj čak i kada bi se kod posmatranih konstrukcija radilo o imenicama, a ne o glagolima.* (Smailagić 2006: 113).

Riječ je o konstrukcijama "za + infinitiv" (naprimjer: "...ostaje za vidjeti"; "za nadati se" i sl.) o čijoj je ukorijenjenosti u sintaktičkom sistemu hrvatskog jezika već pisao Ivo Pranjković (Pranjković 1993: 44). Prijedlog "za" u ovakvim primjerima postaje "infinitivna partikula" jer dolazi samo uz infinitiv (Smailagić 2006: 114). U *Hrvatskoj gramatici* partikule se definiraju kao riječi "koje iskazuju stav govornika prema onome o čemu govori" (Barić i dr. 1997: 282). "Partikule se", navodi Dubravka Sesar, "dakle preciznije mogu definirati kao modalno distinktivna jezična sredstva koja na razini iskaza (odnosno rečenice) signaliziraju određen tip odnosa između kazivača, sadržaja iskaza i realnosti" (Sesar 1992: 254). Partikulom spomenuta autorica smatra "kao" u značenju "tobože" (i to priložnom partikulom), što je i opravdano jer ovdje

imamo "određen tip odnosa između kazivača, sadržaja iskaza i realnosti." Ne vidi se kako bi prema toj definiciji u ovu skupinu riječi ušao i prijedlog "za" kao i riječ "kao" (u svojstvu sinonima prijedloga "poput").

ERGATIV / APSOLUTNI PADEŽ

Problem prijedloga iza kojih ne dolazi riječ u kosom padežu može se proširiti i na druge prijedloge, jer imamo primjere poput: *pređimo na "ti"*, *mi smo na "vi"*, *od danas,* ili općenito kombinacije s drugim prijedlogom kao *do pred rat* (znači kada prijedlog dolazi s nepromjenljivom vrstom riječi). Rješenje tog pitanja možda treba potražiti "izvana", odnosno, motreći druge jezike. U turskom jeziku umjesto prijedloga (prepozicija) postoje postpozicije. Jednu skupinu ovih postpozicija čine one koje zahtijevaju apsolutni padež imenice i genitiv zamjenice. Vrlo je zanimljiva koincidencija da je u toj skupini postpozicija "gibi" koju prevodimo našim prijedlogom "poput" ("kao"). Apsolutni padež Rikard Simeon definira kao "padež u kojem se nalazi imenica koja je subjekt rečenice ali je gramatički izolirana od ostalih elemenata rečenice" i kao "padež karakteriziran nultim nastavkom: nezavisni ili upravni padež tj. nominativ i vokativ, koji se tako zovu, jer mogu stajati samostalno, nezavisno o drugim riječima u rečenici" (Simeon 1969: 97). Apsolutni se padež često spominje uz ergativ tako da nailazimo "na naspramnosti *nominativ/akuzativ* odnosno *nominativ (apsolutiv)/ergativ*" (Kačić 1996: 286). Ergativ bi bio padež koji izražava agensa procesa (subjekt prijelaznih glagola), dok bi apsolutiv (apsolutni padež) bio padež subjekta neprijelaznih glagola u jezicima poput baskijskog i gruzijskog. Ali, naglašava Miro Kačić, u ergativnim jezicima ergativnost se prekida i pojavljuje akuzativnost, što se naziva razlomljenom ergativnošću (engleski "split-ergativity"). To omogućava da se i u hrvatskom jeziku određene konstrukcije motre kao ergativne, poput izraza "Boli me glava", što ako se parafrazira, znači "Imam bol u glavi" jer "očito je da mene boli, a ne moju glavu" (Kačić 1996: 297). Agens je u padežu u kojem inače dolazi objekt, a pacijens u padežu u kojem inače dolazi subjekt. Iako je ova pojava u hrvatskom jeziku, kako kaže Kačić, ograničena na određeni tip konstrukcija, ona je neobična i ne ulazi u akuzativni model. Stoga se predlaže pojam razlomljene akuzativnosti (naprimjer: *svrbi me koža; peku me oči; strah me je=ja se bojim*...). Autor zaključuje da hrvatski jezik nema osobinu ergativnih jezika ako je svojstvo ergativnosti da se neprijelazni glagoli različito ponašaju od prijelaznih glagola. No, kako je u ergativnim jezicima pokazano i postojanje jed-

nakog ponašanja prijelaznih i neprijelaznih glagola u određenim primjerima, ergativnost bi trebalo drugačije definirati kao "svojstvo jezika da se određeni (tačno se može odrediti koji i kada) prijelazni (višeaktantski) glagoli ponašaju drukčije od nekih drugih (tačno se može odrediti kojih i kada) prijelaznih (višeaktantskih) glagola" (Kačić 1996: 299). Tada bi ovako izražena ergativnost bila prisutna i u akuzativnim jezicima, s tim što bi u različitim jezicima ona bila različita.

Ako se već može govoriti o ergativnosti u akuzativnim jezicima, onda zašto ne govoriti i o apsolutnom padežu (apsolutivu)? O tom se padežu govori u gramatikama turskog jezika, bez obzira na to što se turski ne smatra ergativnim jezikom. Jean Deny ga u svojoj gramatici naziva "mutlak halet" – "apsolutni padež" (Deny 1941: 172), dok Ekrem Čaušević u *Gramatici suvremenoga turskog jezika* apsolutni padež (kao morfološki "blokiran") promatra s obzirom na dva kriterija: funkcionalno-semantički i morfološko-sintaktički. Uvođenjem ovih kriterija autor želi omogućiti sagledavanje osobitosti i učestalosti njegove upotrebe "koja daleko nadilazi poistovjećivanje apsolutnog padeža s nominativom kao padežom subjekta" (Čaušević 1996: 76). Tako funkcionalno-semantički kriterij uključuje upotrebu apsolutnog padeža:

- kao padeža subjekta rečenice
- kao padeža dopuna pomoćnog glagola imek (bosanski biti)
- kao padeža formi za dozivanje i obraćanje, naprimjer Hasan! (Hasane!)
- kao padeža imenice s nekim postpozicijama i kvazipostpozicijama
- kao padeža adverbijala, naprimjer bugün (danas)
- kao padeža dopune kompozitnih glagola tipa doktor olmak (postati doktor)
- kao padeža determinatora imenice, naprimjer işçi arkadaşım (moj prijatelj radnik)
- dok morfološko-sintaktički kriterij uključuje upotrebu apsolutnog padeža u funkciji direktnog objekta (Čaušević 1996: 76).

Prihvatanjem postojanja apsolutnog padeža u našem jeziku riješila bi se sva sporna pitanja u vezi s prijedlozima koji u nekim slučajevima zahtijevaju imenicu koja nije u kosom padežu. Tako bi se izbjegle dvojne klasifikacije: da se jednom radi o prijedlogu, a drugi put o prilogu ili, pak, partikuli.

Priznavanje postojanja apsolutnog padeža rješilo bi i neka druga pitanja. Tako bi bilo uputnije imenske dijelove predikata kao i dopune kompozitnih glagola promatrati kao riječi u apsolutnom padežu nego u nominativu (ako ga već zovemo padežom subjekta).

Neke vlastite imenice (najčešće strana imena) koje se završavaju na konsonant koji podliježe palatalizaciji nemaju nastavak u vokativu, naprimjer *Džek!*, *Fridrih*!, pa su autori gramatika prinuđeni takvu pojavu objašnjavati izjednačavanjem vokativa s nominativom (Mrazović, Pavić 1990: 220). To se odnosi i na skupinu imenica (višesložnih, ali i dvosložnih osobnih imena ženskog i muškog roda te prezimena) koje nalazimo u *Gramatici bosanskog jezika*, naprimjer *Alma!, Aida!,* a za koje se daje isto objašnjenje: "vokativ jednak nominativu" (Jahić, Halilović, Palić 2000: 209). Bilo bi primjerenije smatrati da su te imenice u apsolutnom padežu. U tom se padežu nalazi i prezime prilikom obraćanja: *Profesore Nekić!*, kojim se ističe distanciranje, za razliku (razlika je, naravno, pragmatičke prirode) od primjera gdje zatječemo vokativ: *Profesore Nekiću*! Na sličan bi se način mogao motriti padež zamjenice u primjeru *Moja ti!* kao i imenice u primjeru *Tako ti je to, moj drug*! (primjeri iz razgovornog diskursa).

ZAKLJUČAK

Pogled izvana ili kroz prizmu nekog drugog jezika oduvijek je omogućavao ispravnije sagledavanje nekog jezikoslovnog problema. Tako je i u slučaju riječi "kao", koju sad već treba nazvati pravim imenom, dakle, prijedlogom, ali i drugih prijedloga kada ne zahtijevaju imenicu u kosom padežu. Neodstupanje od pravila da u našem jeziku iza prijedloga ne može doći imenica u nominativu isključilo je riječ "kao" iz ove skupine, ali ne samo "kao", upitni su postali i neki drugi prijedlozi ("osim", "za"). Čini se da je priznavanje postojanja apsolutnog padeža i postojanja prijedloga koji zahtijevaju apsolutni padež prikladnije i primjerenije rješenje od priključivanja "kao" i drugih prijedloga koje ne slijedi imenica u kosom padežu prilozima, ili, pak, partikulama. Isto tako bi se izbjegla i objašnjenja "nominativ jednak vokativu" kod imenica koje nemaju nastavak u vokativu, već bi se i one smatrale imenicama u apsolutnom padežu (što je, recimo, slučaj i u turskom jeziku).

Činjenica da takvih primjera riječi koje bi se našle u apsolutivu nema mnogo ne treba biti zaprekom, kao što nije bila ni prilikom razmatranja postojanja ergativa u hrvatskom jeziku.

LITERATURA

Barić, Eugenija, Lončarić, Mijo, Malić, Dragica, Pavešić, Slavko, Peti, Mirko, Zečević, Vesna i Znika, Marija (1997), *Hrvatska gramatika*, Školska knjiga, Zagreb

Brlobaš, Željka (2001), "Teorijska promišljanja o vrstama riječi", *Suvremena lingvistika*, Zagreb, br. 51-52, str. 267-279.

Čaušević, Ekrem (1996), *Gramatika suvremenoga turskog jezika*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Deny, Jean (1941), Türk Dili Grameri, Maarif Maatbası, Istanbul

Jahić, Dževad, Halilović, Senahid, Palić, Ismail (2000), *Gramatika bosanskog jezika*, Dom štampe, Zenica

Kačić, Miro (1996), "Ergativnost i hrvatski jezik", *Suvremena lingvistika*, Zagreb, br. 41/42, str. 285-300.

Matas-Ivanković, Ivana (2005), "Osim - riječ bez valencijskih ograničenja", *Filologija*, Zagreb, br. 44, str. 85-98.

Mrazović, Pavica, Vukadinović, Zora (1990), *Gramatika srpskohrvatskog jezika za strance*, Dobra vest, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad

Pranjković, Ivo (1993), *Hrvatska skladnja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Pranjković, Ivo (2001), *Druga hrvatska skladnja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Pranjković, Ivo (2005), "Što je kao", *Pismo*, Sarajevo, br. 3, str. 55-60.

Sesar, Dubravka (1992), "O mogućnostima kategorizacije partikula u hrvatskom jezičnom standardu", *Suvremena lingvistika*, Zagreb, br. 34, str. 251-262.

Simeon, Rikard (1969), *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Matica hrvatska, Zagreb

Smailagić, Vedad (2006), "Konstrukcije za + infinitiv u bosanskom jeziku", *Pismo*, Sarajevo, br. 4, str. 107-114.

CLASSIFICATION OF THE WORD "KAO"

Summary

The paper discusses the classification of the word *kao*. Based on the study of other languages, the paper argues that there is an absolute case in Bosnian. The introduction of the absolute case would solve many dilemmas concerning the classification of the prepositions which are not followed by a noun in the oblique case.

UDK : 811.111'367.625.41:811.163.4*3

Izela HABUL-ŠABANOVIĆ

KONTRASTIVNA ANALIZA INFINITIVNE FRAZE U PRIDJEVSKOJ KOMPLEMENTACIJI U ENGLESKOM I BOSANSKOM JEZIKU

KLJUČNE RIJEČI: *infinitiv, infinitivna fraza, klauza, pridjevski komplement, pridjevska komplementacija, finitna konstrukcija, ekstrapozicija, 'Tough-Movement', predikativna konstrukcija, prijedložno-padežna konstrukcija*

Engleski i bosanski u velikoj se mjeri razlikuju kada je u pitanju komplementacija pridjeva infinitivnom frazom. Naime, infinitivna fraza upotrijebljena u pridjevskoj komplementaciji ima češću i širu upotrebu u engleskom nego u bosanskom jeziku. Stoga smo pokušali pružiti sistematičnu klasifikaciju najčešćih bosanskih prevodnih ekvivalenata engleske infinitivne fraze u pridjevskoj komplementaciji, posebno u svim onim slučajevima gdje nije moguće uspostaviti korespondentan odnos. Poslužili smo se modelom pridjevske komplementacije infinitivnom frazom koji nude autori Quirk et al. (1985: 1226-1230), a naše istraživanje se zasniva na korpusu prikupljenom iz nekoliko romana, časopisa i novina.

Kontrastivna analiza je pokazala da su sličnosti između engleskog i bosanskog jezika moguće samo kod ograničene grupe pridjeva sa specifičnom semantičkom orijentacijom, koja odgovara sličnim značenjima nekih modalnih glagola (npr. *He is ready* ***to do the task*** = *On je spreman* ***uraditi / da uradi taj zadatak***). Osnovni preduslov je jednakost subjekata glavne klauze i infintivne fraze.

U većini drugih slučajeva, engleska infinitivna fraza upotrijebljena u pridjevskoj komplementaciji se u bosanskom jeziku prevodi kao finitna konstrukcija uvedena komplementizatorom *da*, atributivno upotrijebljena relativna rečenica ili posebna prijedložno-padežna konstrukcija, najčešće *za* + akuzativ, kojom se izražava namjena. Kada je engleska infinitivna fraza upotrijebljena kao kondenzovana verzija relativne rečenice sa modalnom nijansom u značenju, u bosanskim prevodnim ekvivalentima gotovo sistematično također susrećemo relativnu rečenicu, koja sadrži modalni glagol sa odgovarajućim značenjem.

Prema autoru Kristalu, naziv **infinitiv** općenito se koristi kao *'tradicionalni termin za infinitni oblik glagola koji se obično navodi kao njegov neobeleženi ili bazni oblik i, koji se u nekim jezicima označava sintaktički ili morfološki, npr. ići, hodati, udariti*' (D. Kristal 1999: 138). Prema istom autoru, **fraza** ili **sintagma** je *'termin koji u gramatičkoj analizi označava element neke strukture koji po pravilu sadrži više od jedne reči, a nema strukturu subjekt-predikat karakterističnu za klauze. Tradicionalno se smatra kao deo strukture hijerarhije, tako da pada između klauze i reči*' (ibid.: 334). **Klauza** bi se, onda, mogla shvatiti kao takva konstrukcija u kojoj je, za razliku od fraze, relacija *subjekat-predikat* u potpunosti, eksplicitno iskazana. Međutim, ovaj se naziv u savremenom lingvističkom opisu često odnosi na bilo koji rečenični niz koji u sebi sadrži *ideju* odnosa *subjekat-predikat*.[1]

Kad je u pitanju termin **infinitivna fraza**, u ovome radu imamo namjeru koristiti ga u nešto izmijenjenom smislu, a u skladu s generativnim teorijskim pristupom.[2] To je desentencijalna konstrukcija čiju jezgru, tj. upravni član (e. *head*) čini infinitiv, koji se u engleskom jeziku realizira sa ili bez infinitivnog markera *to*, a u bosanskom jeziku glagolskim oblikom na *–ti/–ći*. Uz njega se mogu pojaviti jedan ili više konstituenata s prepoznatljivim sentencijalnim funkcijama, kao naprimjer, imenica ili imenička fraza u funkciji subjekta, ili direktnog odnosno indirektnog objekta. Dakle, ovaj ćemo termin koristiti kako za kompleksne infinitivne konstrukcije, s konstituentima između kojih postoje relacije koje nalikuju sentencijalnoj strukturi (npr. *to put the box on the table*, *for him to come here* i sl.), tako i za slučajeve kada je infinitivna fraza površinski svedena samo na jezgro (npr. engl. *(to) put, (to) come* i bos. *staviti*, *doći*.). U slučaju kada se pojavljuje samo infinitivna forma, ili kada se ona posmatra izdvojeno u odnosu na ostale konstituente koji čine infinitivnu frazu, koristit ćemo samo izraz *infinitiv*.

U ovom se radu namjeravamo fokusirati na upotrebu *infinitivne fraze* u funkciji *pridjevskog komplementa*. Cilj nam je putem kontrastivne analize i prevodnih ekvivalenata pokušati ustanoviti eventualnu sistematičnost kada su u pitanju sličnosti i razlike između engleskog i bosanskog jezika u upotrebi infinitivne fraze u pridjevskoj komplementaciji. Naša se analiza temelji na primjerima iz korpusa sakupljenog iz nekoliko književnih djela, te različitih

[1] U novijoj *Teoriji upravljanja i vezivanja* klauze su posebna vrsta sintagme, pošto je CP=S', a IP=S.' (Kristal, op.cit. p. 334). Tako se umjesto izraza *infinitivna fraza* u modernoj lingvističkoj terminologiji često koristi i izraz *infinitivna klauza*, koji također namjeravamo povremeno upotrebljavati.

[2] U ovom se radu, naime, u skladu s generativnim pristupom, prihvata postojanje dubinske i površinske rečenične strukture.

novina i časopisa, kako bismo obuhvatili različite stilove, prvenstveno književnoumjetnički i novinarsko-publicistički. Od književnih djela uzet je jedan autor iz starijeg perioda, Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, prvenstveno zbog reprezentativnih i upečatljivih primjera infinitiva, koji se u ovom djelu izdašno koriste, te dva autora iz moderne britanske književnosti, Martin Amis (2005): *Money* i Zadie Smith (2005): *On Beauty*, radi primjera upotrebe infinitivne fraze u savremenom engleskom jeziku. Koristit će se i publicirani prevodi ovih djela na bosanski jezik.

Od novina i časopisa odabrali smo nekoliko primjeraka bh. magazina *Dani*, te nekoliko primjeraka novina i časopisa s engleskog govornog područja - *International Herald Tribune i Newsweek*. Detaljni bibliografski podaci za navedene izvore i publicirane prevode, kao i skraćenice koje namjeravamo koristiti uz primjere iz tih izvora, nalaze se na kraju ovog rada. U nekim je slučajevima korišten i vlastiti prevod, što će biti posebno naznačeno inicijalima autora rada u zagradi.

Infinitivna se fraza u engleskom jeziku vrlo često javlja u funkciji pridjevskog komplementa, što baš i nije karakteristično za bosanski jezik (up. E: *He is quick* ***to respond*** i bosanski: **On je brz* ***odgovoriti***). Ovakve engleske rečenice s predikatskim pridjevom, gdje je subjekat glavne rečenice u isto vrijeme i subjekat infinitivne fraze koja slijedi pridjev i vrši funkciju pridjevskog komplementa, u bosanskim prevodnim ekvivalentima realiziraju se na različite načine (up. E: *He is quick* ***to respond*** i bosanski: *On je brz* ***na odgovoru***; E: *He is eager* ***to please*** i bosanski: *On bi rado* ***da ugodi***).

S druge strane, može se uočiti izvjesna sličnost između ova dva jezika u slučajevima kada se u engleskim rečenicama iza predikatskog pridjeva (npr. *easy, hard, pleasant, unpleasant, difficult*, i sl.) pojavljuje infinitivna fraza čiji je objekat ujedno i subjekat glavnog glagola. U bosanskim prevodnim ekvivalentima također se pojavljuje infinitivna fraza, s tim da se umjesto engleskih pridjeva javljaju odgovarajući prilozi (up. E: *That book was easy* ***to read*** i bosanski: *Tu knjigu je bilo lako* ***pročitati***; E: *This roof is difficult* ***to repair*** i bosanski: *Ovaj krov je teško* ***popraviti***).

Kao što se vidi iz gornjih engleskih primjera, upotreba predikatskih pridjeva *easy* i *difficult* dopunjenih infinitivnom frazom ima uticaja i na relacije između pojedinih konstituenata na nivou rečenice. Ove relacije su u engleskoj rečenici prikrivene, ali u bosanskoj rečenici postaju potpuno jasne zahvaljujući padežnim nastavcima. Naime, bosanska rečenica počinje imenicom u akuzativu koja vrši funkciju objekta infinitiva, što je skrivena funkcija odgovarajuće

imeničke fraze i u engleskoj rečenici (up. E: *It was easy* ***to read*** *that book* i bosanski: *Bilo je lako* ***pročitati*** *tu knjigu*).

Najčešći pridjevi koji u engleskom jeziku najavljuju infinitivnu dopunu, a koji su evidentirani i u našem korpusu jesu: *able, sorry, charming, determined, delightful, accustomed, engaged, inclined, lovely, curious, glad*$_1$, *eager*$_1$, *ready*$_1$, *afraid*$_1$, *impossible*$_1$, *willing*$_1$, *happy*$_1$, *surprised, pleased, proud, reluctant*$_1$, *obliged, unable, easy, tired* itd. Pridjevi označeni subskriptom '$_1$' mogu imati u dopuni i infinitivnu frazu koja ima vlastiti subjekat uveden komplementizatorom *for*.

Infinitivna fraza i u bosanskom jeziku u manjem broju slučajeva može vršiti funkciju dopune pridjeva u rečenici. Najčešće je riječ o pridjevima (često i imenicama) posebne semantičke orijentacije, koji se pojavljuju u izrazima nastalim razlaganjem modalnog glagola na kopulu i imenski dio predikata. Silić i Pranjković (2005) u tom smislu navode:

> *Posebnom vrstom kopulativnoga predikata ili, bolje reći, kopulativnoga dijela predikata, može se smatrati razlaganje modalnih glagola na kopulu i imenski dio, koji obično ima oblik pridjeva ili prijedložnopadežnoga izraza. Tako se npr. glagol moći može razložiti na sastavnice biti kadar, biti sposoban, biti u mogućnosti, biti u stanju; glagol morati na sastavnice biti dužan, biti obavezan, biti prisiljen; glagol htjeti na sastavnice biti voljan, biti spreman i sl., npr. On to* ***nije sposoban*** *napraviti,* ***Nisu u stanju*** *izdržati takvu napetost,* ***Dužni ste*** *se odazvati pozivu,* ***Voljni su*** *platiti koliko tražimo.* (Silić i Pranjković 2005: 290)

Infinitivna fraza je u ovakvoj upotrebi zamjenljiva zavisnom rečenicom sa veznikom *da* i obično je proširena nekom dopunom.

Najčešći **pridjevi** u bosanskom jeziku koji mogu biti dopunjeni infinitivnom frazom, ili finitnom klauzom uvedenom veznikom *da,* jesu: *dostojan, dužan, kadar, (ne)sposoban, obavezan, odlučan, prisiljen, rad, raspoložen, spreman, slobodan, voljan, željan, (ne)sklon* i sl.[3] Slijedi nekoliko primjera iz korpusa:

[3] Mogućnost upotrebe infinitivne fraze u funkciji dopune pridjeva određene semantičke orijentacije navode i neki autori s našeg govornog područja. Tako npr. autori Jahić et al. (2000) ovu pojavu razmatraju u sklopu *usložnjenog predikata* (npr. *Spremni smo, dakle, duša i ja,* ***trošiti / vrijeme i papir****, govorom nesputanim ...;* ili npr. *Odlučni su* ***biti otvoreni***. /razg./). (Jahić et al. 2000: 370/371) Neki autori, npr. M. Ivić, daju posebno semantičko određenje pridjeva koji dopuštaju dopunu u vidu infinitiva (ili zavisne rečenice s veznikom *da*) (vidi M.Ivić 1970: 52) Kod nekih autora ovakvi su pridjevi uglavnom samo taksativno navedeni (vidi Barić et al. 2005: 577; R. Katičić 2002: 504; M. Peti 1979: 115-116)

(1) Banke u Distriktu Brčko su, naime, dužne ***voditi svojevrsnu "knjigu blagajne",*** *u kojoj se evidentiraju prihodi i rashodi*. (BHD 560: 46)

(2) U cilju istinitog informisanja javnosti, ponovo sam prinuđen ***reagirati***, ... (BHD 559: 8)

(3) To su ljudi odlučni ***biti onakvi kakvi jesu****, pa što, malo srama ide uz to*. (MAM: 11/12)

(4) Još neki članovi Vijeća Agencije žale se na jake političke pritiske, ali nisu spremni o tome i ***javno govoriti***. (BHD 559: 40)

Budući da se infinitivna fraza u pridjevskoj komplementaciji ipak daleko češće javlja u engleskom nego u bosanskom jeziku, odlučili smo se kontrastivnu analizu provesti na osnovu **modela pridjevske komplementacije infinitivnim klauzama s infinitivnim markerom *to***, koji nude **Quirk et al. (1985: 1226-1230)**. Prema ovom modelu, moguće je razlikovati sedam naizgled sličnih, ali sintaksički i semantički gledano, različitih konstrukcija gdje se infinitivna fraza pojavljuje kao dopuna pridjevu. Smatrali smo da ćemo ovim modelom na najbolji mogući način obuhvatiti sve realizacije infinitivne fraze u pridjevskoj komplementaciji u engleskom jeziku, te ih kroz prevodne ekvivalente uporediti s odgovarajućom bosanskom situacijom. U prva četiri tipa ovih engleskih konstrukcija subjekat infinitivne fraze je identičan sa subjektom glavne klauze, a u preostala tri tipa nije specificiran, ali se može zaključiti na osnovu konteksta, ili je eksplicitno prisutan, tj. uveden komplementizatorom *for* ispred infinitivne fraze.

U nastavku namjeravamo posebno analizirati svaku od tih konstrukcija i pokazati koji se sve prevodni ekvivalenti engleske infinitivne fraze u funkciji dopune pridjevu najčešće pojavljuju u bosanskom jeziku. Evo tih konstrukcija:

(i) Bob is splendid to wait.
Sjajno je to ***što Bob čeka****. / Lijepo je* ***od Boba što čeka****.* (I.H.Š.)
(up. ?? *Bob je sjajan* ***što čeka****.* / **Bob je sjajan* ***čekati****.*)

Doslovan prevod gornje engleske rečenice ne daje baš najprihvatljiviju bosansku rečenicu. Stoga bi bosanskom ekvivalentu ovakve engleske konstrukcije najviše odgovarala engleska konstrukcija s ekstrapozicijom gdje se pojavljuje anticipativno *it*, a infinitivni je subjekat uveden pomoću *of* (*It is splendid of Bob to wait*). Najčešći pridjevi u ovakvim konstrukcijama u engleskom jeziku jesu: *careful, careless, crazy, greedy, mad, nice, silly, unwise,*

wise, wrong i sl. U nastavku ćemo uporediti engleske primjere koje smo našli u korpusu s odgovarajućom bosanskom situacijom.

> *(5) 'You are mad, I tell you – mad* ***to imagine that I would raise a finger to help you****,...* (OWPDG: 193)
> *- Kažem ti, lud si, potpuno lud* ***kad možeš da uobraziš da ću i prstom maknuti da ti pomognem****;...* (OVSDG: 277) (up. *lud*****uobraziti***)

> *(6) Howard stepped forward to lean against one of these, careful* ***to avoid the dirty patch around the trunk****.* (ZSOB: 32)
> *Howard se približio jednom i naslonio na njega, pažljivo* ***izbjegavajući prljavu mrlju na deblu****.* (ZSOLJ: 34) (up. *******pažljiv* ***izbjeći***)

> *(7) Zora said he was crazy* ***to think this was divorce time****, but what else was it when two people couldn't even eat a meal together*? (ZSOB: 192)
> *Zora mu je rekla* ***da je*** *kreten* ***što misli da će se razvesti****, ali što bi se drugo moglo očekivati od dvoje ljudi koji nisu u stanju ni sjediti za istim stolom*? (ZSOLJ: 159) (up. *******lud* ***misliti***)

> *(8) The trees in the squares hang their heads, and the awnings of the street are careful* ***to conceal the wet red faces of the shopfronts****.* (MAM: 160)
> *Stabla na trgovima su objesila svoje glave, a ulične tende pažljivo* ***prikrivaju mokra crvena naličja izloga prodavnica****.* (I.H.Š.) (up. *******su pažljive* ***prikrivati***)

> *(9) Now I fear Fat Paul and I am careful* ***not to be drunk near him****.*
> (MAM: 243)
> *Sad se plašim Debelog Paula i pazim* ***da se ne napijem u njegovoj blizini****.* (I.H.Š.) (up. *******pažljiv* ***sam ne napiti se***)

Navedeni primjeri ilustriraju da se u bosanskom jeziku kao prevodni ekvivalenti ovakve engleske konstrukcije najčešće mogu javiti zavisne klauze uvedene s *kad, što* ili *da* u kojima se javlja finitni glagolski oblik, kao u primjerima (5), (7) i (9). U primjerima (6) i (8) engleski pridjev *careful* u bosanskom jeziku realizira se kao prilog *pažljivo*, iza kojeg u primjeru (6) slijedi glagolski prilog sadašnji, a u primjeru (8) finitni glagolski oblik. U primjeru (9), također s pridjevom *careful*, u bosanskom jeziku stoji finitni oblik glagola s odgovarajućim značenjem (tj. *pazim*). Upotreba infinitiva u bosanskom jeziku ovdje nije moguća, kako pokazuju negramatični nizovi označeni zvjezdicom. Analiza ovakvih primjera u korpusu pokazala je da se u bosanskom jeziku kao ekvivalent ovakvih engleskih konstrukcija radije koriste finitni glagolski oblici.

U korpusu smo našli i primjere s ekstrapozicijom uz neke od pridjeva koji spadaju u ovu klasu, pa ćemo ih uporediti s odgovarajućom bosanskom situacijom. U sljedećem primjeru postoji donekle korespondentan odnos između engleske i bosanske konstrukcije, jer se u oba slučaja pojavljuje infinitivna fraza u dopuni. U engleskoj se rečenici infinitivna fraza pojavljuje bez eksplicitnog subjekta, kao dopuna pridjeva *nice*, a izraz ima generalizirajući karakter. Stoga se i u bosanskom prevodu javlja infinitivna fraza, ovaj put kao dopuna predikativne konstrukcije s kopulativnim glagolom i adverbijalnim leksičkim jezgrom, jer se i inače koristi u konstrukcijama takvog karaktera.

(10) ***It*** *was nice* ***to see*** ***some women looking so cool and neutral in the heat***. (MAM: 327)
Bilo je lijepo ***vidjeti*** ***kako neke žene izgledaju tako hladno i neutralno po takvoj vrućini***. (I.H.Š)

U primjerima (11) i (12), koji slijede, infinitivna fraza u engleskim rečenicama ima i vlastiti subjekat uveden s *of*, koji se u bosanskim rečenicama ostvaruje kao prijedložno-padežni izraz, tj. *od* + genitiv, iza kojeg slijedi zavisna rečenica uvedena sa *što*, u kojoj je upotrijebljen finitni glagolski oblik.

(11) 'You don't, but ***it*** *is nice* ***of you*** ***to pretend that you do***.'
(OWPDG: 225)
Razume se: ne. Ali, lepo je ***od vas*** ***što se pravite da ga se sećate***.
(OVSDG: 319)

(12) ***It*** *was silly* ***of me*** ***to come down here at all***. (OWPDG: 234)
Uopšte, bilo je ludo ***od mene*** ***što sam došao ovamo***. (OVSDG: 331)

Navedeni primjeri pokazuju da se ovakve engleske konstrukcije u bosanskom jeziku najčešće prevode predikatskom konstrukcijom uz kopulativni glagol i leksičko jezgro adverbijalnog karaktera.

Bob is slow to react.
Bob sporo ***reaguje*** */ Bob je spor* ***da reaguje***.[4] (I.H.Š.)

Ova engleska konstrukcija može se parafrazirati dvojako. Naime, to može biti konstrukcija u kojoj se umjesto pridjeva *slow* pojavljuje prilog (npr. *Bob reacts* ***slowly***), ili konstrukcija u kojoj se umjesto infinitiva *to react* pojavljuje forma na *-ing* (npr. *Bob is slow in* ***reacting***).

[4] Rečenica u kojoj bi se eventualno našla infinitivna dopuna uz ovaj pridjev čini se prihvatljivijom ukoliko je npr. modificirana prilogom. Up. ? *Bob je spor* ***reagovati*** i *Bob je spor pravovremeno* ***reagovati***.

Ovu malu klasu pridjeva čine još i pridjevi *quick* i *prompt*, od kojih prvi nalazimo u sljedećim primjerima:

(13) I hadn't been quick ***to come around to Caduta****, as you know*. (MAM: 97)
... znate, ***nisam se lako odlučio za Cadutu***. (MAN: 89)
Nisam baš brzo ***navratio do Cadute*** */ Nisam baš bio brz* ***da navratim / *navratiti do Cadute****, kao što znate*. (I.H.Š.)[5]

(14) A loud, playful debate with Christian and Meredith was being conducted near the fireplace, with Jack French at its borders, never quite quick enough ***to insert the witticisms he kept on attempting***. (ZSOB: 116)
Glasna i vesela debata s Christianom i Meredith odvijala se pored kamina, s Jackom Frenchom na rubu, koji nije nikad bio dovoljno brz ***da se ubaci s nekom primjedbom,*** *iako je to uporno pokušavao*. (ZSOLJ: 100) (up.****ubaciti se***)

U korpusu nije pronađeno baš mnogo ovakvih primjera, ali na osnovu ovih koje smo naveli možemo zaključiti da se i u bosanskom jeziku u ovakvim konstrukcijama može pojaviti prilog umjesto pridjeva, a kad je upotrijebljen pridjev, dopuna se realizira kao niz *da* + prezent. Infinitivna fraza u dopuni nije prihvatljiva, kako pokazuju nizovi označeni zvjezdicom.

(iii) ***Bob is sorry to hear it.***
Bobu je žao ***što to čuje.*** (up. ***da to čuje /to čuti***) (I.H.Š.)

U ovim konstrukcijama pojavljuju se pridjevi koji označavaju neku emociju, a vrlo često i participski pridjevi, dok infinitivna fraza u dopuni nosi uzročno značenje. Najčešći pridjevi neparticipskog porijekla u ovoj klasi jesu: *afraid, angry, ashamed, content, furious, glad, happy, impatient, indignant, jubilant, thankful*; a od pridjeva participskog porijekla najčešće se javljaju: *annoyed, astonished, bored, concerned, delighted, depressed, disappointed, disgusted, dissatisfied, embarrassed, fascinated, frightened, interested*, *overjoyed, overwhelmed, perturbed, puzzled, relieved, surprised, worried*. U nastavku ćemo navesti neke od primjera iz korpusa radi ilustracije situacije u oba jezička sistema.

[5] Budući da *'come around to'* može imati različita značenja, objavljeni se prevod više oslanja na kontekst. Radi ilustracije pojava koje ispitujemo, ponudili smo i neka druga moguća prevodna rješenja.

(15)The flameless tapers stand where we had left them, and beside them lies the half-cut book that we had been studying, or the wired flower that we had worn at the ball, or the letter that we had been afraid ***to read****, or that we had read too often*. (OWPDG: 152)
Sveće stoje ugašene tamo gde smo ih ostavili, i kraj njih leži poluizrezana knjiga iz koje smo čitali, ili uveli cvet koji smo na balu našli, ili pismo koje smo se bojali ***da pročitamo*** *ili smo ga previše čitali*. (OVSDG: 220) (up. *bojali* ***pročitati***)

(16) 'Oh, but I'm so glad ***to see that your spirits haven't been destroyed by it****.'* (ZSOB: 176)
'Ali meni je drago ***vidjeti da nisi klonula duhom****.'* (ZSOLJ: 147)

(17) 'We're so glad ***to bump into you two*** *...'* (ZSOB: 67)
'Baš nam je drago ***da smo naletjeli na vas dvojicu*** *...'* (ZSOLJ: 61)
(up. ****naletjeti***)[6]

(18) 'We're so happy ***to have you in Wellington****, really,' said Kiki, abashed*. (ZSOB: 95)
'Jako smo sretni ***što ste došli u Wellington****, stvarno,' rekla je Kiki, smeteno*. (ZSOLJ: 84)

(19) I should not be sorry ***to see you disgraced, publicly disgraced****.*
(OWPDG: 193)
Neće mi biti ni najmanje žao ***ako te vidim obeščašćenog, javno obeščašćenog***. (OVSDG: 277) (up. ***vidjeti te***)

(20) Mrs Kipps was trying to stand but seemed to be having difficulty, and when she called her son's name again, Howard was thankful ***to feel all the will in Michael's arm dissolve***. (ZSOB: 40)
Gospođa Kipps je pokušavala stajati, ali joj to nije polazilo za rukom i kad je ponovo uzviknula sinovo ime, Howard je bio zahvalan ***kad je osjetio da je sva volja nestala iz Michaelove ruke***. (ZSOLJ: 40) (up. ****osjetiti***)

Navedeni primjeri pokazuju da se u većini slučajeva u bosanskim prevodnim ekvivalentima pojavljuju finitne konstrukcije. Čak i tamo gdje postoji mogućnost za upotrebu infinitiva, ona se često ne iskorištava. Zanimljivo je primijetiti da se infinitiv javlja i u konstrukcijama gdje je vrijeme radnje označene

[6] Upotreba infinitivne dopune u ovom primjeru značila bi *'Uvijek nam je drago sresti se s vama dvojicom'*, što nije slučaj u ovom primjeru, jer vrijeme radnje označene glagolom u dopuni prethodi vremenu u glavnoj rečenici.

glavnim glagolom istovjetno s vremenom radnje označene infinitivom, ili ako je radnja označena infinitivom orijentisana ka futuru. Gdje god je radnja označena infinitivom anteriorna u odnosu na radnju označenu glavnim glagolom, u bosanskom jeziku javljaju se finitne konstrukcije koje obezbjeđuju tu informaciju.

(iv) ***Bob is hesitant to agree with you.***
Bob oklijeva ***da se složi s vama*** */ Bob oklijeva* ***složiti se s vama***. (I.H.Š.)

Pridjevi koji se pojavljuju u ovakvim engleskim konstrukcijama imaju voluntativno značenje, ili izražavaju neka modalna značenja poput *sposobnosti*, *mogućnosti*, *odgovornosti* i sl. Mogu biti neparticipski, kao npr. *able, anxious, apt*$_1$*, certain*$_1$*, curious, due*$_1$*, eager, eligible, fit, free, greedy, hesitant, impotent, keen, liable*$_1$*, likely*$_1$*, loath, powerless, prone, ready, reluctant, sure*$_1$*, unable, welcome, willing, worthy*; ili participski, kao npr. *determined, disposed, fated*$_1$*, inclined, poised, prepared, (all) set*$_1$*, unqualified*. Pridjevi označeni subskriptom '$_1$' mogu se javiti i u konstrukcijama koje uključuju operaciju podizanja subjekta, o čemu će posebno biti riječi kasnije u okviru ovog rada. U nastavku ćemo navesti i nekoliko primjera iz korpusa s pridjevima iz ove klase, kako bismo uporedili situaciju u oba jezička sistema.

(21) For the future I shall be able ***to look her in the face without a blush***.' (OWPDG: 50)
Odsad ću je moći ***gledati u oči, a da ne porumenim***. (OVSDG: 86)

(22) Even when they first met, she had thought of him, covetously, as the kind of father who would be able ***to make his children laugh***. (ZSOB: 64)
Čak i kad su se prvi put upoznali pomislila je kako će on biti otac koji će biti u stanju ***nasmijati svoju djecu***. (ZSOLJ: 59)

(23) These are people determined ***to be themselves****, whatever, little shame attaching*. (MAM: 6)
To su ljudi odlučni ***biti onakvi kakvi jesu****, pa što, malo srama ide uz to*. (MAN: 11/12) (up. *odlučni da budu*)

(24) By both accounts, it seemed that the elder relatives were reluctant to embrace the change. (NW: 35)
Na osnovu oba svjedočenja, činilo se da stariji rođaci nisu bili voljni ***prihvatiti tu promjenu***. (I.H.Š.) (up. *voljni* ***da prihvate***)

(25) She was clearly eager ***to get away****; Kiki wished herself more compelling, more artistic or funny or smart, more able* ***to retain the attention of a woman like Claire***. (ZSOB: 57)

Bilo je jasno da je nestrpljiva ***da ode****; Kiki je poželjela da je privlačnija, duhovitija i pametnija, u svakom slučaju sposobnija* ***zadržati nekoga poput Claire***. (ZSOLJ: 54)

Analiza primjera iz korpusa pokazala je da se u ovakvim primjerima u kojima se javlja pridjev koji nosi modalne nijanse značenja, kao npr. *mogućnost, sposobnost* i sl., i u bosanskom jeziku vrlo često kao dopuna koristi infinitivna fraza, budući da su to ona okruženja u kojima se ona i inače najčešće koristi (tj. kad postoji jednakost subjekata u glavnoj rečenici i dopuni, i kad se radi o modalnim nijansama značenja).

Tako, naprimjer, kao što se vidi iz gornjih primjera, engleski pridjev *able* u bosanskom jeziku najčešće se realizira kao modalni glagol *moći*, ili u obliku izraza s istom semantičkom orijentacijom, npr. *biti u stanju, biti sposoban* i sl, ili glagolom *uspjeti*.[7]

Od svih primjera iz bosanskoga korpusa najviše upotrijebljenih infinitivnih fraza u pridjevskoj dopuni pronađeno je uz sljedeće pridjeve: *sposoban (able), nesposoban (unable), spreman (ready), voljan (willing), sklon (inclined), odlučan (determined)*.

U nastavku slijede modeli i primjeri u kojima informacija o vršiocu radnje izražene infinitivnom dopunom nije eksplicitno prisutna u površinskoj realizaciji rečenice, a ne postoji ni jednakost rečeničnog i infinitivnog subjekta. U takvim rečenicama, ukoliko se želi naznačiti vršilac radnje označene infinitivnom frazom, u engleskom jeziku postoji mogućnost da se on uvede uz pomoć komplementizatora *for* ispred infinitivne fraze.

(v) ***Bob is hard to convince.***
Boba je teško ***ubijediti /*** *Teško je* ***ubijediti Boba***. (I.H.Š.)

U ovakvim engleskim rečenicama rečenični je subjekat ujedno i objekat infinitivne fraze. Stoga se ovakve konstrukcije javljaju s prelaznim, a ne s neprelaznim glagolima (up. **Bob is hard to arrive*).

Ovakve konstrukcije mogu se pojaviti i u izmijenjenoj formi, pri čemu infinitivna fraza vrši funkciju subjekta i zauzima inicijalni rečenični položaj (npr. *To convince Bob is hard*) ili finalni rečenični položaj kao ekstraponirani subjekat (npr. *It is hard to convince Bob*). Najčešći pridjevi koji se mogu pojaviti u ovakvim konstrukcijama u engleskom jeziku jesu: *akward, convenient, difficult, easy, hard, impossible, nice, pleasant, tough, tricky, unpleasant* i sl.

[7] Vidi Silić i Pranjković (2005: 290)

U novijoj lingvističkoj terminologiji za ovakav fenomen koristi se termin *'Tough Movement'* (bos. *tough – pomjeranje*), koji je prvi put uveo Postal (1971) u nedostatku adekvatnog naziva u tradicionalnoj terminologiji. Naime, pridjev *tough* jedan je od pridjeva koji se najčešće javljaju u ovakvim konstrukcijama.

Prema pristalicama ranije transformacione gramatike, rečenica *Bob is hard to convince* nastala je transformacijom rečenice *It is hard to convince Bob,* pri čemu se objekat infinitivne fraze *Bob* pomjerio u poziciju glavnog subjekta u rečenici. Kod modernijih pristupa ovom problemu ova pojava se tretira kao brisanje objekta unutar infinitivne klauze.[8]

U nastavku ćemo uporediti engleske primjere koje smo našli u korpusu i odgovarajuću situaciju u bosanskom jeziku.

(26) He's <u>*great*</u> ***to teach***. (ZSOB: 370)
..., <u>*užitak*</u> *ga* <u>*je*</u> ***podučavati***. (ZSOLJ: 292)

(27) '*... OK, well, actually there's this group I been hearing a lot about ... they Haitian ... their name is* <u>*hard*</u> ***to say*** *– I'll write it down like how I hear it*.' (ZSOB: 406)
'Ovaj ... slušaj ... dobro, ima ta jedna grupa o kojoj sam puno čuo ... Haićani ... ime im ***se teško izgovara*** *– napisat ću ti ga onako kako ga ja čujem*.' (ZSOLJ: 318)

(28) She knows that people are <u>*easy*</u> ***to frighten and haunt****. People are* <u>*easy*</u> ***to terrify***. (MAM: 27)
Zna ***da se*** *ljude* <u>*lako*</u> ***može zaplašiti i progoniti***. *Ljudi* ***se*** <u>*lako*</u> ***prestrave***. (MAN: 29) (Može i: *Ljude je* <u>*lako*</u> ***prestraviti***)

(29)... it is <u>*tough*</u> ***to find*** *any 'normal' trousers designed specifically for women.* (IHT: 11)
... <u>*teško je*</u> ***pronaći*** *bilo kakve 'normalne' hlače posebno dizajnirane za žene.* (I.H.Š.)

Navedeni primjeri pokazuju da se ovakve engleske konstrukcije u bosanskom jeziku uglavnom realiziraju kao bezlični predikatski izrazi u kojima se javlja kopulativni glagol i leksička jedinica adverbijalnog karaktera, npr. *lijepo je, lako je, teško je* i sl. umjesto engleskog pridjeva istog značenja, dok se engleski subjekat, koji je, zapravo, dubinski gledano objekat infinitivne fraze, u bosanskom jeziku realizira kao direktni objekat. U dopuni se i u bosanskom jeziku u ovakvim slučajevima pojavljuje infinitivna fraza, čija je upotreba inače karakteristična uz navedene predikatske izraze bezličnog karaktera.

[8] Detaljnije o pojavi *'tough movement'* i različitim pristupima kod C. Mair (1990: 57-72)

Interesantno je primijetiti da je u bosanskom prevodnom ekvivalentu ove engleske konstrukcije objekatska funkcija inicijalne riječi u rečenici prepoznatljiva zahvaljujući odgovarajućem afiksu (npr. *Boba je teško ubijediti*), dok se ista funkcija ove riječi u engleskoj rečenici (e. *Bob is hard to convince*) otkriva tek nakon dubinske analize. Tek tada postaje jasno da je *Bob* zapravo argument glagola *convince* i da vrši objekatsku funkciju.

(vi) ***The food is ready to eat.***
Hrana je spremna ***za jelo.*** (up. ***da se jede***) (I.H.Š.)

I u ovim konstrukcijama glavni subjekat rečenice ujedno je i objekat infinitivne fraze. Međutim, ne postoji mogućnost da infinitivna fraza zauzme inicijalni rečenični položaj u funkciji subjekta, npr. **To eat the food is ready*.

Infinitivna fraza u ovakvoj konstrukciji može biti i u pasivnom obliku, npr. *The food is ready to be eaten*, a može se i izostaviti, npr. *The food is ready (to eat/to be eaten)*. Najčešći engleski pridjevi u ovakvim konstrukcijama jesu: *available, fit, free, ready, sufficient* i sl. Parafrazom ovakvih konstrukcija rečenični subjekat može se pojaviti i u prijedloškoj frazi u funkciji objekta infinitivne fraze (npr. ***She*** *is pleasant to talk to* → *It is pleasant to talk* ***to her***).

Evo nekoliko rečenica ovog tipa nađenih u korpusu: [9]

(30) 'That's what it was all about,' said Carl and whistled satirically, but the hurt was clear ***to read in his face****, and this hurt grew deeper as he stumbled over further realizations, one after the other*. (ZSOB: 413)
'Da, o tome se radi,' rekao je Carl sarkastično, ali ***mu se na licu vidjelo koliko je povrijeđen,*** *i to se pojačavalo, kako je spajao kockice u glavi, jednu za drugom*. (ZSOLJ: 324)

(31) He had said things that were dreadful, horrible, ***not to be endured***. (OWPDG: 213)
*On mu je rekao strašne, užasne reči****, koje se nisu mogle podneti***! (OVSDG: 301)

(vii) ***It is important to be accurate.***
Važno je ***biti tačan***. (I.H.Š.)

U ovim konstrukcijama radi se o ekstraponiranom subjektu izraženom infinitivnom frazom, a najčešći pridjevi koji zahtijevaju ovakve konstrukcije

[9] U korpusu nismo uspjeli pronaći dovoljno ovakvih primjera, pa nismo u mogućnosti donositi neke zaključke na osnovu kontrastivne analize. Doslovan prevod navedenih primjera ipak ukazuje na to da u bosanskom jeziku infinitivna fraza nije karakteristična za pridjevsku komplementaciju ovakvih konstrukcija.

jesu: *important, fortunate, lucky, surprising, (im)possible, vital, strange, nice, wrong* i sl, od kojih su neki bili spomenuti i u prethodnim modelima. Uz neke pridjeve može se pojaviti i fraza s *of*, koja identificira vršioca radnje, a infinitivna fraza može biti uvedena i s *for* + subjekat. Navest ćemo nekoliko primjera, uz odgovarajuću bosansku situaciju.

> *(32) I don't see how it's possible* ***not to be moved by music like that****.* (ZSOB: 72)
> *Ne vidim kako je uopće moguće* ***ne biti dirnut takvom muzikom****.* (ZSOLJ: 65)

> *(33) It was wrong* ***to hate the girl****, as it was wrong* ***to hate Howard****, or* ***to hate herself****.* (ZSOB: 223)
> *Bilo je potpuno pogrešno* ***mrziti tu curu****, kao što je bilo pogrešno* ***mrziti Howarda*** *ili* ***mrziti sebe****.* (ZSOLJ: 183)

Navedeni primjeri pokazuju da je u ovakvim konstrukcijama moguće uspostavljanje sistematičnog odnosa između engleskog i bosanskog jezika. Gotovo po pravilu, ovakve engleske rečenice u bosanskom jeziku realiziraju se kao predikativne konstrukcije s kopulativnim glagolom i leksičkim jezgrom adverbijalnog karaktera, a kao dopuna pojavljuje se infinitivna fraza. U ovakvim engleskim konstrukcijama može se pojaviti i eksplicirani subjekat infinitivne fraze, što se u bosanskim prevodnim ekvivalentima realizira kao finitna konstrukcija uvedena s *da*. Ako se ispred engleske infinitivne fraze javlja *of*–fraza s informacijom o vršiocu radnje, u bosanskim prevodnim ekvivalentima imamo genitivnu imeničku sintagmu s prijedlogom *od*, iza koje u dopuni slijedi zavisna rečenica s finitnim glagolskim oblikom, koja može biti uvedena sa *što* ili *da*.

> *(34) 'You don't, but it is nice* ***of you to pretend that you do****.'*(OWPDG: 225)
> *Razume se: ne. Ali, lepo je* ***od vas što se pravite*** *da ga se sećate.* (OVSDG: 319)

> *(35) So I just wanted to say that it's just really exciting* ***for me to feel that Wellington's moving through a new progressive stage****.* (ZSOB: 67)
> *Tako da sam vam samo željela reći da mi je stvarno uzbudljivo* ***gledati kako se Wellington razvija i postaje sve progresivniji****.* (ZSOLJ: 62)

Uz neke pridjeve u engleskom jeziku moguća je i operacija podizanja subjekta, npr. *about, apt, bound, certain, due, fated, liable, likely, set, sure* i sl.

(Huddleston & Pullum 2002: 1258). U nastavku ćemo uporediti ovakve engleske konstrukcije s odgovarajućom situacijom u bosanskom jeziku.

(36) If I am late, he is sure ***to be furious****, and I couldn't have a scene in this bonnet*. (OWPDG: 52)
Ako zakasnim sigurno ***će biti bijesan,*** *a ne trpim scene kad nosim ovaj šešir*. (I.H.Š.)

(37) The first faculty meeting of the year is due ***to begin in five minutes****.* (ZSOB: 319)
Prvi ovogodišnji sastanak (na fakultetu) trebao ***bi početi*** *za deset minuta*. (ZSOLJ: 255)

(38) Are we likely ***to find a criminal record****?* (ZSOB: 422)
Postoji li mogućnost ***da nađemo neki kriminalni dosije****?* (I.H.Š.)

Na osnovu primjera koje smo naveli, možemo zaključiti da se u bosanskim prevodnim ekvivalentima engleskih infinitivnih faza u funkciji dopune pridjeva najčešće javljaju finitni glagolski oblici koji nose informaciju o vršiocu radnje, a engleski pridjevi u ovim rečenicama imaju odgovarajuće bosanske izraze istog značenja, npr. *likely (vjerovatno, moguće), bound (trebati, biti obavezan, morati), due (trebati), certain (sigurno, morati)* itd.

U slučajevima kada se umjesto ovih engleskih pridjeva u bosanskim rečenicama pojavljuje modalni glagol, kao npr. *moći, trebati*, obično se kao dopuna koristi infinitivna fraza, budući da u bosanskom jeziku modalni glagoli također imaju lične oblike.

U nekim se engleskim primjerima uz pridjev pojavljuje i modifikator, npr. *far too, much too, enough, very, quite* i sl, pa ćemo u nastavku posebno ilustrirati kako se to odražava kroz prevodne ekvivalente u bosanskom jeziku.

(39) She was dark, with lips the colour of blood and Spanish hair too tangled ***to shine****.* (MAM: 25)
Tamnoputa, usana boje krvi i španjolske kose, previše zamršene ***da bi sjala****.* (MAN: 28)

(40) They say that you corrupt everyone with whom you become intimate, and that it is quite sufficient ***for you to enter a house****, for shame of some kind to follow after*. (OWPDG: 174/175)
Kažu da ti upropašćuješ svakoga sa kojim si intiman, i da je savršeno dovoljno ***da samo uđeš u neku kuću*** *pa da na nju odmah padne kakva sramota*. (OVSDG: 252)

(41) His children were old enough ***to make him laugh***. (ZSOB: 386)
Njegova su djeca bila dovoljno odrasla ***da ga nasmiju***. (ZSOLJ: 303)

(42) 'I think they're both much, much too young ***to get married****, Michael, I really do*. (ZSOB: 36)
'Mislim da su njih oboje stvarno, stvarno premladi ***za brak / da bi se vjenčali*** (I.H.Š.), *Michael, stvarno to mislim.'* (ZSOLJ: 38)

U najvećem broju analiziranih primjera iz korpusa u bosanskom jeziku se uz ovakve modificirane pridjeve u dopuni najčešće pojavljuje finitna konstrukcija uvedena veznikom *da*, najčešće kao *da* + prezent ili *da* + kondicional. U primjeru (40) i ne može biti drugačije, budući da se u engleskoj rečenici infinitivna fraza pojavljuje s vlastitim ekspliciranim subjektom uvedenim s *for*, pa je u bosanskom jeziku pomoću finitnog glagolskog oblika nužno obezbijediti informaciju o datom licu. Nekad je u dopuni moguća i prijedložno-padežna konstrukcija *za* + akuzativ za izražavanje namjene/svrhe, kao u primjeru (42).

U nastavku ćemo navesti i nekoliko primjera pridjevske komplementacije u kojima se u engleskim rečenicama pridjev pojavljuje u obliku komparativa i superlativa, ili u kojima se pojavljuje redni broj, uz ilustraciju odgovarajuće bosanske situacije.

(43) It is an unnatural law of such parties that the person whose position on the guest list was originally the least secure is always the first ***to arrive***. (ZSOB: 97)
Postoji jedan neprirodan zakon na takvim zabavama, da baš ona osoba čija je pozicija na listi zvanica zapravo najnesigurnija uvijek ***stiže prva***. (I.H.Š.)

(44) She couldn't remember ever being more pleased ***to see her own mother***. (ZSOB: 114)
Nije se mogla sjetiti kad je u životu bila sretnija ***što vidi svoju majku***. (ZSOLJ: 99)

(45) When I saw that my life had shape and form, I was the first ***to scream with laughter***. (MAM: 303)
Kad sam spoznao kako mi život ima oblik i obličje, bio sam prvi ***koji je urlao od smijeha***. (MAN: 208)

(46) It was better ***not to think of the past***. (OWPDG: 252)
Bolje je bilo ***ne misliti na prošlost***. (OVSDG: 355)

Navedeni primjeri pokazuju da se umjesto ovakvih engleskih konstrukcija s infinitivnom dopunom u bosanskom jeziku u komplementaciji češće javljaju finitni oblici. Osim ako se radi o ekstraponiranim konstrukcijama, kao u primjeru (46), gdje je i u bosanskom jeziku moguća pojava infinitivne fraze u ekstraponiranoj poziciji. Uz redne je brojeve u bosanskom jeziku moguća i relativna rečenica upotrijebljena atributski, kao u primjeru (45).

U zaključku možemo reći sljedeće: kad je u pitanju komplementacija pridjeva infinitivnom frazom, mogućnost za podudarnost između dvaju jezičkih sistema ostvariva je samo kod manje skupine pridjeva s modalnom semantičkom orijentacijom koja odgovara značenjski srodnim modalnim glagolima, uz koje se infinitivna fraza i inače najradije javlja u obama jezicima. Kao bitan uvjet postavlja se jednakost subjekata u glavnoj klauzi i dopuni.

U većini ostalih slučajeva umjesto engleske infinitivne fraze u bosanskom jeziku pretežno se javlja finitna konstrukcija s veznikom *da*, atributivno upotrijebljena relativna rečenica ili prijedložno-padežna konstrukcija, najčešće *za* + akuzativ, kojom se izražava namjena.

U slučajevima gdje je engleska infinitivna fraza iza pridjeva upotrijebljena atributski, kao kondenzovana verzija relativne rečenice s modalnom nijansom u značenju, i u bosanskom jeziku se, uglavnom sistematično, u prevodu pojavljuje također relativna rečenica u kojoj je prisutan modalni glagol s odgovarajućim značenjem.

IZVORI

Amis, Martin (2007): *Novac*, V.B.Z., Zagreb, preveo Petar Vujačić (MAN)

Amis, Martin (2005): *Money*, Vintage Books, London (MAM)

Dani, Sarajevo, 29. februar/veljača 2008, br. 559 (BHD 559)

Dani, Sarajevo, 7. mart/ožujak 2008; br. 560 BHD 560

International Herald Tribune, published by The New York Times, Tuesday, March 11, 2008 (IHT)

Newsweek, New York, March 31, 2008 NW

Smith Zadie (2006): *O ljepoti*, V.B.Z., Zagreb, prevela Hana Veček (ZSOLJ)

Smith, Zadie (2005): *On Beauty*, Hamish Hamilton published by the Penguin Group, London (ZSOB)

Vajld, Oskar (2005): *Slika Dorijana Greja*, Mono & Mañana, Beograd, preveo David S. Pijade (OVSDG)

Wilde, Oscar (1891): *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Group, London (OWPDG)

RJEČNICI

Bujas, Željko (2001), *Veliki englesko-hrvatski rječnik*, Nakladni zavod Globus, Zagreb

Bujas Željko (2001), *Veliki hrvatsko-engleski rječnik*, Nakladni zavod Globus, Zagreb

Filipović, Rudolf (1986), *Englesko hrvatski ili srpski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb

Macmillan English Dictionary (2002), ed. Bloomsbury Publishing Plc, Oxford

The World Book Dictionary (1995), ed. by Barnhart, Robert K.; World Book, Inc., Chicago

LITERATURA

Barić, Eugenija et. al. (1995), *Hrvatska gramatika***,** Školska knjiga, Zagreb

Huddleston, Rodney and Pullum, Geoffrey K. (2002), *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge

Ivić, Milka (1970), "O upotrebi glagolskih vremena u zavisnoj rečenici: prezent u rečenici s veznikom *da*", *Zbornik za filologiju i lingvistiku* XIII/1, Novi Sad, 43-54

Jahić, Dževad, Halilović, Senahid i Palić, Ismail (2000), *Gramatika bosanskoga jezika,* Dom štampe, Zenica

Katičić, Radoslav (2002), *Sintaksa hrvatskoga književnog jezika*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Nakladni zavod Globus, Zagreb

Kristal, Dejvid (1999), *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Nolit, Beograd, preveli Ivan Klajn i Boris Hlebec

Mair, Christian (1990), *Infinitival Complement Clauses in English*, Cambridge University Press, Cambridge

Peti, Mirko (1979), *Predikatni proširak*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb

Quirk, Randolf et al. (1985), *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, London

Silić, Josip i Pranjković, Ivo (2005), *Gramatika hrvatskoga jezika*, Školska knjiga, Zagreb

A CONTRASTIVE ANALYSIS OF THE INFINITIVE PHRASE IN ADJECTIVAL COMPLEMENTATION IN ENGLISH AND BOSNIAN

Summary

English and Bosnian mostly differ with respect to the complementation of adjectives with the infinitive phrase. Namely, the infinitive phrase used in adjectival complementation has more frequent and wider usage in English than in Bosnian. Therefore, we aimed at providing a systematic classification of the most common translation equivalents in Bosnian of the English infinitive phrase in adjectival complementation, especially in all those cases where correspondence could not be established. We used the model of adjectival complementation with the infinitive phrase offered by the authors Quirk et al. (1985: 1226-1230) and we based our research on the corpus gathered from several novels, journals and newspapers.

Our contrastive analysis has shown that the similarities between English and Bosnian occur only with a restricted group of adjectives, with specific semantic orientation which corresponds to similar meanings of some modal verbs (e.g. *He is ready* ***to do the task*** = *On je spreman* ***uraditi / da uradi taj zadatak***). The basic precondition is the equality of subjects both in the main clause and the infinitive phrase.

In most other cases, the English infinitive phrase used in adjectival complementation is translated into Bosnian as a finite construction introduced by the complementizer *da*, a relative clause used attributively or a special construction including a preposition and a case marked noun (e.g. *za* + *accusative N* to express purpose). When the English infinitive phrase is used as a condensed version of a relative clause with modal meaning, in the translation in Bosnian we almost systematically encounter a relative clause as well, containing the appropriate modal verb encoding the similar meaning.

UDK: 811.111'367.625.45:811.163.4*3]:34

Edina RIZVIĆ-EMINOVIĆ

DISTRIBUCIJA PRIJEVODNIH EKVIVALENATA ENGLESKE GERUNDSKE FRAZE U BOSANSKOM JEZIKU ANALIZIRANA NA KORPUSU IZ PRAVNOG REGISTRA

Ključne riječi: *distribucija GP, komplementizatorska fraza (CP), fraza glagolskog vremena (TP), imenička sintagma (NP)*

Polazeći od činjenice da je distribucija engleske gerundske fraze (GF) u rečenici nominalna, u radu se bavimo realizacijama GF u bosanskom jeziku kako bismo utvrdili sličnosti, odnosno razlike između ova dva jezika u tom aspektu analize. Primjeri na kojima se vrši ova kontrastivna analiza uzeti su iz pravnog registra, mada su zaključci do kojih se došlo primjenjivi u jeziku općenito, imajući u vidu da su kao teorijski osnov za analizu uzeti principi strukture X-bar sintakse. Analiza je pokazala da se u bosanskom jeziku engleske GF realiziraju kao finitne, CP klauze, nefinitne, TP klauze, te NP, imeničke sintagme. Upravo činjenica da u bosanskom jeziku postoji mnogo više relizacija jedne engleske konstrukcije sa imeničkom funkcijom, čiju semantiku često određuje prijedloška kategorija koja joj prethodi, predstavlja najznačajniju kontrastivnu razliku između ova dva jezička sistema. Prijevodni ekvivalenti engleske GF ne ispoljavaju dualnost koja je karakteristična za englesku GF.

I. UVOD

Gerundska fraza po svojim unutrašnjim osobinama i svojoj distribuciji u rečenici predstavlja jednu hibridnu konstrukciju, spoj imenice i glagola, čija analiza predstavlja izazov i za savremene gramatičare.[1] Njena dualna priroda ogleda se u tome što se po svojoj distribuciji ona ponaša kao imenička sintagma (NP), dok u svojoj unutrašnjoj strukturi ispoljava osobine glagolske sintagme (VP). Budući da je za ovaj rad relevantna samo njena distribucija, u našoj analizi polazimo od gerundske fraze kao nominalizirane forme, jer se

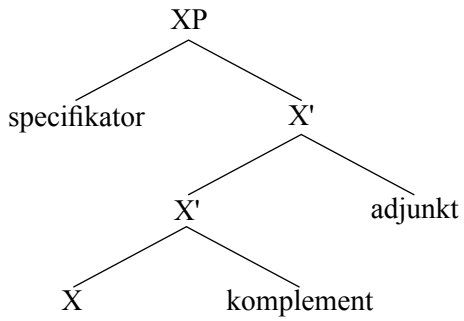
[1] Na samom početku važno je napomenuti da se za potrebe ovog rada prihvata Abneyjeva definicija gerunda, odnosno gerundske fraze. Ovaj autor kaže (1987: 105) da je "*gerund konstrukcija u kojoj imenička sintagma najviše liči na rečenicu. Pod pojmom "gerund" podrazumijevamo klasu struktura čija je upravna riječ glagol s nastavkom –**ing**.*"

tako, zahvaljujući njenoj unutrašnjoj strukturi nastaloj nominalizacijom, može povući najviše paralela s bosanskim jezikom. Cilj rada jeste prikazati rezultate analize vrsta prijevodnih ekvivalenata engleske GF i njihove distribucije u bosanskom jeziku, te predstaviti zaključke o sličnostima i razlikama između ova dva jezička sistema na ovom planu.

Imajući u vidu da se terminologija koja se pritom koristi razlikuje od tradicionalne terminologije i u engleskoj i u bosanskoj jezičkoj literaturi, napravit ćemo malu digresiju kako bismo objasnili osnovne pojmove koji se koriste u funkcionalnoj analizi ovog tipa.

U analizi strukture fraze u okvirima X-bar sintakse koriste se sljedeći termini: specifikator (e. *specifier*), komplement ili dopuna (e. *complement*), adjunkt ili dodatak ili, pak, neobavezna dopuna (e. *adjunct*)[2]. Relacije između njih prikazat ćemo na sljedećem stablu:

Stablo (1)



Kao što se vidi iz gornjeg prikaza stabla, specifikator je u strukturi fraze sestra X' nivoa a kćerka XP nivoa. Naravno, X, upravna riječ, u ovom stablu predstavlja bilo koju leksičku (NP/DP, VP, AP, PP) ili funkcionalnu frazu (TP/IP, CP) definiranu X-bar sintaksom.[3] Položaj konstituenta u frazi određuje njegovu funkciju unutar te fraze. Rečenica, tradicionalno obilježena oznakom S (e. *sentence*) ili zavisna klauza u ovoj strukturi, odgovara komplementizatorskoj frazi CP (e. *Complementizer Phrase*), čiji je komplement fraza glagolskog vremena, TP (e. *Tense Phrase*). Upravo je pozicija specifikatora TP mjesto gdje se projicira subjekat klauze. Komplement TP je glagolska sintagma VP, čija upravna riječ čini predikat. Komplement je, kao što se vidi u stablu, sestra upravne riječi, stoji odmah uz upravnu riječ kao njena dopuna i to je objekat,

[2] Carnie: 107-158

[3] U skladu s istraživanjima Ž. Boškovića, u ovom ćemo radu, iz praktičnih razloga, imeničku sintagmu u bosanskom jeziku projicirati kao NP.

dok je adjunkt fraza koja se može izostaviti a da se ne naruši struktura fraze, to je neobavezna dopuna koja je sestra X' nivoa i kćerka X' nivoa i predstavlja adverbijal. Specifikator, adjunkt i komplement mogu biti realizirani bilo kojom frazom ili klauzom, što zavisi od vrste fraze u kojoj se nalaze.

U ovom dijelu rada koristit ćemo i Carniejevu podjelu zavisnih rečenica na specifikatorske, komplementske i adjunktske. Ova se podjela bazira na njihovom položaju unutar glavne rečenice (Carnie, 2002: 149). Primijenjeno na stablo (1), to znači da konstituenti u ovom stablu neće biti fraze, nego klauze, te će i pozicije specifikatora, komplementa i adjunkta zauzimati također klauze.

Na kraju uvodnog dijela rada potrebno je dati par tehničkih napomena. Naime, budući da su u velikom broju primjera iz korpusa[4] preuzeti zvanični prijevodi konstrukcija, a to je slučaj ako u zagradi iza primjera ne stoji "prev. E.R.E.", jezička varijanta korištena u takvim prijevodima može ponekad odstupati od varijante koju koristi autorica rada. Nadalje, primjeri iz korpusa često su dugi. Radi lakšeg uočavanja onoga što se ilustrira u rečenicama, englesku GF i njen bosanski prijevodni ekvivalent označavamo *kurzivom*, a upravnu riječ tih fraza podvlačimo. Masnim slovima i kurzivom, pak, ističemo komplementizator, koji se u gramatikama bosanskog jezika naziva veznikom zavisne rečenice. Masnim slovima bez kurziva ističemo neke dodatne fenomene koje želimo ilustrirati.

Prije same analize važno je napomenuti da ćemo u kontrastivnom odnosu posmatrati ne samo englesku gerundsku frazu bez prepozicije nego i onu sa prepozicijom. Ovo spominjemo zato što određena engleska prepozicija nameće padež u kojem će se pojaviti upravna riječ u njenom bosanskom prijevodnom ekvivalentu, što podrazumijeva mogućnost po-jave i nekih konstituenata bosanskog jezika koji se u datoj engleskoj GF eksplicitno ne pojavljuju. Tako se, naprimjer, može desiti da u engleskoj GF ne postoji prepozicija, dok se u prijevodnom ekvivalentu bosanskog jezika ona javlja, i obratno. Stoga ćemo kao prijevodni ekvivalent smatrati čitavu konstrukciju bosanskog jezika kojom se realizira data engleska gerundska fraza, s prepozicijom ili bez nje. Ovo povećava zanimljivost kontrastiranja na sintaksičkom ali i na semantičkom planu.

U slučaju kada se engleska GF realizira u bosanskom jeziku kao klauza ispred koje stoji komplementizator, tj. veznik, širim prijevodnim ekvivalentom smatrat će se klauza skupa sa veznikom, dok će se užim prijevodnim ekvivalentom smatrati klauza bez veznika.

[4] U radu je analizirano nešto više od petsto primjera uzetih iz pravnog registra. Korpus uglavnom čine pravni dokumenti Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju (MKSJ), te Suda i Tužilaštva BiH, kao što su zakonski propisi i presude, kao i međunarodne konvencije i članci iz oblasti međunarodnog prava.

Analizirajući distribuciju prijevodnih ekvivalenata GF u okvirima X-bar sintakse, uočili smo da se engleski gerundi u bosanskom jeziku realiziraju na tri načina, i to kao: a) komplementizatorske fraze CP, b) fraze glagolskog vremena, odnosno klauze TP[5], i to specifikatorske, komplementske i adjunktske, i c) kao imeničke fraze NP. O svakoj od ovih realizacija govorit ćemo u posebnim potpoglavljima.[6]

II. GERUNDSKA FRAZA REALIZIRANA KAO CP U BOSANSKOM JEZIKU

Rezultati analize distribucije engleske gerudnske fraze pokazali su da se veliki broj primjera engleske GF u bosanskom realizira kao komplementizatorska fraza CP, koja je po svojoj strukturi finitna klauza, nekad komplementska nekad adjunktska. Budući da su realizacije uz pomoć CP različite, ovdje ih analiziramo ne samo sintaksički nego i prema njihovom značenju, tako da je u ovom dijelu rada primijenjena sintaksičko-semantička analiza. Slijede rečenice iz korpusa koje ilustriraju realizaciju engleske GF uz pomoć komplementizatorskih klauza.

(1) e: ...the lawful arrest or detention of a person effected for the purpose of bringing him before the competent legal authority on reasonable suspicion of having committed an offence or when it is reasonably considered necessary to prevent *his committing an offence or fleeing after having done so.* (CPHRFF, Art. 5)
bosanski: ...zakonito hapšenje ili lišenje slobode radi privođenja nadležnoj sudskoj vlasti, kada postoji opravdana sumnja da je ta osoba izvršila krivično djelo ili kada postoje valjani razlozi da se osoba **spriječi *da*** *izvrši krivično djelo ili da, nakon izvršenja krivičnog djela, pobjegne.* (CPHRFF, prev., čl. 5)

[5] U ovom radu prihvatamo analizu koju su predstavili Cook i Newson (1995: 225), prema kojoj se nefinitne klauze projiciraju do nivoa TP. Postoje i drugačije analize (Radford, 2005: 129) prema kojima se i nefinitne klauze smatraju CP projekcijama s nultim C, ali ima nekih nefinitnih klauza, kao što su infinitivne klauze bez komplementizatora *for* (*They believe him to be innocent*), koje se smatraju defektnim klauzama (e. *defective clauses*) (ibid: 131-134). Analiza nefinitnih klauza kao TP, a ne kao CP klauza, upravo nam omogućava jasno uočavanje različitih realizacija nefinitnom u prvom, odnosno finitnom kluzom u drugom slučaju, te se stoga opredjeljujemo za Cookovu i Newsonovu analizu.

[6] Struktura svake od navedenih sintaksičkih realizacija bit će prikazana pomoću zagrada, prema pravilima strukture fraze (e. *bracketed phrase rules*), a kompleksnije strukture bit će ilustrirane stablom. Međutim, kada bude govora o realizacijama GF u bosanskom jeziku koje se ostvaruju kroz zavisne klauze CP, spomenut ćemo i njihovu semantičku ulogu. Radi boljeg pregleda rezultata analize, rad ćemo zaključiti stablima strukture fraza, koja predstavljaju tri spomenute realizacije GF u bosanskom jeziku.

U ovom primjeru subjekat (e. *his*, bosanski *osoba*) je taj koji nameće sentencijalnu realizaciju. Inače bi gornja rečenica bez subjekta mogla biti prevedena i ovako: *da se spriječi izvršenje krivičnog djela...* , što bi bilo u skladu s generičnošću pravnog registra.

(2) e: No prisoner of war may be deprived of his rank by the Detaining Power, or prevented *from wearing his badges*. (CgrTPoW, Art. 77)
bosanski: Strana koja vrši zarobljavanje ne može oduzeti ratnom zarobljeniku njegov čin niti ga može **spriječiti *da*** *nosi svoje oznake*. (CgrTPoW, prev. E.R.E.)

Isto vrijedi i za rečenicu (2) u kojoj se subjekat *prisoner*, odnosno *ratni zarobljenik* u prijevodnom ekvivalentu na bosanskom jeziku, pojavljuje implicitno. U primjerima (1) i (2), engleska gerundska fraza realizira se kao komplementizatorska fraza CP, tj. kao finitna *da* + *prezent* klauza, koja ima nominalnu funkciju, funkciju komplementa glagola *spriječiti*. I GF, kao engleski prijevodni ekvivalent u bosanskom jeziku komplementizatorske fraze CP, također vrši nominalnu funkciju, funkciju komplementa prepozicionog glagola.

Piper (2005: 324) ovakve klauze naziva *da*-konstrukcijama, među kojima razlikuje one koje obrazuju prostu rečenicu kada je *da*-konstrukciju moguće zamijeniti infinitivom (npr. *strana koja želi nositi /da nosi svoje oznake*) i one koje obrazuju složenu rečenicu, kada *da* predstavlja veznik, kao što je slučaj u primjerima (1) i (2). U skladu s definicijom u generativnoj gramatici, prema kojoj je klauza gramatička jedinica koja nužno sadrži glagolsku sintagmu, a može sadržavati i subjekat, objekat, komplement i adjunkt ili adverbijal (Radford, 2005: 439), mi ćemo ovu konstrukciju ipak svrstati među klauze i u radu ćemo je nazivati *da*-klauzom ili *da*+ prezent klauzom.

Kada govorimo o relizaciji GF kao komplementizatorske fraze, može se primijetiti da se u oba gornja primjera na bosanskom ona javlja kao komplement glagola *spriječiti*, ali se ovaj glagol u primjeru (1) javlja u finitnoj formi, dok se u primjeru (2) javlja u nefinitnoj formi. Njihova struktura izražena korištenjem zagrada izgledat će ovako:

(3) ...[$_{\mathbf{VP}}$ **spriječi** [$_{\mathrm{CP}}$ da [$_{\mathrm{TP}}$ izvrši krivično djelo]]]

Kao što se vidi, komplementizatorska fraza CP dolazi direktno iza *glagola*, te vrši funkciju komplementa glagola. Stoga se ova struktura razlikuje od struk-ture sljedećih rečenica, u kojima ekvivalenti na bosanskom jeziku engleske GF vrše funkciju komplemenata imenica *cilj,* odnosno *prilika.* Uporedi:

(4) e: Considering that this Declaration aims *at securing the universal and effective recognition and observance of the Rights therein declared...* (CPHRFF, preamble)
bosanski: Smatrajući da ova deklaracija ima za **cilj *da*** *obezbijedi*[7] *univerzalno i stvarno priznavanje i poštovanje u njoj proklamiranih prava...* (CPHRFF, preambula)

(5) e: Before any disciplinary award is pronounced, the accused shall be given precise information regarding the offences of which he is accused, and given an opportunity *of explaining his conduct and of defending himself.* (CgrTPoW, Art. 96)
bosanski: Prije nego što se donese disciplinska odluka, optuženom će se dati ... **prilika *da*** *obrazloži svoje ponašanje* **i *da*** *se brani*. (CgrTPoW, prev. E.R.E.)

U primjeru (5) iza imenice *prilika* kao komplement javlja se CP koja sadrži dvije komplementizatorske fraze koordinirane veznikom *i*.

Da bismo pokazali da se u gornja dva primjera radi o komplementizatorskim frazama koje su komplementi imenice, predstavit ćemo njihovu strukturu pomoću zagrada. Tako će struktura gornjih fraza izražena zagradama izgledati ovako:

(6) ...[$_{VP}$ ima [$_{PP}$ za [$_{\mathbf{NP}}$ **cilj** [$_{CP}$ da [$_{TP}$ učini sigurnim univerzalno i stvarno priznavanje i poštovanje u njoj proklamiranih prava]]]]]

(7) ...[$_{VP}$ dati [$_{\mathbf{NP}}$ **prilika** [$_{CP}$ da [$_{TP}$ obrazloži svoje ponašanje i da se brani]]]]

U sljedećem primjeru engleska GF u bosanskom jeziku realizira se kao komplementizatorska fraza u obliku odnosne klauze, čija se odnosna zamjenica *koji* projicira u poziciji specifikatora CP, a ekvivalent je engleske prepozicije *for.* Ova se klauza pojavljuje u postmodifikaciji dviju imeničkih fraza spojenih koordinatnim vezikom *ili*. Uporedi:

(8) e: Nothing in the present Charter precludes the existence of regional arrangements or agencies *for dealing with such matters relating to the maintenance of international peace and security as are appropriate for regional action* provided that such arrangements or agencies and their activities are consistent with the Purposes and Principles of the United Nations. (CUN, Art. 51)

[7] Moguće je u gornjem primjeru upotrijebiti i infinitiv, tj: ... *ima za cilj obezbijediti.* O ovakim realizacijama bit će riječi nešto niže u radu.

bosanski: Ova Povelja ničim ne isključuje postojanje regionalnih **sporazuma ili agencija *koje*** *se bave onim pitanjima održanja međunarodnog mira i bezbjednosti koja su podesna za regionalnu akciju* pod uvjetom da su ti sporazumi ili ustanove i njihova aktivnost u skladu s ciljevima i načelima Ujedinjenih nacija. (CUN, prev., čl. 51)[8]

Njena struktura izgledat će ovako:

(9) [$_{\mathbf{NP}}$ **sporazuma i agencija** [$_{CP}$ koje se bave onim pitanjima održanja međunarodnog mira ....]]

U sljedećem primjeru engleskoj prepozicionoj gerundskoj frazi sa složenom prepozicijom *in addition to* odgovara čitava klauza na bosanskom jeziku sa složenim veznikom *pored toga što,* koja vrši funkciju adjunkta, tj. dodatka. Prijevodni ekvivalent odslikava smisao *dodavanja*, koji izražava engleska prepozicija.

(10) e: As for the status of the prisoners, the Panel finds that, *in addition to being covered by Common Article 3*, some of the detained persons enjoyed the status of protected persons (PPVB, prev., 16)
bosanski: Kada je u pitanju status zatvorenika, Vijeće nalazi da su, ***pored toga što*** *su obuhvaćeni zajedničkim članom 3.*, neka od zatočenih lica uživala status zaštićenih lica. (PPVB, 16)

Struktura gornje, za našu analizu relevantne konstrukcije, izgledat će ovako:

(11) ...[$_{VP}$ su [$_{PP}$ pored toga što [$_{CP}$ su obuhvaćeni zajedničkim članom 3.]]]

U sljedećim primjerima engleske prepozicione gerundske fraze realiziraju se u bosanskom kao komplementizatorske klauze u funkciji adjunkta, odnosno dodatka. Semantički gledano, radi se o vremenskim adjunktskim klauzama. U primjeru (12) radnja CP dešava se *nakon* radnje glavne klauze, u primjeru (13) radnja CP dešava se *prije* radnje glavne klauze, dok se u primjeru (14) dešava *istovremeno* kad i radnja glavne klauze. Ovakav smisao nameću engleske prepozicije *before, after,* odnosno *in* kojim započinju gerundske fraze u sljedećim primjerima:

[8] Rečenica (8) može se prevesti i doslovnije: ...sporazuma ili agencija *za bavljenje* onim pitanjima ali je precizniji gore navedeni prijevod

(12) e: In order to prevent an aggravation of the situation, the Security Council may, *before making the recommendations or deciding upon the measures provided for in Article 39*, call upon the parties concerned to comply with such provisional measures as it deems necessary or desirable. (CUN, Art. 40)
bosanski: Da bi spriječio pogoršanje situacije, Savjet bezbjednosti može, **prije nego što** *da preporuke ili odluči o mjerama predviđenim u članu 39*, pozvati zainteresirane strane da se povinuju onim privremenim mjerama koje smatra potrebnim ili poželjnim. (CUN, prev., čl. 40)

(13) e: At the close of the Prosecutor's case, the Trial Chamber shall, by oral decision and *after hearing the oral submissions of the parties*, enter a judgement of acquittal on any count if there is no evidence capable of supporting a conviction. (ROPE, 99)
bosanski: Po završetku izvođenja dokaza optužbe, pretresno vijeće će usmenom odlukom, **nakon što** *sasluša argumente strana*, donijeti oslobađajuću presudu po bilo kojoj od tačaka optužnice ukoliko nema dokaza koji mogu biti osnova za osudu. (ROPE, prev., 99)

(14) e: If Berman is indeed correct *in alleging that our conduct, individual and collective, is ambivalent*, then even our most formal ideals and legal rules are equally so... (TFPoIL, 27)
bosanski: Ako je Berman zaista upravu **kada** *tvrdi da je naše ponašanje, individualno ili kolektivno, ambivalentno*, onda je to slučaj i s našim najkonvencionalnijim idealima i zakonskim pravilima... (TFPoIL, prev. E.R.E.)

Uzimajući za primjer našu rečenicu (12), predstavit ćemo strukturu gornjih klauza pomoću zagrada na sljedeći način:

(15) ... [$_{VP}$ [$_{V'}$ [$_{CP}$ prije nego što da preporuke o mjerama predviđenim u članu 39.] [$_{V}$ može [$_{TP}$ pozvati...]]]]

Komplementizatorska je fraza adjunkt V', i realizira se kao adjunktska klauza u bosanskom jeziku i u sljedeća dva primjera, u kojima se izražava smisao uvjeta (rečenice 16 i 17), izražen pomoću engleske prepozicije *on,* odnosno složene prepozicije *in the case of*. Uporedi:

(16) e: The Appeals Chamber may, *on good cause being shown by motion*, authorise a variation of the grounds of appeal. (ROPE, 105)

bosanski: Žalbeno vijeće može, ***ako*** *mu* *se* *podneskom* *pokaže* *valjan razlog*, odobriti izmjenu žalbenih osnova. (ROPE, prev., 105)[9]

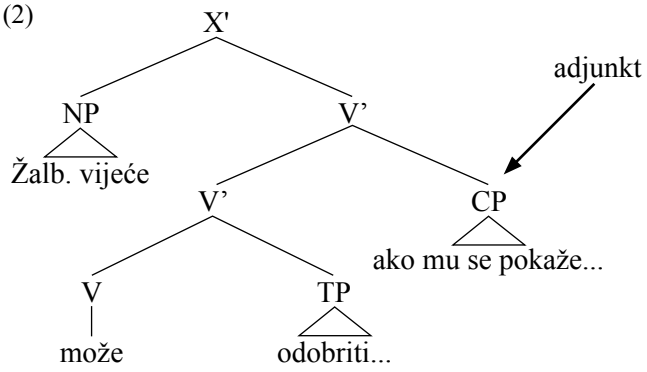
(17) e: Subject to paragraph (B), ***in the case of*** an acquittal or *the upholding of a challenge to jurisdiction*, the accused shall be released immediately... (ROPE, 100)
bosanski: U skladu sa stavom (B), **ukoliko** se donese oslobađajuća presuda ili *se usvoji prigovor na nadležnost*, optuženi će odmah biti pušten na slobodu... (ROPE, prev., 100)

Uzimajući rečenicu (16) za primjer, struktura ovih dviju konstrukcija može se predstaviti ovako:

(18) [$_{VP}$ [$_{NP}$ Žalbeno vijeće [$_{V}$ [$_{V'}$ [$_{CP}$ ako mu se podneskom pokaže valjan razlog] [$_{V}$ može [$_{TP}$ odobriti izmjenu žalbenih osnova]]]]]]

Njihova struktura prikazana stablom izgleda ovako:

Stablo (2)



[9] Doslovni prijevod ove engleske rečenice bio bi: ... ***nakon*** *što mu se podneskom pokaže* ..., čime se izražava *vremenski* smisao originalne engleske rečenice, koji nameće engleska prepozicija *on*. Važno je naglasiti da se ovdje, kao i u brojnim drugim primjerima iz korpusa radi o zvaničnom prijevodu. Oni su često dio šireg konteksta, pa prevodioci imaju više slobode u prijevodu. Zato u nekim slučajevima, radi uže, sintagmatske analize ili analize određenih fenomena, dajemo doslovniji prijevod engleske GF.

III. GERUNDSKA FRAZA REALIZIRANA KAO TP U BOSANSKOM JEZIKU

Engleska GF u bosanskom jeziku realizira se i kao nefinitna klauza, TP, što predstavlja sličnost između ova dva jezička sistema, budući da se engleska GF s pretežno glagolskim osobinama tretira kao nefinitna klauza. Takva TP u bosanskom jeziku može imati funkciju adjunkta i komplementa.

U korpusu je, dakle, uočena realizacija engleske GF pomoću glagolskog priloga sadašnjeg u bosanskom jeziku, koji, budući da je upravna riječ i nefinitni glagol, tvori TP, koja je također adjunktska klauza.

U našem se radu ovakve konstrukcije smatraju nefinitnim klauzama (Cook i Newson, 1995: 225), za koje se u našim primjerima može reći da imaju nevidljivi subjekat PRO (Radford, 1999: 313-317).[10] Kao što se da primijetiti, prazni subjekat konstrukcije na bosanskom jeziku koreferira sa subjektom glavne klauze. Evo nekih primjera iz korpusa koji ilustriraju takve konstrukcije:

(19) e: As previously stated, *in exercising their discretion to impose a sentence* ... the Trial Chamber did not consider that it was bound to apply the recommendation of the Prosecution. (IT-94-02-A)
bosanski: Kao što je prethodno navedeno, *primjenjujući svoje diskreciono pravo odmjeravanja kazne*, ... pretresno vijeće nije smatralo da ima obavezu da primijeni preporuku optužbe. (IT-94-02-A , E. R. E.)

(20) e: *In considering the penalty to be imposed on a person convicted of a crime under the present Statute*, the International Tribunal shall take into account the extent to which any penalty imposed by a national court on the same person for the same act has already been served. (SoICTY, 7)
bosanski: *Razmatrajući kaznu koju će izreći osobi osuđenoj za neko od krivičnih djela prema ovom Statutu*, Međunarodni sud će uzeti u obzir koliki je dio eventualne kazne koju joj je za isto djelo izrekao nacionalni sud ta osoba već izdržala. (SoICTY, prev., 7)[11]

[10] Radi se, dakle, o fonetksi neizraženom subjektu (*empty Pronoun Subject*) (Radford, 1999: 313), koji se uglavnom veže s nefinitnom klauzom. U našem radu smatramo da se on projicira u engleskim GF glagolskog tipa, koje Abney (1987) naziva *PRO-ing* GF, ne i u engleskim GF nominalnog tipa, odnosno *Ing-of* GF.

[11] Ova se rečenica također može prevesti nominalom uvedenom prepozicijom: *Prilikom razmatranja kazne...*, ali je za našu analizu značajno to što se kao prijevodni ekvivalent GF može pojaviti i glagolski prilog sadašnji, koji potječe od prepozicione GF.

Autori gramatika bosanskog jezika korištenih u ovom radu tretiraju ovakve konstrukcije kao rečeničnu kondenzaciju. Piper (2005: 551), naprimjer, kaže da glagolski prilozi "*uspostavljaju s glavnim predikatom i subordinirani i koordinirani sintaksički odnos, koji može biti analogan zavisnom, i to temporalno-simultanom odnosu*". U primjeru (19) zanimljivo je primijetiti da se glagolskim prilogom sadašnjim *primjenjujući* izražava prošla radnja, koja je uvjetovana vremenskim određenjem predikata glavne rečenice *je smatralo.* Tako se ova rečenica može parafrazirati finitnom zavisnom klauzom: *Kada je primjenjivalo..., vijeće nije smatralo...,* iz koje vidimo njeno vremensko određenje. Tu možemo povući paralelu s engleskom gerundskom frazom, čije vremensko određenje također zavisi od predikata glavne rečenice.

Drugi način da se engleska GF u bosanskom jeziku realizira kao TP jeste dopuna glagola infinitivom, koji i sam uzima nominalni komplement *da*-klauzu.

> (21) e: It is worth *mentioning* that the provisions of Common Article 3 constitute a minimum of principles and guarantees of international customary law. (PPVB, 13)
> bosanski: Korisno je *napomenuti*[12] da odredbe zajedničkog člana 3. predstavljaju minimum principa i garancija međunarodnog običajnog prava. (PPVB, prev., 13)

Radovanović (1990: 14) u ovakvim slučajevima infinitiv smatra jednim od verbida koji imaju funkciju rečeničnih kondenzatora. Prema Piperu et al. (2005: 549), koji detaljnije analiziraju ovakve konstrukcije s infinitivom, "infinitiv, koji je poreklom imenica, ponaša se slično deverbativnoj imenici u bespredloškoj padežnoj formi,... što znači da se pojavljuje u govoto istim sintaksičkim pozicijama proste rečenice i pri tom vrši funkciju imenskih članova, naravno ukoliko to omogućuje glavni rečenični predikat."

Kada je u pitanju infinitivna fraza u ovoj poziciji, treba naglasiti da se lingvisti razlikuju u interpretaciji funkcije infinitiva. Prema mišljenju generativnih sintaksičara infinitiv u ovakvom primjeru tvori nefinitnu klauzu. Ovdje se može uzeti u obzir pristup TG gramatike prema kojoj bi infinitivna klauza predstavljala dubinski subjekat pomjeren ekstrapozicijom iza kopulativnog glagola: *Napomenuti... je korisno* u alternativnom prijevodu. U analizama zastupljenim u gramatikama autora Piper et al. (2005), infinitiv iza kopulativnog glagola smatra se nesamostalnim rečeničnim članom, tj. dijelom predikata

[12] Ova se rečenica može prevesti i na sljedeći način: *Treba spomenuti* / *Vrijedi napomenuti da odredbe...*

(ibid: 549). Što se tiče značenja konstrukcija u kojima je infinitiv kondenzator, Piper (2005: 550) smatra da se "*njima referiše o nepredmetnoj stvarnosti, tj. imenuje se pojava koja je obuhvaćena glavnom tranzitivnom ili intranzitivnom predikacijom*".

U sljedećem primjeru u engleskoj verziji pojavljuje se pridjevska sintagma *capable of* koja se realizira kao glagol *moći* u bosanskom jeziku u odgovarajućoj finitnoj formi, a koji izražava modalno značenje. Ovaj glagol također uzima infinitiv, tj. TP kao dopunu, koja, pak, kao svoju dopunu uzima imeničku sintagmu NP s upravnom riječju *nastajanje*:

> (22) e: Of course, all of this is not simply a choice between reasoned argumentation, capable *of encouraging the emergence of or applying common values*, and a political decisionism that always contains an element of irrationality and hegemonism... (TFPoIL, 22)
> bosanski: Sve ovo, naravno, nije jednostavno izbor između logičke argumentacije, koja može *podstaći nastajanje novih ili primjenu zajedničkih vrijednosti,* i političkog decizionizma koji uvijek sadrži elemenat iracionalnosti i hegemonizma... (TFPoIL, prev. E.R.E.)

I u primjeru (21) i u primjeru (22) infinitiv je moguće zamijeniti klauzom s veznikom *da* iza kojeg slijedi glagol u prezentu (tj. *korisno je* ***da se napomene***, odnosno *može* ***da podstakne***). U primjeru (22), kao što vidimo, iza veznika *da* slijedio bi "*morfem* ***se****, koji je signal uopštenog agensa*", nakon čega slijedi prezent (Piper et al. 2005: 550).

I u narednom primjeru radi se o realizaciji engleske GF infinitivom u bosanskom jeziku iza odgovarajuće finitne forme glagola *moći*, ali je ovaj primjer interesantan po tome što se u engleskoj verziji rečenice pojavljuje *Ing-of* gerund koji ima unutrašnja obilježja DP i ponaša se kao imenica. Takav engleski nominal u bosanskom jeziku biva realiziran komplementskom infinitivnom klauzom, tj. glagol *moći* dopunjenje infinitivom, koji se projicira u TP frazu.[13]

> (23) e: A *finding of guilt* may be reached only when a majority of the Trial Chamber is satisfied that guilt has been proved beyond reasonable doubt. (ROPE, 86)
> bosanski: Optuženi se može *proglasiti krivim* samo kad se većina pretresnog vijeća uvjerila da je krivica dokazana van svake razumne sumnje. (ROPE, prev., 86)

[13] Ovdje bi vrijedila ista napomena spomenuta iza primjera (22) o različitim interpretacijama funkcije ovakvih konstrukcija od strane bosnističkih gramatičara i generativnih gramatičara.

Kao što se vidi, u prijevodu na bosanski jezik eksplicitno se pojavljuje rečenični subjekat *optuženi,* čime je izbjegnut doslovan i gramatički neprihvatljiv prijevod engleske GP imeničkom frazom u bosanskom jeziku **proglašenje krivice se može postići...* Ovo je u prevođenju vrlo koristan potez. Naime, kad u ciljnom jeziku ne postoji ista kategorija riječi ili ista konstrukcija kao ona upotrijebljena u izvornom tekstu, nužno je, a nekad je samo stilski bolje, upotrijebiti drugu kategoriju riječi ili drugu konstrukciju i tome sintaksički prilagoditi ostatak rečenice.

IV. GERUNDSKA FRAZA REALIZIRANA KAO NP U BOSANSKOM JEZIKU

Tri su različite funkcije koje imenička sintagma, kao jedan od mogućih prijevodnih ekvivalenata engleske GF, može imati u bosanskom jeziku. To su funkcije adjunkta, komplementa i specifikatora.

U narednom primjeru radi se o adjunktu koji se, prema ranijim teorijama, svrstavao među adverbijale sa značenjem načina. On potječe od prepozicione gerundske fraze u engleskom jeziku, a značenje načina nameće mu upravo prepozicija *through*. Razlika u odnosu na većinu primjera s adjunktima u našoj analizi distribucije GF u bosanskom jeziku leži u tome što taj engleski adjunkt nije realiziran zavisnom finitnom klauzom CP u bosanskom jeziku, kao što je to slučaj u najvećem broju primjera, nego je realiziran imeničkom sintagmom NP u bosanskom jeziku. Ovo ujedno predstavlja i najveću kontrastivnu razliku između ova dva jezička sistema. Naime, engleska GF nikada ne vrši funkciju adjunkta u rečenici. Pogledajmo sljedeći primjer prijevodnoog ekvivalenta engleske GF:

(24) e: It is, it seems to me, *through* <u>*drawing together*</u> *these scattered elements of the problem* that we might shed some light on this solution. (TFPoIL, 19)
bosanski: Čini mi se da bismo <u>*ujedinjavanjem*</u> *razasutih elemenata problema* mogli rasvijetliti ovo rješenje. (TFPoIL, prev. E.R.E.)

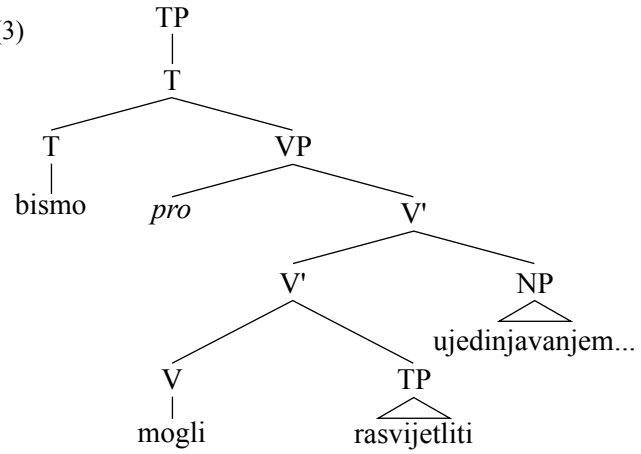
Strukturu ovakve realizacije možemo prikazati na sljedeći način:

(25) ... [$_{TP}$ [$_{T'}$ [$_{T}$ bismo [$_{VP}$ [$_{V'}$ [$_{NP}$ ujedinjavanjem razasutih elemenata problema] [$_{V}$ mogli [$_{TP}$ rasvijetliti ovo rješenje]]]]]]]

Ovakve konstrukcije spominju Piper i dr. (2005: 557) govoreći o deverbativnim imenicama kao nominalizacionom sredstvu, te o najčešćim značenjima koje kondenzira, kako je on naziva "*nominalna padežna konstrukcija*" (ibid: 561). Značenje koje prijevodni ekvivalent u primjeru (24) kondenzira jeste instrumentalno značenje, tj. značenje sredstva.

Prikazano stablom, struktura ove sintagme izgleda ovako:

Stablo (3)



Engleske GF koje se u bosanskom reliziraju nominaliziranom konstrukcijom u korpusu se često pojavljuju iza prepozicionih fraza *for the purpose of*, *with a view to* izražavajući cilj ili namjeru. Uporedi:

(26) e: If the Prosecutor is in possession of information which has been provided to the Prosecutor on a confidential basis and which has been used solely **for the purpose of** *generating new evidence*, ... (ROPE, 67)
bosanski: Ako tužilac posjeduje informacije koje su mu date u povjerenju i koje su korištene isključivo **u svrhu** *pribavljanja novih dokaza*... (ROPE, prev. E.R.E.)

(27) e: Every prisoner of war shall have... the right of appeal .... from any sentence pronounced upon him, **with a view to** *the quashing or revising of the sentence or the reopening of the trial*. (CgrTPoW, Art. 106)
bosanski: Svaki ratni zarobljenik ima pravo žalbe na bilo koju kaznu koja mu se izrekne, **u cilju** *poništenja ili revizije te kazne ili ponovnog suđenja*. (CgrTPoW, prev. E.R.E.)

U bosanskom jeziku, kao što se vidi iz gornjih primjera, te se imeničke sintagme pojavljuju iza prijedložnih izraza *u svrhu* (primjer 26), *u cilju, s ciljem* (primjer 27) ali se mogu pojaviti i iza prepozicije *radi* (tj. ***radi** pribavljanja, **radi** poništenja*) Također, alternativni prijevod može biti i finitna klauza *da + kondicional*, u kojoj je *da* veznik subordinirane klauze (tj. *... korištene isključivo **da bi se pribavili** novi dokazi*). Upotrebom ovakve konstrukcije pojačan je smisao namjere.

Ovdje je zanimljivo uporediti kako se engleska GF iza prepozicije *as* realizira u bosankom jeziku. Kao što se vidi iz primjera koji slijedi, prijevodni ekvivalent ovakve GF jeste nominal na *-nje* koji uvodi prepozicija *kao*, koja inače predstavlja veznik, odnosno komplementizator finitnih klauza. U ovom se slučaju, dakle, radi o prepoziciji, a ne komplementizatoru zato što on uvodi imenicu a ne klauzu.

(28) e: Nothing in this Convention shall be construed **as** *limiting or derogating from any of the human rights and fundamental freedoms which may be ensured under the laws of any High Contracting Party or under any other agreement to which it is a Party...* (CPHRFF, Art. 53)
bosanski: Ništa u ovoj konvenciji neće se tumačiti **kao** *ograničavanje ili derogiranje bilo kojih ljudskih prava i osnovnih sloboda koje mogu biti osigurane zakonima bilo koje visoke strane ugovornice ili bilo kojim drugim sporazumom čija je ona članica...* (CPHRFF, prev., čl. 43)

Kao što smo vidjeli iz prethodnih primjera, pored zavisnih klauza, engleski se gerundi u bosanskom jeziku u velikom broju primjera realiziraju i kao nominalizirane strukture čija je upravna riječ apstraktna imenica sa sufiksom *–nje.* To se može pripisati generičnosti pravnog registra, zbog čega se vršilac radnje ne pojavljuje implicitno u nominaliziranoj strukturi. Stoga u pravnim spisima na bosanskom jeziku često nalazimo čitav niz ovakvih nominaliziranih formi čiji engleski prijevodni ekvivalenti nisu nužno gerundske fraze. Ovakvim formama na bosanskom jeziku može se također pripisati desentencijalno porijeklo, kao u sljedećim primjerima:

(29) e: The course followed has the virtue of *avoiding the problem of reconciling the imposition of a minimum term with the power of the President to grant early release.* (IT-94-02-A)

bosanski: Rješenje kojem se pribjeglo karakterizira *zaobilaženje problema usklađivanja minimuma služenja kazne s ovlašćenjem predsjednika da odobri prijevremeno puštanje na slobodu.* (IT-94-02-A)

U primjeru (26) gerundska fraza iza prepozicije *in* realizirana je u bosanskom kao glagolski prilog sadašnji (up. e. *In considering the penalty to be imposed on a person convicted of a crime under the present Statute*, i bosanski: *Razmatrajući kaznu koju će izreći osobi osuđenoj za neko od krivičnih djela prema ovom Statutu...*). Međutim, u naredna dva primjera vidjet ćemo da se iza iste prepozicije kao prijevodni ekvivalent na bosanskom jeziku engleske gerundske fraze može javiti i imenica:

(30) e: Considering, in particular, the need to ensure that the Court can continue to play its pre-eminent role ***in*** *protecting human rights in Europe***...** (CPHRFF, preamble)
bosanski: Uzimajući u obzir naglašenu potrebu osiguravanja Sudu da i dalje ima najistaknutiju ulogu ***u*** *zaštiti ljudskih prava u Evropi...* (CPHRFF, preambula)

(31) e: ***In*** *attempting to answer this*, I will seek to understand the paradoxical logic that has driven the evolution of this twofold dimension of international law, imperialist and universalist, using perspectives drawn from history. (TFPoIL, 1)
bosanski: ***U*** *pokušaju da odgovorim na ovo*, nastojat ću da shvatim paradoksalnu logiku koja pokreće evoluciju ove dvostruke dimenzije međunarodnog prava, imperijalističke, i univerzalističke, koristeći se perspektivama iz historije. (TFPoIL, prev. E.R.E.)

Poštujući pravilo da se glagolski prilog sadašnji tvori isključivo od glagola nesvršenog vida, u primjeru (37) kao prijevodni ekvivalent mogao bi se upotrijebiti i glagolski prilog sadašnji: *pokušavajući.* Međutim, ovakav oblik inherentno podrazumijeva iterativnost, što semantički ne odgovara kontekstu, jer se radi o *jednom* pokušaju a ne nizu pokušaja. Oblik kojim bi se izrazilo samo jedno događanje tj. **pokušajući,* dobiven je tvorbom od svršenog glagola, te je negramatičan. Glagolski prilog prošli, koji se tvori uglavnom od svršenih glagola (*pokušavši*), također nije adekvatan prijevodni ekvivalent zbog toga što se radnja izražena tom glagolskom formom veže za prošlost. Budući da takva forma nije kompatibilna s futurom u glavnoj klauzi, ni ova opcija ne

dolazi u obzir. Zato je u ovom slučaju najadekvatniji prijevodni ekvivalent nominal iza prepozicije *u* (tj. *u pokušaju)*.

Različitost konstrukcija kojima se na bosanskom realizira engleska GF iza prepozicije *in*, tj. finitna klauza, nominal, glagolski prilog sadašnji, odnosno nefinitna klauza, samo potvrđuje našu tezu da se ne može utvrditi pravilo uz pomoć kojeg bismo mogli pouzdano tvrditi da je ekvivalent engleske GF u bosanskom jeziku u datom kontekstu uvijek neka određena konstrukcija.

Još jedna, mada rijetka realizacija engleske GF u bosanskom jeziku, jeste realizacija imeničkom sintagmom koja ima funkciju specifikatora TP, odnosno subjekta klauze, a koju ilustrira naredni primjer:

(32) e: It might be said that *the phrasing of the sentence* shows... (IT-94-02-A)
bosanski: Može se reći da *način na koji je ta rečenica formulisana pokazuje*... (IT-94-02-A)

Međutim, ova se rečenica može prevesti i nominalom s kondenziranim značenjem, tj. *Može se reći da formulacija te rečenice pokazuje*... U zvaničnom prijevodu je, pak, zadržana finitna konstrukcija, vjerovatno zbog šireg konteksta i preciznijeg izražavanja.

V. ZAKLJUČAK

Nakon provedene analize distribucije prijevodnih ekvivalenata GF u bosanski jeziku možemo izvesti nekoliko zaključaka. Prije svega, engleske gerundske fraze u bosanskom jeziku realiziraju se kao CP i TP klauze i NP fraze. CP u strukturi rečenice predstavlja komplementsku ali i adjunktsku klauzu. Takve realizacije na bosanskom jeziku su brojne. TP također predstavlja komplementsku i adjunktsku klauzu, dok se NP u strukturi klauze javlja kao specifikator TP, mada rijetko, zatim kao komplement i adjunkt. Činjenica da NP vrši funkciju adjunkta predstavlja najvažniju kontrastivnu razliku između ova dva analizirana jezička sistema, jer GF u engleskom jeziku vrši samo nominalnu funkciju.

Nadalje, među prijevodnim ekvivalenatima GF najveći je broj nominaliziranih konstrukcija, odnosno deverbativnih imenica sa sufiksom *–nje.* Također veliki broj čine zavisne finitne klauze. One ne pokazuju dualnu prirodu kao što je to slučaj kod engleskog gerunda. Pored toga, budući da su kod realizacija nominalom s nastavkom *–nje* uočene zanimljive sličnosti i razlike na sinta-

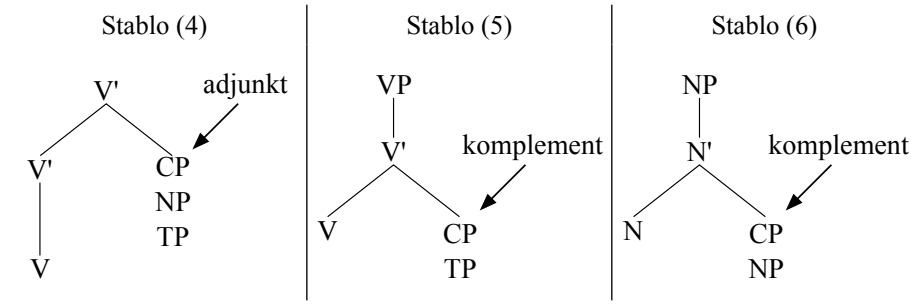
gmatskom planu koje se odnose na gerund, kao što je pitanje forme i pozicije agensa nominalizirane forme, te realizacija adjunkta glagolske konstrukcije od koje GF nastaju, otvara se mogućnost detaljnije analize, analize nominaliziranih formi na sintagmatskom planu, što izlazi iz okvira ovog rada. Na osnovu izloženih primjera možemo samo zaključiti da deverbativne imenice koje su prijevodni ekvivalenti GF unose u nominaliziranu sintagmu obilježja glagola od kojih su derivirani.

Gledano iz semantičkog ugla, kao prijevodni ekvivalenti engleskih GF pojavljuju se sljedeće vrste zavisnih finitnih klauza: vremenska, načinska i kondicionalna. Pored njih, kao prijevodni ekvivalent pojavljuje se i konstrukcija koja se u gramatikama bosanskog jezika ne tretira kao klauza nego kao predikatska dopuna. To je takozvana *da + prezent* klauza ili *da*-konstrukcija. Kao što smo rekli, i nominali i infinitivi uočeni u prijevodnim realizacijama engleske GF također kondenziraju temporalno, intencionalno, te instrumentalno značenje.

Prazni subjekat PRO u prijevodnim ekvivalentima na bosanskom jeziku GF koji su realizirani *infinitivom*, te *glagolskim prilogom sadašnjim* i *glagolskim prilogom prošlim* koreferira sa S gl. klauze.

Različitost konstrukcija kojima se u bosanskom realizira engleska GF govori u prilog tome da se ne može utvrditi pravilo uz pomoć kojeg bismo mogli pouzdano tvrditi da je ekvivalent engleske GF u bosanskom jeziku u datom kontekstu uvijek neka određena konstrukcija.

Na osnovu navedenih zaključaka možemo predstaviti distribuciju prijevodnih ekvivalenata engleske GF u bosanskom jeziku uz pomoć nekoliko stabala:



Analize kojima smo se bavili i zaključci do kojih smo došli mogu naći praktičnu primjenu u nastavi engleskog jezika, posebno na višim nivoima, ali i kod prevođenja. Raznolikost prijevodnih ekvivalenata GF nudi slobodu u

prevođenju i mogućnost upotrebe konstrukcija koje nisu identične onima iz izvornog jezika, čemu posebno pribjegavaju oni koji su na nižem nivou poznavanja engleskog jezika.

LITERATURA

Aarts, B. (2001), *English Syntax and Argumentation*, Palgrave, New York

Abney, S. (1987), *The English Noun Phrase in its sentential aspect,* doktorska disertacija, MIT, Cambridge, Mass.

Aronoff, M. and Rees-Miller, J. (eds.) (2001), *The Handbook of Linguistics,* Blackwell Publishing, UK

Baker, M.C. (2004), *Lexical Categories, Verbs, Nouns, and Adjectives*, Cambridge University Press, UK

Barić, E. *et al.* (1995), *Hrvatska gramatika,* Školska knjiga, Zagreb

Carnie, A. (2003), *Syntax, A Generative Introduction,* Blackwell Publishing, UK

Carnie, A. (2008), *Constituent Structure*, Oxford University Press, Oxford, New York

Chomsky, N. (1970), "Remarks on Nominalization", u R. Jacobs and P. Rosenbaum (eds.), *Readings in English Transformational Grammar*. Waltham, Mass.: Blaisdell, pp. 184–221

Cook, V. J. i Newson, M. (2003), *Chomsky's Universal Grammar*, Blackwell Publishers, UK

Duffley, P. J. (2006), *The English Gerund-Participle, A Comparison with the Infinitive*, Peter Lang Publishing, New York

Everaert, M. and Riemsdijk van H. (eds.) (2006), *The Blackwell Companion to Syntax*, Vol I-V, Blackwell Publishing, UK

Frank, M. (1993), *Modern English, A Practical Reference Guide,* Regents/ Prentice Hall, NJ

Huddleston, R. i Pullum, G. K. (2006), *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge

Jahić Dž. i dr. (2000), *Gramatika bosanskoga jezika*, Dom štampe, Zenica

Jung, Y-Jin (2003), "Categories and Features in Gerundive Nominals",

Katnić-Makaršić, M. (2001), *Stilistika,* Sarajevo

Mihailović, Lj. (2006), *Gramatika engleskog jezika*, Naučna KMD, Beograd

Piper, P. *et al.* (2005), *Sintaksa savremenoga srpskog jezika,* Beogradska knjiga, Beograd

Pires, A. (2006), *The Minimalist Syntax of Defective Domains,* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia

Quirk, R. et al. (2003), *A Comprehensive Grammar of the English Language,* Longman, London

Radford, A. (2005), *Minimalist Syntax, Exploring the structure of English*, University Press, Cambridge, UK

Radford, A. (1999), *Transformational Grammar*, Cambridge University Press, Cambridge

Radovanović, M. (1990), *Spisi iz sintakse i semantike*, Sremski Karlovci, Novi Sad

Riđanović, M. (2007), *Praktična engleska gramatika*, Šahinpašić, Sarajevo

Šestić, L. (1988), *Oblici sa nastavkom –ing u engleskom jeziku i odgovarajuće srpskohrvatske-hrvatskosrpske strukture u tehničkom registru,* doktorska disertacija

Siegel, L. (1997), "Gerundive Nominals and The Role of Aspect", Conference Proceedings in Linguistics: ESCOL, Eastern States Conference on Linguistics

RJEČNICI

Barnhart, R. K. (1995), *The World Book Dictionary,* Vol. A-K, World Book Inc. Chicago, Il.

Barnhart, R. K. (1995), *The World Book Dictionary,* Vol. L-Z, World Book Inc. Chicago, Il.

Bujas, Ž. (2005), *Veliki hrvatsko-engleski rječnik*, Nakladni zavod Globus, Zagreb

Crystal, D. (1985), *Enciklopedijski rečnik moderne ligvistike*, Neolit, Beograd

Crystal, D. (1995), *The Cambridge Encyclopedia of the English Language,* Cambridge University Press, Cambridge

Gačić, M. (2004), *Englesko-hrvatski rječnik prava, međunarodnih odnosa, kriminalistike i forenzičnih znanosti, kriminologije i sigurnosti,* Naklada Ljevak

Garner, B. (ed.) (1999), *Black's Dictionary of Law,* West Group, Minn.

Leech, Geoffrey (2006), *A Glossary of English Grammar,* Edinbourgh University Press, Edinbourgh

Vukičević, B. (2000), *Pravni rečnik sa obrascima pravnih akata*, Grmeč, Beograd

Webster's II New Riverside University Dictionary, The Riverside Publishing Company, USA, 1984

SPISAK PRAVNE LITERATURE IZ KOJE JE KORPUS SAKUPLJEN

Jouannet, Emmanuelle (2007), "Universalism and Imperialism: The True-False Paradox of International Law?", *The European Journal of International Law*, Vol. 18 no. 3 EJIL	TFPoIL
Prosecutor v. Dragan Nikolić, ICTY Case No.: IT-94-02-A, Judgment on Sentencing Appeal, 4 February 2005	IT-94-02-A, e.
Tužilac protiv Dragana Nikolića, predmet MKSJ br. IT-94-02-A, Presuda po žalbi na kaznu, 4. februar 2005.	IT-94-02-A, bosanski jezik
Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms, as amended by Protocols No. 11, 1 November 1998	CPHRFF, e.
Evropska konvencija o ljudskim pravima, kako je izmijenjena Protokolom br. 11, 1. novembar 1998.	CPHRFF, bosanski jezik
Geneva Convention relative to the Treatment of Prisoners of War, Adopted on 12 August 1949 by the Diplomatic Conference for the Establishment of International Conventions for the Protection of Victims of War, held in Geneva from 21 April to 12 August, 1949, *entry into force* 21 October 1950	CGrTPoW, e.
Ženevska konvencija o postupanju sa ratnim zarobljenicima, od 12. avgusta 1949. godine, III Ženevska konvencija	GCrTPoW, bosanski jezik
Charter of the United Nations, 26 June 1945, San Francisco	CUN, e.
Povelja Ujedinjenih nacija, 26. juni 1945., San Francisco	CUN, bosanski jezik

Rules of Procedure and Evidence, International Tribunal for the Prosecution of Persons Responsible for Serious Violations of International Humanitarian Law Committed in the Territory of the Former Yugoslavia since 1991, IT/32/Rev. 41, 28 February 2008	ROPE, e.
Pravilnik o postupku i dokazima, Međunarodni sud za krivično gonjenje osoba odgovornih za teška kršenja međunarodnog humanitarnog prava počinjena na teritoriji bivše Jugoslavije od 1991. godine, IT/32/Rev. 41, 28 februar 2008.	ROPE, bosanski jezik
Statute of the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia, International Tribunal for the Prosecution of Persons Responsible for Serious Violations of International Humanitarian Law Committed in the Territory of the Former Yugoslavia since 1991, April 2004	SoICTY, e.
Statut međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju, Međunarodni sud za krivično gonjenje osoba odgovornih za teška kršenja međunarodnog humanitarnog prava počinjena na teritoriji bivše Jugoslavije od 1991. godine, april 2004.	SoICTY, bosanski jezik
Verdict of the Court of Bosnia and Herzegovina in the case against Veiz Bjelić, No. X-KR-07/430-1, 28 March 2008, Sarajevo	PPVB, e.
Presuda Suda Bosne i Hercegovine u predmetu protiv Veiza Bjelića, br. X-KR-07/430-1, 28.03.2008., Sarajevo	PPVB, bosanski jezik
Prosecutor v. Dragomir Milošević, ICTY Case No.: IT-98-29/1-T, Judgment, 12 December 2007	PvDM, e.
Tužilac protiv Dragomira Miloševića, predmet MKSJ br. IT-98-29/1-T, Presuda, 12 decembar 2007.	PvDM, bosanski jezik
Prosecutor v. Duško Tadić, a/k/a "Dule" a/k/a "Dušan" and Goran Borovnica, ICTY Case No. IT-94-1-I, Indictment (amended), 14 December 1995	PvDT, e.
Tužilac protiv Duška Tadića, poznatog i kao "Dule", poznatog i kao "Dušan" i Gorana Borovnice, Predmet MKSJ br. IT-94-1-I, Optužnica (proširena), 14. decembar 1995.	PvDT, bosanski jezik

Prosecutor v. Vidoje Blagojević, Dragan Jokić, ICTY Case No. IT-02-60-T, Amended Joinder Indictment, 26 May 2003	PvVB, e.
Tužilac protiv Vidoja Blagojevića i Dragana Jokića, Predmet MKSJ br. IT-02-60-T, Izmijenjena zajednička optužnica, 26. mart 2003.	PvVB, bosanski jezik

DISTRIBUTION OF THE TRANSLATION EQUIVALENTS OF THE ENGLISH GERUND PHRASE IN BOSNIAN ANALYSED ON THE CORPUS COLLECTED FROM THE LEGAL REGISTER

Summary

The paper uses the corpus collected from the legal register to analyze the external distribution of the gerund phrase (GP) translation equivalents in the Bosnian language. The primary theoretical framework for the investigation is the X-bar syntax, the Theory of Principles and Parameters, although aspects of semantic analysis are also included. The analysis indicates that there is a variety of equivalents of the English GPs in Bosnian, to wit CPs, TPs, and NPs. This very fact illustrates the most significant contrastive difference between the two languages, given that GP distribution is solely nominal. The translation equivalents of the English GP do not display the dual nature typical of GP.

UDK : 811.133.1'367.633

Lejla TEKEŠINOVIĆ

NEDIMENZIONALNA ZNAČENJA FRANCUSKOG PRIJEDLOGA *DE*[1]

KLJUČNE RIJEČI: *dimenzionalna značenja, nedimenzionalna značenja, prijedložna grupa (GP)*

Govoreći o prijedlozima kao o nedesignativnim riječima, Ivo Pranjković u svojoj *Drugoj hrvatskoj skladnji* kaže da i takve riječi imaju leksička značenja uprkos tome što su ona gramatikalizirana, tj. uopćena i sinsemantična (suznačna), dakle, ovisna o kontekstu u puno većoj mjeri nego značenja designativnih i autosemantičnih (samoznačnih) riječi (Pranjković: 30).

Sva se značenja prijedloga mogu podijeliti na dimenzionalna i nedimenzionalna (ibid: 7). Dimenzionalna značenja, kao što sam naziv kazuje, karakterizira dimenzionalnost tj. mjerljivost koja se odnosi na prostor i na vrijeme, pa se ova značenja dijele na prostorna (lokalna) i vremenska (temporalna).

Nedimenzionalna su značenja pojmovna značenja koja su naprotiv apstraktnija[2], a razvila su se iz prostornih značenja koja se smatraju osnovnim i najstarijim.

U ovom ćemo se radu osvrnuti na nedimenzionalna značenja prijedloga *de*[3] koji se, uz prijedlog *à*, smatra najsuptilnijim francuskim prijedlogom[4]. Za oba se može reći da su polisemična, a koje će značenje biti aktualizirano u velikoj mjeri zavisi od konteksta.

Što se tiče samog prijedloga *de*, razmotrit ćemo ukupno 13 nedimenzionalnih značenja vodeći pritom računa o prijevodnim ekvivalentima u bosanskom jeziku.

---

[1] Ovaj se prijedlog sažima s određenim članom le i les dajući oblike du i des. Pred riječima koje počinju samoglasnikom ili nijemim *h*, de se elidira u d'.

[2] Pranjković razlikuje sljedeća nedimenzionalna značenja: ablativ, relativ, modal, final, kauzativ, komparativ, posesiv, partitiv, adverzativ, permisiv, ekskluziv, socijativ, instrumental, kvalitativ, kondicional, eksplikativ, metronal, supstitutiv, similitativ i prezentativ (ibid: 18–29).

[3] Pod tim, naravno, prije svega mislimo na prijedložnu grupu ili sintagmu sa spomenutim prijedlogom kao upravnim članom.

[4] Tako ih je okarakterizirao Drašković u svojoj studiji posvećenoj separativnom značenju prijedloga *dans* (Drašković 1968: 160).

1. PARTITIVNO ZNAČENJE

Partitivno značenje prijedloga *de* uglavnom se iskazuje besprijedložnim genitivom kao u sljedećim primjerima, gdje se prijedložnom grupom označava sadržaj onoga što znači imenica na koju se GP odnosi:

1) *Quelques-uns ont prétendu (...) et qu'il jeta à ces soldats une poignée de sequins*. (ChP: 365)
Neki su tvrdili (...) i da je tim vojnicima bacio šaku dukata. (KMP: 347)

2) *Prenez dans votre poche du chocolat et une bouteille d' eau que je vais vous donner*. (ChP: 425)
Stavite u svoj džep čokoladu i bocu vode koje ću vam dati. (KMP: 401)

3) *La vivandière s'en aperçut (...) et lui présenta, sans mot dire, un verre d' eau-de-vie qu' il avala d'un trait (...)*. (ChP: 38)
Kantinerka to opazi (...) i pruži mu bez reči čašu rakije koju on iskapi u jednom mahu (...). (KMP: 54)

Prijedložni partitiv (od + genitiv) upotrebljava se samo onda kad se uz dijelnost označava i svojevrsno izdvajanje ili posebno isticanje dijela o kojem se radi (Pranjković: 25), što vidimo iz narednih primjera:

4) *Elle le lui écrivit aussitôt, et fit partir un de ses gens*. (ChP: 392)
Ona mu to odmah napisa i posla jednog od svojih ljudi. (KMP: 371)

5) *On vous prendra pour une de ces bourgeoises tout étonnées de se trouver ici (...)*. (ChP: 448)
Svet će misliti da ste neka od onih građanki koje se i same čude otkud su ovde (...). (KMP: 422)

6) *De toutes celles qu' il voyait, seules celles de l' Arsenal étaient en activité*. (CH: 135)
Od svih fabrika koje je video radile su samo fabrike Arsenala. (LjS: 127)

2. ZNAČENJE MATERIJE

Prijedlog *de* s gradivnom imenicom označava materiju, tj. od čega je nešto načinjeno, pa se u tom slučaju radi o gradivnom (materijalnom) kvalitativu kao posebnoj vrsti kvalitativnog značenja (Pranjković: 27).

U ovom se značenju također upotrebljava prijedlog *en*.

Ovakve se prijedložne grupe prevode odgovarajućim gradivnim (materijalnim) pridjevom ili konstrukcijama s genitivnim prijedlogom *od*, što se vidi iz sljedećih primjera:

7) *Ces parois, formées de quatre doubles de planches de noyer, chêne et sapin, étaient solidement reliées par des boulons de fer (...).* (ChP: 292)
Ovi zidovi, sklopljeni od po četiri dvostruke orahove, hrastove i čamove daske, bili su čvrsto povezani gvozdenim klinovima (...). (KMP: 282)

8) (...), *il étalait son mouchoir de coton rouge sur sa jambe, etc, etc*. (ChP: 402)
(...), on bi svoju crvenu pamučnu maramu raširio sebi preko noge itd, itd. (KMP: 380)

9) *Figurez-vous que ces coquins-là avaient non seulement de bons souliers, mais encore des boucles d'argent* . (ChP: 6)
Zamislite da su ti ugursuzi imali ne samo dobre cipele nego i srebrene kopče. (KMP: 26)

10) (...), *il portait un bijou de laiton à sa cravate*. (ChP: 183)
(...), na kravati je imao ukras od mesinga. (KMP: 184)

11) *Clélia l'embrassa et lui donna un petit poignard à manche d' ivoire (...).* (ChP: 423)
Klelija ga poljubi i dade mu jedan mali nož s drškom od slonovače (...). (KMP: 399)

12) *(...), Julien (...) fit tomber un vieux vase de porcelaine bleu (...).* (RN: 370-371)
(...), Julien je, (...), srušio neku staru (...) vazu od modra porculana."(CCZ: 346)

2.1. Ovakva se prijedložna grupa upotrebljava i u prenesenom značenju, što nam potvrđuje naredni primjer:

13) *(...) le curé de Verrières, vieillard de quatre-vingts ans, mais qui devait à l'air vif de ces montagnes une santé et un caractère de fer (...).* (RN: 18)
(...) župnik u Verrièresu, kojemu je bilo već osamdeset godina, ali u kojega je, zahvaljujući zraku tamošnjih brda, bilo čelično zdravlje i karakter (...)." (CCZ : 14)

3. INSTRUMENTALNO ZNAČENJE

Prijedlog *de* (→ à l' aide de) označava sredstvo, instrument, a prijedložna grupa ima značenje instrumentala kojim se označava da neki predmet služi kao sredstvo za obavljanje neke radnje (Pranjković: 26).

U ovom se značenju također upotrebljavaju prijedlozi *par*, *avec* i *à*.

Primjeri koji slijede pokazuju da se ovo značenje prijedloga *de* u prvom redu izražava besprijedložnim instrumentalom tj. instrumentalom u užem smislu.

3.1. PRIJEDLOŽNOM GRUPOM OZNAČAVA SE DIO TIJELA:

14) *Julien, conduisant son cheval de la main gauche, tenait déployée de la droite la superbe carte qui orne les Mémoires du maréchal Saint-Cyr*. (RN: 396)
Vodeći konja lijevom rukom, Julien je u desnoj držao raširenu prekrasnu kartu koja resi Memoare maršala Saint-Cyra. (CCZ: 369)

Instrumentalnost može sadržavati i nijansu načinskog značenja, kao u sljedećem primjeru:

15) *Elle n' eut qu'une idée, chercher Julien des yeux pour le faire engager par sa mère à les accompagner.* (RN: 360)
Mislila je samo na to da pogledom pronađe Juliena, kako bi ga njezina majka pozvala da ih prati. (CCZ: 334-335)

3.2. PRIJEDLOŽNOM GRUPOM OZNAČAVA SE KONKRETAN PREDMET:

16) *(...); arme-toi de patience et d' une paire de ciseaux*. (RN: 125)
(...), naoružaj se strpljenjem i škarama. (CCZ: 118)

17) *(...), il suivit bien le cavalier du bout de son fusil (...).* (ChP: 52)
Pažljivo je pratio konjanika vrhom svoje puške (...). (KMP: 66)

18) *(...), la manière avec laquelle Julien frappait de sa cravache à la porte de l'écurie pour appeler un homme (...).* (RN: 410)
(...), način na koji je Julien udario bičem na vrata konjušnice da bi dozvao kojeg momka (...). (CCZ: 382)

19) *Pépé les arrêta en les menaçant sérieusement de sa canne (...).* (ChP: 199)
Pepo ih zadrža strogo im preteći svojim štapom (...). (KMP: 197)

3. 3. PRIJEDLOŽNA GRUPA SADRŽI APSTRAKTNU IMENICU:

20) *(...); arme-toi de patience et d'une paire de ciseaux*. (RN: 125)
(...), naoružaj se strpljenjem i škarama. (CCZ: 118)

21) *(...), si Fabrice est sauvé, si, de tout votre pouvoir, vous le faites coadjuteur et futur archevêque, je me déshonore et je suis à vous*. (ChP: 430)
"(...), ako Fabris bude spasen, ako ga vi svojom moći učinite nadbiskupovim pomoćnikom i zatim nadbiskupom, ja ću preći preko svoje časti i biću vaša." (KMP: 405)

22) *Elle l'avait créé de son autorité officier de hussards (...).* (ChP: 13)
Svojim uticajem načinila ga je husarskim oficirom (...). (KMP: 32)

4. ZNAČENJE AGENSA

U ovom se značenju također javlja prijedlog *par*, a rjeđe i prijedlog *à*.

De se upotrebljava uglavnom uz glagole osjećanja, percepcije i spoznaje i to u slučaju kada je agens spoljašnji u odnosu na pacijensa, ali ne vrši fizički utjecaj na njega. Ako ga vrši, upotrebljava se *par* (Papić: 171). Glagoli osjećanja:

23) (...) *il était jalousé et sans doute haï de la plupart de ceux qu'il connaissait*. (RN: 127-128)
Bez sumnje mu većina onih koje poznaje zavidi i mrzi ga. (CCZ: 332)

24) *Depuis vingt ans il appliquait son intelligence à se faire aimer des hommes en les justifiant (...).* (CH: 45)
Već dvadeset godina on je primenjivao svoju inteligenciju na to da ga ljudi zavole zato što ih je pravdao. (LjS: 41)

25) *Métis, hors-caste, dédaigné des Blancs et plus encore des Blanches (...).* (CH: 68)
Melez, izvan kasta, prezren od belih ljudi a još više od belih žena (...). (LjS: 63)

Glagoli percepcije i spoznaje:

26) Clélia pâlit extrêmement, ce qui fut remarqué de la vieille femme (...). (ChP: 420)
Klelija strahovito preblede, što starica opazi (...). (KMP: 396)

27) *Julien s'établit auprès de la maréchale de façon à ce que ses yeux ne fussent pas aperçus de Mathilde*. (RN: 405)
Julien je sjeo uz maršalicu, i to tako da Matilda nije mogla vidjeti njegove oči. (CCZ: 378)

28) *Dans cette maison, ma pensée n' était comprise que de vous et de cette personne aimable* ... (RN: 438)
U ovoj ste kući shvaćali moje misli samo vi i ono milo stvorenje ... (CCZ: 409)

29) *Suis-je donc oublié de toute la terre? pensait-il.* (RN: 180)
'Zar me cijeli svijet zaboravio?' pitao se on. (CCZ: 171)
'Zar su me svi na svijetu zaboravili?' mislio je. (CCS: 215)

Iz navedenih se primjera vidi da prijedložna grupa u ovom značenju uglavnom odgovara nominativu ili prijedložno-padežnoj vezi *od* + genitiv.

5. KAUZALNO (UZROČNO) ZNAČENJE

Ovo se značenje prijedloga *de* javlja uglavnom uz glagole, pridjeve i imenice kojima se izražavaju osjećanja, te uz tzv. glagole moralne reakcije (Papić: 219-222).

Riječ je o kauzalnim konstrukcijama u kojima je uzrok iskazan prijedložnom grupom *de* + GN i *de* + infinitiv (prezenta ili perfekta).

5.1. *DE + GN*

5.1.1. GLAGOL + *DE*

30) *(...), je me repens d'une résolution prise (...).* (ChP: 374)
(...), kajem se zbog odluke koju sam donela. (KMP: 356)

31) *Julien frémit de l'imprudence (...).* (RN: 123)
Julien zadrhta zbog te neopreznosti (...). (CCZ: 116)

32) *Fabrice crut qu'il suffoquerait de joie (...).* (ChP: 460)
Fabrisu se učini da će se ugušiti od radosti (...). (KMP: 433)

33) *Le gouverneur Fabio Conti avait pâli de colère à la vue du général Fontana (...).* (ChP: 431)
General Fabio Konti prebledeo je od srdžbe kad je ugledao generala Fontanu (...). (KMP: 406)

5.1.2. IMENICA + *DE*

34) Mais chez elle le désespoir (...) avait fait place à l'horreur de la promesse qu'on lui avait arrachée. (ChP: 430)
Ali je kod nje očajanje (...) ustupilo mesto užasu zbog obećanja koje joj je iznuđeno. (KMP: 405)

5.1.3. PARTICIP PERFEKTA / PRIDJEV + *DE*

35) La marquise Raversi, (...), fut excessivement contrariée de cette fausse démarche (...) (ChP: 342)
Markiza Raversi, (...), silno je negodovala zbog toga pogrešnog koraka, (...). (KMP: 326)

36) (...) *il fut pétrifié d'étonnement en entendant parler Fabrice (...).* (ChP: 431)
(...) skamenio se od čuda kad je čuo Fabrisa kako govori (...). (KMP: 406)

37) *(...); il dit que Mme la duchesse était folle de douleur (...).* (ChP: 369)
(...): reče kako je gospođa vojvotkinja izbezumljena od bola (...). (KMP: 351)

38) *Julien était immobile d'étonnement (...).* (RN: 111)
Julien je bio kao ukopan od čuda. (CCZ: 105)

Kauzalna prijedložna grupa *de* + GN odgovara dakle prijedlozima *od* i *zbog* s imenicom u genitivu. O upotrebi ova dva prijedloga Milka Ivić kaže: "(...) dok se konstrukcijom sa *od* obeležava izazivač datog stanja, (...), dotle konstrukcija sa *zbog* služi upravo zato da se njom otkrije pojava (...) koja se može shvatiti samo kao povod, uzrok u najužem smislu te reči, a nikako kao izazivač ili potstrekač." (Ivić 1954: 187) Prvi tip uzroka je tzv. *uzrok efektor*, *uzrok izazivač*, a drugi je *uzrok razloga* (Kovačević: 53-57).

5.2. *DE* + INFINITIV PREZENTA ILI PERFEKTA

U francuskom se jeziku često upotrebljava infinitiv s prijedlozima ili prijedložni infinitiv (l'infinitif prépositionnel), s tim da je broj takvih prijedloga dosta ograničen (*à*, *de*, *pour*, *sans* i, vrlo rijetko, *par*). Takvu konstrukciju naš jezik poznaje gotovo samo s prijedlogom *za*, npr.: Dajte nam štogod za jesti (Drašković 1962: 9-10). Primjeri koji slijede pokazuju upotrebu infinitiva u sklopu prijedložne grupe i to uz glagole, imenice i pridjeve.

5.2.1. GLAGOL + *DE*

39) *Depuis 1815 il rougit d' être industriel*. (RN: 13)
Od godine 1815. on se stidi što je tvorničar (...). (CCZ: 8)

40) *Pourrez-vous m'accuser d'avoir contribué à votre mort?* (ChP: 361)
Hoćete li me moći optužiti da sam doprinela vašoj smrti? (KMP: 344)

41) *Vous ne m'en voudrez pas d'avoir rappelé toutes les dames exilées*. (ChP: 393)
Vi mi nećete zameriti što sam pozvao natrag sve prognane gospođe. (KMP: 372)

Glagoli *accuser* i *en vouloir* jesu glagoli moralne reakcije koji se, kao i ostali iz ove skupine, konstruiraju s infinitivom perfekta (Papić: 222).

5.2.2. IMENICA + *DE*

42) *Elle avait la douleur de ne pas avoir d'estime pour son père (...).* (ChP: 437)
Patila je što ne oseća poštovanje prema svome ocu (...). (KMP: 412)

43) *Son amour était encore de l'ambition; c'était de la joie de posséder (...) une femme aussi noble et aussi belle.* (RN: 95)
I sama njegova ljubav bila je častoljublje; bila je radost što on (...) posjeduje tako otmjenu i tako lijepu ženu. (CCZ: 90-91)

5.2.3. PRIDJEV + *DE*

44) *Je suis bien sot d'aimer une telle femme (...).* (RN: 104)
Baš sam glup što volim takvu ženu, (...). (CCZ: 99)

45) Il se sentit fier de la porter (...). (RN: 111)
Bio je ponosan što je nosi (...). (CCZ: 104)

Iz prethodno izloženih primjera vidimo koliko je prijedložni infinitiv u francuskom jeziku češći i običniji nego u bosanskom jeziku. Prijedlog *de* s infinitivom uvodi, dakle, uzročnu zavisnu klauzu ukoliko glavna i zavisna klauza imaju isti subjekat.

Prema tome, GP sa strukturom *de* + infinitiv prevodi se veznicima *što*/*da* i odgovarajućim finitnim glagolom te odgovara uzročnoj zavisnoj klauzi u bosanskom jeziku.

6. GP S PRIJEDLOGOM DE OZNAČAVA PREDMET, LICE ILI POJAM O KOJEM SE GOVORI, MISLI I SL.

U ovom značenju ekvivalentan je prijedlogu *o* s imenicom u lokativu.

46) *Quoiqu'on ne parlât de Fabrice à la citadelle de Parme que comme d'un traître infâme qui avait violé les devoirs les plus sacrés (...).* (ChP: 377)
Iako se u parmskoj tvrđavi o Fabrisu govorilo samo kao o podlom izdajniku koji je pogazio najsvetije dužnosti (...). (KMP: 358)

47) *(...) des méchants lui auront dit du mal de moi, il les croit*. (RN: 55)
(...) zli su mu ljudi ružno o meni govorili, a on to vjeruje. (CCZ: 49)

7. ZNAČENJE MJERE

Ovo značenje, za koje se koristi i termin *metronal* (Pranjković: 28), prijedlog *de* ima u konstrukciji s brojevima.

7.1. IMENICA + *DE* + BROJ

starosna dob:

48) *La marquise avait un charmant petit garçon de deux ans (...).* (ChP: 475)
Markiza je imala divnoga dečka od dve godine (...). (KMP: 446)

tjelesne proporcije:

49) *Le geôlier, géant de six pieds de haut, eut peur et se retira vers la porte*. (RN: 457)

Tamničar, orijaš od šest stopa, prestrašio se i ustuknuo prema vratima. (CCZ: 428)

težina:

50) *Si je le tuais, se disait Fabrice, je serais condamné pour meurtre à vingt ans de galère ou à la mort, ce qui est bien moins affreux que le Spielberg avec une chaîne de cent vingt livres à chaque pied (...).* (ChP: 183)
Ako ga ubijem, mislio je u sebi Fabris, biću osuđen za ubistvo na dvadeset godina robije ili na smrt, što je mnogo manje stašno nego Špilberg s okovom od sto dvadeset livri o svakoj nozi (...). (KMP: 184)

broj(nost):

51) *Au milieu d'une ville de vingt mille habitants (...).* (RN: 151)
U gradu od dvadesetak tisuća stanovnika (...). (CCZ: 143)

dužina:

52) *Clélia lui écrivait une lettre de dix pages (...).* (ChP: 440)
Klelija mu napisa pismo od deset stranica (...). (KMP: 414)

vrijednost:

53) *Quant à Sorel et à ses fils, je leur offrirai, en mon nom, une pension annuelle de cinq cents francs (...).* (RN: 450)
Glede Sorela i njegovih sinova, ponudit će im, u svoje ime, godišnju mirovinu od pet stotina franaka, (...). (CCZ: 421)

7. 2. GLAGOL + *DE* + BROJ

54) *(...) il a élargi la promenade de plus de six pieds (...).* (RN: 16)
(...) proširio je šetalište za nekih šest stopa (...). (CCS: 20)

55) A la vérité, le contre-coup de cette grande résolution avait été de la vieillir de dix ans. (ChP: 437)
Uistinu, ta sudbonosna odluka bila je razlog da ostari za deset godina. (KMP: 411)

56) (...) et M. de Rênal se grandit de six pieds. (RN: 134)
(...) – i gospodin de Renal kao da odjednom naraste za čitavih šest stopa. (CCS: 161)

Kao što možemo zaključiti, ovo se značenje prijedloga *de* izražava genitivnim prijedlogom *od*, te akuzativnim prijedlogom *za*.

7.3. BROJ + *DE* + IMENICA

U ovoj konstrukciji prijedlog *de* ima distributivno značenje u kojem se također javljaju prijedlozi *par* (le par distributif) i *à*.

57) *Gagner cent francs de l'heure, par heure*. (NPR: 536)
Zaraditi sto franaka po satu (tj. za svaki sat).

58) *Les ouvriers ne touchaient que quatre francs du mètre*. (Grevisse: 1496)
Radnici su dobivali samo četiri franka po metru (tj. za svaki metar).

Prijevodni ekvivalent prijedloga *de* u ovom je slučaju prijedlog *po* (distributivno po) koji se može upotrijebiti uz razne padeže (nominativ, akuzativ, dativ) u zavisnosti od toga da li je pojam obuhvaćen distribucijom subjekat, direktni, odnosno indirektni objekat (Ivić 1951-52: 198-199).

8. FINALNO ZNAČENJE

Finalom se označava okrenutost prema čemu, usmjerenost, namjera, odnosno cilj (Pranjković: 21). Ovo se značenje izražava prijedlogom *za* s imenicom u akuzativu ili instrumentalu, te prijedlogom *prema* s imenicom u dativu.

59) *Jamais la vanité aux prises avec tout ce que le petit amour de l'argent peut avoir de plus âpre et de plus mesquin n'ont mis un homme dans un plus piètre état (...).* (RN: 148)
Nikada taština, u borbi s onim što je u niskoj ljubavi prema novcu najsurovije i najjadnije, nije nekoga dovela u bjednije stanje (...). (CCZ: 142)

60) *Mais il éprouvait assez le respect du maître (...) pour que (...) il rencontrât l'angoisse du pasteur (...).* (CH: 66)
Ali je on dovoljno osećao poštovanje prema učitelju (...) da je (...) naslućivao pastorovu mòru (...). (LjS: 61)

61) *Le comte Mosca, de son côté, travaillait (...) à fortifier chez ce juge vendu la passion de la baronnie (...).* (ChP: 320)
Grof Moska, sa svoje strane, radio je na tome (...) da kod toga prodanog sudije pojača želju za baronstvom (...). (KMP: 306)

62) *(...) le père Sorel (...), a eu le secret d'obtenir de l'impatience et de la manie de propriétaire (...) une somme de 6000 francs*. (RN: 14)
(...), čiča Sorel (...) uspio je da iz nestrpljenja i manije za posjedovanjem (...) izvuče svotu od 6.000 franaka. (CCS: 18)

U sljedećem je primjeru značenje prijedloga *de* dvosmisleno budući da bismo ga mogli prevesti i prijedlogom *iz* (poštanska kola iz Pariza):

63) *Monsieur vient sans doute attendre la malle – poste de Paris?* (RN: 229)
Gospodin bez sumnje čeka poštanska kola za Pariz? (CCZ: 219)

Da bi se izbjegla ovakva dvosmislenost, preporučuje se upotreba prijedloga *pour* (TLF: 728).

8.1. ZNAČENJE PRAVE NAMJENE TAKOĐER SE IZRAŽAVA AKUZATIVOM S PRIJEDLOGOM *ZA*:

64) *Il y a encore les frais de votre nourriture et de votre éducation que j'ai avancés (...).* (RN: 497)
Tu su još troškovi za vašu hranu i za vaš odgoj, koje sam predujmio (...). (CCZ: 467)

65) *C' est tout à côté que l'on admire ce réservoir d'eau (...).* (ChP: 350)
Odmah pored njega ljudi se dive onome rezervoaru za vodu (...). (KMP: 334)

66) *Après le concert, elle le vit se rapprocher de la table de jeu du prince (...).* (ChP: 448)
Posle koncerta, videla ga je kako prilazi kneževu stolu za kartanje (...). (KMP: 422)

67) *(...) le prince l'avait suivie jusque chez elle, et ne reparut point dans les salles de réception.* (ChP: 450)
(...); knez je otprati do njenih odaja, i više se ne pojavi u prostorijama za primanje. (KMP: 423-424)

U prethodnim primjerima zapravo je riječ o spoju kvalitativnog značenja i značenja namjene, tj. o označavanju kvalitativnosti preko namjene (Pranjković: 33).

9. MODALNO (NAČINSKO) ZNAČENJE

Prijedložna se grupa u ovom značenju izražava raznim prijedložno-padežnim vezama kao što su: *kroz* / *na* + akuzativ, *s* / *sa* + instrumental, *u* + lokativ, *od* / *iz* + genitiv, *po* + lokativ i drugim:

68) *Parler du nez* (TLF: 728).
Govoriti kroz nos.

69) *Se lever du pied gauche* (TLF: 728).
Ustati na lijevu nogu.

70) *Pendant que Julien soupait de grand appétit (...).* (RN: 223)
Dok je Julien s velikim tekom večerao (...). (CCZ: 214)

71) *La vivandière s'en aperçut (...) et lui présenta, sans mot dire, un verre d' eau-de-vie qu' il avala d'un trait; (...).* (ChP: 38)
Kantinerka to opazi (...) i pruži mu bez reči čašu rakije koju on iskapi u jednom mahu; (...). (KMP: 54)

72) *Souvent il riait de grand coeur de ce qu'on disait dans ce petit groupe (...).* (RN: 256)
Često se od srca smijao onome što se pričalo u toj maloj grupi (...). (CCZ: 241)
Često se iz sveg srca smijao onom što se pričalo u tom malom kružoku. (CCS: 302)

73) *Dans un moment où les rares spectateurs applaudissaient de toutes leurs forces, la duchesse fit un signe (...).* (ChP: 405)
U jednom trenutku, kad su retki gledaoci pljeskali iz sve snage, vojvotkinja dade znak, (...). (KMP: 383)

U sljedeća dva primjera *de* znači: *suivant*, *selon*, *d'après*, *conformément à* (TLF: 729), a prevodi se prijedlogom *po* s imenicom u lokativu:

74) *Cela n'est pas de mon goût.*
To nije po mom ukusu.

75) *Il ne te manque plus (...) que de faire de souvenir le portrait de cet aimable gouverneur (...).* (ChP: 375)
Nedostaje ti još jedino – (...) – da po sećanju izradiš portret onog ljubaznog guvernera (...). (KMP: 357)

10. ZNAČENJE PRIPADNOSTI (POSESIVNO ZNAČENJE)

Prijedložnu grupu u ovom značenju prevodimo besprijedložnim (posesivnim) genitivom ili prisvojnim pridjevima:

76) *Il était tellement animé par son admiration pour les grandes qualités de Danton, de Mirabeau, de Carnot, qui ont su n'être pas vaincus* (...). (RN: 300)
Bio je toliko uzbuđen divljenjem za velika svojstva Dantona, Mirabeaua, Carnota, koji su umjeli ostati neporaženi (...). (CCS: 280)

77) *Bientôt le nom de cette Anetta Marini, fille du drapier, fut dans toutes les bouches; (...).* (ChP: 463)

Ubrzo je ime te Anete Marini, kćerke trgovca čohom, bilo u svim ustima (...). (KMP: 435)

78) *Je ne l'ai pas vu, se disait la duchesse, depuis le concert de la Fausta (...).* (ChP: 325)
Nisam ga videla, govorila je sebi vojvotkinja, od onoga Faustina koncerta (...). (KMP: 310)

79) *(...) le propos du prince revint à l'esprit de la duchesse (...).* (ChP: 346)
(...) vojvotkinja se seti kneževih reči (...). (KMP: 330)

80) (...) elle loua un tableau célèbre du Parmesan (...). (ChP: 430)
(...), pohvalila je jednu čuvenu Parmiđanovu sliku (...). (KMP: 406)

Prijedložna bi se grupa u posljednjem primjeru mogla prevesti prijedlogom *od* s imenicom u genitivu: pohvalila je jednu čuvenu sliku od Parmiđana.

Naime, u ovom, kao i u narednom primjeru imamo izuzetak jer se radi o označavanju pripadnosti djela autoru (Pranjković: 24).

81) *(...) la grande maîtresse avait fait lire par la lectrice l'excellente Histoire de Louis XIII, de M. Bazin*. (ChP: 410-411)
(...) po nalogu prve dvorkinje čitana je izvrsna Istorija Luja XIII od Bazena. (KMP: 388)

U narednom je primjeru posesivno značenje iskazano spojem *de* + lična zamjenica, koji je preveden prisvojnom pridjevskom zamjenicom:

82) *Souvent un mot d'elle faisait tache aux yeux de ses amis si polis*. (RN: 314)
Često je u očima njezinih uglađenih prijatelja neka njezina riječ bila vrlo nezgodna. (CCZ: 290)

10.1. PRIJEDLOG *DE* KAO ONOMASTIČKA PARTIKULA (*LE DE NOBILIAIRE*)

Označava pripadnost plemićkoj ili rjeđe građanskoj klasi. Upotrebljava se:

iza titula (vojvoda, kardinal, maršal, markiz, grof i sl.):

83) *Là, se trouvaient le marquis* de *Croisenois, le comte* de *Caylus, le vicomte* de *Luz* (...). (RN: 256)
Tu su bili markiz *de* Kruaznua, grof *de* Kajlis, vikont *de* Luz (...). (CCS: 302)

iza naziva (gospodin, gospođa, gospođica):

84) *(...) Mme de Rênal se fit longtemps attendre*. (RN: 75)
(...) dugo je čekao gospođu *de* Rênal. (CCZ: 70)

iza ličnog imena:

85) *(...) et le bottier, en écrivant son nom sur son registre, mit M. Julien de Sorel*. (RN: 242)
(...) a cipelar je, zapisujući njegovo ime u knjigu, napisao 'gospodin Julien *de* Sorel'." (CCZ: 230)

86) *La Mole était l'amant adoré de la reine Marguerite de Navarre (...)*. (RN: 306)
La Mole je bio obožavani ljubavnik kraljice Margarete *Navarske*. (CCZ: 284)

11. KVALITATIVNO ZNAČENJE

Značenje kakvoće, svojstva, tj. kvalitativa nalazimo u sljedećim konstrukcijama:

11.1. IMENICA U ZNAČENJU SVOJSTVA + *DE* + IMENICA ILI IMENIČKA GRUPA (GN)

Kod ovakvih se imeničkih sintagmi prva imenica, tj. imenica u značenju svojstva, može zamijeniti odgovarajućim kvalitativnim (opisnim) pridjevom npr:

l' immensité de la mer → la mer est immense (TLF : 731).

87) *(...) tu auras besoin de la force de tes bras*. (ChP: 325)
(...) trebat će ti snažne mišice. (KMP: 310)

88) *Ce jour-là et les suivants, il sut cacher l'excès de sa félicité (...)*. (RN: 430)
Toga dana i idućih dana znao je prikriti svoje preveliko blaženstvo. (CCZ: 401)

89) *Ce qui ne pouvait échapper, même au vulgaire des courtisans, c'est que (...)*. (ChP: 457)
Čak ni pažnji najobičnijeg dvoranina nije moglo izmaći da (...). (KMP: 429)

Ovdje se dakle, imenica u značenju svojstva prevodi odgovarajućim opisnim pridjevom.

Sljedeća dva primjera pokazuju da se GP u ovakvim konstrukcijama može iskazati i genitivom bez prijedloga, tj. u ovom slučaju, kvalitativnim genitivom:

90) *Il était court et épais (...) l'oeil brillant et sans expression autre qu'une méchanceté de sanglier*. (RN: 375)
Bio je onizak i zdepast (...) a u njegovim sjajnim očima odražavao se samo bijes jednog vepra. (CCS: 437)

91) *Et moi aussi, me suis-je dit à l'instant, je traverserai la Suisse avec la rapidité de l'aigle (...)*. (ChP: 27)
I ja ću, rekao sam odmah sebi, preći Švajcarsku brzinom orla (...). (KMP: 45)

11.2. IMENICA + *DE* + IMENICA U ZNAČENJU SVOJSTVA

GP s imenicom u značenju svojstva u ovoj poziciji uglavnom prevodimo odgovarajućim kvalitativnim pridjevom:

92) *M. Appert comprit qu'il avait affaire à un homme de coeur (...)*. (RN: 18)
Gospodin Aper je shvatio da ima posla s odvažnim čovjekom (...). (CCS: 23)

93) *On admirait l'indifférence polie et les airs de hauteur avec lesquels il jetait ses cartes, (...)*. (ChP: 449)
Divili su se učtivoj ravnodušnosti i oholom izgledu s kojim je bacao karte (...). (KMP: 423)

Konstrukcije s prijedlogom *od* u značenju kvalitativa danas su posve rijetke i zastarjele (Pranjković: 27):

94) *La princesse passait sa vie avec le vénérable père Landriani (...) homme de science, homme d'esprit même (...)*. (ChP: 108)
Kneginja je provodila svoj život s prečasnim ocem Landrijanijem (...) čovekom od nauke, čak i od duha, (...). (KMP: 117)

95) *Ensuite vint la description passionnée du malheureux dont il faut avoir pitié pour honorer dignement la Madone de Pitié (...)*. (ChP: 461)
Zatim je došlo strasno opisivanje nesrećnika prema kome treba imati milosrđa da bi se dostojno slavila Gospa od milosrđa (...). (KMP: 433)

EKSPLIKATIVNO *DE*

Ovo značenje prijedloga *de* nalazimo u afektivnim i pejorativnim kontekstima:

96) *J' ai su me faire aimer de ce monstre d'orgueil (...).* (RN: 448)
Uspio sam da me zavoli to čudo od ponosa (...). (CCS: 517)
Uspio sam postići da me zavoli ovo čudovište od utjelovljenog ponosa (...). (CCZ: 419)

97) *(...) ce miracle de beauté était sous le charme des énormes favoris (...) du jeune comte M* (...).* (ChP: 210)
(...), ovo čudo od lepote nalazilo se pod čarolijom ogromnih zalisaka (...) mladog grofa M... (...). (KMP: 208)

Iz primjera vidimo da se radi o imenskim spojevima riječi koji odgovaraju sintagmi nominativ + *od* + genitiv.

U ovakvim se spojevima preko poredbenog značenja značenje predmeta u genitivu donekle poistovjećuje sa značenjem predmeta označenog nominativom. Za ovo se značenje upotrebljava termin *eksplikativ* (Pranjković: 28).

13. ZNAČENJE KOMPARACIJE

Ovo se značenje javlja u specifičnoj konstrukciji superlativa[5], uz udvojene imenice, pridjeve (supstantivirane) i zamjenice:

98) *(...) il contemplait (...) ce fameux prince de la Moskova, le brave des braves.* (ChP: 42)
(...) gutao je očima tog slavnog kneza od Moskove, najhrabrijeg među hrabrima. (KMP: 58)

99) *Le saint des saints* (TLF: 722).
Svetac nad svecima.

100) *Tu ne sais rien de rien (...).* (ChP: 36)
Ti ni o čemu pojma nemaš (...). (KMP: 53)

Kako vidimo, "uvjet je pojavi ovakva značenja da u konstrukciji bude prisutan komparativ odnosno superlativ ili bilo kakva riječ komparativnoga odnosno superlativnoga značenja." (Pranjković: 23 – 24)

Ova se konstrukcija analogijom javlja i u eksklamativnim rečenicama frazeološkog karaktera:

101) *Dieu de Dieu! dit le caporal en s'interrompant (...).* (ChP: 51)
Boga mu ljubim ! – uzviknu kaplar prekinuvši se – (...). (KMP: 66)

[5] Riječ je o tzv. hebrejskom superlativu (TLF: 722).

LITERATURA

Drašković, Vlado (1968), "O separativnom značenju predloga dans u modernom Francuskom", *Anali Filološkog fakulteta*, sv. 8, Beograd

Drašković, Vlado (1962), *Dopunski infinitiv u francuskom jeziku*, Zavod za izdavanje udžbenika narodne republike Srbije, Beograd

Grevisse, Maurice (1993), *Le Bon Usage*, 13ème édition par André Goosse, DeBoeck Duculot

Ivić, Milka (1951-1952), "O predlogu po u srpskohrvatskom jeziku", *Južnoslovenski filolog* XIX knj. 1- 4, Beograd

Ivić, Milka (1954), "Uzročne konstrukcije s predlozima zbog, od, iz u savremenom književnom jeziku", *Naš jezik*, knj. V, sv. 5–6, Beograd

Kovačević, Miloš (1988), *Uzročno semantičko polje*, Svjetlost, Sarajevo

Melis, Ludo (2003), *La préposition en français,* Ed. Ophrys, Paris

Papić, Marko (1999), *Gramatika francuskog jezika, Strukturalna morfosintaksa*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd,

Pranjković, Ivo (2001), *Druga hrvatska skladnja (Sintaktičke rasprave),* Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

IZVORI I SKRAĆENICE

ChP – Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Classiques Garnier, Paris, 1960.

KMP – Stendal, *Kartuzijanski manastir u Parmi*, prijevod sa francuskog Božidar Marković, Savremena administracija, Beograd, 1964.

RN – Stendhal, *Le Rouge et le Noir, Chronique de 1830*, Le Livre de Poche, Paris, 1997.

CCZ – Stendhal, *Crveno i crno, Kronika XIX stoljeća*, prijevod sa francuskog Ana Smokvina Ibler, Globus media, Zagreb, 2004.

CCS – Stendal, *Crveno i crno, Hronika XIX stoljeća*, prijevod sa francuskog Irina B. Armič, Svjetlost, Sarajevo, 1990.

CH – Malraux, André, *La Condition humaine*, Éd. Gallimard, Collection Folio, Saint Amand (Cher), 1996.

ŽLj – Malraux, André, *Život ljudski*, prijevod sa francuskog Ljerka Linić, Naprijed – Stvarnost, Zagreb, 1969.

LjS – Malro, Andre, *Ljudska sudbina*, prijevod sa francuskog Marija Đorđević i Ljubica Bayer – Protić, Srpska književna zadruga, Beograd, 1954.

TLF – Imbs, Paul, *Trésor de la langue française*, *Dictionnaire de la langue du XIX ème et du XX ème siècle (1789–1960)*, Tome sixième, Éd. du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1978.

NPR – Robert, Paul, *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1995.

LES SIGNIFICATIONS ABSTRAITES OU NOTIONNELLES DE LA PRÉPOSITION FRANÇAISE *DE*

Résumé

Les valeurs fondamentales des prépositions, du point de vue sémantique, sont celles de l'espace et du temps. Dans ce cas on parle des significations dimensionnelles des prépositions alors que les autres significations peuvent être considérées comme abstraites ou notionnelles. Quant à la préposition *de*, nous pouvons constater que ces dernières sont assez nombreuses mais qu' il y en a toujours une qui s'impose par la situation même.

Selon le contexte, le groupe prépositionnel formé à partir de la préposition *de* se traduit de différentes façons en bosniaque, croate et serbe, langues qui, par rapport au français, connaissent le système des déclinaisons. Cela explique une bonne partie de la diversité de la traduction de ce groupe.

UDK 811.163.4 *3'373.45

Amela ŠEHOVIĆ

MJESTO I FUNKCIJA ANGLICIZAMA U SAVREMENOM BOSANSKOM JEZIKU

KLJUČNE RIJEČI: *engleski jezik, dodatni jezik, anglicizmi, tradicionalni mediji, moderni mediji, neologizmi, strane riječi, posuđenice, pravopisna norma*

U bosanskom jeziku stalan je i svakodnevan priliv novih anglicizama, ali se oni, i pored velike brojnosti i nespornog utjecaja na procese u savremenom jeziku, nedovoljno proučavaju. Ta je činjenica motivirala ovo istraživanje, u kojem se objašnjavaju razlozi njihove povećane upotrebe te pravopisni problemi koje izaziva nagli priliv anglicizama, a na kraju se daju preporuke u pogledu njihova statusa u savremenom bosanskom jeziku.

1. UVOD

Engleski jezik nesporno uživa privilegiran položaj među ostalim jezicima, a razlozi tome su brojni. Ipak, jedan od najvažnijih faktora za takvo stanje nesumnjivo je širenje ekonomske, vojne, političke i kulturne moći dviju svjetskih velesila u kojima se govori engleskim jezikom – SAD-a i Velike Britanije[1]. Uostalom, engleski je i jezik na kojem se odvija 75% korespondencije u svijetu i na kojem se razmjenjuje više od 80% kompjuterskih informacija (Edvards, 1994: 41, prema: Piper, 2003: 23). Iz tih razloga neki autori (npr. Bugarski, 2005: 124) smatraju da je sintagma *strani jezik* danas slabo primjenjiva na engleski, koji se u sredinama drugih jezika na više načina odomaćio, te stoga za njega predlažu poseban naziv – *dodatni jezik* (Isto). Poseban status engleskog među ostalim evropskim jezicima ovi autori obrazlažu i činjenicom da je on postao *lingua franca* u savremenom svijetu, što podrazumijeva da olakšava komunikaciju među narodima, te se "u krugovima evropskih institucija naziva i posebnim imenom 'euroengleskog'

[1] Mnogi autori smatraju da značajnu ulogu u širenju utjecaja engleskog jezika ima i njegova otvorenost utjecajima drugih kultura i jezika, tj. njegov kozmopolitizam (v. npr. Drljača, 2006: 67). Stoga neki autori smatraju da "biti danas protiv uticaja engleskog u jezicima sveta, pa i u srpskom – zaludno je i besmisleno, prepuštanje toga toka stihiji i slučajnostima – opasno je i nekulturno" (Radovanović, 2009: 209).

(Euro/English)" (Bugarski, 2005: 125). Iz te uloge engleskog jezika proistječu i druge posljedice – R. Bugarski tvrdi da je povećana upotreba latinice u srpskom jeziku od 1974. godine do danas (kako u privatnoj tako i u javnoj sferi)[2] uzrokovana povećanim utjecajem engleskog, kao latiničnog pisma, u savremenom svijetu (2009: 62). Naročito su mladi ljudi izloženi utjecaju engleskog jezika, i to na više polja – putem interneta, e-mejla[3], filmova, muzike, općenito putem pop-kulture. Svjesni činjenice da su upravo mladi generatori jezičkih promjena, tokom 2009. godine među sarajevskim studentima/icama (ukupno 100 ispitanika/ica), proveli smo anketu koja je istraživala njihove asocijacije na izraz *engleski jezik*[4]. Jezgro polja verbalnih asocijacija u koje ulazi izraz *engleski jezik* čini 87 asocijata, od kojih se 25 asocijata jav-

[2] Spomenuti autor navodi podatke iz jedne novinske ankete provedene 2002. godine (prema: Klajn, 2003: 126), čiji rezultati ukazuju na to da se privatno 39,8% građana/ki Srbije koristi latnicom, 21,9% ćirilicom, a 38,3% obama pismima, zavisno od situacije (Bugarski, 2009: 62). Takav status latinice u srbijanskom društvu očito je, prema mišljenju R. Bugarskog, zabrinuo određene političke krugove budući da se u Ustavu Srbije iz 2006. godine prvi put uopće ne spominje službena upotreba latinice srpskog jezika, čak ni kao dodatna mogućnost (Bugarski, 2009: 60).

[3] Ova je polusloženica nastala prevođenjem strane skraćenice od dužeg naziva (engl. *electronic*), na mjestu prvog člana, i usvajanjem (ortografski prilagođene) posuđenice mejl (engl. *mail*). U svakodnevnoj je komunikaciji ovaj tvorbeni model sve prisutniji (up. polusloženice u kojima je na prvome mjestu skraćenica *m*, prema engleskom *mobile*, npr. m-internet).

[4] Asocijati dobijeni anketom direktno se preuzimaju iz anketnih listića, što određuje način njihova bilježenja, a navode se redoslijedom opadajuće frekvencije: *Engleska* 31, *muzika* 21, *Shakespeare* 21, *Amerika*/*SAD* 20, *London* 17, *film* 16, *svjetski jezik* 16, *komunikacija* 11, *kraljica Elizabeta* 11, *raširenost* 10, *gramatika* 8, *književnost* 8, *čaj* 7, *potreba* 7, *anglistika* 6, *Big Ben* 6, *Kembridž* 6, *Oxford* 6, *posao* 6, *škola* 6, *Englez* 5, *fudbal* 5, *Harry Potter* 5, *posuđenice* 5, *princeza Diana* 5, *rječnik* 5, *dominacija* 4, *glagoli* 4, *internet* 4, *kralj Arthur i vitezovi Okruglog stola* 4, *poseban akcent* 4, *sporazumijevanje* 4, *školski predmet* 4, *tehnologija* 4, *televizija* 4, *uspjeh* 4, *Barack Obama* 3, *Charles Dickens* 3, *civilizacija* 3, *fast food* 3, *kiša* 3, *kraljica* 3, *kultura* 3, *kurs* 3, *moda* 3, *općepoznat* 3, *pravopis* 3, *putovanje* 3, *slava* 3, *sleng* 3, *svugdje priznat jezik* 3, *univerzitet* 3, *Arsenal* 2, *BBC* 2, *bogatstvo* 2, *ekonomija* 2, *globalizacija* 2, *glumci* 2, *Harvard* 2, *interesantan* 2, *Irska* 2, *knjige* 2, *kraljevstvo* 2, *lijep* 2, *Liverpool* 2, *Manchester United* 2, *Michael Jackson* 2, *Midhat Riđanović* 2, *obavezan* 2, *obrazovanje* 2, *određeni član* 2, *poznati bendovi i pjevači* 2, *prevođenje* 2, *Robie Williams* 2, *Snežana Bilbija* 2, *srednja škola* 2, *stranac* 2, *strani jezik* 2, *stručni termini* 2, *student* 2, *svijet* 2, *Šerlok Holms* 2, *turizam* 2, *učenje* 2, *umjetnost* 2, *uštogljenost* 2, *volan na desnoj strani* 2, *Američki univerzitet*, *Animal Planet*, *Aston Villa*, *batler*, *bitan*, *Brad Pitt*, *Byron*, *budućnost*, *CD plejer*, *CNN*, *crveni autobus*, *cyber*, *čajni kolačići*, *Čarli Čaplin*, *Dan Brown*, *David Beckham*, *drama*, *E. A. Poe*, *elegantnost*, *francuski jezik*, *funta*, *gluma*, *golf*, *govor*, *gramatičko vrijeme*, *Hamlet*, *Henrik VIII*, *historija*, *hit*, *Hollywood*, *integracije*, *intelektualno bogatstvo*, *informatika*, *internacionalna saradnja*, *izazov*, *James Bond*, *jednostavan*, *jezik*, *jezik budućnosti*, *kolonizacija*, *kompjuterski jezik*, *kondicionalne rečenice*, *kraljevska obitelj*, *kultura govora*, *London Bridge*, *London Tower*, *McDonald's*, *mediji*, *melodičnost*, *mir*, *miš*, *moderan*, *mogućnost*, *monarhija*, *MTV*, *Muzej "Madam Tiso"*, *nadmenost*, *napredak*, *nastavnik*, *Oliver Twist*, *opći predmet*, *operativni jezik*, *otkrića*, *ozbiljnost*, *pismenost*, *plemići*, *podrazumijeva se*, *policajac*, *politika*, *polo*, *popularan*, *poslovni svijet*, *poštapalice*, *pozorište*, *praktičnost*, *Present Simple*, *prijateljstvo*, *računar*, *red*, *reklame*, *romantika*, *scenske umjetnosti*, *serije*, *sigurnost*, *službeni jezik*, *Stephen King*, *stražar*, *studiranje*, *svjetlija budućnost*, *Temza*, *The Beatles*, *težak izgovor*, *učenik*, *univerzalnost*, *uskogrudnost*, *V. Woolf*, *Velika očekivanja*, *velike kuće*, *vrijeme*, *zapošljavanje*, *zastava Velike Britanije*, *zatvorenost*, *znanje*, *zvijezde*, *život*.

lja samo dva puta. Ostali asocijati, zastupljeni samo jednim javljanjem, čine periferiju polja (105). Pretežno su zastupljene paradigmatske asocijacije, što znači da je sintagmatskih asocijacija malo (bitan, lijep, moderan, obavezan, popularan itd.), "verovatno i zato što je u zadatom izrazu mesto atributa već bilo zauzeto, a predikatska sintagmatika je u asocijativnim reakcijama i inače ređa od atributske" (Piper, 2003: 148), kako to za asocijacije na izraz *srpski jezik* objašnjava navedeni autor. Općenito, rezultati provedene ankete[5] pokazuju pozitivan odnos ovih informatora/ki prema engleskom jeziku (engleski se naziva lijepim, melodičnim, modernim, praktičnim, povezuje se sa uspjehom, bogatstvom, slavom, životom, prijateljstvom, mirom, redom, napretkom, sigurnošću, svjetlijom budućnošću, zapošljavanjem, a, pored toga, on se smatra intelektualnim bogatstvom i jezikom budućnosti itd.). Ipak, treba reći da se uočavaju i negativne strane njegova utjecaja na druge jezike, te se među asocijatima pojavljuju i: *kolonizacija*, *dominacija*, a zanimljivo je da jedan asocijat čini izraz *francuski jezik*, vjerovatno zbog općepoznatog negativnog stava jezičkih stručnjaka u Francuskoj prema anglicizmima.

Svakako, engleski jezik dosta je zastupljen i u reklamama[6], sloganima, stručnim terminima, naročito informatičkim, itd. Mnoge reklame preuzete su na engleskom jeziku: *Givenchy – the new men's fragrance* (Magazine, 24: 5), a vrlo rijetko se uz engleski izvornik navodi i prijevod kao u reklami za Guerlainov muški parfem *Homme*, tj. *For the animal in you* i *Za ono divlje u Vama*. No, ne reklamiraju se samo parfemi na engleskom jeziku, ponekad se tako reklamiraju i domaći prodajni centri – tako se jedan još neotvoreni prodajni centar u našem gradu reklamira sloganom ...*where it all comes together* (Magazine, 24: 21). Takvim pojavama očito pogoduje činjenica da "nema zakona o isključivoj upotrebi službenog jezika u medijima, ..., reklamama i slično" (Katnić-Bakaršić, 2009: 79), kao što je to slučaj u nekim zemljama, npr. Estoniji, Francuskoj itd.

[5] Slična je anketa provedena nekoliko godina ranije – 2002. godine – među beogradskim, novosadskim i zrenjaninskim studentima/icama i srednjoškolcima/srednjoškolkama (ukupno 465 ispitanika/ica), a njeni su rezultati slični našim – odnos ovih informatora/ki prema engleskom jeziku više je nego pozitivan (engleski se naziva lijepim, melodičnim, milozvučnim itd.) (Piper, 2003: 157).

[6] Više o tome u: Katnić-Bakaršić, 2001: 188, 191.

2. POVEĆANA UPOTREBA ANGLICIZAMA[7] U ŠTAMPI

Svim ovim podacima nastojali smo pokazati važnost engleskog jezika u savremenom društvu, pa tako i u medijima[8] – kako u tradicionalnim (poput štampe, radija i televizije) tako i u novim (poput interneta i s njim povezanim oblicima komunikacije – npr. blogovi i sl.). Mi smo se odlučili da naše istraživanje provedemo na korpusu štampe jer ona jedina od tradicionalnih medija predstavlja pisane izvore. Međutim, imajući u vidu tematsku raznorodnost časopisa, izbor je sužen na tzv. ženske časopise, u kojima se govori o modi, filmu, muzici, muško-ženskim odnosima, i na informatičku periodiku. Naime, u ovim je časopisima evidentna povećana upotreba anglicizama, što i jeste predmet našeg istraživanja, u kojem dominira kriterij funkcionalnosti jezičkih sredstava u datom kontekstu s obzirom na činjenicu da nijedna jezička pojava ne nastaje slučajno, tj. da svaka novonastala jezička pojava ima svoje obrazloženje – kako danas tako i u prošlosti našeg jezika. Zahvaljujući tome bosanski je jezik danas bogatiji za sljedeće lekseme stranog porijekla: ulje (grčko-latinski korijen), turcizme: čarapa, čizma, papuče, nanule, sapun, šećer; germanizme: šrafciger (odvijač), rerna[9] (pećnica), šnala, folija, rajsferšlus; rusizme: čistka, uravnilovka, udarnik, trebovanje, kosmonaut itd. Već ove lekseme zorno predočuju jednu nespornu činjenicu – da nismo bili otvoreni za strane utjecaje (prvenstveno na planu leksike), bosanski bi jezik danas bio mnogo siromašniji u pogledu rječničkog fonda. Pri tome su sve navedene lekseme u naš jezik ušle za vladavine stranih osvajača (Turaka, Habsburgovaca) ili, u novije doba, za vrijeme tijesnih političko-ekonomskih i kulturnih veza s drugim državama (u prvom redu sa Sovjetskim Savezom), i to za označavanje novih pojava i pojmova u razvoju društva. Na šta nas ovo upućuje? Na zaključak da su anglicizmi u savremenom jeziku dobili ulogu koja je, u pojedinim razdobljima, pripadala turcizmima[10], germanizmima i rusizmima, iako treba

[7] Anglicizmom smatramo "englesku riječ, izraz, izreku ili konstrukciju preuzetu u koji drugi jezik" (Simeon, 1969: 73), ne uzimajući pri tome u obzir kriterij ortografske (ne)prilagođenosti.

[8] R. Filipović masovne medije smatra najvažnijim posrednikom u procesu međujezičkog posuđivanja (1986: 50), čime indirektno ukazuje na njihov nesporan utjecaj u razvoju jednog jezika.

[9] Lekseme *šrafciger* i *rerna* češće se javljaju u kolokvijalnom stilu bosanskog i srpskog jezika – u hrvatskom jeziku insistira se na upotrebi leksema *odvijač* i *pećnica*.

[10] A. Peco navodi podatak prema kojem prvo izdanje Vukova Srpskog rječnika, iz 1818. godine, sadrži 2.500 turcizama, a izdanje iz 1852. godine 3.700 (Peco, 1986: 271), što ukazuje na znatno povećanje broja turcizama u našem jeziku tog doba, i to za relativno kratko vrijeme. Paralela s engleskim jezikom danas nužno se nameće, s tim da se povećanje broja anglicizama sigurno odvija ubrzanijim tempom u odnosu na tempo napredovanja turcizama u 19. vijeku, vjerovatno i zbog svih tehnoloških mogućnosti kojima danas raspolažemo ali i zbog povećane opće pismenosti.

napomenuti da u savremeni jezik i dalje primamo veliki broj germanizama[11], za šta nam brojne potvrde daje žargon (npr. štreber, štrebati, štimung, štekati itd.). U skladu s navedenim stavom da su anglicizmi preuzeli nekadašnju ulogu turcizama, germanizama i rusizama, i imajući u vidu funkcionalnost tih leksičkih jedinica, da li ih treba *a priori* smatrati nepoželjnim u savremenom jeziku, kako bi to htjeli/e jezički/e puristi/ce? Naš je odgovor ne[12], a sada ćemo ga i detaljnije obrazložiti.

2.1. KLASIFIKACIJA ANGLICIZAMA PREMA FORMALNOM KRITERIJU

Korpus za ovo istraživanje čine tzv. ženski časopisi i informatička periodika upravo zbog velikog broja anglicizama koji se u njima pojavljuju u posljednje vrijeme i na taj način ulaze u opću upotrebu, naročito među mladim ljudima. U njemu se, prema formalnom kriteriju[13], razlikuju **dvije grupe anglicizama** – prvu grupu čine anglicizmi koji se doslovno prenose iz engleskog jezika, što znači da se i pišu kao u engleskom, a drugu grupu čine ortografski prilagođeni anglicizmi[14]. No, zajedničko objema grupama anglicizama jest da su svi zabilježeni primjeri ujedno i neologizmi[15], te da je među njima veliki broj onih koji označavaju pojmove iz oblasti mode, šminke, zdravlja, pop-kulture, informatičke i mobilne tehnologije itd.

2.1.1. U prvoj grupi anglicizama, doslovno prenesenih iz engleskog jezika, su sljedeće riječi i izrazi: *must have* odjevni predmeti, *in* i *out* odjeća, *t-shirt*, *comeback* cipela sa ortopedskom platformom, *look*, *make up* kolekcija, *anti-age* krema, *wellness*[16] centri, *event, web* stranica, *on-line* kupovina, *prepaid* korisnik, *reality show*, *gamer* itd. Kako su navedene riječi preuzete

[11] Ova je pojava također uvjetovana velikom političko-ekonomskom moći zemalja u kojima se govori njemačkim jezikom.

[12] Na fonu ovakvih razmišljanja su i stavovi nekih lingvista koji smatraju da bi "pojam *norme* u raspravama o leksiku morao (bi) biti zamijenjen pojmom *normativnih načela* ili bolje rečeno, *normativnog načela*, a to je isključivo kontekst kao podloga aktivaciji kognitivnih domena i okvira..." (Belaj, 2009: 264).

[13] Kako je formalni kriterij veoma važan za osnovnu temu rada – anglicizme koji su ujedno i neologizmi – iz analize su izostavljeni isključivo značenjski neologizmi.

[14] Na ovakvom pristupu insistira srpska norma, gdje se riječi iz engleskog jezika pišu ćiriličkim slovima, i to prema izgovoru.

[15] V. Muhvić-Dimanovski navodi podatak prema kojem "40% novih riječi pripada kategoriji posuđenica iz engleskoga" (2005: 40).

[16] V. Muhvić-Dimanovski ovaj anglicizam ističe kao veoma zanimljiv jer se on posljednjih godina "proširio ne samo u njemačkome nego u praktički svim europskim jezicima i to s visokom frekvencijom uporabe" (2005: 44). Mi možemo dodati da je isti slučaj i s anglicizmom *lifestyle*, koji se, osim u samostalnoj upotrebi, pojavljuje i u kombinacijama s drugim imenicama: *lifestyle blogovi*, *lifestyle magazin* itd.

u izvornom obliku iz jezika davaoca, njih ćemo smatrati stranim riječima u bosanskom jeziku, budući da se one mogu zamijeniti već postojećom riječi ili izrazom: *must have* odjevni predmeti (= obavezni odjevni predmeti/odjevni predmeti koji se moraju imati), *in* i *out* odjeća (= moderna i demode odjeća), *comeback* cipela sa ortopedskom platformom (= povratak cipela sa ortopedskom platformom), *look* (= izgled), *event* (= događaj).

U ovoj grupi anglicizama ima i onih koji označavaju nove, ranije nepostojeće pojmove, kakvi su npr.: *web* stranica – stranica na internetu/internetska stranica, *on-line* kupovina – kupovina putem interneta, *gamer* – pasionirani igrač kompjuterskih igrica. Očito je da među njima dominiraju pojmovi koji se odnose na nove tehnologije, a zbog njihove općeprihvaćenosti u svakodnevnoj komunikaciji[17], pokušaji zamjene ovih leksema nekom domaćom leksemom često postaju kontraproduktivni i neuspješni[18]. Čak su, u većini slučajeva, neuspješni i pokušaji da se ovi neologizmi, barem na ortografskoj razini, prilagode bosanskom jeziku.

Direktno iz engleskog jezika preuzeta je i imenica *printer*, koja se od gore navedenih razlikuje time što njen izgovor odgovara načinu na koji se piše (v. Mihaljević, 1993: 21). Stoga se postavlja opravdano pitanje da li je moguće ovu riječ smatrati stranom riječi? Slijedeći samo formalni kriterij, odgovor je nesumnjivo pozitivan. S druge strane, ako se uzima u obzir jezička intuicija prosječnoga govornika, kojem je ova riječ veoma bliska, odgovor bi prije bio negativan nego pozitivan. Ipak, znakovito je da se u posljednje vrijeme sve češće može čuti njena prevedenica *štampač*[19], iako još uvijek nedovoljno rasprostranjena[20].

Što se tiče ostalih leksema koje su spomenute, zanimljivo je da se *web* i *wellness*, i pored mogućnosti pisanja prema izgovoru, ipak gotovo redovno upotrebljavaju u izvornoj formi. U analiziranom korpusu isti je slučaj i sa drugim riječima iz engleskog jezika, što još jednom potkrepljuje ranije izrečeni stav da engleski jezik među mladim (ali i sredovječnim) ljudima sve više postaje dodatni a ne strani jezik.

[17] To je i razlog zašto je sve teže, barem na području informatike, utvrditi granicu između općejezičkog i terminološkog (up. Šipka, 2004: 104).

[18] Naročito kada se, kao u slučaju ovih anglicizama, riječ iz engleskog prevodi višečlanim domaćim ekvivalentom.

[19] U tom se slučaju ostvaruje novi smisao već postojeće lekseme *štampač*.

[20] Takvo stanje ne mora nužno obeshrabrivati s obzirom na općepoznatu činjenicu da "treba proći određeno vrijeme da bi se nov naziv prihvatio. Zbog toga se u najranijem razdoblju, a često i mnogo duže paralelno upotrebljavaju tuđica ili posuđenica i domaći naziv…" (Mihaljević, 1993: 171).

2.1.2. Nešto rjeđe se u jeziku štampe primljeni anglicizmi prilagođavaju našem jeziku kao jeziku primaocu, i to prvenstveno na ortografskom planu, a u zavisnosti od vrste riječi i na morfološkom planu. Uvažavajući činjenicu da se ovi anglicizmi prilagođavaju našem jeziku barem po jednom kriteriju (ortografskom i/ili nekom drugom), smatramo ih posuđenicama, npr. imenice *čip* (engl. *chip*), *fotošop* (engl. *Photoshop*), *hardver* (engl. *hardware*), *softver* (engl. *software*), *stejdž* (engl. *stage*), *trendi* (engl. *trendy*) itd. Za imenice ili pridjeve koji ne označavaju nove pojmove moguće je naći adekvatnu domaću zamjenu (imenice *scena* ili *bina* za *stejdž*, konstrukciju 'koji prati modu' ili pridjev *moderan* za *trendi*), ali se one u analiziranom korpusu manje upotrebljavaju. Jedan od razloga može biti taj da su posuđenice, "u bezbroj slučajeva mnogo atraktivnije, sadrže u sebi određenu dozu egzotike, pa tako, naročito u reklamama, sigurno imaju daleko veći učinak od prevedenica" (Muhvić-Dimanovski, 1986: 248)[21]. Gore navedene lekseme najprije podliježu transfonemizaciji, tj. "zamjeni fonoloških elemenata jezika davaoca elementima jezika primaoca" (Filipović, 1986: 69), a eventualno i transmorfemizaciji, što znači da se usklađuju s morfološkim sistemom jezika primaoca. Ovaj zaključak prvenstveno vrijedi za imenice, koje se mogu deklinirati, ali tek nakon primanja svih morfoloških kategorija imenica: čip*a*, u fotošop*u*, hardver*om*. To podrazumijeva i da se kod jednosložnih osnova upotrebljava infiks -ov-/-ev-: čip*ov*i.

Za razliku od imenica, pridjevi se uglavnom ne mogu deklinirati, niti primati nastavke muškog, ženskog i srednjeg roda, što je vidljivo iz sljedećih primjera:

Otac je *trendi*.
Majka je *trendi*.
Dijete je *trendi*.

Među posuđenicama iz engleskog jezika veliki je broj glagola, za koje vrijedi pravilo da se adaptiraju prema morfološkom sistemu jezika primaoca (Filipović, 1986: 44): *čet-a-ti* (transfonemizacija i potpuna transmorfemizacija engl. *to chat*) - "ćaskati s kim na internetu" (jedan novinski tekst sugerira "Četajte da budete zadovoljniji!"), *pro-gugl-a-ti* (transfonemizacija i potpuna transmorfemizacija engl. *to google*) - "izvršiti istraživanje nekog pojma na internetu" (dobilo naziv po najpoznatijem internetskom pretraživaču *www.google.com*), fotošop-ir-a-ti (transfonemizacija i potpuna transmorfemizacija engl. *Photoshop*[22]) - "u fotošopu (iz)vršiti korekcije na nečijoj fotografiji (obično

[21] Nešto više o razlozima upotrebe stranih riječi i posuđenica kasnije (v. str. 149-151).
[22] Na stranici http: //www.hufingtonpost.com, posjećenoj 30. 11. 2009. godine, zabilježili smo i engleski

radi uljepšavanja)", *konekt-ov-a-ti se* (transfonemizacija i potpuna transmorfemizacija engl. *to connect*) – "priključiti se na internet". Svi ovi glagolski neologizmi pojavljuju se i u bosanskom, i u hrvatskom, i u srpskom jeziku, ali sa različitom frekvencijom tvorbenih formanata kojima se deriviraju. To je nekim hrvatskim lingvistima poslužilo kao dokaz kako "u korpusu nema potvrda za glagole s formantom -*ovati*" (Mihaljević, 1993: 23). Međutim, iako su u hrvatskome razgovornom jeziku, zasigurno u većoj mjeri nego u bosanskom i srpskom, uobičajene forme s tvorbenim formantom -ati: *apdejtati*, *downloadati* itd. (Halonja, 2008: 22–23), to ne znači da se u njemu ne pojavljuju, u nešto manjem procentu, i druge forme. Na tu činjenicu, paradoksalno, upravo ukazuje spomenuta autorica u članku pisanom nekoliko godina kasnije, u kojem navodi tri varijante jednoga glagola: *daunloudati*/*daunloudovati*/*daunlodirati* (Mihaljević, 2009: 272). Činjenica da ih ova autorica posmatra kao žargonizme[23] suštinski ništa ne mijenja, jer su i žargonizmi sastavni dio jednoga jezika. Stoga ranije navedeni zaključak iste autorice smatramo preoštro formuliranim čak i za hrvatski jezik. S druge strane, u bosanskome jeziku, a zasigurno i u srpskom, formant-*ovati* veoma je zastupljen u tvorbi glagolskih neologizama (naročito u području informatike)[24]. U vezi s glagolskim neologizmima ovoga tipa, zanimljivo je drugo zapažanje M. Mihaljević, a to je da "nije zabilježen ni jedan glagol koji zadržava izvorni engleski ili miješani način pisanja" (Mihaljević, 1993: 23), koje je, osim na situaciju u hrvatskom jeziku, uglavnom primjenjivo i na situaciju u bosanskom i srpskom jeziku. Međutim, u informatičkim časopisima na bosanskom i hrvatskom[25] jeziku primjetna je tendencija upravo takvog – miješanog – načina pisanja glagola: *overclockirati*, *flashovati* (prez. *flashuješ*) ali i glagolskih imenica: *bootanje* mašine.[26]

supstandardni glagol *to photoshop*, u tekstu o američkoj glumici Demi Moore: "Demi Moore's Hip *Photoshopped* For W Cover?" (istakla A. Š.), što je veoma zanimljivo, jer je glagol izveden od vlastite imenice.

[23] Pored njih, navedena autorica žargonizmima smatra i općeraširene anglicizme: *ofsajd*, *kompjuter*, *bajpas* (Mihaljević, 2009: 270, 272), čiji su ekvivalenti iz standardnog hrvatskog jezika: *zaleđe*, *računalo*, *prijemosnica* (2009: 271, 272). Takve su lingvističke intervencije očito pretjerano purističke jer je, prema našem mišljenju, žargonski status gore navedenih leksema upitan čak i u hrvatskom jeziku.

[24] To potvrđuju sljedeći glagoli: *apdejtovati*, *diskonektovati se*, *daunlo(u)dovati* itd. Upravo glagol *daunlodovati* O. Durbaba smatra primjerom riječi za koju se može pronaći ekvivalent – "smestiti (program u memoriju računara" – ali se to ne čini, nego se po inerciji preuzima engleska riječ (Durbaba, 2002: 193). Međutim, niti je *daunlodovati* engleska riječ, što potvrđuje našem izgovoru prilagođeno pisanje izvornog *down load*, a naročito domaći sufiks -ovati, niti se upotreba ovoga glagola u ortografski prilagođenoj formi (*daunlo(u)dovati* – nap. A. Š.) može objašnjavati inercijom – riječ je o težnji razgovornoga jezika za ekonomičnim jezičkim izražavanjem.

[25] Srpski jezik je ovdje izuzet jer se u njemu obično vrši ćirilička transliteracija latiničnih slova engleskog jezika, iz kojeg se posuđuju određene lekseme.

[26] Naši su primjeri navedeni iz časopisa *Info* (129: 9, 10, 43), dok A. Halonja navodi primjere: *benchati*, *crackati*, *downloadati*, *overclockati*, *updejtati*, *upgrejdati* (2008: 22, 23, 28, 31, 32) iz hrvatskih informatičkih časopisa.

2.1.3. Iako se neki anglicizmi pojavljuju isključivo u jednoj od dvije navedene grupe, velik je broj anglicizama koji se istovremeno pojavljuju u obje grupe. To znači da se oni ponekad direktno prenose iz engleskog jezika, a ponekad se ortografski prilagođavaju našem jeziku. Takvi su anglicizmi *brand* i *brend*, *jeans* i *džins, DVD drive* i *DVD drajv*, *interface* i *interfejs*, *MP3 player* i *MP3 plejer*[27], *roaming* i *ro(u)ming*, (*back*)*stage* i (*bek*)*stejdž*, *fitness* i *fitnes*, *extra* i *ekstra* itd. Dvojak način pisanja ovih anglicizama zasigurno je uvjetovan njihovom frekventnošću u svakodnevnoj komunikaciji, u skladu sa općepoznatom činjenicom da se na važnost nekog pojma ukazuje većim brojem formi za njegovo označavanje.

2.2. RAZLOZI ZA POVEĆANU UPOTREBU ANGLICIZAMA U SAVREMENOM BOSANSKOM JEZIKU

Razlog za upotrebu stranih riječi i posuđenica za koje već postoje domaće riječi podjednako može biti utisak koji se želi izazvati pred drugima (obično utisak moderne, obrazovane osobe, kojoj je engleski jezik svakodnevnica)[28] ali i povećana ekspresivnost[29] ovih leksema u odnosu na ekvivalentnu riječ iz standarda, koja je obično neutralna. Dakle, u navedenim slučajevima, "osobenost se ispoljava u tome što se jedinice ovog tipa ne uključuju u leksički sistem jezika primaoca da bi popunile njegove konceptualne praznine, nego da bi povećale broj njegovih leksičkih sredstava za individualnu emotivno-ekspresivnu i stilsku kreativnost u upotrebi jezika"[30] (Ristić, 2006: 150), što objašnjava razloge njihove upotrebe[31] (više o tome u: Bratanić, 1986: 56). Pored toga,

[27] Ovakve kombinacije slovnih i/ili brojnih skraćenica sa riječi u punoj formi mnogo češće se upotrebljavaju kao elipse: DVD, MP3 itd.

[28] Tada je riječ o pomodnoj upotrebi engleskog jezika, prestižnog idioma poznatog samo obrazovanim i/ili modernim osobama (koje znaju šta je npr. *real life*, *workshop*, *slim jeans* itd.). Na taj način, engleski jezik dobija oznaku sofisticiranosti, što nije rijedak slučaj – takva je, npr., funkcija engleskog među maternjim govornicima hindija (Gumperz, 1982: 74). Navedena jezička praksa ne treba nas čuditi ako znamo da govornici odabiru određene načine govorenja kao "čin identifikacije" (*act of identity*) (Le Page i Tabouret-Keller, 1985: 181; prema: Swan, 2004: 227), čime se obično identificiraju kao članovi grupe kojoj žele pripadati.

[29] Ona je ponekad uzrokovana posebnom konotacijom koju određena leksema, u ovom slučaju anglicizam, ima u odnosu na domaću riječ, npr. anglicizam *brend* (engl. *brand*) u odnosu na domaću riječ *marka* (tvornička) ima dodatnu pozitivnu konotaciju – brendovima u savremenoj upotrebi jezika mogu biti nazvane samo veoma uspješne tvorničke marke, odnosno proizvodi.

[30] Ovo su nam potvrdili/e, u usmeno provedenoj anketi, gotovo svi/e naši/e informatori/ke, uglavnom dobi do 35 godina, koji/e pripadaju generacijama koje imaju blizak kontakt s engleskim jezikom od najranijeg djetinjstva, pa nas takvo razmišljanje ne treba začuditi. Međutim, svaki dan se možemo uvjeriti u povećanu upotrebu anglicizama u govoru i pripadnika/ca drugih dobi, što onda ukazuje na širenje ove pojave među svim govornicima našeg jezika.

[31] Stoga zaključak I. Klajna da "nagli priliv novih reči, veliko prisustvo tuđica i pozajmljenih reči... nadoknađuje nedovoljni tvorbeni potencijal domaćeg vokabulara" (Klajn, 1996: 38–39, 46, prema: Ristić, 2006: 14) smatramo preoštro definiranim.

moguće je i da posuđenica iz stranog jezika dobije dodatno značenje u jeziku primaocu, koje je nepoznato u jeziku davaocu, kao što je to slučaj sa imenicom *brend*. Naime, ova imenica u savremenom bosanskom jeziku ne znači samo 'tvornička marka', što je njeno osnovno značenje u engleskom jeziku, nego i 'zaštitni znak' ili 'simbol'[32], kao u tekstu "Sicilijanski brend za cijeli svijet i sva vremena", koji govori o mafiji (Magazine, 24: 44). Međutim, treba biti naučno objektivan pa ustanoviti da se u pojedinim slučajevima konstrukcijama iz engleskog jezika ostvaruju i drugi ciljevi – na prvom mjestu, ušteda prostora (u pisanom tekstu) ali i vremena (u govoru, kada se izbjegavaju preduge domaće konstrukcije[33]), čime se ostvaruju zahtjevi tržišne i jezičke ekonomije – dovoljno je uporediti sljedeće primjere:

– *t-shirt*: majica s okruglim izrezom,
– *anti-age* krema: krema protiv starenja kože.

Naravno, ne možemo poreći i utjecaj masovnog učenja engleskog jezika i njegove sveprisutnosti u svakodnevnom životu (popularna kultura, informatika itd.) na povećanu upotrebu anglicizama, a među njima naročito onih koji nisu prilagođeni našem jeziku. Primijenjeno na bosanskohercegovačku jezičku situaciju, stječe se dojam "da se govornici sva tri standardna jezika, ..., više boje eventualnog utjecaja jednoga komšijskog/susjedskog standarda na drugi ('njihovog' jezika na 'naš') nego utjecaja geografski udaljenog a moćnog engleskog jezika" (Katnić-Bakaršić, 2009: 79).

Među stranim riječima i posuđenicama iz engleskog jezika dosta je onih koje označavaju dotad nepostojeće realije, a njih je, s ubrzanim razvojem nauke i tehnike, ali i samog društva[34], sve više. Samim tim, njihovo je uvođenje u naš jezik sasvim opravdano, naročito kada se za njih u dogledno vrijeme ne može naći domaći ekvivalent. Kako uočava S. Ristić, "stabilnost stranog leksičkog fonda za novousvojene realije ispoljava se ne samo u frekventnijoj upotrebi većine pozajmljenih reči nego i u njihovoj samostalnijoj upotrebi (odsustvo ili minimalno prisustvo varijantnih oblika i upotreba bez kontaktnih

[32] *The Scribner Dictionary* navodi ukupno osam značenja ove imenice (1986: 118), a *Oxford Wordpower Dictionary* dva (1997: 71), ali nijedno od njih ne odgovara ovom, očito novoizvedenom značenju u bosanskom jeziku.

[33] Searle tvrdi da "u jeziku, kao i u većini oblika ljudskog ponašanja, deluje princip najmanjeg napora..." (1991: 118).

[34] D. Šipka nabraja sljedeće generatore leksičkog dinamizma u devedesetim godinama prošlog vijeka: naučno-tehničke promjene, društveno-ekonomske promjene, rat i nacionalizam, promjene u stilu života, oživljavanje religije, nove ideologije, umjetnički i medijski pravci, te kognitivni i ludički impulsi (Šipka, 2004: 101), a pri tome naglašava da oni "u stvarnosti deluju u sadejstvu, a uz njih deluje i niz drugih, manje predvidivih faktora" (Isto: 102).

sinonima...)" (2006: 156). Uostalom, u slučaju jezika nauke, tehnike[35] i struke, ali i drugih sfera života, upotreba ovih anglicizama olakšava međusobnu komunikaciju, koja često prelazi granice država i jezika. Stoga su ovi anglicizmi danas, slobodno se može reći, u funkciji internacionalizama[36], i kao takvi zaslužuju pažljiv pristup[37], naročito na planu pravopisnog normiranja.

2.3. PRAVOPISNI PROBLEMI IZAZVANI NAGLIM PRILIVOM VELIKOG BROJA ANGLICIZAMA

Do sada smo ukazivali na razloge zbog kojih se anglicizmi neologizmi u savremenom jeziku upotrebljavaju u tolikoj mjeri, odnosno na razloge njihove povećane upotrebe u savremenom jeziku u odnosu na prijašnje faze razvoja bosanskog jezika. Međutim, kakav god stav imali prema njima, ne možemo poreći njihovu rasprostranjenost i frekventnost, zbog čega je suvišno postavljati pitanje njihova opstanka u savremenom jeziku. Jedina pitanja koja u vezi s njima možemo postavljati jesu pravopisna (pitanje njihova pisanja i izgovora) i pitanja pravilne upotrebe, na šta ukazuje i S. Ristić (2006: 170).

Pravopis bosanskoga jezika navodi pravilo prema kojem "za riječi stranoga porijekla koje nisu vlastita imena (opće imenice, pridjevi, prilozi i dr.) načelno vrijedi da se pišu *fonetski*, tj. onako kako se izgovaraju" (Halilović, 1999: 46, t. 53), što se zasigurno mora moći primijeniti i na anglicizme neologizme. Međutim, oni se, i pored sve veće zastupljenosti u savremenom jeziku, ni ne spominju među najbrojnijim posuđenicama – isključivo se navode turcizmi, romanizmi i germanizmi (Halilović, 1999: 47, t. 155).

S druge strane, daje se uputa za pisanje međunarodnih muzičkih termina, koji "u stručnoj literaturi zadržavaju izvorni oblik" (Halilović, 1999: 47, t. 156). Ova uputa nesumnjivo se može primijeniti na pisanje termina u stručnoj literaturi, a naročito na pisanje međunarodnih informatičkih termina, koji mahom dolaze iz engleskog jezika. Smatramo da bi to bilo korisno samim tim što

[35] S. Ristić smatra da, naročito u ovom domenu, "primeri srpskih ekvivalenata... ipak ne pokrivaju potpuno značenje preuzetih reči iz engleskog jezika..." (2006: 176). Stav B. Belaja općenito korespondira stavu S. Ristić, s tom razlikom što je ovdje u centru pažnje odnos anglicizama i kroatizama (2009: 262). Navedeni autor predstavnik je umjerene struje lingvističkih nastojanja i/ili intervencija u hrvatskom jeziku koje se tiču odnosa prema riječima stranog porijekla, u prvom redu prema anglicizmima.

[36] Obično se internacionalizmima smatraju lekseme porijeklom isključivo iz latinskog i grčkog jezika (Šipka, 1998: 87). Međutim, čak i autori koji prihvataju takav stav uviđaju da engleski jezik danas ima ulogu internacionalnog jezika (Šipka, 1998: 88), što podupire naš stav.

[37] Većina lingvista/ica internacionalizme smatra korisnim i poželjnim (up. npr. Bugarski, 1995: 135, Drljača, 2006: 68, Muratagić-Tuna, 2005: 191, Silić, 1997: 412, Silić, 2006: 60–61).

bi na taj način napori jezičkih purista/ica usmjereni na pronalaženje domaćih ekvivalenata čak i u ovim sferama[38] nužno izgubili na snazi i značaju.

Pravopis bosanskoga jezika u još jednom slučaju, osim u pisanju međunarodnih muzičkih termina, dopušta pisanje stranih riječi u izvornom obliku – kada autor/ica želi jače istaći njihovo porijeklo, za šta se navode sljedeći primjeri: *grand-prix*, *lady*, *leader*, *miss*, *musical*, *restaurant*, *toilette*, *vis-à-vis*[39] (Halilović, 1999: 47, t. 156). U skladu s ovom dopuštenom mogućnošću, trebalo bi u *Pravopisu bosanskog jezika* jasno naznačiti činjenicu da se u latiničkom pismu u bosanskom jeziku, isključivo u stranim riječima, pojavljuju i slova *q*, *w*, *x*, *y*, kao što je slučaj u vrlo raširenim primjerima *fax*, *telefax*, *telex*, *taxi* (v. Halilović, 1999: 47, t. 156), da ne spominjemo primjere iz razgovornog jezika: *yu-nostalgija*, *yu-nostalgičari*, *ex-Jugoslavija* itd.

Sumirajući rečeno, nije iznenađujuće da se jedan broj anglicizama neologizama iz prikupljenoga korpusa piše na dva načina – tj. u izvornoj formi i u izgovorno prilagođenoj formi (prema izgovoru u jeziku primaocu), npr. *mail* i *mejl* (za druge primjere v. Mihaljević, 1993: 20–21). Nedoumice prije svega izazivaju lekseme u izvornoj formi, i to u pogledu njihove deklinacije, što je vidljivo već iz genitiva jednine ove imenice (Mihaljević, 1993: 22): *maila*, *mail-a* (primjer A. Š.). Mediji nameću izvorno pisanje, bez crtice uz genitivni nastavak, time ujedno poručujući da je takva riječ sasvim uobičajena i svima poznata, te ne treba insistirati na njenom stranom porijeklu, na koje ukazuje crtica uz genitivni nastavak. Ponekad ipak prevlada svijest o stranom porijeklu takve riječi, očitom i u njenoj izvorno sačuvanoj formi, pa se ta činjenica u časopisima i različitim publikacijama dodatno ističe upotrebom signala koji ukazuju na takvu njenu prirodu, tj. upotrebom kurziva, navodnika i uvođenjem izraza s takozvani (tzv.) (Muhvić-Dimanovski, 1992: 124, prema: Drljača, 2006: 78). S druge strane, moguće je i pisanje prema izgovoru: *mejla*, ali se čini da je ono u savremenoj jezičkoj praksi, barem među govornicima bosanskoga jezika, manje zastupljeno. U svim navedenim ili sličnim slučajevima isključivo se možemo osloniti na vlastiti jezički osjećaj.

Naš bi prijedlog stoga bio da se termini iz bilo koje oblasti ljudskog života, preuzeti iz engleskog jezika, u stručnoj literaturi ostave u izvornoj formi, a da se u svim drugim slučajevima svakodnevne upotrebe pišu u fonetiziranom

[38] M. Mihaljević navodi leksemu *krilovnik* kao hiperpurističan prijedlog za *laptop*, koji je, prema njenom mišljenju, u normi hrvatskog jezika bolje nazivati prijenosnikom ili prijenosnim računalom (Mihaljević, 2009: 273).

[39] Ovo pravilo dopušta veliku dozu subjektivnosti u njegovu tumačenju, budući da je teško utvrditi čvrste kriterije za opravdano isticanje porijekla stranih riječi, npr. za pisanje imenice *leader* u tekstu na bosanskom jeziku.

obliku[40]. Što se tiče neterminološke leksike, smatramo da treba pribjegavati pisanju u fonetiziranom obliku, bez iznimki. Uz sve ostale, već navedene razloge, dodatni je razlog i taj što smo vrlo često svjedoci nedovoljnog poznavanja engleskog jezika čak i kod onih korisnika koji su skloni pisanju riječi iz engleskog jezika u izvornoj formi[41].

3. ZAKLJUČAK

Anglicizmi neologizmi[42] su tipičan primjer borbe dvaju načela koja se nastoje zadovoljiti u normi standardnog jezika – načela stabilnosti i načela evolutivnosti. Upravo to i jest razlog zašto ih standardnojezička norma teško prihvata kao ravnopravne članove leksičkog fonda jednog jezika (u ovom slučaju bosanskog jezika). No, sama njihova pojava ukazuje na nedovoljnost već postojećih jezičkih sredstava u ispunjavanju određenih funkcija (ekspresivne, stilističke, pragmatičke itd.) svakog jezika. Iz tih razloga, smatramo da svaki pojedinačni primjer anglicizma neologizma treba pažljivo razmotriti u kontekstu specifične jezičke upotrebe, potom odrediti njegovu funkcionalnost u sistemu već postojećih leksičkih jedinica bosanskoga jezika, a tek onda zauzeti određeni stav. Naime, uvijek treba imati na umu da, općenito govoreći, neologizmi obogaćuju jezik i stoga ih ne treba izbjegavati, pogotovo što bilo kakve purističke tendencije po svaku cijenu obično ne daju pozitivne rezultate. Međutim, to ne znači da "slijepo" treba usvajati i ortografski neprilagođene anglicizme, koji su ustvari doslovno prenesene riječi iz engleskog jezika. Ovakva praksa može se dopustiti isključivo u jeziku struke, ali ona ne bi trebala biti prihvaćena u općem standardnom jeziku, pa tako ni u razgovornom jeziku, koji čini njegov sastavni dio. U svakom slučaju, da li će bilo koji neologizam, pa tako i gore navedeni, vremenom postati sastavni dio standardnoga jezika ovisi o mnogim faktorima, ne samo lingvističke prirode. Stoga je jedini mogući savjet u pogledu njihova prihvatanja ili odbijanja taj da bilo kakva mehanička rješenja, a naročito ona koja ne uzimaju u obzir jezičku stvarnost (i s njom povezanu uzualnu normu) i potrebe običnoga korisnika, nego samo želje pojedi-

[40] To podrazumijeva da se pišu prema približnom izgovoru u engleskom jeziku, jer je pisanje prema doslovnom izgovoru ponekad teško dosljedno primijeniti.

[41] Navedeno zapažanje potvrđuje i istraživanje M. Mihaljević, u kojem je učestvovalo 150 studenata/studentica kroatologije, sociologije i novinarstva (!). Ono je pokazalo da velika većina ispitanika nazive iz engleskog jezika piše izvorno, ali veoma često i s greškama. Naime, neki nazivi iz engleskog jezika napisani su na 6–7 različitih načina (Mihaljević, 2003: 60).

[42] Ponekad se u literaturi namjesto ovoga dvočlanog pojma upotrebljava ekonomična zamjena *angloneologizam* (v. Muhvić-Dimanovski, 2005: 40).

nih jezičkih stručnjaka, neće donijeti ništa dobro razvoju bilo kojeg jezika, pa tako i bosanskog. U tom smislu, smatramo da je uloga ovih leksičkih jedinica nepravedno potcijenjena, iako je činjenica da ima dosta dokaza i za njihovu pretjeranu, često sasvim nepotrebnu i neumjesnu upotrebu.

IZVORI

Gracija, broj 115, 4. 9. 2009.

Gracija, broj 116, 18. 9. 2009.

Gracija, broj 118, 16. 10. 2009.

Gracija, broj 119, 30. 10. 2009.

Info, broj 129, oktobar/listopad 2008.

Ljepota i zdravlje, broj 14, mart 2009.

Magazine, broj 24, oktobar/listopad 2009.

Oxford Wordpower Dictionary (1997), urednica S. Wehmeier, Oxford University Press, Oxford.

The Scribner Dictionary (1986), glavni urednik William D. Halsey, Scribner Educational Publishers, a Division of Macmillan Publishing Company, Mission Hills.

LITERATURA

Badurina, Lada; Ivanetić, Nada; Pritchard, Boris; Stolac, Diana (ur.) (1999), *Teorija i mogućnosti primjene pragmalingvistike*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb – Rijeka

Badurina, Lada; Pranjković, Ivo; Silić, Josip (2009), *Jezični varijeteti i nacionalni identiteti: prilozi proučavanju standardnih jezika utemeljenih na štokavštini*, Disput, Zagreb

Baotić, Josip (1980), "O normi i nekim nekodificiranim izrazima u našem jeziku", u: *Književni jezik*, IX/1, str. 19–28, Institut za jezik i književnost, Sarajevo

Belaj, Branimir (2009), "Leksik i identitet", u: *Jezični varijeteti i nacionalni identiteti: prilozi proučavanju standardnih jezika utemeljenih na štokavštini* (ur. L. Badurina, I. Pranjković, J. Silić), Disput, Zagreb, str. 253–266.

Bratanić, Maja (1986), "Dvojezični rječnik kao izvor informacija o stranoj kulturi", u: *Filologija*, 14, str. 53–59, Razred za filološke znanosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Bugarski, Ranko (1995), *Uvod u opštu lingvistiku*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd

Bugarski, Ranko (1997), *Jezik u kontekstu*, Čigoja štampa, Beograd

Bugarski, Ranko (2005), *Jezik i kultura*, Čigoja štampa, Beograd

Bugarski, Ranko (2009), "Jezička politika i jezička stvarnost u Srbiji posle 1991. godine", u: *Med politiko in stvarnostjo: jezikovna situacija v novonastalih državah bivše Jugoslavije* (ur. V. Požgaj-Hadži, T. Balažic-Bulc, V. Gorjanc), Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, str. 59–71.

Drljača, Branka (2006), "Anglizmi u ekonomskome nazivlju hrvatskoga jezika i standardnojezična norma", u: *Fluminensia*, 18/1, str. 65–85, Rijeka

Durbaba, Olivera (2002), "Internet provajderi u sajber-spejsu", u: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 30/1, str. 187–195, Međunarodni slavistički centar, Beograd

Filipović, Rudolf (1986), *Teorija jezika u kontaktu*, JAZU i Školska knjiga, Zagreb

Granić, Jagoda (2009), "Sociolingvistika hrvatske jezične stvarnosti: komunikacijski i simbolički prostor od 1991.", u: *Med politiko in stvarnostjo: jezikovna situacija v novonastalih državah bivše Jugoslavije* (ur. V. Požgaj-Hadži, T. Balažic-Bulc, V. Gorjanc), Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, str. 43–57.

Gumperz, John J. (1982), *Discourse strategies*, Cambridge University Press, London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney

Halilović, Senahid (1999), *Pravopis bosanskoga jezika: priručnik za škole*, Dom štampe, Sarajevo

Halonja, Antun (2008), "Nacrt za rječnik hrvatskoga računalnog žargona", u: *Filologija*, 50, str. 13–37, Razred za filološke znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Katnić-Bakaršić, Marina (2001), *Stilistika*, Ljiljan, Sarajevo

Katnić-Bakaršić, Marina (2009), "Bosanskohercegovačka sociolingvistička previranja: jezična situacija u Bosni i Hercegovini nakon 1991. godine", u: *Med politiko in stvarnostjo: jezikovna situacija v novonastalih državah bivše Jugoslavije* (ur. V. Požgaj-Hadži, T. Balažic-Bulc, V. Gorjanc), Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, str. 73–83.

Mihaljević, Milica (1993), *Hrvatsko računalno nazivlje: jezična analiza*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Mihaljević, Milica (2003), *Kako se na hrvatskome kaže www? : kroatistički pogled na svijet računala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Mihaljević, Milica (2009), "Odnos nazivlja i standarda (leksički odnosi u nazivlju i leksički odnosi u standardnome jeziku", u: *Jezični varijeteti i nacionalni identiteti: prilozi proučavanju standardnih jezika utemeljenih na štokavštini* (ur. L. Badurina, I. Pranjković, J. Silić), Disput, Zagreb, str. 267–281.

Muhvić-Dimanovski, Vesna (1986), "O paralelnoj upotrebi posuđenica i njihovih prevedenica", u: *Filologija*, 14, str. 247–253, Razred za filološke znanosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Muhvić-Dimanovski, Vesna (2005), *Neologizmi: problemi teorije i primjene*, Zavod za lingvistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Muhvić-Dimanovski, Vesna; Skelin-Horvat, Anita (2006), "O riječima stranoga podrijetla i njihovu nazivlju", u: *Filologija*, 46–47, str. 203–215, Razred za filološke znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Muratagić-Tuna, Hasnija (2005), *Bosanski, hrvatski, srpski aktuelni pravopisi (sličnosti i razlike)*, Bosansko filološko društvo, Sarajevo

Opačić, Nives (1999), "Promjene u leksiku – nužnost ili nešto drugo", u: *Teorija i mogućnosti primjene pragmalingvistike*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb – Rijeka, str. 555–562.

Peco, Asim (1986), "Germanizmi u Vukovu *Srpskom rječniku* iz 1852.", u: *Filologija*, 14, str. 271–282, Razred za filološke znanosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Piper, Predrag (2003), *Srpski između velikih i malih jezika*, Beogradska knjiga, Beograd

Požgaj-Hadži, Vesna; Balažic-Bulc, Tatjana; Gorjanc, Vojko (ur.) (2009), *Med politiko in stvarnostjo: jezikovna situacija v novonastalih državah bivše Jugoslavije*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana

Radovanović, Milorad (2009), "Srpski jezički standard", u: *Jezični varijeteti i nacionalni identiteti: prilozi proučavanju standardnih jezika utemeljenih na štokavštini* (ur. L. Badurina, I. Pranjković, J. Silić), Disput, Zagreb, str. 199–213.

Ristić, Stana (2006), *Raslojenost leksike srpskog jezika i leksička norma*, Institut za srpski jezik SANU, Beograd

Serl, Džon (1991), *Govorni činovi*, prevela Mirjana Đukić, Nolit, Beograd

Silić, Josip (1997), "Znanstveni stil", u: *Kolo*, Matica hrvatska, Zagreb, broj 2, str. 397–415.

Silić, Josip (2006), *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*, Disput, Zagreb

Swann, Joan (2004), "Gender and Language Use", u: *Introducing sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 5. izd., str. 216–247.

Šehović, Amela (2007), "Neologizmi u razgovornome stilu bosanskoga jezika", u: *Strani jezici*, 36/1, str. 21–29, Filozofski fakultet, Zagreb

Šehović, Amela (2009), "Leksika razgovornoga bosanskog jezika", u: *Govor grada Sarajeva i razgovorni bosanski jezik*, str. 111–308, Slavistički komitet, Sarajevo

Šipka, Danko (1998), *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*, Matica srpska, Novi Sad

Šipka, Danko (2004), "Leksička dinamika devedesetih: brojke i slova", u: *Južnoslovenski filolog*, LX, str. 99–111, Institut za srpski jezik SANU, Beograd

PLACE AND FUNCTION OF ANGLICISMS IN MODERN BOSNIAN LANGUAGE

Summary

The anglicisms neologisms are a typical example of the conflict between two principles which try to be satisfied in the norm of standard language: the principle of stability and the principle of evolutioness. The standard language norm finds neologisms difficult to accept as equal units of the lexical system of a language, but there are reasons for their existance. Namely, these lexical items fulfill an expressive, stylistic and pragmatic function which the already existing lexemes cannot fulfill. Since neologisms enrich a language, the attitude towards anglicisms neologisms should be according to the facts: they should not be avoided, but neither unconditionally accepted, instead, the context and the functionality of every new lexeme that appears in the system of the already existing lexemes in the Bosnian language should be analysed.

UDK: 821.222.1(=163.4*3).09 Hatem, A. B
811.222.1'38 Hatem, A. B

Sabaheta GAČANIN

SOUND FIGURES IN AHMAD KHATEM'S GHAZALS

KEY WORDS: *poetry, Persian language, sound, meaning, linguostylistics, phonostylistic analysis, Ahmad Khatem Aqowalizade.*

At the phonostylistic level, and from quantitative and qualitative aspect of euphony, the verse analysis was conducted in regard to sound marking whose function is stylistic, rhythmical and audio. The sound repetitions in the form of phonostylemes were taken as quantitative structures of a poetic work: assonance/ biassonance (vocal reduplication), alliteration or bialliteration (consonant reduplication), assonance/alliteration links (vocal and consonant reduplication*), paronomasis (use of words alike in sound but different in meaning), diverse rhyme, and expressive-impressive features of certain sounds, i.e. their acoustic and articulation features.* Qualitative structures of vocal layer were examined in two levels of rhythmical perception. The first level is prosodic basis formatted in regard to the basic rhythmic structure-meter, where each verse is analyzed and illustrated on the basis of poetic meter. The second level is rhythmical organization of the verse, which is conditioned in terms of the syntax and represents the poet's individuality. At this level the innate organization of the verse is illustrated with the position of the pause marked, which represents the distribution of the syntactic units in the verse as an indicator of a natural-like speech rhythm.

THE POET'S BIOGRAPHY

Ahmad Aqovali-zade (*Bjelopoljak*) Khatem (died in 1168/1754) was a son of Osman Shahdī-efendy Aqovali-zāde *Bjelopoljak*, a hāğegān (master-clerk of the government service) of the Emperor's *Diwan*, and a grandson of Mehmed Salim-efendy Kadić from Bijelo Polje (Aqova).[1] It is unknown where Ahmad Aqovali-zade was born and grew up. It is known, however, that he graduated from University in Istanbul. He then traveled to Egypt (Misr) and Hijaz

[1] The poet himself provides this information in a note at the end of the qasīde on a<u>h</u>lāq in Arabic: *hadim beni adem Aqovalizade Hatem*. See. Handžić, Mehmed (1933), *Književni rad bosansko-hercegovačkih muslimana,* Sarajevo., 13.

in Saudi Arabia and spent some time there. In Mecca, he was issued a license, *iršād* (a teaching and guiding in religion), from the Naqshibandi Sheikh Ahmad Yakdastī Ğuryānī, who introduced him into the *tariqat* Naqshibandi.

In 1168/1754 he was appointed a *qadi* in Larissa (Yenišehir) in Greece, where he died. Turkish poet Belīg, his disciple from Yenišehir, wrote an elegy (*mersiyya*) where, *inter alia*, he says: "No one like him, no one so glorious in both exact and mystical sciences will come to this ephemeral world". The last verse of the elegy contains the date of his death: "*Resul-e ekreme Ahmed efendi hemgivar olsun /* May Ahmad-efendy be a neighbour of God's Prophet (1168/1754/5)."[2]

He was well-educated, an excellent connoisseur of various disciplines of the Islamic sciences. He was a distinguished calligraph, which is confirmed by a certificate issued by a well-known calligraph Khattāt Emīr-Efendy. He spoke all three Oriental languages and even held lectures in Arabic. In the field of Sharia law, he wrote a commentary on the prominent work entitled *Multaqā al-abhur* by Ibrahim Halabi; in the field of lexicography, he wrote a commentary on a renowned dictionary *Tuhfe-i Šāhidī*; in the field of mathematics, he wrote a commentary on *Al-lum'* by Husam Bosniak. His legacy is a well-organised *Diwan* of poems in the Ottoman, Persian, and Arabic languages. His *Diwan* was highly esteemed and often copied. Within the *Diwan,* poetry is classified into languages: Arabic, Turkish, and Persian, therefore, they are separate entities.

He belonged to the post-classic period of literature, evidently influenced by the Ottoman poets, Nabi and Nedim. However, he continued the tradition of the *Diwan* poets, whose poetry is not characterised by simplicity but a difficult poetic language of dense expression: "The first half of the 18the century was marked by poet Nedim, who had a strong influence on other poets at the time when he wrote poems (*lale devri*). One of a few poets whose work was not influenced by either poet Nabi or poet Nedim was Sheikh Ahmed Aqovali-zade, the author of a short well-organised *Diwan* containing 170 ghazals."[3]

GHAZAL IN THE TASAWWUF DISCOURSE

Ghazal is a short lyric poem consisting of a certain number of couplets, or *beyts*, composed of two half verse (mesrā'a). Ghazals are between 4 and 14, even more, couplets long, although those with 4 and those with 14 are rather rare.

[2] Handžić, op. cit., 14.
[3] *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri* 4/13, 357.

The most common length is 5 or 7 couplets. The rhyme pattern of the ghazals is one of its defining features. It is always monorhymic. It follows the following pattern: aa ba ca da etc. It often has the internal rhyme as an additional embellishment of the rhythm. The true rhyme is often followed by a word or phrase (*radif*), which is repeated at the end of each *beyt* through the entire ghazal.

In 400 years (1453-1870) of mature phase of the Ottoman literary tradition, practically every poet tried his skill of ghazal writing. "One might say that ghazal was the heart and the soul of the classic Ottoman literature polished through centuries of long development, hard work and talent, and a distinct voice of the poetic Ottoman culture."[4]

Ghazal, the same as other poetic forms of the *Diwan* literature, belongs to a class of texts which have a great deal in common, not to use the word stereotypical, displayed in each new ghazal. Each ghazal is in itself a sign or a signal of a special use of a special linguistic register. It is the artifact of an artistic act, the creation of a fictitious reality of a person with certain motivations at a particular time, in a particular place in culture. Ghazal is a poetic form with inevitable intertextual matrix with which the text is read through interrelations of a number of other texts. The answer to the question of the meaning of only a single text should be looked up through the process of deconstructive experience.

The research of any aspect of ghazals must include the investigation of the nature of their meaning, of the understanding of that meaning and of the role human experience plays in it in respect to the time, linguistic and cultural distance. This can be achieved only by applying different methods of scientific research. One of them is a linguostylistic analysis at the phonostylistic level, which we chose in this paper.

LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS

The language of a literary work represents its structural component. Therefore, it has to be viewed not that much in the linguistic as in the artistic, creative function. Its creative role in the structuring of a literary work is the only difference that gives it a particular quality, but that quality is not so much in the very linguistic structure, in its formal organisation as in the entirety of the literary work. Thus the language of a literary work must be the subject of coordination of several scientific disciplines.

[4] Andrews, Walter (1976), *Poetry's Voice Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*, p. 5.

The task of the linguistics is to study a particular and exceptionally realised structure with specifically organised linguistic elements in the service of artistic creation, that is, within a literary work. A literary work always exists in some field of realised relationships and within a social context in which it is created. Hence, it is necessary to explain both the internal and external relationships that it creates and often, from a distance in time, to provide a historical and cultural explanation. The expressive tools in the language of a literary work possess their stylistic values not on their own, but only in reference to their function in the work as a whole. A linguistically based stylistics explores the style as an internal, purposeful, and unique system of interrelated elements of linguistic expression.

In this paper research has been conducted at the phonostylistic level of three Khatem's ghazals, where we analyse the expressive means of the phonemic substance - meter, rhythm, rhyme, expressive and symbolic value of phonemes, euphoric and harmonic quality of the sound structure.

PHONOSTYLISTIC LEVEL

The linguistic elements of sound and meaning must be understood as artistically relevant tools of poetic imagination as well as structural entities of a literary work as a whole that the sound and meaning create. Undoubtedly, the linguistic organisation of verse with the sequence of its linguistic signs, that is the phonemic sounds and meaning, rhythm, distribution of vowels and durations, as well as other phonetic-phonological figures unperceivably carries us, in our first contact with poetry, into the inner world of the work. It is due to the fact that the sound substance of verses also denotes notions and entire functional complexes of associations, emotional tones, synesthesia and evocative effects, and that the denoted is not only of the notional nature but represents an intuition which evokes a complex experience and directly affects the elements of our psyche and our feeling.

The phonemic characteristics that assign a specific nature to the linguistic organisation of ghazals and participate in the overall aesthetic effect of its structure are the following:

- meter and rhythm as a quantitative aspect of euphony
- sound figures as a qualitative aspect of euphony (rhyme, alliteration, assonance, acoustic image).

METER

Being an element of the sound organisation of poetic language, meter represents a part of an integral and indivisible structure of each poetic form. It serves as a way to stylize everyday language more intensely and to assign to it a well-shaped organisation of a higher order. Meter does not only represent an aspect of meaning, but is itself defined by meaning. Therefore, it has to be understood as an element of the overall structure of a work in which the process of combining the meter and meaning constitutes an organic entity of poetry with all its other components. In poetic language, sound is realised in perfect harmony with meaning, depending on it, however, stylizing it in the final poetic form.

Edward Sapir pointed out that the dependence of literature on language may best be illustrated by the metric aspect of poetry, as it is based on the rhythmic organisation of the sound material, always determined by the sound characteristics of a given language that form the basis of the metric system of poetry in that language.[5] No metric system may be based on the characteristics of meter that are irrelevant for the sound system of that language. The principle of meter consists of the dynamic grouping of the linguistic material. As the sound material in verse is regulated within certain syntactic frameworks, meter necessarily imposes a particular syntactic and into national organisation of verse. Generally speaking, verse condenses expression, thus requiring a more condense syntactic construction, where each word becomes more expressed, not only by its articulation but by its meaning. Syntactic entities in the verses of the Persian poetics predominantly match the prosodic verse, or half verse, however, the logical entities of a statement, separated by caesura, may be emphasized (by topicalisation or extraposition) attributing to the verse a dynamic moment of grouping the linguistic substance. Here is an example of a half verse (G I/7b)[6]

Xātem se xatt kašīd barāy-e nesāb-e mouğ.
- - // u - u u - // u - - u - u - (2, 5, 7)

Khatem wrote three flowery (curly) books on the name of *nisab*.

where the semi-verse is syntactically rounded, with caesuras (pauses)

[5] Quotation from: Lešić, Zdenko (1971), *Jezik i književno djelo*, 265.

[6] Transkripcija preuzeta prema: Golāmhoseyn Sadrī Afšār, Nasrīn Hakamī, Nastaran Hakamī (1996), *Farhang-e fārsi-ye emrūz*/Rječniku savremenog perzijskog jezika, Našr-e kaleme, Tehrān

separating the logical units of the statement: *Khatem // wrote three flowery books // on the name of nisab,* where one more caesura is possible: *Khatem* // *wrote* //, however, one simply has to use one's own feeling of rhythm to harmonise it with the rhythm in other verses.

In the basis of the Persian-Ottoman metrics with syllabic verification, the number and quantity of syllables are prosodically important, as they supersede in a specific number and order in a verse. In the Persian poetics, meters are classified into four groups, depending on the number of syllables in a metrical unit (*rokn*), which were taken over from the Arab poetics and adapted to the phonetic-phonological system of this language.[7] Persian poetry was written in the following meters: *bahr-e motaqāreb*, *bahr-e motadārek*, *bahr-e hazağ*, *bahr-e ramal* and *bahr-e rağaz*, which have different internal metric tendencies.[8]

The *Diwan* poetry in general is based on canonised metrics, on the Persian-Ottoman system of *aruz* which creates effects through a regular alternation of long syllables (closed CVC) or open syllables with long vowels (CVV) and short vowels (CV). The specifically determined metrical units, composed of short and long syllables, are combined in the traditional rhythmic verse *aruz*. In this way, the internal structure of the verse is highly organised in terms of the rhyme and melodic line. Therefore, the metric organisation of the verse is mostly based on the number and arrangement of syllables and borders between the accentuated units. The alternation of meters used in the ghazals never leaves an impression of the mechanic regularity of the metronome, as it is always achieved in an endless diversity of variations within unique schemes imposed on the poet's individuality by the language and poetic tradition.

Khatem used the following meters in his ghazals being analyzed in this paper:

Bahr-i hezej, used in the poetic tradition in the rhythmic and symbolic sense when stimulating a gentle and sublime description, which is indicated by its very name: performing in the poem and shaking of the voice in a particular manner.[9] Writing poetry in this meter is rather demanding, particularly the qasīdas, due to their length. Example (GII/5ab) illustrates a truly sublime description, where the meter represents an aspect of meaning and is defined by meaning:

[7] More on the metrics of the Persian poetics in: Thiesen, Finn (1982), *A manual classical Persian prosody with chapters on Urdu, Karakhandic and Ottoman prosody*.
[8] Ibid.
[9] Behlilović, H. M. (1915), *Arapska metrika*, 23.

Mā tešnedelānīm šarar dīde-ye heyrat
- // - u u - - u// u - - u u - - (1, 6, 7)

Ey sūfi-ye bāred če konī la‘l-e zelālaš.
- - u u - - // u u - // - u u - - (6, 3, 5)

We long for the amazement sparks in the eyes
And thou, cold *Sufi*, what have thou done with clear wine.

Bahr-i muzari is a meter which is a combination of *hazağ* and *remel* and it used to be the most popular among the *Diwan* poets, which is confirmed by Khatem and a number of Persian ghazals structured in this meter, the fourteen-syllable line (*mozāre‘-e maxzūf*), whose metrical units are *maf‘ūlo fā‘elāto mafā‘īlo fā‘elon* (- - u / - u - u / u - - u/ - u -). This meter enabled the presence of rather long rhythmical phrases (such as the example of the line where the prosodic fourteen-syllable verse corresponds to a rhythmic phrase) and shorter rhythmical phrases, such as:

Bar našwe-ye tasawwor-e dour-e habāb-e mouğ
- - u - u - u u - - u - u - (14)

Āmāskār mīšawad az ezterāb-e mouğ.
- - u - u // - u u - // - u - u - (5, 4, 5)

Infatuation by the vision of a foaming wave draws into a whirl
From the powerful foam of the wave tirelessly ascending. (G I/1ab)

Bahr-i mujtass (*moğtass-e mosamman-e maxbūn-e mahzūf*) is an intermittent meter, due to its alternating sequence of short and long syllables.[10] As a result it is somewhat faster that the other meters. From the aspect of the rhythmic perception, the meter is rather demanding, and as such is not used too often. Ghazal G III is written in the fourteen-syllable line with the following metrical units: *mafā‘elon fa‘elāton mafā‘elon fa‘lon* (u - u - // u u - - // u - u - // -). Verse G III/1ab is an illustration of the characteristics of this meter:

Ze la‘l-e ğoft-e to ğām-e dosāle šod mahzūz
u - u - u u // - - u - u // - - - (6, 5, 3)

Ze mouğ-e našwe-ye sahbā piyāle šod mahzūz.
u - u - u u - - // u - u // - - - (8, 3, 3)

[10] Ibid, 33.

Because of those ruby lips of yours, a cup of wine of two
summers brings joy
A goblet of intoxicating wine brings joy.

Throughout the poetic forms, Khatem was consistent in adhering to the rules of the *Diwan* metrics, properly setting the content into the metric patterns, so that the rhythmical phrases in the prosodic verse are clearly defined. He rarely resorted to the rules of the "prosodic license", which allows alternations of the verse syllabic structure. Among other syllabic alternations, he used the shortening and lengthening of vowels, addition of vowels, as well as gemination of some consonants (except for the occlusives) to achieve specific metrical units in the meter.[11] Those were mostly phonometaplasmas conditioned solely by the rhythmical-metrical reasons.

RHYTHM

Rhythm is an important characteristic of the organisation of language. It possesses a power of suggestion even when completely separate from the meaning, exciting with the recipients most diverse emotional moods, which make them focus on the poem. Rhythm strives to move according to how the emotions move, which is why it is always in a subtle relationship to the emotional content, particularly in the lyrical poetry such as ghazal, which is imbued with highly intense emotions. At the same time, rhythm is a tool for stylisation of the poetic emotion: emotion imposes its nature to the rhythm, so that the rhythm and emotions constantly interact.

As for the rhythm partially imposed by well-established, traditional metrical forms of the *Diwan* poetics, it is clear that, together with other structure elements, rhythm is not defined by sole emotionality of the content or individuality of the poet; it rather represents a part of the poetic tradition. However, through the well-established poetic forms, a poet lives with tradition and creates and affirms his own aesthetic ideal in its frames.

In wider terms, rhythm encompasses the overall sound articulation of the text: euphony, distribution of syntactic sequences, intonation, tempo, pauses and meter. In narrower terms, through rhythmic variation a poet underlines meaning that hints at a deeper sense, organising the elements of the reflective-emotional content in a manner typical to him only, thus creating a personal expression of his lyrical self. The linguistic material, along with all the rigidity

[11] See: Thiesen, *op. cit.*

of the metric rules and verse discipline in the *Diwan* poetry becomes organised in a particular way through rhythm so as to exploit all the sound and syntactic patterns to express the emotional tension, which is particularly underscored in the poetic form of ghazals. It is especially rhythmically emphasized through poet's exclamations and rhetorical address with a rising intonation and accentuated emotional nature, which brings dynamic to the imaginative-reflective poetry characterised by slow rhythm and rather long rhythmic phrases. The rhetorical address in verse revives the relationship between the poet and the object, making it affective and direct, while a question creates a special modulation of the sentence melody, thereby affecting the rhythmic quality of the verse in a highly expressive manner.

Ghazals, even *qasīdes* of *tasawwuf* discourse, being imaginative-reflective poetics, are characterised by slow rhythm with long rhythmical phrases. Two- and three-syllable phrases are rather rare, therefore, excla-mations, rhetorical questions and rhetorical address are structural elements that attribute dynamics to the verse and accelerate the rhythm, as opposed to very long, thus heavy rhythmic phrases of 7 up to 14 syllables in one rhythmic unit. We give below a half verse as an example, with rhetorical address, characterised by a somewhat accelerated rhythm:

Ei sūfi-ye bāred če konī la'l-e zelālaš/ - - u u - - // u u - // - u u - - (6, 3, 5)

With regard to the *Diwan* poetry, there are two levels of rhythmic perception. The first is the level of the prosodic base, or the meter in which the ghazal verse is established (e.g. hezej-i sahih u - - - /4). The second includes both the internal organisation of verse and the distribution of borders among the accentuated units, particularly the position of *caesuras* (pauses) which are conditioned by the syntactic structure – an essential component of the natural speech rhythm. The borders between the accentuated units are metrically relevant, as they break the verse of a logical unit of a statement that we refer to as rhythmic phrases. It is at this level that the rhythmic individuality of the poetic form is built. Naturally, the question is raised here of how to read any verse, because of the syntactic ambiguity as an important feature of ghazals, the answer to which must be approached in analytical terms.

A response to the question of which rhythmic features are important might be the following: alternation of long and short syllables is a deliberate poet's choice within the poem's form, where he has a possibility to choose from a wide specter of poetic effects (e.g. to choose a certain pattern from among a

limited number of patterns of a meter) and where, together with other means of poetic expression and meaning he achieves a unique communication goal.

RHYME

Along with rhythm, meter, and sound expression, rhyme retains the focus of our perception on the object, so that they could jointly stimulate the recipient's contemplation and start the communication between the object and ourselves. Rhyme is a poetic sound, or more precisely a sound figure which, being a sound substance, represents agreement, either entire or partial, of the ends of two or more verses, whereby rhythm and euphony of verse is achieved. Together with assonance and alliteration, rhyme is a cohesive element at the discourse level and a very powerful textual connector in poetry, such as the *Diwan* poetry with its hard and fast rules of rhyme. Considering the fact that rhyme has a powerful position in the text, and that it often carries meaning as *radif* – either as a thematic or the key element of a poem – it becomes a "condensed formula of the poetic language."[12]

In the classic rhetoric's, rhyme is classified according to the rhyming phonemes, the numbers of rhyming syllables, the order of vowels in the closed and open syllable etc. In this paper we dealt with rhyme from the formal point of view, considering that ghazals in the *Diwan* are ordered based on the phonemes with which they end. We had in mind the classification based on the graphical-quantitative aspect in the standard classification according the arrangement of vowels and consonants in the rhyming part. The presence of the *radif* rhyme is emphasized, which may be an entire phrase, and according to some, it is a segment following the actual rhyme. Other classifications of rhyme are based on the contemporary classifications,[13] so as to perceive the qualitative and quantitative differences in the rhyme of poetic forms. Rhyme is not limited only to the phonetic-phonological level as a phonostyleme, it rather appears at all linguistic levels as an expressive tool and a strong cohesive element at the text level. Its polystylematic nature arises from the functional inseparability of the sound-rhythmic, semantic and structural role at the level of discourse.

[12] Compare: Čarkić, M. Ž. *Pojmovnik rime*, 170.
[13] Compare: Čarkić, *op. cit.*

THE SOUND REPETITION

When analysing poetical discourse, one should bear in mind that, whatever the degree of the affective charge and the expressive values the sound layer carries, there is a certain number of interstructures between the sound and the semantic structure, which in a poetic discourse represent a layer that cannot be neglected. Differentiation of a layer depends on the context and the manner of structuring, but also on the power of perception of the recipient to see in it and accept the structural layers of poetry as an artistic piece of information, not as one with purely meaning dimension. Therefore, recognizing aesthetic dimension of the sound layer is individual and dependent on the inclination of the recipient to communicate with poetic text and his perception of aesthetic value through expressive-impressive values of the sound substance in ghazal.

There is a series of sound phenomena whose sound quality occurs as an important element of the poetic structure, achieving euphony, the sound harmony as a means of stylized poetic word. The sound repetitions may be found at the lowest structural level of the text. At this level, we examined the sound figures (assonance, alliteration, paronomasia, and rhyme) and the accumulation of phonemes similar in articulatory movement that take part in the sound orchestration. Based on their articulatory movement certain phonemes are more difficult to pronounce, and not seldom less pleasant to hear and *vice versa*. The articulatory and acoustic level of phoneme is taken as the distinctive feature of the phonemes. Based on the phonological system of the Persian language[14] the front vowels (e, i, a), back vowels (ā, o, u), dentoalveolars (t, d, s, z, l, r, y) and palatals (č, š, ž, ǧ) are high, as they are close to front teeth and have a high optimum, while the back vowels (a, ā, o, ū), velars and glottals (‘, q, x, h, k, g) have low optimals. Further, velars, glottals and palatals are compact and have a higher concentration of energy, as opposed to diffuse dentals and labials (p, b, m, w). Therefore, velars and glottals are low and diffuse, palatals are high and compact; dentals are high and diffuse; while labials are low and diffuse. All these distinctive features of sounds as phonemic variants directly affect the euphony with different levels of expressive-impressive value. The phonemic layer has been examined in each verse separately at both articulatory and acoustic level, as well as its expressive value. The interaction of the phonemic sets and meanings stimulates different additive-visual suggestions in the perception of the message, for which a separate analysis should be conducted, which

[14] Lazard, Gilbert (1992), *A Grammar of Contemporary Persian*, pp. 8-16.

has not been presented here due to the limitation of space. We will mention only a few examples for the purpose of illustration;

1) Accumulation of velars, postvelars and glottals (g, h, k) and assonance (e) suggests a feeling of gloom, pain, desolation, doubt – everything that is related to negative affectivity:

Gar sa**k**t**e**-y**e** t**e**fl-**e** d**e**l-**e** **'**āš**eq** **h**am**e** bāyad / The suffering heart of the lover needs all the strength (GII/6a);

2) Polialiteration of liquid (l) and spirants (z, s, š) with biassonance (e, a) intentionally creates the impression of rustling:

M**a**hğūb x**a**t-**e** **š**ān**e**-y**e** m**e**škīn '**e**z**ā**r **a**st/ Fragrant hair with threaded comb hides the face with musk

Go**lš**an k**e** **sa**m**a**nbū w**aza**d **az** **z**ol**f**-**e** g**az**ā**laš**/The rose garden in the sweetheart's hair spreading jasmine fragrance (G II/7ab);

3) The sound repetition of *radif* rhyme (*šod mahzūz*) throughout ghazal, realised through the coupling of dentoalveolars (t, d, s, z, l, r, y) with assonance (a/e), is associated in terms of meaning with joy, tranquility, to which the *sufis* refer as *bast*:

'**El**āğ-**e** **s**ūfi-**ye** bīmā**r** **tar**āne-**ye** **a**m**a**l **as**t/ The melody giving hope to an ailing *Sufi* a remedy is

K**e** x**aste**gān **ze** **da**wā **l**ā mahā**le** šo**d** mah**z**ū**z**/For, purposelessly, those worn out with ailment look forward to remedy (GIII/5ab)

4) As for the assonance/biassonance as the sound figures, undoubtedly, it intensifies the auditive experience both in the expressive and in the impressive field, most often as an element that accompanies alliteration, contributing to the meaning completeness of the lexicon and the rhythmic quality of the syllables, as well as establishing of the lexical-sound parallelism by correlating words with the corresponding vowels, e.g.:

Čon s**a**f**ha**-ye b**ax**t-e sey**aha**m l**ah**ğe b**a**r **āya**d / When the page of my sorrow begins its story

Šīr**ā**ze **ša**w**a**d p**ā**y-e k**a**l**ā**ġ-e **xa**t o **xā**l**aš** / With the writing scribbled, and all numbered in orders (G II/4ab);

Xiy**āl**-e d**ā**ġ-e n**a**w**āza**m ze **lāl**e šod m**a**h**z**ū**z** / That tulip makes my vivid imagination with joy leap (G III/6b)

7) the figure of paronomasia, or the use of word similar in sound but etymologically different, in the context it takes over the emphatic accent, creating first of all expressive acoustic image as an image, sometimes as a meaningful link:

Xātem se **xatt** kašīd barāy-e nesāb-e mouğ/Khatem wrote three flowery (curly) books on the name of *nisab* (G I/7b).

8) Imitative figuration with phonemes as a stylistic procedure occurs in verses mostly with expressive onomatopoeic verbs that recreate the acoustic image of noise, movement, or some sound from the nature:

Bar našwe-ye tasawwor-e **dour-e habāb-e mouğ**/ Carried away with the vision of the foaming waves and withdrawn in whirlpool

Āmāskār mīšawad az **ezterāb-e mouğ**/With vastly foam the waves are restlessly ascending. (GI/1ab);

Az bahr-e gelwe **pūši-ye xʷoršīd** ğām rā/ The sun cloaked the glass and entirely filled it with light

Seir-e sabok be sīne konad čon sahāb-e mouğ/ Slowly embraced it, like the wave of clouds covered it (GI/3ab);

Gardan nakašad sīb zanax **bar lab-e nālaš**./With the groaning lips your chin is never high up (G II/6b);

or the imperative interjections that carry impulsiveness, drawing one's attention with their affectivity, and create emotional-semantic values of content and effects, regularly affecting the verse rhythm, e.g:

Ey sūfi-ye bāred če konī laʻl-e zelālaš/And thou, cold *Sufi*, what have thou done with clear wine (G II/5b).

At the phonostylistic level of the discourse that was the subject of investigation, the manner in which sound was organised has been explicitly presented. It is where the sound layer turns its energy into movement through different phonostylistic procedures, building expressiveness of statements with various degrees of stylogenity (contextual value), bringing at the same time words into more prominent semantic relationships and transferring the emotional tension of the poem to the recipient, thereby achieving a unique communicative goal.

1. ANALYSIS OF THE ĞĪM GHAZAL

(mozāreʻ - - u / - u - u / u - - u/ - u -)
mafʿūlo fāʻelāto mafāʻīlo fāʻelon

Verse 1
Bar našwe-ye tasawwor-e dour-e habāb-e mouğ
- - u - u - u u - - u - u - (14)
Āmāskār mīšawad az ezterāb-e mouğ.
- - u - u// - u u - // - u - u - (5, 4, 5)
Carried away with the vision of the foaming waves and withdrawn in whirlpool
With vastly foam the waves are restlessly ascending.

Verse 2
Sar rašte-yī ke dīd ze možgān-e sāqiyaš
- - u - u // - u // u - - u - u - (5, 2, 7)
Žūlīde kard mūy-e heğābaš neqāb-e mouğ.
- - u - u// - u u - - // u - u - (5, 5, 4)
With the mere intention to see the eyelashes' ends of winepourer
Tearing the threads in his cover, the veil of the curly locks.

Verse 3
Az bahr-e gelwe pūši-ye x^{w}oršīd ğām rā
- - u - u // - u u - - u// - u - (5, 6, 3)
Seir-e sabok be sīne konad čon sahāb-e mouğ.
- - u - //u - u u - // - u - u - (4, 5, 5)
The sun cloaked the glass and entirely filled it with light
Slowly embraced it, like the wave of clouds covered it.

Verse 4
Čon xatt-e noudamīde-ye pošt-e labaš rasīd
- - u - u - u u - - u -// u - (12, 2)
Zān rū newešt naqš-e negāraš bar āb-e mouğ.
- - u - u // - u u - - // u - u - (5, 5, 4)
When the- hardly- seen cheek fuzz emerged
They painted the beauty image on the water wave.

Verse 5
Šarmīn xatt-e sāġer-e mūyīn-e la'l-e tost
- - u // - u - u u - - u - u - (14)
Gardīde dar mozāhame-ye pīč o tāb-e mouğ.
- - u // - u - u u - - u - u - (3, 11)

Your shy and ruby lips, as the trace of drink imprinted in glass
Became wrinkled just like the wave is.

Verse 6
Sāqi-ye ‘ešqam az del-e bīdāġ mīdehad
- - u - u - u u - - u // - u - (11, 3)
Mīx-e habāb tā šode xāne-ye xarāb-e mouğ.
- - u - u // - u u // - u u u - u - (5, 3, 6)
Winepourer has poured love into my heart without leaving a trace
Castle of waves crumbled like the bubbles pierced by pin.

Verse 7
Čīn-e ğabīn čo wāğebe-ye fedye ğammast
- - u - // u - u u - - u // - u - (4, 7, 3)
Xātem se xatt kašīd barāy-e nesāb-e mouğ.
- - // u - u u - // u - - u - u - (2, 5, 7)
The wrinkles on the forehead have creased, just like the duties of *fedye*
Khatem wrote three flowery (curly) books on the name of *nisab*.

PHONOSTYLISTIC LEVEL

Meter

Ghazal has seven *beyts* and it is written in *mozāre‘-e* and *maxzūf* meter, in fourteen-syllable verse, whose rhythmic tone is *maf‘ūlo fā‘elāto mafā‘īlo fā‘elon* (- - u / - u - u / u - - u/ - u -).

Rhyme of ğīm ghazal

Classic *diwan* distribution (al-kafiyya): rhyme – *āb-e* + *radif* phrase *mouğ*;

Graphic-quantitative consideration according to the classic distribution: muterādifa (without vocalized consonant between the two quiescent/ sakin letters);

Quantitative consideration: six-phoneme, three-syllabic, closed vocal-consonant rhyme;

Qualitative consideration: isomorphic rhyme;

Lexical-grammatical consideration: the rhyme of the noun *‘mouğ* (wave);

Distributive consideration: canonical inter-verse, final rhyme.

Rhythm

Prosodic verse consists of three rhythmic phrases, except for (1a) with one long and difficult rhythmic phrase (14), as well as 5b and 6a with two phrases (3, 11/11, 3). Such long rhythmic phrases make rhythm particularly slow. In other verses rhythm has monotonous tone, without major oscillations in the dynamics of rhythm. Borders between rhythmic phrases are clearly defined. Rhythmic phrase with five units is frequently repeated throughout ghazal.

Phonetic-phonological figures and rhythmic elements of ghazal, which contribute to rhythmic-euphonic expressivity:

1 a) rhyme/ *radif* / assonance (diphthong oˆu)
  b) rhyme / *radif* / alliteration (m)
2 a) accumulation of palatals (ž, š)
  b) rhyme / *radif* / accumulation of palatals (ž, š, ǧ)
3 a) accumulation of palatals (š, ǧ) / alliteration (r)
  b) rhyme / *radif* / alliteration (s)
4 a) assonance-alliteration link (īd)
  b) rhyme/ *radif* / assonance-alliteration link (n-ā-a-š)

5 a) assonance-alliteration link (m-ī-n)
  b) rhyme / *radif*
6 a) accumulation of velars and post-velars (q, ġ, h)
  b) rhyme / *radif* / alliteration (x)
7 a) alliteration (ǧ) / assonance-alliteration link (č- ī -n)
  b) rhyme / *radif* / paronomasia (xāt-xat)

2. ANALYSIS OF THE ŠĪN GHAZAL

(hazaǧ - - u //u - - u //u - - u// u - -)
mafʿūlo mafāʿīlo mafāʿīlo faʿūlon

Verse 1
Māhī ke kašad xatt-e ta'assof rox-e ālaš
- - u // u - - u u - - // u u - - (3, 7, 4)
Dar borǧ-e sorayyā gazad āngošt helālaš
- - u u - - // u u - - u// u - - (6, 5, 3)
It was with sorrow that moonlight furrowed its ruddy face
And amongst the Pleiades new moon bites its fingers.

Verse 2
Pāmānče-ye tefl negaham aqče-ye aškast
- - u u - - // u u - // - u u - - (6, 3, 5)

Gardīde sorāġ-e sabaqam bahr-e xiyālaš.
- - u u - - u u - // - u u - - (8, 6)
I observe them- like children's little cheeks in tears, like silver coins
I've been looking for them in my imagination ever since.

Verse 3
Mouğ-e lab-e āyīne šomārad xat-e nou rā
- - u u - - u// u - - // u u - - (7, 3, 4)
Abrū zanad ān mehr-e monawwar be zawālaš.
- - // u u - - u u - - // u u - - (2, 8, 4)
It seems like the lips are covered with newly sprouted moustache
But during the sunset the glowing sun has signaled with its eyebrow.

Verse 4
Čon safha-ye baxt-e seyaham lahğe bar āyad
- - u u - - u u - // - u u - - (9, 5)
Šīrāze šawad pāy-e kalāġ-e xat o xālaš.
- - u u - // - u u - - u u - - (5, 9)
When the page of my sorrow begins its story
With the writing scribbled, and all numbered in orders.

Verse 5
Mā tešnedelānīm šarar dīde-ye heirat
- // - u u - - u// u - - u u - - (1, 6, 7)
Ei sūfi-ye bāred če konī la'l-e zelālaš.
- - u u - - // u u - // - u u - - (6, 3, 5)
We long for the amazement sparks in the eyes
And thou, cold *Sufi*, what have thou done with clear wine.

Verse 6
Gar sakte-ye tefl-e del-e 'āšeq hame bāyad
- - u u - - u u - - // u u - - (10, 4)
Gardan nakašad sīb zanax bar lab-e nālaš.
- - u u - // - u u - // - u u - - (5, 4, 5)

The suffering heart of the lover needs all the strength
With the groaning lips your chin is never high up.

Verse 7
Mahğūb xat-e šāne-ye meškīn ʻezār ast
- - u // u - - u u - - u // u - - (3, 8, 3)
Golšan ke samanbū wazad az zolf-e gazālaš.
- - u // u - - // u u // - - u u - - (3, 3, 2, 6)
Fragrant hair with threaded comb hides the face with musk
The rose garden in the sweetheart's hair spreading jasmine fragrance.
Verse 8
ʻAks-e degarān ğouhar-e pūšīde-ye šarmast
- - u u - // - u u - - u u - - (5, 9)
Xātam bešekast āyne temsāl-e mesālaš.
- - // u u - - u // - - u u - - (2, 6, 6)
The reflection of all other features is essence cloaked in shame
Xātam broke the mirror, the one which reflected her image.

PHONOSTYLISTIC LEVEL

Meter

Ghazal has got eight *beyts* and it is structured in *hezej-i mahzuf* (*hazağ-e maxzūf*) meter, in fourteen-syllable verse, whose four metrical units are *mafʻūlo mafāʻīlo mafāʻīlo faʻūlon* (- - u //u - - u //u - - u// u - -).

Rhyme of the šīn ghazal

Classic *diwan* distribution (al-kafiyya): rhyme –ālaš;

Graphic-quantitative consideration according to the classic distribution: mutewātira (with one vocalized consonant between the two quiescent letters);

Quantitative consideration: four-phoneme, two-syllabic, closed vocal-consonant rhyme;

Qualitative consideration: isomorphic rhyme

Lexical-grammatical consideration: nominal – the nouns rhyme;

Distributive consideration: canonical inter-verse, final rhyme.

Rhythm

The rhythm within ghazal noticeably oscillates; distribution of the rhythmic phrases made up of two, three or four rhythmic units has unequal dynamics. Rhythm slows down at the beginning and at the end of ghazal. The rhyt-

hmic phrases made of three and six syllables dominate in this ghazal, which affects the change of the rhythm dynamics in ghazal. The boundaries between the rhythmic phrases are clearly defined.

Phonetic-phonological figures and rhythmic elements of ghazal, which contribute to rhythmic-euphonic expressivity:

1 a) rhyme / accumulation of fricatives (h, š, x, s)
  b) rhyme / assonance (o) / accumulation of denti-alveolars
2 a) assonance (a) / assonance-alliteration link (ānče-ye / akče-ye)
  b) rhyme / accumulation of dento-alveolars
3 a) biassonance (ou, o) / bialliteration (m, n)
  b) rhyme / accumulation of bilabials
4 a) assonance (a) / accumulation of fricatives / assonance-alliteration links (ha-ax-ha-ah)
  b) rhyme / biassonance (a, ā) / bialliteration (š, x)
5 a) assonance (e) / bialliteration (d, r)
  b) rhyme / assonance (e) / alliteration (l)
6 a) assonance (e) /accumulation of velars, post velars and glottals
  b) rhyme / assonance (a) / bialliteration (b, n)
7 a) assonance (e) / accumulation of fricatives
  b) rhyme / redif / assonance (a) / polialliteration (z, š, l)
8 a) biassonance (a, e) / alliteration (r)
  b) rhyme / biassonance (e, ā) / polialliteration (m, š, s).

3. ANALYSIS OF THE ZĀ GHAZAL

(moğtass u - u - // u u - - // u - u - // - -)
mafā‘elon fe‘alāton mafā‘elon fa‘lon

Verse 1
Ze la‘l-e ğoft-e to ğām-e dosāle šod mahzūz
u - u - u u // - - u - u // - - - (6, 5, 3)
Ze mouğ-e našwe-ye sahbā piyāle šod mahzūz.
u - u - u u - - // u - u // - - - (8, 3, 3)
Because of those ruby lips of yours, a cup of wine of two summers brings joy
A goblet of intoxicating wine brings joy.

Verse 2
X^{w}oš ast fass-e zarīn bā negīn-e almāsaš
u - u // - u u - // - u - u - - - (3, 4, 7)
Čo gard māh hamāre ze hāle šod mahzūz.
u - u - u // u - - u - // u - - - (5, 5, 4)
That gold ring with a glimmering diamond wondrous is
Like the moon's disc that goes into raptures over its corona.

Verse 3
Sabokrūhān hawādam zanand bā ġam 'ešq
u - u - u // u - - u - u // - - - (5, 6, 3)
Tohī darūn-e neiāsā ze nāle šod mahzūz.
u - u - u u - - // u - u // - - - (8, 3, 3)
Those vivacious ones by inhaling love inhale sorrow, too
Like a hollow nay reed when its sobs happiness bring.

Verse 4
Habāb-e sāġer-e češm aškdāne dār bas ast
u - u - u u - - u - u - // - - (12, 2)
Čo panče-ye gol-e ra'nā ze žāle šod mahzūz.
u - u - u u - - // u - u // - - - (8, 3, 3)
Much tearful is the eye, like a cup with bubbles filled,
Resembling a graceful rose bouquet sprinkled with dew that cheers up.

Verse 5
'Elāğ-e sūfi-ye bīmār tarāne-ye amal ast
u - u - u u - - // u - u - - - (8,6)
Ke xastegān ze dawā lā mahāle šod mahzūz.
u - u - // u u - //- u - u // - - - (4, 3, 4, 3)
The melody giving hope to an ailing *Sufi* a remedy is
For, purposelessly, those worn out with ailment look forward to remedy.

Verse 6
Roxaš mahāsen-e hosn az delam kašad xātem
u - // u - u u - - u - // u - // - - (2, 8, 2, 2)
Xiyāl-e dāġ-e nawāzam ze lāle šod mahzūz.
u - u - u u - - // u - u // - - - (8, 3, 3)
Her face all the virtues of my heart wins in the end
That tulip makes my vivid imagination with joy leap.

PHONOSTYLISTIC LEVEL

Meter

Ghazal has got six *beyts* and is written in *mujtes* (*moğtass*) meter; in fourteen-syllable verse, and with the rhythm of the metrical units *mafā'elon fe'alāton mafā'elon fa'lon* (u - u - // u u - - // u - u - // - -), whose etymological meaning refers to discontinuity and incoherence, i.e. interchangeable substitution of open and closed syllables.

Rhyme of zā ghazal

Classic *diwan* distribution (al-kafiyya): rhyme –āle + *radif* phrase *šod mahzūz*;

Graphic-quantitative consideration according to the classic distribution: muterādifa (without the vocalized consonants between the two quiescent/*sakin* letters);

Quantitative consideration: twelve-phoneme, five-syllable, closed vocal-consonant rhyme;

Qualitative consideration: isomorphic rhyme

Lexical-grammatical consideration: postpositional- adjective *mahzūz* as a postposition in the verbal phrase;

Distributive consideration: canonical inter-verse, final rhyme.

Rhythm

Rhythmic phrases are realized in different length, so that the prosodic verse has got two, three and four rhythmic phrases. The distribution of the number of syllables in one rhythmic phrase oscillates from verse to verse; however, it could be said that the rhythmic phrase of three syllables appears to be the rhythmic motif which is interwoven with other rhythmic phrases. In the second part of ghazal the rhythm is somewhat more dynamic, although generally speaking it is pretty much slow.

Phonetic-phonological figures and rhythmic elements of ghazal, which contribute to rhythmic-euphonic expressivity:

1 a) rhyme / *radif* / biassonance (o, e) / polialliteration (z, l, ğ, š)
  b) rhyme / *radif* / biassonance (e) / polialliteration (z, ğ, š)
2 a) assonance (a) / accumulation of fricatives
  b) rhyme / *radif* / biassonance (ā, e) / polialliteration (h, m, z)
3 a) assonance (a) / alliteration (n)
  b) rhyme / *radif* / accumulation of dental alveolars

4 a) biassonance (a, ā) / bialliteration (b, s)
b) rhyme / *radif* / biassonance (o, e) / accumulation of alveopalatals (č, š, ž,)
5 a) biassonance (e, a) / accumulation of dental alveolars
b) rhyme / *radif* / biassonance (a, ā) / accumulation of dental alveolars
6 a) biassonance (e, a) / accumulation of fricatives
b) rhyme / *radif* / biassonance (e, e) / bialliteration (l, z).

CONCLUSION

Stylistic figures in *Diwan* are diverse and complex: figures in sound, metaphors, antithetic figures, repetition of linguistic elements alike, permutation of the sentence parts and series of other stylistic figures at all linguistic levels, which are the stylemes in *Diwan* representing linguosemantic splendor and the expressive value of the verse.

In his poetry, the poet is sensitive of the word aesthetic effects, and his poetry, with all its rhythmical and melodic, as well as conceptual peculiarity, fosters both sensory and intellectual stimuli, thus shaping the linguistic substrate with multiple poetic forms on the surface, and with even more of them in the depth.

Phonic characteristics of the verse are represented by unique sound repetition: assonance, alliteration, assonance-alliteration links and lexical repetitions in diverse contextual positions. These figures, when combined with other figures, create suggestive and expressive effects, as well as euphonic effects along with the sound harmony of the stylistic poetic word.

In the research of the phonetic level the analysis is focused around assonance (vocal repetition), alliteration (consonant repetition), and assonance-alliteration links (vocal and consonant repetition). As a repetition figure in *ghazals*, the most important one is *radif* rhyme (as a word or as a phrase) which is understood as epiphora (word repetition at the end of the verse) and which is always followed by *cyclos* (environment) since the structure is closed down by *radif* rhyme. The concentration of the sound figures throughout the verses is not unified, and it depends on the poet's intention to use sounds or some other linguistic segment to emphasize the meaningful and aesthetic values.

By vocal repetition in the context of the verse of *ghazal* assonance creates sound harmony which is transmitted, as an emotional tension, into the

world of the recipient in the form of the aesthetic information, and with its way of distribution it creates lexical-sound parallelism aiding assonance with the power of cohesion to firmly hold the elements of the verse expressions connected.

Khatem's *ghazals* are dominated by low vowels /ā, a/ which create unusual impression of severity and solemnity. However, not all of the *ghazals* are dominated by the above mentioned vowels, because with the *radif* rhyme they are combined with /o/, /u/ or /ī / whose high frequency brings less severe and tense tones.

Alliteration in the form of repetition of the same consonant or a group of consonants affects the context with its sounds, which is achieved by articulative and acoustic characteristics of the consonants thus creating a basic sound image: a frequent alliteration of velar and post-velar sounds, sometimes with glottal stops, difficult to pronounce, which leaves an impression of restrained energy, suppressed excitement and voiceless sigh, or represents a tone of plosive which intentionally creates emotional outburst in the form of a sigh or a cry, while fricatives impressively stimulate diverse flows of sighs, sounds, energies or spreading light.

Expressive-impressive values of sound repetition in the poetic text being analyzed provide unique sound effects, decelerate the rhythm of the verse and intensify expressiveness and the emotional tone of the content, thus resulting in a recipient's unique aesthetic experience.

Important characteristic of Khatem's poetry is slow motion rhythm in the verse. The rhythm is particularly slow in *ghazals*, where rhythmic units are entangled and are syntactically and semantically conditioned, which is the result of reflective and speculative poetry content.

SOURCES

Dīwān-e Aqowālī-zāde Xātem-afandī - Istanbul *Üniversitesi Kütüphanesi*, T 2823.

BIBLIOGRAPHY

Afšār G.S., Hakamī N., Hakamī N. (1996), *Farhang-e fārsi-ye emrūz*/, Našr-e kaleme, Tehrān

Andrews, W. G. (1976), *An Introduction to Ottoman Poetry*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis & Chicago

Andrews, W. G. (1985), *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*, University of Washington Press, Seattle and London

Antoš, A. (1974), *Osnove lingvističke stilistke*, Školska knjiga, Zagreb

Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri 4/13 (1986), Ötüken-Sögüt, Istanbul

Bašagić, S. (1986), *Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti: prilog kulturnoj historiji BiH*, Svjetlost, Sarajevo.

Behlilović, H. M. (1915), *Arapska metrika,* Sarajevo

Čarkić, M. Ž. (2001), *Pojmovnik rime*, Institut za srpski jezik SANU, Beograd

Handžić, M. (1933), *Književni rad bosansko-hercegovačkih muslimana*, Sarajevo

Lazard, G. *A* (1992), *Grammar of Contemporary Persian*, Mazda Publishers & Bibliotheca Persica, Costa Mesa, California and New York

Lešić, Z. (1971), *Jezik i književno djelo*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo

Silić, J. (1984), *Od rečenice do teksta*, SNL, Zagreb

Thiesen, F. (1982), *A manual classical Persian prosody with chapters on Urdu, Karakhandic and Ottoman prosody*, Otto Harasowitz, Wiesbaden

GLASOVNE FIGURE U GAZELIMA AHMEDA HATEMA

Sažetak

Na fonostilističkom nivou s aspekta kvantitativne i kvalitativne eufonije izvršena je analiza stiha u pogledu glasovnog markiranja čija je funkcija stilistička, ritmička i zvukovna. Kao kvantitativne strukture jednog poetskog djela uzeta su u razmatranje glasovna ponavljanja kao fonostileme: asonanca/biasonanca (reduplikacija vokala), aliteracija/bialiterecija (reduplikacija konsonanta), asonantsko-aliteracijske veze (reduplikacija i vokala i konsonanata), paronomazija (povezivanje glasovno sličnih a značenjsko različitih riječi), raznolika rima, te ekspresivno-impresivna svojstva nekih glasova, odnosno njihova akustičko-artikulacijska obilježja. Kvalitativne strukture glasovnog sloja su ispitivane u dva nivoa ritmičke percepcije. Prvi nivo je prozodijska baza uređena u pogledu metra, gdje je svaki stih metrički obrađen i ilustrovan. Drugi nivo je ritmička organizacija stiha, koja je sintaksički uvjetovana i koja je aspekt pjesničke individualnosti. I na ovom nivou je ilustrovana unutrašnja organizaciju stiha, u kojoj je obilježen položaj stanke ili cezure koja pokazuje distribuciju sintaksičkih cjelina u stihu kao pokazatelju prirodnog ritma govora.

UDK: 378:37.011.3-051

Brigita KOSEVSKI-PULJIĆ

DAS REFLEXIVE PRAKTIKUM ALS PRINZIP DER LEHRERBILDUNG

SCHLÜSSELWÖRTER: *das Schulpraktikum, Reflexionswissen, professionelle Kompetenzen, Praktikumsbericht*

Eine der wichtigsten Kompetenzen der künftigen Lehrer ist die Fähigkeit, sich Reflexionswissen aneignen zu können, es zu entwickeln und zu vermitteln, was zu einem bewussten lebenslangen Lernprozess, zur Selbstverantwortung und zur Forschung in der Berufspraxis führt. Die Studierenden überprüfen ihre erworbenen Kenntnisse in einem Portfolio über die eigenen Leistungen, vor allem während der praktischen Ausbildung im Schulpraktikum. Mittels ständiger Selbstüberprüfung und Selbstbewertung des theoretischen und praktischen Wissens, also praktischen Handelns in der Klasse, kann eine Verzahnung von Theorie und Praxis erreicht werden. Die qualitative Analyse der Praktikumsberichte und der Reflexionen über die eigenen Lehrproben hat gezeigt, dass die angehenden Lehrkräfte zwar schon die Fähigkeit entwickelt haben reflexiv zu denken – diese Kompetenz müsste jedoch auch im Laufe des gesamten Studiums entwickelt werden, und das auf allen Wissenschaftsgebieten, sei es Literatur oder Linguistik, sei es Didaktik und Methodik des Deutschen als Fremdsprache. Nur so werden die angehenden Lehrkräfte fähig sein, sich auch später in der beruflichen Praxis über ihr professionelles Handeln Gedanken zu machen, es zu analysieren und aus eigenen Fehlern zu lernen. Und nur so werden sie zu "denkenden Praktikern", die die Verantwortung für ihre eigene professionelle Entwicklung tragen.

EINFÜHRUNG

Die Lehrer verfügen in ihrer Praxis über ein breites und differenziertes Wissen, das ihnen ermöglicht, durch das Unterrichten eine Art der Selbstverwirklichung zu erreichen. Alles, was sie über ihre eigene Tätigkeit und deren Gründe schon wissen, haben sie immer als praktisches Bewusstsein parat. Es handelt sich um das stille Wissen, das all das umfasst, was sie über das Verhalten in unterschiedlichsten Lebensbereichen wissen, ohne sich darüber zu-

sätzlich äußern zu müssen. Es kommt zu einer ununterbrochenen Routine-*routines durées* (Giddens, 1997: 36) genannt – die auch reflexiv wirkt. Sie kennen auch die Inhalte und Gründe ihrer Tätigkeit, sie wissen, wie die Lernenden sich in einer normalen Situation verhalten und als Teil ihrer Routine erwirken sie, dass ihre Lebensumwelt in diese gelenkte Tätigkeit miteinbezogen wird. Im Bezug auf diese Theorie könnte man die Routinearbeit der Lehrenden nur dann als wissenschaftlich korrekt beschreiben, wenn man die Berichte der Lehrer über ihre eigene Tätigkeit zu rekonstruieren versuchen würde. Es ist von großer Bedeutung, dass man trotz der unbewussten Routine aus den Reflexionen herausgeht, die sowohl bei den Lehrenden als auch bei den Studierenden gefördert werden können.

In der Lehrerausbildung sollte man die Überzeugungen und Werte im Bezug auf die Situationen, in denen sie entstanden sind, reflektieren. Die Veränderungen entstehen durch eine systematische Reflexion als einen mentalen Prozess, der zur Strukturierung bzw. Umstrukturierung der beruflichen Erfahrungen führt. Das Wissen in solchen Prozessen wird selbst konstruiert und zwar durch das Suchen von Zusammenhängen zwischen den Ergebnissen, die auf dem wissenschaftlichen Wissen, den eigenen Erfahrungen und den Erfahrungen der Betreuungsperson beruhen. Dadurch entsteht ein flexibles Wissen, das stark in der Lehrerpersönlichkeit eingebettet ist.

Die Studierenden gewöhnen sich allmählich an eine systematische Reflexion, die sowohl die vorherigen als auch die Erfahrungen aus der direkten Praxis in Anspruch nimmt. Sie sollten möglicherweise selbst Antworten auf ihre eigenen Fragen finden.

Korthagen listet fünf Prinzipien einer solchen realistischen Lehrerbildung auf. Den Ausgangspunkt bilden die auf die Praxis bezogenen Fragen, wobei die systematische Reflexion entwickelt wird. Das Lernen ist in dem Fall ein sozialer und interaktiver Prozess, der auf drei Ebenen entfaltet und entwickelt wird: auf der Ebene der Form, des Schemas und der Theorie. Wenn es um eine "realistische Bildung" (Korthagen, 2002: 47) geht, dann werden die angehenden Lehrer durch ihre Identität zu einer eigenen Entwicklung angeregt. Dabei ist es von großer Bedeutung, dass man ein pädagogisches Tagebuch führt, welches einem bei der Weiterentwicklung der Reflexionsfähigkeit hilft.[1]

[1] Korthagen nennt diese Fähigkeit "eine Entwicklungsfähigkeit, die die Weiterentwicklung nach der Anfangsausbildung der Lehrer ermöglicht" (Korthagen, 2002: 52)

1. REFLEXIONSMODELL DER LEHRERBILDUNG

Das allgemeine Interesse an der Reflexion und der Reflexionspraxis in den letzten zwanzig Jahren hat dazu geführt dass die Reflexion weltweit zum Grundbildungskonzept geworden ist. (Marentič Požarnik, 2000, Cvetek, 2002). Trotz der Kontroverse über die Wirksamkeit des Reflexionsmodells (Ermenc, 2001) zeigen die neuesten Forschungen (Kosevski Puljić, 2008), dass man durchaus von einem Modell sprechen kann, welches die Möglichkeiten für die Entwicklung des Reflexionswissens schon bei den ersten Versuchen des selbständigen Unterrichtens künftiger Lehrer bietet, selbstverständlich nur, wenn bestimmte Vorbedingungen erfüllt sind.

Das reflexive Praktikum als ein Prinzip der Lehrerbildung ist äußerst wichtig, gleichzeitig muss aber auch betont werden, dass kein professionelles Handeln in der Klasse ohne didaktisch-theoretisches Wissen auskommen würde. Eines der Grundmodelle des reflektierten Praktikums ist das Modell von Wallace:

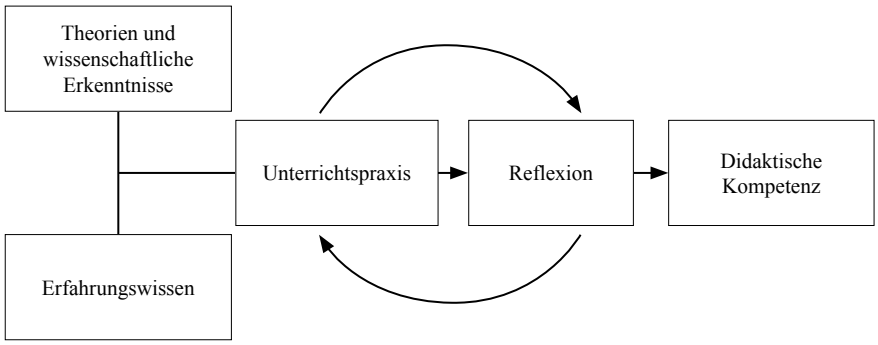


Bild 1: Das reflexive Modell des Praktikums in didaktischer Ausbildung (Wallace 1991: 51).

Das Modell, das auf dem Konzept des Professionswissens von Schön (1987) basiert, beinhaltet theoretisches Wissen und Erfahrungskönnen mit Reflexion. Es wird in zwei Stufen geteilt, die s.g. Vorbildungsstufe *(pre-training stage)* und die zweite, die Trainingsstufe, wo (sich) das vorher erworbene Wissen mit dem neu erworbenen verknüpft wird und zusammen als Informationsquelle über das Unterrichten dient. “Die Praxis wird so zum Mittelpunkt in der Lehrerausbildung, ihr Wert ist aber stark von der Reflexion einer konkreten

pädagogischen Erfahrung und dem erworbenen Wissen, das im Zusammenhang mit dieser Erfahrung steht, abhängig." (Wallace 1991: 49-55) Dadurch wird auch verhindert, dass die Studierenden die wissenschaftliche Ausbildung und das Schulpraktikum als zwei verschiedene Lernwelten erfahren. (Müller 2007: 1)

Jedoch kann hier ein weiteres Problem aufgewiesen werden. Das professionelle Lehrerverhalten bestimmen subjektive Theorien, die stark in der Praxis verankert sind. Das subjektive Wissen ist vorwiegend implizites Wissen und somit häufig kontradiktorisch. Es kann zu konstanten Unterrichtsmustern führen, wobei ihnen folglich das Denken, das Fühlen und das Unterrichtshandeln untergeordnet sind. (Korthagen 2002: 47). Bei den Studierenden kann man beobachten, dass sie sehr stark verankerte positive und negative Unterrichtsmuster aus ihrer eigenen Schulzeit mitbringen. Bei den "Lehrproben" in den Seminaren ist es deshalb wichtig, sie besonders auf die negativen Muster aufmerksam zu machen, weil sie diese sonst unreflektiert in ihren eigenen Unterricht während des Praktikums einbringen.

1.1. DIE ROLLE DER MENTOREN UND MENTORINNEN IM REFLEXIVEN SCHULPRAKTIKUM

Die Schulpraxisreflexion beginnt im Lehramtsstudium anhand der subjektiven Theorien über den eigenen Unterricht der Studierenden, führt über die ersten Unterrichtsbeobachtungen und Lehrproben im Schulpraktikum und im Vorbereitungsdienst in die eigene Lehrpraxis und sollte eigentlich immer öfter und intensiver in der Fortbildung und bei der kollegialen Unterrichtsbeobachtung des "denkenden Praktikers" eingesetzt werden.

Die Betreuung der Lehramtsstudierenden im Schulpraktikum erfolgt auch durch (die) Mentoren an Schulen. Langjährige Erfahrungen haben bestätigt, dass für die Studierenden die wichtigste Bezugsperson während des Praktikums der Mentor ist. (Kosevski Puljić, 2008)

Der Reflexionsprozess während des Schulpraktikums soll von den Mentoren wohlüberlegt und bewusst gelenkt werden. (Kosevski Puljić 2007) Auch deshalb sollten die Mentoren nicht nur gute Lehrer und Lehrerinnen sein, sondern auch bestimmte Mentorenkompetenzen beherrschen.[2] Außer fachdidak-

[2] An der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät von Ljubljana werden unter der Leitung des Lehrstuhls für Didaktik des Deutschen als Fremdsprache regelmäßig Fortbildungsmodule für angehende Mentoren durchgeführt. So entstand in einem 10-jährigen Zeitraum ein Mentorennetz von 90 ausgebildeten Mentoren von verschiedenen Schulen in Slowenien, wo die Lehramtsstudierenden ihr Praktikum absolvieren können.

tischer Kompetenzen müssen sie auch organisatorische, Führungs- und Kommunikationskompetenzen aufweisen. (Puklek Levpušček 2007: 49) Bei der Unterrichtsbeobachtung sollte (man) deshalb Folgendes beachtet werden:

- ein klar bestimmtes Beobachtungsziel,
- der Einfluss des Beobachtenden auf den Inhalt und die Zeit der Beobachtung,
- eine im vorhinein vereinbarte Beobachtungsweise und Methode der Datensammlung und
- eine sofortige Rückmeldung.

Dabei ist es sinnvoll und nötig, dass der Beobachtungsprozess auf den folgenden (Phasen beruht: die Vorbereitung auf die Beobachtung, die Beobachtung selbst und das Rückmeldungsgespräch nach der Beobachtung. Dabei sollten auch die Gesprächsebenen beachtet werden. (Niggli 2003)

Diese Rückmeldung an die Studierenden über ihr Unterrichtshandeln während der Lehrproben hat sich als besonders wichtig erwiesen, deswegen sollte man sie in einem gut strukturierten Gespräch feinfühlig und konstruktiv durchführen. Aussagen über die Unterrichtswahrnehmung und Unterrichtsbewertung werden bewusst gemacht und in das Gespräch im Sinne eines Fortschritts integriert. Was die Lernkultur angeht, "fassen sich alle Beteiligten als Forscher in einer lernenden Gemeinschaft auf, die sich als ein auswechselnder Lern- und Lehrprozess ausdrückt. Dabei sind alle bereit ihr Lernen gemäß den Lehrerfahrungen anzupassen. Das Ziel der Unterrichtsreflexion ist immer zugute den Lernenden". (Müller, 2007: 7)

2. DER REFLEXIONSPROZESS DER LEHRAMTSSTUDIERENDEN ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

Zum **Forschungsstand:** Die Lehramtsstudierenden führen während ihres Schulpraktikums ein Tagebuch, in dem sie unter anderem auch über ihren Unterrichtsalltag "nachdenken", vor allem über ihre durchgeführten Lehrproben und die Gespräche mit den Mentoren sowie Kommilitonen, mit denen sie zusammen das Schulpraktikum ausgeübt hatten. Die vorliegende Analyse bezieht sich auf 30 Reflexionen der Studierenden, die ihr Praktikum im Jahre 2008 absolviert haben. Die Analyseeinheiten sind Texte oder Textpassagen, aus denen man herausfinden konnte, wie sich die Studierenden mit ihren Lehr-

proben, der Zusammenarbeit mit den Mentoren und deren Rückmeldungen auf ihr Unterrichten auseinandergesetzt haben.

Das Forschungsziel bzw. der Ausgangspunkt der qualitativen Auswertung ist die Fragestellung, wie die Studierenden ihre Lehrproben reflektieren können, was (ist) ihnen dabei am wichtigsten erscheint, auf welcher Ebene der Reflexion sie im Durchschnitt fähig sind, ihre Tätigkeiten im Schulpraktikum zu reflektieren, es zu bewerten und es eventuell in (ein) neues Wissen umzusetzen.

Durch eine **qualitative Forschungsmethode** wurden die Reflexionsberichte von zwei unabhängigen Mitarbeiterinnen evaluiert um die Objektivität zu sichern. In einem primären Auswertungsschritt wurden zuerst die Berichte durchgelesen. Danach wurden sie mit einer ersten Kategorisierungszuordnung in Anlehnung an die Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring ausgewertet.

Alle Stellen im Text, wo das Reflektieren zum Vorschein kommt, wurden von zwei Mitarbeiterinnen im Kontext herausgeschrieben. So entstand eine ganze Palette von Reflexionsmustern, die sich dann nach dem Textvergleich in drei Kategorien nach den Ebenen der Reflexion einstufen ließen.

Nach Handal und Lauvas (1987) findet die Reflexion nämlich auf folgenden drei Ebenen statt:

- Die Ebene der unmittelbaren Praxis: Was ist passiert? Was werde ich zukünftig machen?
- Die Ebene der Begründung: Warum bin ich in dieser Weise vorgegangen, warum werde ich zukünftig in dieser Weise vorgehen (die persönlichen und fachlichen Argumente)?
- Die ethische Ebene: Wozu habe ich auf diese Weise gehandelt, wozu werde ich zukünftig auf diese Weise handeln (der ethische Gesichtspunkt, die Vision)?

Bei der **Auswertung der Ergebnisse** stellte man fest, dass bei den meisten Studierenden die Reflexionen (was auch zu erwarten war) auf der ersten und zweiten Ebene stattgefunden haben, da eine Reflexion auf der dritten Ebene eigentlich schon bedeutet, dass mehrfache Erfahrungen und Erprobungen nach dem Reflexionsmodell nötig sind um sie zu erreichen. Es hängt auch damit zusammen inwieweit die Beteiligten fähig sind ihre subjektiven Theorien bis zu dieser Ebene abzubauen bzw. zu verändern.

Auf der ersten Ebene wurden von den Studierenden vor allem Handlungen beschrieben, mit denen sie sich auseinandergesetzt haben und die

sie dann eventuell auch ein wenig verändert haben. Dazu zählen Beobachtungen, Empfindungen und Betrachtungen der Studierenden über Möglichkeiten der Verbindung von theoretischem und praktischem Wissen (Kosevski Puljić 2006),[3]

> *(a) […] ja, ich konnte wirklich vieles überprüfen, was wir im Seminar gelernt haben, von den Methoden und Unterrichtsformen, auch suggestopädische Elemente konnte ich in die Stunde einsetzen, auch die Kinderpsychologie […] […] Ich war sehr froh und stolz auf mich selbst, dass ich mich an alles so gut erinnern konnte […]*

> *(b) […] Ich stelle mir nicht vor, dass ich in die Klasse ohne das an der Uni erworbene Vorwissen darüber, wie der Unterricht funktioniert, wie die Schüler anzusprechen, worauf aufzupassen usw. eintreten würde […]*

und von ihrem Verhalten während der Lehrprobe und den Folgen der einzelnen Schritte,

> *(c) […] Ich war heute sehr froh, dass die Schüler so gut mitgemacht haben, obwohl wir Grammatik behandelt haben. Ich habe sehr viel darüber nachgedacht, wie ich die Stunde für die Schüler interessant machen könnte, trotz Grammatik. Und dann hat mir meine Mentorin geraten, ich soll die Schüler viel fragen, ich soll die Schüler zum Nachdenken bringen, damit sie selbst die Besonderheiten der Finalsätze sehen. Und das habe ich dann auch gemacht und es hat super geklappt. Ich habe dabei auch gelernt, dass die Schüler fähig sind, Sachen selbst zu sehen und dass man ihnen nicht immer alles nur erklären muss. Wenn man sie fragt, wenn man sie einschließt, machen sie auch besser mit, und wenn man sie am Ende auch noch dafür lobt, hat das einen größeren Effekt, als wenn man den Stoff einfach nur vorträgt.[…]*

Sehr viele Studierende betonten in ihren Reflexionen, wie wichtig die Hilfe der Mentoren war. Sehr viele waren von der Betreuung sogar fasziniert:

> *[…] weil die Mentorin mir alles erklärte, mir nützliche Ratschläge gab, fühlte ich mich dann auch sicher […] ich wusste, wenn auch was schief gehen würde, sie ja dort hinten sitzt […] Ich schaute sie nur an, und sie lächelte und nickte […] Ohne sie hätte das Praktikum keinen Sinn! […]*

[3] Die Ausschnitte aus den Berichten sind in Originalfassung.

Die Aussage spricht von einer großen Abhängigkeit vom Mentorenmodell, was natürlich die Selbstreflexion behindert, außer, der Mentor korrigiert das Verhalten dann später in einem entsprechenden Nachgespräch.

Entscheidend für den Reflexionsprozess ist das Bewusstwerden wesentlicher Momente einer Situation.

(e) […] während der Lehrprobe, als die Schüler unruhig wurden und ich mich machtlos füllte und meine Gefühle kochten, da schien es mir, als ob ich durchsichtig wäre und die Schüler mich hätten lesen können wie ein offenes Buch. Wie virtuos meine Vorspiegelung war, weiß ich nicht. In kleinerem Ausmaß hat sich das einige Male wiederholt […]

(f) […] Ich habe einen Fehler gemacht. So ein Mist! Ich habe bei Wechselpräpositionen an die Tafel falsch WO und WOHIN aufgeschrieben, also bei Dativ WOHIN und bei Akkusativ WO. Ich habe die ganze Nacht darüber nachgedacht und bin zum Entschluss gekommen, mich morgen bei den Schülern zu entschuldigen und die Sache zu korrigieren […]

Im folgenden Beispiel kommentiert die Studentin ihre zweite Lehrprobe, bei der sie ihren "Fehler" aus der ersten Lehrprobe zu korrigieren versuchte. Damals sprach sie nämlich zu schnell und zu leise. Sie hat lange darüber nachgedacht, ob die Schüler es als "merkwürdig" empfinden würden, wenn sie betont, lauter und mit häufigen Wiederholungen sprechen würde. Die Anfangsmotivation für ein solches Nachdenken kam von der Seite der Mentorin, also "von Außen" (Marentič Požarnik, 2001: 33), die Anregung zu den Verhaltensänderungen kam aber doch "von Innen" – also war das Ergebnis des Nachdenkens und des Entscheidungsprozesses.

[…] Ich finde, das war eine sehr gelungene Stunde. Es war eine der besten Unterrichtsproben. Ich habe auch extra darauf geachtet, dass ich Sachen, die die Schüler gesagt haben, laut wiederholt habe, damit auch andere das hören konnten. Vor allem, als ich den Schülern Fragen über den Text gestellt habe. Da habe ich wirklich bei jeder gegebenen Antwort diese laut und deutlich wiederholt. Ich finde, das ist mir auch sehr gut gelungen und ich habe mich gar nicht schlecht dabei gefühlt. Ich dachte immer, dass wenn ich Sachen laut wiederhole, oder sie mehrmals wiederhole, das etwas merkwürdig und störend

> *rüber kommen würde. Deswegen habe ich mich bei letzten Auftritten auch nicht so richtig getraut so viel zu wiederholen. Und als mich die Mentorin öfter darauf aufmerksam gemacht hat, habe ich gewusst, dass das einfach notwendig ist und dass ich das unbedingt machen muss. Also bin ich heute über meinen Schatten gesprungen und es ausprobiert. Ausprobiert, wie die Schüler darauf reagieren werden, ob sie es nervig oder störend finden oder ob es ihnen hilft. Und ich habe tatsächlich gesehen, dass sich manche erst danach, als ich die Antworten laut wiederholt habe, die Sachen notiert haben. Bei Fremdsprachenunterricht muss man das einfach machen […].*

Die Frage "*Wie fühlen sich die Lernenden? Was denken sie?"* stellten sich viele Studierenden nach einigen Lehrproben. Dies lässt eine Stärkung ihres Reflexionsvermögens erkennen. Sie waren jetzt nicht mehr nur mit sich selbst beschäftigt. In ihren Reflexionen vermochten (konnten) sie bereits in die Schuhe der Lernenden zu schlüpfen und die Situation ein wenig distanzierter zu beobachten. Das war ein Zeichen dafür, dass sie beim Unterrichtshandeln nicht mehr so stark assoziiert waren, um vorwiegend nur anhand ihrer Gefühle zu reagieren:

> *[…] und ich fragte mich immer wieder, was die Lerner wohl jetzt denken. Ich sah ihre fragenden Augen und sagte mir: "Stop, jetzt hast du was falsch gemacht. Ganz behutsam überprüfte ich noch einmal das Verstehen des Stoffes und dann wusste ich, ich muss es noch einmal erklären, aber diesmal langsamer und anders. Ich erinnerte mich an die Übung im Seminar, wo wir Strategiewechsel geübt haben. Und dann wusste ich es: ich muss die Strategie ändern! Ich nahm ein Foto zum Thema und zeigte es den Lernenden. Jetzt guckten sie mit neugierigen Augen und langsam begannen sie zu sprechen. Oh, meine Stunde war gerettet […]*

Einzelne Studierende denken auf eine sehr argumentierende Weise, aus ihrer eigenen Perspektive, über den Lehrerberuf nach. Die pädagogische Praxis bedeutet für sie eine Erfahrung, die ihren Horizont erweitert hat. Es ist ihnen klar, dass der Lehrerberuf eine große Verantwortung - nicht nur beim Unterrichten, sondern auch beim Erziehen - mitbringt. Sie sind fähig aus verschiedenen Blickpunkten das Geschehen in der Klasse zu reflektieren:

> *[…]Es war eine wertvolle Erfahrung, eine Erfahrung, die einem den Horizont erweitert. Zum ersten Mal steht man in der Klasse vor den*

Lernenden und es wird einem bewusst, was es heißt Lehrer zu sein. Man wird sich der Verantwortung bewusst, dass man die Lernenden nicht nur lehrt, sondern sie auch erzieht […] […] Was bedeutet eigentlich ein gutes Verhältnis? Auf jeden Fall man muss zu den Lernenden fair und freundlich sein, aber doch eine gewisse Distanz bewahren. Nach jeder Lehrprobe merkte ich, dass die Theorie das Eine und die Realität das Andere ist. Auch wenn man sich noch so gut auf die Stunde vorbereitet, kann es sein, dass die Stunde nicht so verläuft, wie man es sich wünscht. Jede Klasse und jeder einzelne Lernende ist anders. Das heißt, dass einige Zeit vergehen muss, um die Klasse richtig einzuschätzen. Das ist in diesem kurzen Zeitraum nicht möglich. Also versucht man das Beste daraus zu machen. Man muss flexibel sein, sich oft den Lernenden anpassen, aber trotzdem noch konsequent einige Grenzen setzen.

Die Studierenden interpretierten ihre eigenen Leistungen, indem sie ihr Verhalten analysierten und zugleich versuchten die Gründe dafür zu finden. Sie lernten, indem sie die Schüler und ihre Reaktionen beobachteten und änderten ihr eigenes Verhalten auf der Basis des theoretischen Wissens und der momentanen Erfahrung so, dass der Unterricht an Qualität gewann.

Die folgende Passage zeigt die Reflexion auf der dritten Ebene:

[…]Was gab ich von mir zu erkennen? Weil ich vor den Menschen generell nicht gerne auftrete (ich weiß, es hört sich komisch an, weil ich mir einen pädagogischen Beruf ausgewählt habe, aber der Mensch – also auch ich – ist nun mal ein widersprüchliches Wesen!) und weil die Kreatur auf dem Piedestal nackter ist als sie denkt, würde ich mich über mein Wohlbefinden vor dem "Publikum" während des Praktikums ein wenig überspitzt so ausdrücken: Am Anfang im Adamskostüm, am Ende mit dem Feigenblatt überdeckt (ein großer Fortschritt, nicht war!) In jeder Übertreibung ist ein Körnchen Wahrheit. Während einer Lehrprobe, als die Schüler unruhig wurden und ich mich machtlos füllte und meine Gefühle kochten, da schien es mir, als ob ich durchsichtig wäre und die Schüler mich hätten lesen können wie ein offenes Buch. Wie virtuos meine Vorspiegelung war, weiß ich nicht. In kleinerem Ausmaß hat sich das einige Male wiederholt, jedoch immer seltener. […]

Bei den Reflexionen war auch äußerst wichtig, dass sie ihre Gedanken in Worte fassen konnten, damit der Leser daraus den Verlauf der Reflexion erschließen konnte.

> *[…] Dennoch bleibt für einen Anfänger noch ein großes Feld offen: Was bin ich für ein Führertyp? Müssen die Schüler mir folgen, weil mir das gefällt oder weil das für sie gut ist? Wo ist die Grenze bei Körperkontakt – was geht in mir vor…? Die Fragenliste könnte auch lang werden. Sich auch über solche Fragen Gedanken zu machen, ist keine Schande, sondern ein Zeichen der psychologischen Volljährigkeit. Wer meint, diese Sachen könnten ihm nicht unter die Haut dringen, soll sich Gedanken über sich selbst und seinen Beruf machen. […]*

Bei diesem Beispiel handelt es sich um die Fähigkeit einer Selbstreflexion, die über die Betrachtungen über den Inhalt und die Form zu einer vertieften Analyse der Empfindungen des Lehrers in der Klasse führen. Mit Hilfe von Erfahrungen ändert der Student seine Handlung, er korrigiert seine eigenen Fehler und wächst in seiner professionellen Leistung. Die Reflexion verläuft also auf allen drei Ebenen, auf der Ebene des Vermittelns und des Berichts, auf der Ebene der Interpretation und auf der Ebene der Konsequenzen, die er zu tragen hatte. Der Student meistert die kritische Reflexion, die eigentlich ein Teil des breiteren Reflexionsprozesses ist.

Während des Schulpraktikums konnte man trotz der geringen Zeitspanne (drei Wochen) bei fast allen Studierenden, nicht nur bei denen, deren Reflexionspassagen im Beitrag zitiert worden sind, einen Fortschritt in der Entwicklung des reflexiven Denkens beobachten.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Das Reflexionsdenken ist ein Prozess, der bei den Studierenden im Laufe des ganzen Studiums von allen Hochschullehrern gefördert und entwickelt werden müsste. Was den angehenden Lehrern eine allmähliche Bewusstmachung und eine Kontrolle über ihre eigene Tätigkeit schon während der kurzen Lehrproben ermöglicht, sind orientierte Prozesse beim Forschungslernen innerhalb der Didaktik und Methodik Deutsch als Fremdsprache. In Studienseminaren werden den Studierenden auch praktische Kenntnisse, die sie für die erste, die s.g. Überlebungsphase in der Klasse dringend benötigen, regelrecht beigebracht.[4]

[4] Mithilfe von Unterrichtsbeobachtung, Unterrichtssimulationen, Präsentationen oder Reflexionen von Fall-

Obwohl es sich hier noch nicht um Berufserfahrung handelt, können die Grundprobleme der Organisierung und Bildung von Schulprozessen innerhalb entdeckenden Lernens bewusst gemacht werden. Der Erfolg des Lehramtsstudiums hängt vor allem davon ab, ob es den Studierenden gelingt, in der Verbindung von Theorie und Praxis das Verhältnis zwischen theoretischen Stellungnahmen und erfahrungspraktischen Situationen zu reflektieren.

Mit solchen Situationen werden sie erstmals während des Schulpraktikums bei den selbstständigen Lehrproben konfrontiert. Dabei denken die Studierenden auch über das theoretische Wissen nach und bemühen sich, es mit der künftigen Praxis in einer authentischen Situation zu verknüpfen. Mit einem solchen Verständnis des Forschungslernens schließt man später auch die Perspektive der Praxis gegenüber der Theorie ein, mit Hilfe welcher man die Gründe für die Abweichungen bei den Erfahrungen aus der Praxis finden kann. Gerade diese Bewusstmachung während des Studiums bedeutet zugleich auch eine Überprüfung der standfesten Erfahrungen aus der eigenen Schulzeit. Gemeinsames und forschendes Lernen und die Gegenüberstellung unterschiedlicher subjektiver Theorien über den "guten" bzw. den "schlechten" Unterricht ermuntern einen, sich die Frage zu stellen, warum im Unterricht das Eine gut und das Andere schlecht funktionierte. Durch das Lernen der eigenständigen Urteilsfähigkeit werden die Studierenden auch dazu angeregt, später ihre Überzeugungen und sogar Werte im Bezug Schule und Unterricht zu ändern.

Erfahrungsgemäß kann man sagen, dass auf eine erfolgreiche Entwicklung der Reflexionskompetenz folgende Faktoren Einfluss nehmen:

- Eine effektive Vorbereitung auf die verdichtete pädagogische Praxis im Sinne des Lernens aus der Erfahrung mit allen seinen Vorteilen;
- Ein kompetenzorientiertes theoretisches Wissen, das sowohl das fachbezogene als auch das pädagogisch-psychologische und fachdidaktische Wissen einschließt;
- Eine angemessene Rückmeldung der fachlich befähigten Mentoren und Fachdidaktiker, die den Studierenden zum Nachdenken über ihre eigene praktische Leistung in der Klasse anregen;
- Die Möglichkeit einer ständigen Überprüfung der eigenen praktischen Leistung mit Hilfe von theoretischen Erkenntnissen der Fachwelt, denn ohne Selbstprüfung und Rückmeldungen kann sich niemand entwickeln.

studien, aber auch Diskussionen über einzelne didaktisch-methodische Themen nach der LTD-Methode (*Learning Through Discussion*) erwerben die Studierenden grundlegende professionelle Kompetenzen. Dabei wenden sie vorwiegend kooperative Lernformen an und erwerben dadurch auch einige Schlüsselkompetenzen.

LITERATUR

Altrichter, H., Posch, P. (1998), *Lehrer erforschen ihren Unterricht, Eine Einführung in die Methode der Aktionsforchung,* 3. Aufl., Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn

Cvetek, S. (2002), "Pedagoška praksa in njen pomen za izobraževanje učiteljev", *Pedagoška obzorja. Revija za didaktiko in metodiko.* Jahrgang 17, 3-4.

Ermenc, K. S. (2001), "Koncepti kakovostnega znanja modernega tujega jezika v teoriji ter v slovenskih osnovnošolskih in gimnazijskih učnih načrti", *Sodobna pedagogika*,1/2001, 186-205.

Giddens, A. (1997), *Konsequenzen der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main Handal, G., Lauvas, P. (1987), *Promoting Reflecting Teaching. Supervision in Action*, OpenUniversity Press, Milton Keynes

Korthagen, F. (2002), "Schulwirklichkeit und Lehrerbildung. Reflexion der Lehrtätigkeit", in: W. Meyer, Hrsg., *Staatliches Studienseminar für die Lehrämter an Hamburger Schulen*, EB, Hamburg

Kosevski Puljić, B. (2006), "Povezovanje teorije in prakse kot eden ključnih problemov v začetnem in stalnem izobraževanju učiteljev nemščine", in C. Peklaj, Hrsg., *Teorija in praksa v izobraževanju učiteljev*, Center za pedagoško izobraževanje Filozofske fakultete, 157-163.

Kosevski Puljić, B. (2007), "Opazovanje pouka in povratna informacija", in C. Peklaj, Hrsg., *Mentorstvo in profesionalna rast učiteljev*, 75-92, Ljubljana, Center za pedagoško izobraževanje Filozofske fakultete

Kosevski Puljić, B. (2008), *Teorija in praksa v začetnem in stalnem izobraževanju učiteljev nemščine,* Dissertation, Ljubljana, Philosophische Fakultät Marentič Požarnik B. (2000), "Profesionalizacija izobraževanja učiteljev – nujna predpostavka uspešne prenove", *Vzgoja in izobraževanje* XXXI, 4, 4.

Marentič Požarnik B. (2001), "Uspešna prenova terja enakopravnejši položaj alternativne raziskovalne paradigme in učitelja raziskovalca", *Sodobna pedagogika*, 52, 2, 64-80.

Müller, H. (2007), *Schulpraxisreflexion – Ein Instrument zum Umgang mit dem Theorie-Praxis-Problem in der Lehrer(aus)bildung,* bwp@. Berufs- und Wirtschaftspädagogik- online, Ausgabe 12, http: //www.bwpat.de/ausgabe12/mueller_bwpat12.pdf. (Zugriff: 28.8.2008)

Niggli, A. (2003), "Handlungsbezogenes 3-Ebenen-Mentoring für die Ausbildung von Lehrpersonen", *Journal für LehrerInnen- und Lehrerbildung* 3, 4, 8-16.

Puklek Levpušček, M. (2007), "Kompetence učiteljev-mentorjev študentov", in C. Peklaj, Hrsg., *Mentorstvo in profesionalna rast učiteljev*, 49-57, Ljubljana, Center za pedagoško izobraževanje Filozofske fakultete

Schön, D. (1987*), Educating the Reflective Practitioner – Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions,* Jossey-Bass, San Francisco

Wallace, M. (1991), *Training Foreign Language Teachers, A Reflective Approach*, Cambridge University Press, Cambridge

PRAKSA REFLEKTIVNOG PODUČAVANJA KAO PRINCIP NASTAVNIKOVOG OBRAZOVANJA

Sažetak

Profesionalno obrazovanje budućih nastavnika podrazumijeva teoretski i praktični dio. Ovi se dijelovi međusobno neprestano isprepliću i utječu jedan na drugi u svojim bogatim oblicima. Praktični dio nastavnikovog obrazovanja djeluje u kursu praktične nastave. Ako je kurs dobro isplaniran i realiziran sistematičnim metodom, te pravilno analiziran, nudi mogućnost učenicima da steknu određene sposobnosti svojim vlastitim razmišljanjem. Učenici prepoznaju i ocjenjuju svoj napredak u učenju i pretvaraju to u novo znanje.

Ovaj članak govori o razvoju učeničkog znanja stečenog razmišljanjem kroz ekstrakte iz njihovih izvještaja nakon kursa praktične nastave.

I. RASPRAVE I ČLANCI

KNJIŽEVNOST

UDK: 811.411.21'38:28-23

Berin BAJRIĆ

STILSKE OSOBENOSTI KUR'ANSKE BINARNE OPOZICIJE SVJETLOST – TMINA

Ključne riječi: *Kur'an, arapska stilistika, metafora, binarna opozicija, svjetlost, tmina*

Ključni pojmovi kur'anskog vokabulara, kao i oni manje frekventni, najčešće imaju svoju suprotnost i stupaju jedan s drugim u odnos u vidu binarnih opozicija, tako da se kur'anski pogled na svijet i egzistenciju može posmatrati i kroz prizmu ovih suprotstavljenih pojmova, odnosno njegovih binarnih opozicija. Ovi pojmovi su jasni baš kao što su, prema kur'anskom svjetopogledu, i istina i laž jasni. Može se sa sigurnošću kazati da Kur'an svoj pogled na svijet razvija od temeljne binarne opozicije koja je i srž njegove Ideje a to je *Jedinost Stvoritelja – dualnost stvorenog*. Predmet ovog rada je stilistička analiza kur'anske binarne opozicije *svjetlost – tmine* koja je izuzetno bremenita značenjem, naročito ako se razumijeva kao jedna u nizu snažnih kur'anskih metafora. Autor nastoji otkriti na koji način ova dva pojma koja stupaju u onos u vidu binarne opozicije učestvuju u cjelokupnom pojmovnom sistemu *Kur'ana* i tako doprinose kreiranju kur'anskog pogleda na svijet i egzistenciju. Također se nastoji ukazati i na to da ova metafora prevazilazi okvire stilistike i prelazi u okvir filozofije i religije te naposlijetku postaje i veoma snažan semiotički znak u orijentalno-islamskoj kulturi i civilizaciji.

UVODNE NAPOMENE

1. JEDINOST STVORITELJA I DUALNOST STVORENOG, TEMELJNA KUR'ANSKA BINARNA OPOZICIJA

Analitičko proučavanje mreže pojmova Kur'ana kao i njihovih vanjskih i unutrašnjih značenja neminovno otkriva nepregledna prostranstva kur'anske vizije univerzuma ili kur'anskog pogleda na svijet. Prilikom analize ključnih ili frekventnih pojmova kroz koje se opisuje kur'anski pogled na svijet te odnosa među tim pojmovima u tekstu Kur'ana, ne smije se nikada izgubiti iz vida mnoštvo odnosa koje svaki od tih pojmova nameće drugim pojmovima u cjelovitom sistemu kur'anskog pogleda na svijet, jer je Kur'an prvenstveno

djelo konteksta[1]. To znači da treba posmatrati pojmove i njihove odnose u cjelokupnom pojmovnom sistemu Kur'ana, a ne naprosto izvlačiti ih iz konteksta i razmatrati same po sebi nezavisno od opće strukture Teksta. Za podrobniju analizu određenih kur'anskih pojmova i njihovih međusobnih odnosa neminovno je imati na umu i to da je Kur'an od samog početka svog objavljivanja uspostavio veoma snažne i dinamične odnose sa zatečenom tradicijom.[2] On se prosto suočio sa zatečenom tradicijom, a to suočenje bilo je tako dramatično da je, kako kaže Duraković, cjelokupna tradicija, iako dotle sva raspjevana i samodovoljna, zašutjela koju deceniju, smišljajući kako da opstane.[3] Određeni broj pojmova iz Kur'ana nije bio nepoznat u predislamskim vremenima. Smještajući te iste pojmove u jedan novi kontekst koji nije odobravan od strane predislamskih Arapa (onih koji nisu prihvatili islam), Kur'an naprosto iznenađuje mekanske politeiste i s tradicijom uspostavlja vrlo dinamičan odnos. Islam te pojmove sjedinjuje i kombinira unutar jedne cjelovito nove, do tada nepoznate pojmovne mreže. Poznati istraživač na polju islamistike Toshihiko Izutsu navodi da se u ovom slučaju radi o svojevrsnoj transpoziciji pojmova ili temeljnom prerazmještaju i preudešenju moralnih i religijskih vrijednosti koji su uslijedili i tako iz temelja revolucionalizirali arapsku koncepciju svijeta i ljudske egzistencije.[4]

Razmišljajući o kur'anskom pogledu na svijet i njegovoj viziji univerzuma i egzistencije dolazi se do zaključka da je on determiniran određenim brojem izrazito važnih riječi ili pojmova koji se mogu nazvati *ključni* pojmovi kur'anskog pogleda na svijet. Među njima postoji vrijednosna hijerarhija. Ono što privlači pažnju svakog objektivnog čitaoca Kur'ana jeste da on svom svojom snagom na mnogo mjesta tvrdi da dolazi jasno i nimalo zamagljeno proklamirati Istinu i samo Istinu i da su njegovi ajeti, a tako i riječi, jasne. To je knjiga koja već na prvim stranicama čitaocu saopćava zahtjev da se u njen diskurs ne sumnja i time najavljuje svoju jasnoću u pogledu prenošenja Ideje koju dolazi proklamirati. Na mnogo mjesta Kur'an upozorava da njegov tekst nije poezija (književnost) i da Muhammed, a.s, nije pjesnik.

On (Kur'an) nije ništa drugo do opomena i Kur'an jasni.[5]

Možda ključna riječ u ovom ajetu jeste *jasni* - na arapskom jeziku *mubin*, koja zajedno s riječju *opomena (rikr)* eksplicite i bez imalo sumnje određuje

[1] Esad Duraković, *Orijentologija, univerzum sakralnog teksta*, Tugra, Sarajevo, 2007, str. 36.
[2] Ibid, str. 37.
[3] Ibid, str. 49.
[4] Toshihiko Izutsu, "Semantika i Kur'an", u: Enes Karić, *Semantika Kur'ana*, Bemust, Sarajevo, 1998, str. 83.
[5] Kur'an, 36: 69.

Kur'an u odnosu na poeziju kao jasnu uputu naspram zamagljene i fikcijske, a samim tim i u religijsko-spoznajnom smislu neautentične poetske spoznaje.[6]

Budući da su kur'anski ajeti jasni, samim tim i pojmovi koji konstruiraju njegov pogled na svijet moraju biti jasni. Ključni pojmovi kur'anskog vokabulara najčešće imaju svoj opozitni parnjak i stupaju jedan s drugim u odnos u vidu binarnih opozicija, tako da se kur'anski pogled na svijet može posmatrati i kroz prizmu ovih suprotstavljenih pojmova odnosno njegovih binarnih opozicija. Može se sa sigurnošću kazati da Kur'an svoj pogled na svijet razvija od temeljne binarne opozicije koja je i srž njegove Ideje. Ova kur'anska binarna opozicija koja predstavlja i samu srž islamskog vjerovanja i koja prosto struji svakim kur'anskim stavkom jeste Jedinost Allahova i dualnost (mnoštvenost) svega drugog ili svega što nije Allah.

> *To je zato što je Allah Taj Koji Je Istiniti, a što su oni koje mimo Njega zazivate lažni, te što je Allah Onaj Koji je Uzvišen i Praiskonski.*[7]

Ova binarna opozicija može se pisati i kao Jedinost (uvijek s velikim početnim slovom) – dualnost ili Stvoritelj – stvorenja. Od ove binarne opozicije dalje se granaju sve ostale kur'anske binarne opozicije. Tako, dā se primijetiti da svaki ključni, pa čak i manje važan kur'anski pojam, ima svoju suprotnost, čime Kur'an, budući da za sebe tvrdi da rastavlja istinu od neistine (*al-Furqān*), preko jasnih pojmova čiju jasnoću nikada ne dovodi u pitanje, želi ukazati na dobro i zlo. U kur'anskom svijetu i dobro i zlo jasno su određeni i moguće ih je spoznati. Kur'an, naročito kada su u pitanju istina i laž, dobro i zlo, nastoji biti potpuno jasan bez obzira što se Apsolutno – Božija Riječ ili Riječ od Boga, mora očitovati u relativnom – ljudskom jeziku koji ne poznaje apsolutne i potpuno čiste oblike. Slijedeći ajet to bez imalo sumnje snažno naglašava.

> *Reci: "Ko je Gospodar Nebesa i Zemlje ?", pa odgovori: "Allah!", a zatim reci: "Pa zar onda mimo Njega uzimate zaštitnike koji ni sami sebi ne mogu biti od koristi niti od štete?!" Reci: "Zar su jednaki slijepac i onaj što vidi, ili – zar su tmine jednake svjetlosti?! Jesu li to oni pripisali Allahu drugove koji stvaraju kao što je Njegovo stvaranje, pa im se čini da to stvaranje slično je?!" Reci: "Allah stvara sve; On je Jedini i Svemoćni je".*[8]

[6] Više vidjeti u: Esad Duraković, *Orijentologija, univerzum sakralnog teksta*, Tugra, Sarajevo, 2007, str. 48-131.
[7] Kur'an, 31: 30.
[8] Kur'an, 13: 16.

Schuon ovo vrlo lijepo objašnjava kada kaže da je cijeli Kur'an ustvari neki vid mnogostruke parafraze temeljnog razdjeljenja iskazanog kroz šehadet (*šahāda)*; njegov cijeli sadržaj sročen je u riječima: "Istina je došla i zabluda (al-bāṭil, praznina, nestalnost) je nestala; doista zabludi je uvijek suđeno da nestane.[9]"[10] Još jedna vrlo važna kur'anska binarna opozicija!

U Tabeli br. 1 u vidu binarnih opozicija navedeni su neki od ključnih kur'anskih pojmova.[11]

Allah (Stvoritelj)	**sve drugo što nije Allah (stvorenja)**
islam	kufr
iman	širk
ḥaqq	bāṭil
rasūl	šā'ir
nabiyy	šā'ir
mu'min	kāfir
šukr	kufr
hidāya	ḍalāla
hudā	ḍalāl
sabīl rušd	sabil ġayy
ṣirāṭ mustaqīm	sabil ġayy
Dunyā	'Āhira
Džennet	Džehennem
taṣdiq	takdīb
'adl	ẓulm

[9] Kur'an, 17: 81.
[10] Frithjof Schuon, *Razumijevanje islama*, El-Kalem, Sarajevo, 2008, str. 59.
[11] Vidjeti: Toshihiko Izutsu, "Semantika i Kur'an", u: Enes Karić, *Semantika Kur'ana*, Bemust, Sarajevo, 1998, str. 111. pa dalje.

raḥma	ġaḍab
‘ilm	ġafla
ġayb	šahāda

Tabela br. 1

Pored ključnih kur’anskih pojmova među kojima postoji vrijednosna hijerarhija, postoje i manje frekventni pojmovi koji učestvuju u konstituiranju kur’anskog pogleda na svijet ulazeći u semantičko polje ključnih pojmova. Kur’an, dakle, svom svojom snagom tvrdi da su i istina i zabluda jasne i dovodeći ih u binarnu opozitnost stalno to naglašava. U njegovom pogledu na svijet laž je jasna koliko i istina, i upravo svojim suprotnostima ukazuju jedno na drugo, a čovjeku se ostavlja da po svojoj slobodnoj volji izabere jedan od ova dva puta. Shodno ovome, na Sudnjemu danu čovjek koji je darovan razumom neće imati nikakvo opravdanje ukoliko svjesno i svojevoljno ne izabere put istine.

Nismo li mu dali oka dva, / Jezik s dvijema usnama, / I uputili ga na dva puta vrletna!?[12]

U vjeri nema nikakve prisile: zaista se jasno razlikuje put razbora od zablude, i zato onaj ko Đavola zaniječe, a u Allaha vjeruje – taj se uhvatio za uže najčvršće – prekinut se nikada neće, a Allah sve čuje i zna sve.[13]

Reci: “Od Gospodara vašega Istina je, pa ko hoće neka vjeruje, a ko hoće neka ne vjeruje...“[14]

2. KUR’ANSKA BINARNA OPOZICIJA SVJETLOST - TMINA

Pojam *svjetlost* i pojam *tmina*, sa svojim semantičkim poljima koja obuhvataju, ne spadaju u ključne pojmove kur’anskog vokabulara prema kojem se formira kur’anski pogled na svijet ili kur’anska vizija univerzuma. Iako bitni, oni ipak nisu ključni.[15] Izutsu u svojoj semantičkoj analizi ključnih pojmova u Kur’anu skoro da i ne govori o ova dva pojma. Njegova

[12] Kur’an, 90: 8-10.
[13] Kur’an, 2: 256.
[14] Kur’an, 18: 29.
[15] Budući da ovaj rad nema za primarni zadatak da razmatra semantiku kur’anskih pojmova, neće se šire elaborirati semantička polja ova dva pojma.

analiza ključnih pojmova u Kur'anu strogo je semantička i ide za tim da se na osnovu otkrivanja kur'anskih ključnih pojmova razvije u jednu semantičku ontologiju Kur'ana. Međutim, pozove li se u pomoć kraljica svih tropa, kur'anska metafora, situacija će se dobrano promijeniti. U nama je poznati svijet metafora, kako Duraković navodi, spuštena da bi njime zagospodarila i da bi ga spasila. Bog i Drugi svijet "dohvatljivi" su jedino metafori koja je jedina dorasla čudesnosti i nadnaravnostima svih svjetova, i jedino ona na ovome svijetu i sama čini čuda. Njena je funkcija bitno kognitivna. Jezik i njegova metafora zaduženi su da posreduju svjetove da bi ih čovjek spoznao onako kako to oni omogućavaju tj. neegzaktno, i istovremeno su zaduženi da u čovjekovom duhu i duši zapale onaj spasonosni plam koji odgoni studen uzaludnosti egzistencije a koji se zove vjera, jer se ona ne da dokraja racionalizirati, zaključuje Duraković.[16] I sam Kur'an u svijet silazi kao metafora, svojevrsni prijepis, izvod ili prijenos iz *Brižno Čuvane Ploče* u Boga (Lawh Mahfuz).[17]

U kontekstu ovoga može se zključiti da polje značenja koje nudi ova binarna opozicija može biti veoma široko. Posmatrajući stilske potencijale ove binarne opozicije dolazi se do zaključka da zbog svojih metaforičkih značenja koja nudi, ova binarna opozicija postaje jedna od najvažnijih u Kur'anu i to iz više razloga. Jedno od najbitnijih značenja pojma *svjetlost* na koje on sam po sebi aludira ali i koje se nedvosmisleno javlja u jednom od kur'anskih ajeta jeste da se ovaj pojam u prvom redu ima shvatiti kao aluzija na Allaha, dž. š.

> *Allah je svjetlost Nebesa i Zemlje; kao primjer Njegove svjetlosti jest udubina u kojoj se svjetiljka nalazi, svjetiljka je u staklenici, a staklenica – nalikuje blistavoj zvijezdi koja se od blagoslovljenog – ni istočnog ni zapadnog – maslinovog drvceta pali, čije ulje gotovo da sija premda ga vatra ne dohavti; to je jedna Svjetlost iznad svake svjetlosti; koga hoće Allah vodi ka Svojoj Svjetlosti, i primjere ljudima Allah navodi, a Allah je Sveznajući.*[18]

Početni dio ajeta *Allah je svjetlost Nebesa i Zemlje* klasični je primjer metafore gdje je pojam *svjetlost*, u ovom slučaju, u Durakovićevom prijevodu, napisana malim slovom, što znači da se radi o svjetlosti koju poznaje ljudski rod a koja služi da se njenim karakteristikama ukaže na Allaha i Njegovu Svjetlost. U Izvorniku se, budući da u arapskom jeziku nema velikih slova, iz

[16] *Orijentologija*..., str. 182-184.
[17] Ibid, str. 182.
[18] Kur'an, 24: 35.

konteksta da razumjeti da ovaj pojam treba shvatititi kao ovosvjetsku, ljudima poznatu svjetlost koja je upotrijebljena kao drugi član metafore. Između ova dva pojma, pojma *Allah* i pojma *svjetlost* nema poredbenog korelata tako da se radi o pravom primjeru metafore. U ovom se slučaju *svjetlost*, koja uglavnom označava nešto lijepo i korisno ljudima, bez čega se praktično ne može živjeti i što je svojevrstan izvor života, uzima kao primjer koji ukazuje na Allaha, Koji je Gospodar svih svjetova i Koji se ljudima objavljuje želeći im dobro i nudeći im uputu koja će ih voditi pravim putem. Dakle, Allah jeste svjetlost Nebesa i Zemlje, međutim, On nije ona svjetlost koju ljudi poznaju i koja predstavlja jedno od Njegovih stvorenja. Nadalje, ova je metafora proširena time što se nakon njenog drugog člana – pojma *svjetlost* – nudi i dopuna koja je pobliže objašnjava, a to su pojmovi *Nebesa* i *Zemlja*, čime se želi, naročito ako se pojam *Nebesa* shvati kao Svemir ili Univerzum, aludirati na sveopći karakter božanske svjetlosti i na njenu beskonačnost. Tako je *svjetlost* ovdje ustvari simbol božanske sveprisutnosti i sveobuhvatnosti bez obzira o kakvom se Božijem očitovanju radi; očitovanju Njegove beskonačne milosti i dobrote ili Njegovog znanja kojim sve obuhvata pomno prateći šta se dešava sa svijetom koji je stvorio. Jer, ako je *Allah svjetlost Nebesa i Zemlje*, a sigurno jeste, onda je On milostiv i blagodaran svim svjetovima koji postoje. Iz ovog razloga i sama metafora svjetlost naprosto je sveobuhvatna. Snaga ove kur'anske metafore postaje u ovo doba još jasnija, jer šta su *Nebesa* i *Zemlja* predstavljala jednom beduinu u ono doba, a šta predstavljaju danas, u vrijeme kada se u istraživanju Svemira i njegovih prostranstava a samim tim i njegove zapanjujuće veličine, otišlo veoma daleko? Iz ajeta se nadalje da zaključiti da je Allahova Svjetlost, koja je stvarna i očitovana, zbilja i koju mi ne možemo u suštini spoznati prauzor svake svjetlosti a da su Nebesa i Zemlja u izravnome skladu s ovom božanskom Svjetlošću.

Ajet se nastavlja poređenjem i objašnjavanjem o kakvoj se svjetlosti radi. Prostor i tema ne dozvoljavaju šire tumačenje ovog poređenja, međutim, potrebno je ukazati na to da ovo poređenje ima nesumnjivo ogromne potencijale i da se u literaturi mogu naći razrade ovih poređenja koje za rezultat imaju fascinirajuća otkrića u raznim naučnim oblastima.

Ono što je veoma važno jeste da ova metafora svoju kulminaciju i upotpunjenje dobiva nakon navedenog poređenja. Nakon objašnjenja o kakvoj se svjetlosti radi a koje je iskazano poređenjem, slijedi konačni zaključak koji je opet iskazan metaforom i to na slijedeći način: *...to je jedna Svjetlost iznad svake svjetlosti; koga hoće Allah vodi ka Svojoj Svjetlosti, i primjere ljudima Allah*

navodi, a Allah je Sveznajući. Sada se nesumnjivo radi o božanskoj Svjetlosti, koja je u prijevodu napisana velikim početnim slovom, i tako diferencirana u odnosu na prethodni pojam *svjetlosti*, koji je naveden na početku ajeta. Dakle, ajet počinje metaforom kojom se, preko pojma nama poznate svjetlosti, ovosvjetske i materijalne, ukazuje na Allaha Gospodara svih svjetova, Svemilosnog i Samilosnog, da bi nakon obrazloženja o kakvoj se svjetlosti radi, što je izraženo poređenjem, sve kulminiralo ponovo u metafori koja sada ukazuje na jednu drugu svjetlost, Svjetlost Allahovu koja nije materijalna i koja je ljudima potpuno nespoznatljiva i za koju samo metafora može poslužiti da se približimo njenom shvatanju.

Nakon ovog ajeta može se nesumnjivo zaključiti da pojam *svjetlost*, u kur'anskom pogledu na svijet označava dobro i pravi put jer, *koga hoće Allah vodi ka Svojoj Svjetlosti, i primjere ljudima Allah navodi*, dok *tmina* označava svaku suprotnost *svjetlosti* odnosno zabludu i krivi put. U suštini, nasuprot ove božanske Svjetlosti, koja je aluzija na Allaha, koji je Apsolutni Bitak, mogu stajati samo tmine ništavila i nepostojanja. Tako u globalnom kur'anskom pogledu na svijet ova metafora natkriljuje sve ostale binarne opozicije koje su ključne u formiranju kur'anskog pogleda na svijet. Ona čak obuhvata i temeljnu kur'ansku binarnu opoziciju o kojoj je bilo govora na početku a to je opozicija Jedinost Allahova – dualnost (mnoštvenost) svijeta, gdje se Allah može poimati kao *Svjetlost*, a sav ostali stvoreni svijet naspram Njegove Svjetlosti kao *tmina*. Ovo, naravno, ne znači da je sav svijet nužno zao, već da je, kada je u pitanju bitak svijeta u odnosu na Allahovu Bit, sve stvorenô samo *tmina* naspram *Svjetlosti*, ne-bitak naspram Apsolutnog bitka.[19]

Na osnovu ovog ajeta, te snažne metaforičnosti pojma *svjetlost*, koju ajet svojim kontekstom potvrđuje, razvija se, u islamskom misticizmu i jedna posebna eshatologija po kojoj je sve ustvari i stvoreno od Božije Svjetlosti, počev od Arša i Kursa, Pera i Ploče, pa do Nebesa i Zemlje, koji su u izravnom skladu s ovom Svjetlošću.[20]

Pošto se ovim ajetom daje izuzetna važnost pojmu *svjetlost* jer upravo ovaj pojam Allah bira da ukaže na Sebe, može se konstatirati da u njeno značenjsko polje ulaze svi ostali najvažniji ili manje važni kur'anski pojmovi koji označavaju nešto dobro, dok, shodno tome, *tmina* označava pojmove koji označavaju nešo negativno ili zlo. Tako, sada maločas navedena tabela izgleda ovako:

[19] Abdullah Bošnjak, *Gradacija bitka*, Libris, Sarajevo, 2003, s arapskog na bosanski preveli Kenan Čemo i Samir Beglerović, str. 25.

[20] Frithjof Schuon, *Dimenzije Islama*, El-Kalem, Sarajevo, 1996, s engleskog preveo dr Rešid Hafizović, str. 134.

SVJETLOST	TMINE
Allah (Stvoritelj)	**sve drugo što nije Allah (stvorenja)**
islam	kufr
iman	širk
ḥaqq	bāṭil
rasūl	šā‘ir
nabiyy	šā‘ir
mu’min	kāfir
šukr	kufr
hidāya	ḍalāla
hudā	ḍalāl
sabīl rušd	sabil ġayy
ṣirāṭ mustaqīm	sabil ġayy
Dunyā	‘Āẖira
Džennet	Džehennem
taṣdiq	takḏīb
‘adl	ẓulm
raḥma	ġaḍab
‘ilm	ġafla
ġayb	šahāda

Tabela br. 2

Dakle, vidi se da sada vrlo važni pojmovi kao što su *iman, islam, rasūl, nabiyy, mu’min, muslim, hudā, hidāya, ṣirāṭ mustaqīm, rašād, šukr, ‘adl, Džennet, vudd, ḥubb* itd. ulaze u značenjski okvir kur’anske metafore *svjetlost*, dok njihove opozicije ulaze u okvir metafore *tmina*.

Sljedećih nekoliko ajeta istaknut će snažnu metaforičnost ove kur'anske binarne opozicije.

Zato vjerujte u Allaha i Poslanika Njegova, i u Svjetlost koju smo objavili; Allahu je znano šta činite vi.[21]

Sljedbenici Knjige! Naš Poslanik došao vam je da vam objavi mnogo toga što iz Knjige prikrivate i da vam preko mnogo čega pređe; Svjetlost i Knjiga Jasna od Allaha vam stiže.[22]

Ljudi! Dokaz od Gospodara vašega vam stiže i spustismo vam Svjetlost koja razvidna je![23]

U ovim ajetima pojam *svjetlost*, koji je u Durakovićevom prijevodu na bosanski jezik napisan velikim početnim slovom, metaforički ukazuje na Kur'an, koji je kao Objava spušten ljudima da im rasvjetljava put koji vodi do Boga i da ih učini sretnim i na Ovom i na Drugom svijetu. Ovo je sasvim u skladu s prvim navedenim ajetom *Allah je svjetlost Nebesa i Zemlje...* Shodno tome, Njegova je Objava jedna od manifestacija te ili očitovanja iste *Svjetlosti*, poslana na Zemlju ljudima. Ovo sasvim jasno potvrđuju i sljedeći ajeti:

Htjeli bi svojim ustima Allahovu svjetlost utrnuti, a Allah ne prihvaća ništa osim da Svoju svjetlost potpunom učini, makar to i mrzili krivovjernici.[24]

Oni bi svjetlost Allahovu htjeli svojim ustima utrnuti, a Allah je Taj koji će svjetlost Svoju upotpuniti, makar to mnogobošci i mrzili.[25]

U metaforički opseg značenja pojma *svjetlost*, u slučaju ova dva ajeta, osim Kur'ana sada ulazi i kompletna Bogom objavljena vjera islam pa čak i svako dobro što od Boga dolazi.

Dakle, Kur'an kao *Svjetlost* koja je potekla iz *Brižno Čuvane Ploče*, predstavlja snažnu i iskonsku vezu s Allahom, dž. š., dok je prijenosnik ove božanske Svjetlosti koja čovječanstvu dolazi u vidu Kur'ana nesumnjivo Poslanik, a. s., koji je *svjetionik blistavi*.

Vjerovjesniče, tebe smo kao svjedoka, radovijesnika i opomenitelja zaista poslali, I kao onoga ko će, uz Njegovu dozvolu, Allahu pozivati, te kao svjetionik blistavi.[26]

[21] Kur'an, 64: 8.
[22] Kur'an, 4: 174.
[23] Kur'an, 5: 15
[24] Kur'an, 9: 32.
[25] Kur'an, 61: 8.
[26] Kur'an, 33: 45-46.

Tako se sada kompletira složena kur'anska metafora koja izgleda ovako:

Jedna Svjetlost iznad svake svjetlosti (Allah) - Svjetlost koju smo objavili (Kur'an, islam, Dobro) - Svjetionik blistavi (Poslanik, a. s.)

Kur'anska metafora prevazilazi okvire stilistike i prelazi u okvir religije i filozofije.[27] Ona, može se reći, prelazi onaj prvi nivo metaforičkog značenja po kome je, u kontekstu ajeta koji govore o Kur'anu, Kur'an opisan nekim osobinama svjetlosti kao npr. da obasjava put kojim se hodi ili da je on jasna i razumljiva knjiga kao što je i svjetlost jasna itd. Kako u slučaju prvog ajeta koji je naveden, tako i ovih maločas navedenih, radi se o određenom stvarnom fenomenu, realiji na koju se ukazuje pojmom *svjetlost*. Može se reći da Kur'an nesumnjivo posjeduje nešto što vjernikovo srce i duša prilikom njegovog učenja duboko u sebi osjete. Sufije govore o mushafu i o Kur'anu, pri čemu pod pojmom mushaf podrazumijevaju Kur'an napisan crnim slovima na papiru, dok pod pojmom Kur'an podrazumijevaju Kosmički Kur'an, koji dotiče duša vjernika koji ga uči. Tako metafora svjetlost može biti dio jedne složene kur'anske metafore *Brižno Čuvana Ploča*, pri čemu je Ploča metafora za čitav niz vrijednosti najvišeg reda, pa je i tekst Kur'ana, kao izuzetna vrijednost, "ispisan" s te Ploče.[28] Henry Corbin razmatra ovu pojavu i kaže:

Fenomen Knjige, izvanjski i vidljivi nabačaj (zahir), to jest fenomen Knjige koja još uvijek nije načinjena od papira i tinte, već od čitljivih riječi, od slušljivih glasova od bjelodano opazljivih značenja, taj fenomen je na taj način doveden do onoga što se zove vječnim arhetipom, majkom Knjige (Omm al-Kitab), koja jest vječna božanska Riječ skrivena ispod egzoterijske omotnice.[29]

Svjetlost koju Bog objavljuje u svojoj suštini jeste bjelodana zbilja božanskog očitovanja. Porediti ovu *Svjetlost* s ovosvjetskom svjetlošću ili pitati je li ona stvorena ili tražiti da se ona vidi golim fizičkim okom, isto je što i pitati je li Kur'an stvoren ili ne, i tražiti zbilju na polju naše historije i porediti naše dane s *danima tvoga Gospodara*. To je Božija Svjetlost - *Nūr ʿAllāh,* ponad koje nema svjetlosti i koju On daruje kome hoće.

...a kome On svjetlost ne podari - taj i nema nikakve svjetlosti.[30]

Allah je prijatelj onima koji vjeruju On ih na svjetlost izvodi iz tmine, a onima koji ne vjeruju prijatelji su sotone: oni ih vode iz svjetlosti u tmine – oni su džehennemlije, zauvijek u Džehennemu ostat će.[31]

---

[27] *Orijentologija*..., str. 182.
[28] Ibid., str. 183.
[29] Henry Corbin, *Islam u Iranu, duhovni i filozofski obziri*, svezak III, Bemust, Sarajevo, 2000, str. 225.
[30] Kur'an, 24: 40.
[31] Kur'an, 2: 257.

> *Zar onaj ko mrtav bijaše pa ga oživjesmo i dadosmo mu svjetlo da se pomoću njega među ljudima kreće jednak je onome ko je zašao u tmine iz kojih ne može da izađe?! Tako se nevjernicima vlastiti postupci lijepima čine.*[32]

> *Alif-Lam-Ra. Ovo je Knjiga koju ti objavljujemo da bi iz tmina ka svjetlosti izveo ljude – uz Gospodara njihova dopuštenje – na Put Silnoga i Koji Hvaledostojni je.*[33]

Nasuprot metafori *svjetlost*, koja je znak Božijeg *wilayata* – prijateljevanja s čovjekom kojeg Bog odabire da ga vodi svojoj Svjetlosti, stoji metafora *tmina*, pred kojom se prst ne vidi i koja označava zabludu i krivi put. Shodno gore navedenim ajetima, pojam tmina ima se shvatiti kao druga dimenzija svega stvorenoga, gdje svoje naume, sve po Božijoj dozvoli, obavlja Šejtan, navodeći ljude na krivi put. Sve ovosvjetske tmine područje su Nečastivoga, koji prkoseći svome Gospodaru nastoji ljude izvesti iz svjetla i uvesti u njih. Tmine su tako, prema kur'anskim ajetima, i svojevrstan način života. One predstavljaju puteve koji vode u propast, puteve koji su popločani raznim užicima i grijesima. U njih čovjek, uz svesrdnu pomoć šejtana, vrlo često i lahko zalazi ali iz njih isto tako često *ne može izaći*. Prema gore navedenim ajetima ljudi su primarno u svjetlu i to je njihovo prirodno stanje iz kojeg izlaze vođeni svojim strastima i šejtanskim nagovaranjima. Ovdje metafora *svjetlost* može svojim značenjem obuhvatati i um, razum, duhovno srce kojim čovjek spoznaje Boga, te čistu Bogom oblikovanu čovjekovu prirodu – *fiṭra 'Allāh, al-fiṭra*. Iz ajeta se razaznaje i to da i vjernici znaju i mogu zapasti u *tmine*, međutim, njih Allah, dž. š., brzo iz njih izvodi.

> *Oni koji se Allaha boje, priberu se i progledaju čim na njih šejtanska družina naiđe.*[34]

Ovo nanovo potvrđuje sveobuhvartnost božanske Svjetlosti ali i ove kur'anske metafore koja, kako se da zaključiti iz maločas navedenih ajeta, u svoj univerzum uvlači i metaforu *tmina*. Vrlo je važno naglasiti da se u slučaju metafore *svjetlost* ovaj pojam uvijek navodi u jednini, što je sasvim u skladu s islamskim poimanjem i shvatanjem Boga dočim se pojam *tmina* vrlo često navode u množini. Jedno od mogućih objašnjenja je i to da se u slučaju kada

[32] Kur'an, 6: 122.
[33] Kur'an, 14: 1.
[34] Kur'an, 7: 201.

se navodi množina ovog pojma metaforički ukazuje na mnoštvo krivih puteva nasuprot jednog i jedinog Pravoga puta.

Nakon podrobne analize ajeta u kojima se spominju pojmovi *svjetlost* i *tmina*, bilo zajedno ili odvojeno, nameće se zaključak da su ovi pojmovi vrlo rijetko upotrebljeni u svom izvornom značenju te da najčešće predstavljaju vrlo snažne kur'anske metafore. Sljedećih nekoliko ajeta govore o *svjetlosti* i o *tmini* u njihovom osnovnom značenju.

I Mjesec na njima svjetlom, a Sunce svjetiljkom učinio! [35]

Ili njihova djela nalikuju tmini u sinjoj pučini koju prekrivaju talasi, a ponad talasa su oblaci – sve sama tmina u tmini, tako da se vlastiti prst pred okom ne vidi, a kome On svjetlost ne podari – taj i nema nikakve svjetlosti.[36]

I u prvom i u drugom ajetu ovi pojmovi uptrijebljeni su u svom izvornom značenju i ne predstavljaju metafore. U prvom ajetu Mjesec je taj koji reflektira svjetlost, stvarnu i ovosvjetsku, koju šalje Sunce, koje je svjetiljka (*sirāğ*); dok se u drugom ajetu radi o stvarnim tminama u morskim dubinama pred kojima se prst pred okom ne vidi. Oba ajeta, kako navode moderne egzegete Kur'ana, govore o specifičnim prirodnim fenomenima o kojima Muhammed, a. s., u ono vrijeme nije mogao imati nikakve informacije, međutim, tema ne dozvoljava da se ovdje šire elaboriraju. Ipak, ovdje treba primijetiti kako se na varljivost i nepostojanost djela krivovjernika u jednom od ovih ajeta ukazuje ne metaforom, već poređenjem, koje je i samo jedna vrsta obmane, i koje ukazuje na distanciranost[37]. Ajet naposlijetku završava trijumfalno s kur'anskom metaforom *svjetlost*.

...a kome On svjetlost ne podari – taj i nema nikakve svjetlosti.[38]

Na kraju treba reći i to da kur'anska metafora *svjetlost* predstavlja i vrlo snažan semiotički znak u orijentalno-islamskoj kulturi i civilizaciji i da tako prelazi granice same metafore. Motiv svjetlosti vrlo je čest u tesavvufu - islamskom misticizmu i islamskoj filozofiji. Tesavvuf govori o preegzistenoj muhamedanskoj svjetlosti[39] i svjetlosnom čovjeku nasljedniku i nosiocu ove svjetlosti. Ovaj pojam ostavlja veoma velik utjecaj i na stvarni život

[35] Kur'an, 71: 16.
[36] Kur'an, 24: 40.
[37] *Orijentologija*..., str. 194.
[38] Kur'an, 24: 40.
[39] Vidjeti: Seyyed Hossein Nasr, *Muhammed, čovjek Božiji*, Naučnoistraživački institut "Ibn Sina", Sarajevo, 2007.

baštinika orijentalno-islamske kulture. Džamije, kuće, stanovi i općenito sva islamska arhitektura prosto odiše svjetlošću i jasnočom. Nema tame, mraka ili mračnih konstrukcija koje bi na bilo koji način sugerirali uzaludnost čovjekove egzistencije ili njegov pad u niže sfere bitka.[40] Tako se jedan pojam, koji snagom svoje metaforičnosti ukazuje na svēto, veoma snažno reflektira u nečemu profanom kao što je objekat u kojem se obavlja molitva koji sada pod utjecajem ove metafore i sam postaje posvećen, postaje Džamija. Naravno, ni džamija ni bilo koji drugi objekat islamske kulture i civilizacije nije osvijetljen i svijetao samo zbog snage ove kur'anske metafore, već cjelokupnog islamskog pozitivnog gledanja na čovjekovu sudbinu na Ovom i Drugom svijetu, međutim, sigurno da u svemu tome veliku ulogu igraju i ajeti o svjetlosti.

LITERATURA

Akkach, Samer (2005), Cosmology and Architecture in premodern Islam, *An Architectural Reading of Mystical Ideas,* State University of New York Press, Albany

Bošnjak, Abdullah (2003), *Gradacija bitka*, Libris, Sarajevo, s arapskog na bosanski preveli Kenan Čemo i Samir Beglerović

Duraković, Esad (2007), *Orijentologija, univerzum sakralnog teksta*, Tugra, Sarajevo

Duraković, Esad, i Kurić, Lutvo (2006), *Kur'an stilsko i matematičko čudo*, Svjetlost, Sarajevo

Henry, Corbin (2000), *Islam u Iranu, duhovni i filozofski obziri*, svezak III, Bemust, Sarajevo

Izutsu, Toshihiko (1998), "Semantika i Kur'an", u: Enes Karić, *Semantika Kur'ana*, Bemust, Sarajevo

Kur'an s prijevodom na bosanski jezik, preveo Esad Duraković, Svjetlost, Sarajevo, 2004

Meco, Fuad H. (1990), *Kur'anski izazov modernoj nauci, 35. ajet sure En-Nur*, Nefić, Sarajevo

[40] O mističnoj simbolici islamske arhitekture vidjeti: Samer Akkach, Cosmology and Architecture in premodern Islam, *An Architectural Reading of Mystical Ideas,* State University of New York Press, Albany, 2005.

Nasr, Seyyed Hossein (2007), *Muhammed, čovjek Božiji*, Naučnoistraživački institut "Ibn Sina", Sarajevo

Schuon, Frithjof (1996), *Dimenzije Islama*, El-Kalem, Sarajevo, s engleskog preveo dr. Rešid Hafizović,

Schuon, Frithjof (2008), *Razumijevanje islama*, El-Kalem, Sarajevo

STYLISTIC CHARACTERISTICS OF THE QUR'ANIC BINARY OPPOSITION LIGHT – DARKNESS

Summary

The key terms of Qur'anic vocabulary, as well as those less frequent, most often have their opposite; they correlate through binary oppositions, therefore, the Qur'anic view on world and existence can be viewed through the prism of this opposing terms, that is, their binary oppositions. These terms are evident exactly in the way the truth and falseness are, according to the Qur'anic world-view. One can argue with certainty that the *Qur'an* develops its world-view from the basic binary opposition which is in the core of its Idea, and it is *The Unicity of the Creator – the duality of creation.* The subject of this work is the stylistic analysis of the Qur'anic binary opposition *light – darkness* which is extraordinary meaningful, especially if it is understood as one of the strong Qur'anic metaphors. The author is trying to discover the way these two notions, which are correlating as binary oppositions, act in the overall conceptual system of *The Qur'an* and thus contribute to the making of the Qur'anic view on world and existence. The work also tries to point out that this metaphor surpasses the limits of stylistics and moves to the sphere of philosophy and religion, and finally becomes a very strong semiotic sign in the Oriental-Islamic culture and civilization.

UDK :821.163(497.6).09”19”

Sanjin KODRIĆ

‘CULTURAL-MEMORY LITERARY HISTORY’ AND 20TH CENTURY BOSNIAK LITERATURE (LITERARY-THEORETICAL AND LITERARY-HISTORICAL PROLEGOMENA)

KEYWORDS: *‘Cultural-Memory Literary History’, 20th century Bosniak (‘Bosnian-Muslim’) literature, 20th century Bosnian-Herzegovinian literature, South-Slavonic interliterary community, cultural memory, literary history, cultural-memory macromodels*

Theoretical ideas about cultural memory find their fertile soil in the field of literary history as well, where there also emerges the possibility of conceiving a literary history founded on fundamental assumptions of theories of cultural memory – the so called *‘Cultural-Memory Literary History’* – as one of the ‘new literary histories’. Oriented both literarily and culturally, this type of literary history considers literature one of the forms of cultural memory, focusing especially on the problem of ‘privileged cultural sense’ and ‘culturally signified’ which is, continuously or discontinuously, communicated in a literature, constituting its ‘internal’ history in this way. In this regard, apart from a number of other methodological advantages, such as the interest in the problem of intercultural issues, ‘Cultural-Memory Literary History’ seems to be particularly suitable in the case of culturally complex communities and communities which, in the time which is unfavourable to the traditional history of literature, make efforts to write for the first time or to re-read their own literary-cultural history, which makes it very close to other contemporary orientations in the field of literary history. All this makes ‘Cultural-Memory Literary History’ particularly appealing in the case of Bosniak (‘Bosnian-Muslim’) and Bosnian-Herzegovinian literature, whose newer history of its scholarly treatment will most frequently indicate the need for such a literary-historical approach capable of finding a way which takes into account the complexity of the compound and polycentric ‘Bosnian-Herzegovinian literary mosaic’.

1.

Modern Bosniak literature, particularly of the 20th century – probably more than other literatures of the South-Slavonic interliterary community of the same period – abounds in a whole range of very specific literary and cultural phenomena which, for this reason, pose a true challenge to both various contemporary theoretical discussions and practice of literary history based on these theoretical approaches, but also to their innovative expansion in the field of methods employed and subjects and problems addressed by them, which undoubtedly makes evident the revisionist idea of *'Cultural-Memory Literary History'*.* This 'new' 'interpretive strategy' primarily deals with what is termed as the *'internal' literary history*, which should be understood in a sense of tracing the so called *cultural connective structures* of a literature, or – more precisely – its specific history with all its distinctive and individualized identity markers, relating all this to the phenomena of both memory of literature and memory in literature, as well as of literature as a form of collective memory (cf. Erll, Nünning 2005a). As such, 'Cultural-Memory Literary History' takes interest primarily in *'cultural grammar'* of a given literary tradition, thus looking – among other elements – for specifically local literary traits, local literary history in its particularity, revealing in a characteristically microhistorical manner the 'autochthonous' otherness and differentness of literatures of those communities whose cultures have not usually played a regular and/or law-giver role in broader, global literary and cultural processes. In the perspective of 'Cultural-Memory Literary History' this is all viewed at various analytical levels, starting from a particular piece,

* The term *Cultural-Memory Literary History*, as well as the 'interpretative strategy' to which it refers, is still to be understood as dominantly experimental, especially in the contemporary context of Bosnian-Herzegovinian literary-academic community, where the interest in cultural-memory issues is still rather new (cf. Agić 2005; Preljević 2001, 2004, 2005; Moranjak-Bamburać 2003). The author's innovative idea of this another 'new literary history' (cf. Colebrook 1997) was developed on the basis of different and various theoretical and critical works, including – among other – these (in alphabetical order): Assmann, A. 1991, 2002, 2003, 2004; Assmann, J. 2005; Bal, Crewe, Spitzer 1999; Breyer 2007; Connerton 1989; D'haen 2000; Erll 2005; Erll, Nünning 2005a, 2005b; Gorp, Musarra-Schroeder 2000; Grabes 2001, 2005; Hebel 2003; Kuljić 2006; Lachmann 1997, 2002, 2007; Nora 2006; Nünning, Gymnich, Sommer 2006; Ricœur 2006; Rossington, Whitehead 2007; Schlaeger 2001; Vervliet, Estor 2000, etc. Besides, this paper presents extremely selective and radically shortened version of the author's comprehensive research in the filed of cultural memory and the representation of the past in 20th century Bosniak literature; for more details cf. Kodrić 2009a, 2009b. For more details about traditional idea of history of Bosniak and/or Bosnian-Herzegovinian literature cf.: Begić 1987; Duraković 2003; Rizvić 1985, 1994, etc., as well as *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, I–VI (1998) and *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici* (1984/85), etc.

moving to the level of wider literary phenomena of various kinds and ending at the level of a literature as a whole.

Being such, 'Cultural-Memory Literary History' is primarily focused on the problem of *cultural-memory constants and variants* in a literature in all their complexity and multiaspectedness, taking into account both the position of literature within broader and more general cultural processes and, particularly, what is regarded as their intraliterary realization, which is the reason why some of its distinctly frequent and most characteristic subject-problem complexes are – on the one hand – the questions of literary construction and representation of the past, most usually the national one, shaping of collective, personal and individual identities and national (self)-imagination or other, mostly imagological issues, as well as questions primarily pertaining to immanently literary tools and means enabling or implementing such processes. On the other hand, 'Cultural-Memory Literary History' deals – likewise – with questions pertaining to phenomena of literary tradition, understanding it in a wide range of problems, including phenomena of diverse forms of 'adjusting', 'harmonizing' and 'synchronizing' traditions, dialogues and polemics between and among traditions as well as the phenomena related to what is encompassed by the terms 'living tradition' or 'inventing tradition' (cf. Hobsbawm 1983) and finally the phenomena of the so called 'syncretisms' and 'syncretic forms', in this perspective probably one of the most interesting subject-problem complexes, here most frequently seen in the sense of distinctive repositories of cultural memory in the situation of intercultural gemination, multiplication and/or crossing, or in the sense of 'intertextuality based on a relationship between signs' (cf. Iser 1997: XIV). Besides, along with its other elements, this also determines the attitude of 'Cultural-Memory Literary History' towards the phenomenon of literary canon, of national or some other sort, which is, in the perspective of this 'interpretative strategy', no longer understood as something to be necessarily and always contested or radically redefined (cf. Punter 2006): as a specific *locus memoriae*, literary canon becomes now a concept whose growth and formation is to be completely understood in its real and entire complexity of existence within the framework of a culture. In this way, especially in the situation of the so called 'small' and/or 'minor' national literatures (cf. Ďurišin 1989), the idea of literary canon, particularly the national one – today mostly, in all present day South-Slavonic literary historiographies, either passionately defended in an uncritical hardcore fashion or belligerently contested – obtains a new meaning, as well as the questions of the former and current lit-

erary canonization processes, when – as a result – literary canon and practices of literary canonization should no longer be understood as a 'necessary evil' but as the history of a broader cultural existence of a literature, its 'duration' and 'alteration', as well as an open process of dialoguing with literature in a particular historical and cultural moment (cf. Kodrić 2006).

All this finally makes 'Cultural-Memory Literary History', as a possible contemporary approach to a literary past and its complex questions, such a historically oriented 'interpretive strategy' that appears particularly appealing in the case of culturally complex communities and communities which, in times unfavourable to the traditional idea of literary history (cf. Perkins 1992), are for the first time attempting to write or re-read their own literary and cultural past, which is more characteristic of Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature in general than it is of other literatures of the South-Slavonic interliterary community. Furthermore, since it is – in terms of its subject and problem focus as well as procedure and methodology – both literary and culturally oriented, the idea of 'Cultural-Memory Literary History' is even more relevant here, primarily because of the fact that the complexity of the question of cultural memory is on its own particular characteristic of Bosnian-Herzegovinian literary and cultural context, which – due to its medial position in the South-Slavonic interliterary community – has a synecdochal potential of mirroring the complexity of the community as a whole, adding a condensed complexity traditionally implicit in the Bosnian-Herzegovinian cultural composite. This is particularly applicable to the modern and contemporary Bosniak, as well as Bosnian-Herzegovinian literary and cultural state in general, starting from the end of the 19th and lasting throughout the 20th century, distinctively marked by a complexity of constants and variants of literary-cultural connective structures, becoming realized both as a permanent simultaneous continuation and variation of diverse contents of cultural memory within various cultural-memory macromodels and a as historically constant situation of numerous and manifold, multioriented broader cultural changes. It is, in fact, a situation of distinctive cultural dynamics evident in the literature as a whole as well as in opuses of individual authors and individual literary pieces in general, but often – along with some other – in various infinitesimal, microstructural literary phenomena too, where the cultural complexity of the Bosniak and broader Bosnian-Herzegovinian literary state gains its capillary expression, forming even at this level the specific and recognizable identity of Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature in all its syncretised plurality, when the so called 'syncretic forms' and a whole variety of other, distinctive and

frequently completely revived cultural-memory phenomena become important traits of these entire literatures and one of the major indicators of their distinctive literary identities.

2.

Seen from the perspective of 'Cultural-Memory Literary History', Bosniak, as well as the overall composite and polycentric Bosnian-Herzegovinian literature is to a great extent, but by no means completely, a *literature of history*, a literature of *'narrative of the past'*, usually the national one, but it can also be described as a *literature of tradition*, or a literature with a marked rootedness in its traditional foundations and connectedness to what is at a given moment understood as its cultural 'distinctiveness', in both cases often appearing as one of the central, if not the most important discourse of the culture to which it by the nature of things belongs, which also, in turn, constitutes Bosniak culture as the *culture of memory* in both senses. Bosniak literature and its literary and cultural processes of historical development are thus made similar to and generally familiar with the situation within the broader framework of the South-Slavonic interliterary community, on the one hand, while similarities of this kind, established within the wider South-Slavonic literary and cultural context, on the other hand, should not be uncritically overemphasized, particularly not at the expense of the possibility of tracking independent processes of historical development of individual literatures in this framework, which in the case of Bosniak literature – as well as in the case of any other literature of the South-Slavonic interliterary community – reveals a whole range of specific qualities, which are some of the crucial constituents of the distinctive, specific 'internal' history of Bosniak literature and its 'cultural grammar'. This particularity of Bosniak literature – equal in its status to the particularity of any other literature in either the South-Slavonic context or other markedly interrelated and interconnected literatures – is undoubtedly founded on a specific historical, cultural and literary experience of the context to which this literature is linked by the nature of things, but it is equally based on what is even more important and decisive for literary affairs – a special literary articulation of the very historical experience and, more crucially, the cultural and literary tradition, which are probably the most outstanding factors that have in diverse ways shaped the recognizable identities of Bosniak literature as a particular literary phenomenon, and thus an important part of the characteristic identities of Bosnian-Herzegovinian literature as a polycentric composite whole.

Perceived from the perspective of 'Cultural-Memory Literary History', modern Bosniak literature appears as a peculiarly understood 'unstable system' (cf. Guillén 1971), which turns out to be – in Yuri M. Lotman's terms – a 'semiotic space' or 'semiosphere' whose key traits are *intensively* pronounced 'heterogeneity', 'asymmetry', 'liminality' and 'mechanism of dialogue' (cf. Lotman 2004). In this connection, 20th century Bosniak literature is, as a consequence, particularly characterized by the situation of emphatic or even extremely tempestuous literary and cultural dynamics, especially in connection with mythomotorics of memory and literary mnemonics. It is for this reason that the historical development of Bosniak literature, just like the entire Bosniak culture, especially from the end of the 19th century onwards, is marked not primarily or exclusively by what Lotman describes as the gradual 'linearity' of cultural 'movement', but above all by an appearance of a striking cultural *'explosion'* (cf. Lotman 1998), which makes Bosniak literature and its culture a predominantly 'binary system', while its development proves to be, to a large degree, 'unpredictable' as well as determined by the phenomenon of cultural *'self-description'*, which is exactly the characteristic semiotic mechanism with which modern Bosniak literature attempts to keep under control the 'explosive' effects in its historical development and establish a comparatively stable cultural system of its own. Consequently, 'one peculiar quality of Bosniak literature, viewed in its totality, organic unity and genetic and structural continuity, from the oldest times, through the third, interwar period, until the present day', is exactly 'the phenomenon of an ideo-aesthetic reversion, a return, a conversion, that is an emotional-aesthetic, spiritual-ambiental, thematic-motivic and ideological renewal, self-inspiration in its literary tradition', discussed by Muhsin Rizvić, or, in fact, the special sort of 'diachronic, vertical (or even intergenre) self-comparativism' on which the author – as it is obvious now – rightfully insists, differentiating between it and a long time exclusively emphasized 'synchronic comparativism with other literatures, Oriental in the past, and Croatian, Serbian and European literatures in the present' (cf. Rizvić 1994: 34–35). Even though all of this does not imply a hermetic isolationist closing of Bosniak literature in its narrow national framework, it clearly states that the 'sense of history' of Bosniak literature and its 'orientation towards tradition' reveal such a course of historical development of the literature that includes the option of mythomotorics of memory whose description is, when it comes to both memory in literature and memory of literature, based not on the idea of 'cold' memory but on the idea of *'hot' memory* (with very rare, sporadic and short lasting 'cooling systems'), while – in contrast to the old Bosniak

literary practice and its oral literary tradition – no longer predominantly 'ritualistic' but primarily *'textual coherence'*, understood as a mode of the new, interpretatively changed and hermeneutically 'transposed' transfer of the old 'cultural sense', is the basic mnemotechnical mechanism and generally the basic principle of cultural reproduction by which the continuity of tradition in Bosniak literature is most frequently 'not only imagined' but most literally – '*de facto* established in the process of cultural practice' (cf. Assmann, J. 2005: 106–107), simultaneously ensuring the necessary level of its internal consistency and the potential of difference, of great importance to its development.

In addition to this, the historical development of this literature will be revealed as dependant on what is its dynamic and generally very complex 'cultural grammar', while the development of this special 'internal' history of Bosniak literature will also show itself as a twofold process. In one case, sudden 'intrusions' from the outside, 'penetrations' from 'foreign semiotics' or a literary and cultural system of a 'different language' and, as a consequence of these, a destabilization of the 'boundaries' of the 'semiosphere' of the literature, their breaching and finally a real foray of an up until now unknown 'cultural sense' across 'the line on which the first person form ends' (cf. Lotman 2004: 194–195, 203–205), are all predominant phenomena resulting in radical 'heterogeneity' and 'asymmetry' of its until then seemingly intact 'semiotic space', when in modern Bosniak literature external 'insemination' means the 'occupation' of its 'cultural grammar' by new, intensive dialoguing between the 'centre' and 'periphery' of its 'semiosphere'. Then, in the moments of creating preconditions for new cultural 'explosion', the very literary practice develops from the literary system, but also evidently on the basis of the external 'influences', including the vital role of the 'extraliterary reality', which now becomes important to literature as both a 'modulative stimulus' and an 'action challenge'. In the second case, however, in the periods starting immediately after the act of cultural 'explosion', after successful suppression of imposed external 'intrusions' and in the moments of system stabilization, when the inserted 'alien body' had fruitfully grown together with its 'organic' material and when – due to the dialogue between the 'centre' and 'periphery' of its 'semiosphere' – a strong 'semiotic energy' is released (cf. Lotman 2004: 213, 215–216), the 'internal' history of Bosniak literature becomes the primary basis for literary practice, with all the medley of its peculiar literary formations, particularly the so called 'syncretic forms' and other hybrid and liminal phenomena of multifarious sorts, which become more expressed in every

following 'post-explosive' period, for that is when both the most vital factors of tradition and those elements which seemed to be 'dead' in literary and cultural sense, both in an altered, new form, appear at the same time, when tradition as a 'mechanism of transcoding' appears as a 'textual system retaining memory of a given culture' (cf. Lotman 2004: 108–109).

However, specific qualities of laws that have ruled the historical development of Bosniak literature are not exhausted in its peculiar 'explosive' and 'self-describing' historical 'movement', so the history of modern Bosniak literature is also connected to the complex of the colonial 'Otherness' of this literature, whose modern historical development is mostly clearly articulated in 'adoptive', 'adaptive' and 'adeptive' phases (in Frantz Fanon's terms; cf. Vervaet 2005), that is in the periods of (self-)colonial dependence and submission (especially present in the entire discourse of Bosniak literature and culture of the 19th century Revival Period, which to a great extent owed their enlightening and propaedeutic pragmatism to the state of adaptation to the superior European 'model'), the periods of a gradual creative liberation from the colonial literary and cultural 'burden' (a situation particularly characteristic of Bosniak literature between the two world wars, when various important poetic and other immanently literary changes took place, as well as important changes in the broader cultural system) and, finally, the periods of now almost entirely decolonized – freely articulated and significantly altered, primarily independent historical, cultural and generally identitarian self-understanding, when, in place of a typical colonial appropriation and further development of different other – as a rule – foreign imaginative representations of its own community, Bosniak literary practice develops its own authentic self-perception, still a mere fictional and imaginative notion, but this time self-generated, primarily coming from the *inside*, or 'naturally' appearing out of a local and its own need for self-imaginative reflexion and not from the sense of historical necessity of self-definition and adaptive transformation imposed from the outside, in accordance with norms and expectations of the politically and culturally dominant Centre of Power (which is the most often case, with varying oscillations, in more fortunate periods immediately after the Second World War, until today). In this connection, it appears, moreover, that the very peculiar processes of (self-)colonization and decolonization of Bosniak literature and its culture are one of the 'driving forces' of the particular development of the 'semiotic space' of this literature (for they are also the ones requiring or even demanding what is encompassed by the idea of 'entire and unconditional destruction of the

preceding and the apocalyptical birth of the new'), on the one hand, while, on the other hand, in a particular dialectic connection, this process, particularly in its decolonizing aspect, simultaneously appears as a specific 'effect' of actions taking place in 'semiosphere' of Bosniak literature, all the faster for the recognizable sort of 'diachronic, vertical (or even intergenre) self-comparativism' highlighted by Rizvić includes also an attenuation in domination of the – very often – colonial 'synchronic comparativism with other literatures, Oriental in the past, and Croatian, Serbian and European literatures in the present', so the peculiarity of 'an ideo-aesthetic reversion, a return, a conversion, that is an emotional-aesthetic, spiritual-ambiental, thematic-motivic and ideological renewal, self-inspiration in its literary tradition' becomes also an act of decolonization of Bosniak literature. Finally, as a consequence of all of this, the historical development of modern Bosniak literature can partly be described as tightly connected to the processes of 'nation narration' (cf. Bhabha 1990) and an establishment of a national 'imagined community' (cf. Anderson 1991), which is generally the social function of culture frequently found in literatures of the so called 'small' nations.

3.

'Cultural-Memory Literary History' enables an essentially new approach to Bosniak and the entire Bosnian-Herzegovinian modern literary history particularly in relation to the idea of *cultural-memory macromodels*, when in Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature in general, but also – considering numerous developmental and contextual links, similarities and congruencies – to a great extent in wider frameworks of the South-Slavonic interliterary community, as potential basic, general suprapoetic and transtemporal patterns of literary processes of cultural memory from the end of the 19th to the end of the 20th century, until the beginning of the new millennium, *Canonical*, *Polytraditional* and *Postcanonical Cultural-Memory Macromodels* appear, each with significantly different concrete position of literature and literary task within the entire culture and society to which it belongs. However, in all three cases of macromodels, regardless of differences in their realizations, literature – as a rule – plays the role of one of the central cultural discourses, reflecting with seismographic sensitivity all – in our case frequently tempestuous – cultural and social changes, turns and breakdowns, while actively participating in these turbulent processes as well as in numerous intercultural relations.

At the very beginning of modern history of Bosniak literature and the processes of cultural memory marking it – paradoxically only at first sight – there is the Canonical Cultural-Memory Macromodel, which is – generally speaking and only conditionally leaving aside the never reducible distinct heterogeneity and dynamism of the real literary and cultural practice – characterized by more or less strict ideologically given or socially strengthened and preferred frames of literary work and cultural memorizing or generally ideologically, directly or indirectly, prescribed functionalization and 'use' (even abuse) of literature and culture. This is a situation which will, although frequently in mutually opposing ways, mark what can be described as 'stylistic groups' or 'literary directions' rather than 'stylistic formations' (cf. Flaker 1976) included in this peculiar suprapoetic framework of modern Bosniak literary and cultural practice – Folklore Romanticism and Enlightening Realism of the Revival Period from the late 19th and early 20th centuries, then Social Literature between the two world wars, chronologically followed by the Literature of National Liberation Struggle and the post-war Socialistic Realism (the so called Soc-Realism), ending in the mid 1950s. The basic feature of this, probably most controversial and – especially in some aspects – very complex cultural memory macromodel in Bosniak literature is thus the peculiar assignment of modes and means of literary formation, and, especially, the obligation of cultural self-completion and cultural stabilization of a particular kind, which is as a rule the state of domination of the *collective* and *ideological memory formats* and, in connection to this, preference of a comparatively uniform cultural pattern or monoculturalism, or even a specific form of cultural self-isolationism. However – again paradoxically at first sight – particularly here, in living literary practice, various 'internal' cultural transformations and particularly profound cultural dynamics will take place and very complex cultural relations and intercultural relationships will be established, with such a difference that in this case cultural centres and preferences in circulation are – as regards the tradition and the present day understanding of (inter)cultural processes – often understood as states of discontinuation of freely created and uncontrolled cultural interaction. Namely, what the entire Canonical Cultural-Memory Macromodel in Bosniak literary history – and thus, although in different ways, particular 'stylistic groups' and 'literary directions' it consists of – is decisively marked by is most often a particularly radical alteration of the 'semiotic space' of literary practice, when in the centre of the 'semiosphere' of this literature, whose former boundaries have meanwhile been completely abolished, a traditionally '*foreign* language'

appears as a 'text generator' – first the 'language' of Western culture (as is the case in the literature of Folklore Romanticism and Enlightening Realism of the Revival Period), then the 'language' of the 'proletariat' and the 'Socialist International' (in cases of literary production of the interwar Social Literature movement) and, finally, the 'language' of the Partisan-Communist Revolution (in the Literature of National Liberation Struggle) as well as its, most often, particular direct idiomatic extension in the form of the 'language' of the Yugoslavian 'State Socialism' (articulated as a continuation of the 'Revolutionary Path' by the literature of Soc-Realism in peacetime conditions immediately after the Second World War). The penetration of the radically new, 'foreign semiotics', which will regularly displace the 'receiving', preceding, 'native languages' to the margins, with the intention of their ultimate suppression, or even extinction by means of irreversible oblivion, makes the Canonical Cultural-Memory Macromodel in Bosniak literary history emphatically related to the discontinuation of its gradual, 'linear' literary development, while cultural 'explosion' becomes here one of its basic features, taking place primarily on a diachronic axis. This is why in the Canonical Cultural-Memory Macromodel the 'hot' mythomotorics of memory and the 'binary' character of Bosniak literary and cultural system come to the fore with its basic idea of 'entire and unconditional destruction of the preceding and the apocalyptical birth of the new', making it in this way the chronological point on which the peculiar 'systemic instability' and the 'explosive' development of the entire Bosniak literature from the late 19th until the end of the 20th century begin.

The peculiar crisis of tradition and the relatively radical attempts of its redefinition or even abolition, characterizing to a great extent the state of Bosniak literature within the Canonical Cultural-Memory Macromodel, will, in largely different way, determine the occurrences in the chronologically following, Polytraditional Cultural-Memory Macromodel in modern Bosniak literature, whose additional key difference is evident ideological reduction and liberalization of literary and cultural discourses, with various transitional and often truly liminal and hybrid phenomena in the domain of cultural memory, including simultaneous coexistence of ideologically rigid pragmatic tasks assigned to literary production by the Centre of Power, termed as 'national revivalist', 'party consciousness' or 'public use', as well as surprisingly open-minded occurrences or comparatively subversive and generally significantly different literary and cultural memory practices, usually appearing in the same text. This is a situation which predominantly characterizes 'stylistic groups' or 'literary

directions' constituting this cultural-memory macromodel in modern Bosniak literature, primarily Revival Modernism from the early 20th century and Post-Revival Traditionalism between the two world wars, followed by Avant-gardism and different Neoisms and Poetic Alliances from the interwar time and, finally, Pre-Modernism from the period marked by the abolition of the Yugoslavian Soc-Realist project in the years immediately after the Second World War. This cultural-memory macromodel is hence distinctively marked by different *hybrid forms of memory formats*, where elements of the earlier predominantly collective and ideological are now increasingly accompanied by now more visible and relevant elements of the *individual*, or even of the *cultural memory 'filters'*, when literary practice of this cultural-memory macromodel in Bosniak literature is drastically more open towards examining the culturally 'new', no longer in the way characteristic of the preceding literary and cultural situation but in the manner of literary and cultural 'search' and, often, very liberal literary and cultural experiment, when the 'foreign' and 'alien' is examined and finally accepted as 'familiar' and 'one's own', this time much less frantically then in the previous case and with a lot more creative innovativeness, which is a particular situation of gradual breaching of literary and cultural borders and an attempt of 'breakthrough' in the space of literary and cultural freedom as well as the state of literary and cultural 'naturalness', in fact in the order completely free of artificiality of newly imposed or forcefully introduced literary and cultural norms and solutions. It is for this reason that the Polytraditional Cultural-Memory Macromodel is also the framework within which the 'sense of history' in Bosniak literature, as well as its 'orientation towards tradition' is significantly transformed, when, along with the existing cultural-memory contents, there appear new ones, including new or additionally developed *memory figures*, but also more pronounced and significant occurrences of literary *'self-memory'* done in the manner of intertextual mnemonics, in connection to which numerous immanent literary changes and innovations become visible. In that sense, although belonging to the 'hot' memory culture (but less than it was the case in the previous situation), the Polytraditional Cultural-Memory Macromodel in modern history of Bosniak literature is marked by the state in which there equally exist, without any radically pronounced mutual 'tension' or 'hostility', significantly different 'traditional currents', which is the reason why here – in contrast to the canonical culture and its 'codifying' centripetality – memory content at all levels and in all aspects 'flows more freely', which makes centrifugal processes – despite indisputable and often evident relicts from

the Canonical Cultural-Memory Macromodel – more obvious and implies the situation of abolishment of the old monoculturalism and a peculiar sort of literary and cultural self-isolationalism characterizing the preceding framework. Due to this, the Polytraditional Cultural-Memory Macromodel in modern Bosniak literature is determined by the markedness of now significantly more liberal and often particularly emphasized states of cultural dynamics and diverse cultural 'exchanges' at both the diachronic and synchronic levels, which finally implies an considerably present state of freely created and uncontrolled cultural interaction. Admittedly, the Polytraditional Cultural-Memory Macromodel in modern history of Bosniak literature is also marked by complex changes in its 'semiosphere' caused by 'intrusions' of 'foreign semiotics'; this is, moreover, particularly noticeable and decisive in this framework too, and it is evident – along with the continuation of elements of the 'language' of Folklore Romanticism and Enlightening Realism of the Revival Period – in the appearance of the 'language' of European Modernism occurring in Revival Modernism in the early 20th century, or the appearance of the 'language' of European Avant-garde in the interwar Avant-gardism and related Neoisms and various Poetic Alliances, as well as the appearance of the 'language' of European modernist Existentialism in post-war Pre-Modernism and its attempts to abolish the dominant Soc-Realist literary and cultural practice, but now it is the presence of the 'foreign semiotics' no longer motivated by the situation outside literature and culture, not presenting a conspicuously external – historical, socio-political or ideological 'imposition', but a case of almost 'organic' involvement of Bosniak literature and culture in broader literary and cultural 'currents', due to which the radical endangerment and particularly abolishment of the formerly existing boundaries of the 'semiotic space' of this literature no longer occur nor 'foreign languages' is any longer its 'text generators'. In this, polytraditional situation, the centre of Bosniak literature 'semiosphere' now increasingly more belongs to its connective structures and generally the key elements of its 'internal' history or those novelties which have been comparatively successfully brought in the state of conformity with its 'cultural grammar', when all of this makes 'influences' of 'foreign language' no longer an inhibiting force and a retrograde factor but a very productive stimulus for the current and future development of modern Bosniak literature, making it an immensely important and far-reaching basis for what is its contemporary state.

Processes started within the Polytraditional Cultural-Memory Macromodel and its emphasised internal heterogeneity, variety and parallelism, on

the basis of its medial position in the 'internal' history of Bosniak literature and its 'cultural grammar', by the nature of things and with a regular chronological order, lead into the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel. The new model is – in contrast to its entire canonical or polytraditional literary historical precursors – marked by predominantly or even extremely decentralized and individualized system of values as well as the state of a widely deideologized position of all cultural discourses and, consequently, literature and its cultural memory, which is the situation observed in cases of individual 'stylistic groups' or 'literary directions' encompassed by this suprapoetic and transtemporal framework in the Bosniak literary past – primarily the Post-War Modernism, mostly from the 1960s to the 1980s, and Postmodernism, typically during the 1990s and beyond, as well as recent occurrences such as the so called 'War Writing' and 'Poetics of Witnessing'. Although – here again – never reducible to a uniform, common pattern, all cultural-memory strategies in Bosniak and generally Bosnian-Herzegovinian literature from the framework of the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel, as well as in the entire context of the South-Slavonic interliterary community, are primarily a question of poetics of individual authors and tendencies of broader contemporary poetic systems and cultural processes, which is the reason why postcanonical state of Bosniak literature is marked by obvious domination of the *individual*, and increasingly and more conspicuously, the *cultural memory formats*, in addition to which literary practice within this noticeably pluralistic paradigm is – more evidently than in the former polytraditional case – simultaneously open to creative dialogue with both its own literary and cultural tradition and – more and more intensively – general literary and cultural experiences. It is for this reason that literary processes of cultural memory in this framework are less governed by the external, especially in the sense of absence of immediate ideological instructedness and instrumentalization of literary phenomena, and more by the genuine literary and cultural need for the articulation of differently understood 'self' and the 'other' / 'Other', which, however, should not be seen as a complete disappearance of the former literary and cultural dramas, but – with often more or less modified memory of some old ones – as an appearance of new ones, which, among other elements, equally continues and modifies the specific and recognizable 'internal' history of Bosniak literature, entirely freed by the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel of the former colonial status, as well as the former directly ideologically assigned task of participation in 'nation narration' and its 'imagination', although neither assumes necessary

and utmost suppression of these important constituents of cultural memory of the entire modern Bosniak literature, which will also, but very seldom, imply an appearance of elements more or less literally resembling the earlier phases of historical development of Bosniak literature. In these conditions, 'orientation towards tradition' and 'sense of history', characteristic of the entire modern Bosniak literary past, are some of the emblematic traits of literary practice here as well, but – quite expectedly – within this framework they are, however, subjected to additional alterations, during which – despite evident continuities, which are some of the key factors ensuring 'internal' unity of a particular literary historical course as a whole – transformations in this field are even more noticeable, all the sooner for the fact that the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel in modern Bosniak literary history comprises both various modernist literary phenomena and the breakdown of the modernist paradigm as such, as well as the appearance of 'postmodern condition' of Bosniak literature, when, along with often numerous traditional interests more or less adjusted to the modernist world image, new ones also appear, including postmodernist revisionist and, often, posthistorical experience of history, as well as even newer phenomena comprised by the so called 'War Writing' and 'Poetics of Witnessing'. That is why in this framework of Bosniak Literature, parallel to continuation and modification of already existing memory figures and memory formats and the appearance of the new or significantly different ones – completely and now often reflexively individualized and culturized, its 'internal' history becomes much more visible than ever before, while numerous connective structures marking Bosniak literature from the end of the 19th century until the present day are being revealed, whereas entirely new ones appear too, which does not mean that the old ones are disappearing. On the contrary, regardless of whether literary practice shows modernist or postmodernist foundation and inclination, Bosniak literary practice from the second half of the 20th century, as well as at the beginning of the new millennium, will present a site of 'explosion' of multifarious cultural memory phenomena, including the questions of memory of literature, the questions of memory in literature, as well as the questions pertaining to literature as a form of collective memory, which become – similar to the situation within literary academic discourse (by no means incidentally!) – some of the obsessive interests of the very literary production, when literary intertextual mnemonics becomes particularly noticeable together with often theoretically self-conscious interest in the entire phenomena of literary and cultural representation of reality. Literary practice, in this

situation, is increasingly and more conspicuously developed from connective structures of the existing national literary framework, as well as from literature as such, which makes literature in both modernist and postmodernist cases a markedly self-conscious discourse of culture, which is – admittedly – particularly evident in the case of postmodernist and generally recent literary practice, but it is also present, although in a different manner, when literature of modernist orientation is discussed. That is exactly why – quite understandably – the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel in modern history of Bosniak literature as a whole is a completely visible part of the particular situation in the literature when – as shown by M. Rizvić – 'one peculiar quality of Bosniak literature, viewed in its totality, organic unity and genetic and structural continuity, from the oldest times, through the third, interwar period, until the present day', is exactly 'the phenomenon of an ideo-aesthetic reversion, a return, a conversion, that is an emotional-aesthetic, spiritual-ambiental, thematic-motivic and ideological renewal, self-inspiration in its literary tradition', when the special sort of 'diachronic, vertical (or even intergenre) self-comparativism' is a dominant occurrence in this new framework of historical development of Bosniak literature too, here also existing in complex interrelations with tradition of 'synchronic comparativism with other literatures, Oriental in the past, and Croatian, Serbian and European literatures in the present'. In this respect, the penetration of 'foreign semiotics' in the 'semiosphere' of Bosniak literature in the case of its Postcanonical Cultural-Memory Macromodel is significantly different from the ones taking place in its earlier phases of historical development: it no longer entails an appearance of 'defensive' centripetal lines of force, but on the contrary – in the situation of a immeasurably more stable system of the literature – it acts as one of numerous elements of its exceptionally complex 'cultural grammar' that can, but does not have to, effect significant shifts in this context, due to which Bosniak literature of the time – with the exception of the so called 'War Writing' and 'Poetics of Witnessing' – in the sense of historical development is not primarily shaped by the principle of 'explosion', but increasingly by gradual 'linearity' (although individual 'explosive' effects are still felt, but not to such great extent as was the case earlier – when they had consequences for its entire 'semiosphere'). Besides, in Bosniak literary practice from the framework of the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel, particularly in its postmodernist orientation, there appears to be a seemingly paradoxical tendency of cohabitation of literary-cultural 'self-description' and entirely opposite processes of relatively pronounced abandonment

of this sort of literary-cultural 'describing', which – according to Lotman's theoretical perspective – means also an occurrence of those mechanisms of historical development that ensure 'elasticity' of the existing literary and cultural system and its creative capacities and potentials, while witnessing the fact of more stable development of this literature, that has finally achieved a state in which it can no longer be endangered by either the occurrence of drastically new strategies of cultural memory or those that – most often in the frameworks of the postmodern course of Bosniak literature and its recent literary practice – instead on its literary and cultural 'self-description', insist primarily, or even exclusively, on its 'inscription' in much wider, supranational South-Slavonic and European frames, sometimes openly rebelling against the national literary past and, generally, the idea of national literary and cultural tradition. In this connection, in the situation of a 'calmer' and significantly more stable literary-historical development, the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel in Bosniak literature has transformed the former polytraditional internal heterogeneity, variety and parallelism into a state of significant internal 'homogeneity' and 'compactness', that is a state of 'organic' coalescence of the former distinctive polytraditional 'lacunas', 'fissures' and 'fault lines', on the one hand, while, on the other hand, *difference* has become its basic principle, no longer primarily as a situation within an individual literary text, but, rather, as a relation between particular literary phenomena, whose number is dramatically growing in this period. Due to this, the Postcanonical Cultural-Memory Macromodel owes its distinctive complexity not so much to the 'hot' literary and cultural condition, as was the case before, as to the appearance of a whole range of specific literary subsystems, which, within the complex 'semiosphere' of Bosniak literature of this framework of historical development, often imply essentially different 'idioms' of their common 'language', or even independent, parallel 'languages', bringing about, among other things, a seemingly paradoxical coexistence of modernist and postmodernist oriented literary practices, not excluding the typical liminal hybridization of different 'idioms' and 'languages', as is the case not only in the literature of the so called 'War Writing' and 'Poetics of Witnessing', where it is probably most evident, but also in the remaining part of literary production from this framework, and thus in both modernist and postmodernist Bosniak literary practice.

REFERENCES

Agić, Nihad (2005), 'Teorijski osnovi kulturnopovijesne naratologije', *Ostrvo*, 3, 83.

Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, New York

Assmann, Aleida (1991), 'Zur Metaphorik der Erinnerung', in: Aleida Assmann, Dietrich Harth, eds., *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, 13–35, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main

Assmann, Aleida [Asman, Alaida] (2002), *Rad na nacionalnom pamćenju: Kratka istorija nemačke ideje obrazovanja*, trans. Aleksandra Bajazetov-Vučen, XX vek, Beograd

Assmann, Aleida (2003), 'Three Stabilizers of Memory: Affect – Symbol – Trauma', in: Udo J. Hebel, ed., *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, 15–30, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg

Assmann, Aleida (2004), 'Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past', in: Christian Emden, David Midgley, eds., *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World since 1500*, 19–37, Peter Lang, Oxford

Assmann, Aleida, Dietrich Harth, eds. (1991), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main

Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, trans. Vahidin Preljević, Vrijeme, Zenica

Bal, Mieke (1999), 'Introduction', in: Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, VII–XVIII, University Press of New England, Hanover, NH, London

Bal, Mieke, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, eds. (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover, NH, London

Begić, Midhat (1987), *Raskršća IV*: *Bosanskohercegovačke književne teme*, Djela V, ed. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo

Bhabha, Homi (1990), *Nation and Narration*, Routledge, London, New York

Bošnjačka književnost u književnoj kritici, I–VI (1998), Alef, Sarajevo

Breyer, Thiemo (2007), *On the Topology of Cultural Memory: Different Modalities of Inscription and Transmission*, Königshausen und Neuman, Würzburg

Brkljačić, Maja, Sandra Prlenda, trans., eds. (2006), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb

Colebrook, Claire (1997), *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*, Manchester University Press, Manchester, New York

Connerton, Paul (1989), *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge, New York

D'haen, Theo, ed. (2000), *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory'*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA

Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti*, Vrijeme, Zenica

Ďurišin, Dionýz (1989), *Theory of Interliterary Process*, Veda, Slovak Academy of Sciences, Bratislava

Easthope, Anthony (1991), *Literary into Cultural Studies*, Routledge, London, New York

Emden, Christian, David Midgley, eds. (2004), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World since 1500*, Peter Lang, Oxford

Erll, Astrid (2005), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar

Erll, Astrid, Ansgar Nünning (2005a), 'Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literary Studies', in: Herbert Grabes, ed., *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, 261–294, *REAL*, 21, Gunter Narr Verlag, Tübingen

Erll, Astrid, Ansgar Nünning, eds. (2005b), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungs-perspektiven*, de Gruyter, Berlin, New York

Flaker, Aleksandar (1976), *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb

Gorp, Hendrik van, Ulla Musarra-Schroeder, eds. (2000), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA

Grabes, Herbert, ed. (2001), *Literary History/Cultural History: Force-Fields and Tensions*, *REAL*, 17, Gunter Narr Verlag, Tübingen

Grabes, Herbert, ed. (2005), *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, *REAL*, 21, Gunter Narr Verlag, Tübingen

Guillén, Claudio (1971), *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton

Gymnich, Marion, Ansgar Nünning, Roy Sommer (2006), 'Gauging the Relation between Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions', in: Ansgar Nünning, Marion Gymnich, Roy Sommer, eds., *Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions*, 1–7, Francke Verlag, Tübingen

Hebel, Udo J., ed. (2003), *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg

Hobsbawm, Eric (1983), 'Introduction: Inventing Traditions', in: Eric Hobsbawm, Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, 1–14, Cambridge University Press, Cambridge, New York

Hunt, Lynn, ed. (1989), *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles

Iser, Wolfgang (1997), 'Foreword. Intertextuality: The Epitome of Culture', in: Renate Lachmann, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, trans. Roy Sellars, Anthony Wall, VII–XVIII, University of Minnesota Press, Minneapolis, London

Kodrić, Sanjin (2006), 'Literary Canon and Case of Bosnian and/or Bosniak Literary History (Example of Circumstances and Character of Early M. Begić's Canonization Work)', *Pismo*, IV/1, 229–242.

Kodrić, Sanjin (2009a), *Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u bošnjačkoj književnosti 20. stoljeća (Od utilitarizma preporodnog doba do savremene poetike svjedočenja)*, Filozofski fakultet, Sarajevo [Unpublished doctoral dissertation]

Kodrić, Sanjin (2009b), 'Kulturalnomemorijska historija književnosti, modeli kulturalnog pamćenja i interkulturalna prepletanja u bošnjačkoj

književnosti 20. stoljeća', in: *Interkulturni horizonti: Južnoslovenske / evropske paradigme i srpska književnost*, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

Kuljić, Todor (2006), *Kultura sećanja: Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja štampa, Beograd

Lachmann, Renate (1997), *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, trans. Roy Sellars, Anthony Wall, University of Minnesota Press, Minneapolis, London

Lachmann, Renate (2002), *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, trans. Davor Beganović, ed. Vladimir Biti, Matica hrvatska, Zagreb Lachmann, Renate (2007), *Metamorfoza činjenica i tajno znanje: O ludama, mostovima i drugim fenomenima*, trans., ed. Davor Beganović, Naklada Zoro, Zagreb, Sarajevo

Lotman, Jurij M. (1998), *Kultura i eksplozija*, trans. Sanja Veršić, Alfa, Zagreb

Lotman, Jurij M. (2004), *Semiosfera: U svetu mišljenja. Čovek – tekst – semiosfera – istorija*, trans. Veselka Santini, Bogdan Terzić, Svetovi, Novi Sad

Moranjak-Bamburać, Nirman (2003), 'Gramatika pamćenja i konstitucija tekstualnog smisla (Intertekstualnost kao pamćenje kulture u teoretskoj koncepciji R. Lachmann)', *Novi Izraz*, 21, 84–97.

Nora, Pierre (2006), 'Između Pamćenja i Historije. Problematika mjestâ', in: Maja Brkljačić, Sandra Prlenda, trans., eds., *Kultura pamćenja i historija*, 21–43, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb

Nünning, Ansgar, Marion Gymnich, Roy Sommer, eds. (2006), *Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions*, Francke Verlag, Tübingen

Perkins, David (1992), *Is Literary History Possible?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London

Preljević, Vahidin (2001), 'Kulturno pamćenje Jana Assmanna', *Dijalog*, 1–2, 317–322.

Preljević, Vahidin (2004), 'Kulturološka književna znanost u Njemačkoj', *Pismo*, II/1, 329–332.

Preljević, Vahidin (2005), 'Kulturno pamćenje, identitet i književnost', *Razlika/ Différance*, 10–11, Razlikovanja bosanskohercegovačke književnosti, eds. Maja H. Jašaragić, Nedžad Ibrahimović, 121–132.

Punter, David (2006), 'Anti-Canon Theory', in: Patricia Waugh, ed., *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, 519–529, Oxford University Press, London, New York

Ricœur, Paul (2006), *Memory, History, Forgetting*, trans. Kathleen Blamey, David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago, London

Rizvić, Muhsin (1985), *Pregled književnosti naroda Bosne i Hercegovine*, Veselin Masleša, Sarajevo

Rizvić, Muhsin (1994), 'Poetika bošnjačke književnosti', in: Muhsin Rizvić, *Panorama bošnjačke književnosti*, 7–42, Ljiljan, Sarajevo

Rossington, Michael, Anne Whitehead, eds. (2007), *Theories of Memory: A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh

Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici (1984/85), Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga, Svjetlost, Sarajevo

Schlaeger, Jürgen (2001), 'Literary History into Cultural History', in: Herbert Grabes, ed., *Literary History/Cultural History: Force-Fields and Tensions*, 137–147, *REAL*, 17, Gunter Narr Verlag, Tübingen

Vervaet, Stijn (2005), 'Odnos centar/periferija i uticaj međukulturnih (književnih) kontakata na razvoj književnosti Bosne i Hercegovine od 1878. do 1918. godine', *Razlika/Différance*, 10–11, Razlikovanja bosanskohercegovačke književnosti, eds. Maja H. Jašaragić, Nedžad Ibrahimović, 205–216.

Vervliet, Raymond, Annemarie Estor, eds. (2000), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA.

"KULTURALNOMEMORIJSKA HISTORIJA KNJIŽEVNOSTI" I BOŠNJAČKA KNJIŽEVNOST 20. STOLJEĆA (KNJIŽEVNOTEORIJSKA I KNJIŽEVNOHISTORIJSKA PROLEGOMENA)

Sažetak

Teorijske ideje o kulturalnom pamćenju svoje plodno tlo pronalaze i u oblasti književne historije, gdje se kao mogućnost ukazuje i uspostavljanje historije književnosti zasnovane na temeljnim postavkama teorija kulturalnog pamćenja – tzv. "kulturalnomemorijske historije književnosti" – kao jedne od "novih književnih historija". Orijentirana i književno i kulturalno, ova vrsta historije književnosti književnost posmatra kao jedan od oblika kulturalnog pamćenja, pri čemu je posebno zainteresirana za problem "povlaštenog kulturalnog smisla" i "kulturalno označenog" što se u kontinuitetima i diskontinuitetima komunicira unutar jedne književnosti, čineći tako njezinu naročitu "unutrašnju" povijest. Uz brojne druge metodološke prednosti, "kulturalnomemorijska historija književnosti" čini se, pritom, kao posebno privlačna u slučaju kulturalno kompleksnih zajednica i zajednica koje u vremenu nesklonom tradicionalnoj historiji književnosti pokušavaju po prvi put ispisati ili iznova prečitati vlastitu književno-kulturalnu prošlost, a otvorena je i za problemsko područje interkulturalnosti, čime se izravno približava i drugim savremenim književnohistorijskim usmjerenjima, što je – sve zajedno – čini naročito pogodnom pri današnjem trenutku prilagođenom književnohistorijskom proučavanju kako bošnjačke ("bosanskomuslimanske"), tako i uopće bosanskohercegovačke književnosti, ali i drugih, srodnih književnosti iz okvira južnoslavenske interliterarne zajednice. Pritom, gledano iz perspektive "kulturalnomemorijske historije književnosti", u bošnjačkoj, baš kao i u bosanskohercegovačkoj književnosti 20. st., ali – s obzirom na brojne razvojno-kontekstualne povezanosti, srodnosti i podudarnosti – dobrim dijelom i u širim južnoslavenskim okvirima novijeg vremena, tri su moguća temeljna opća obrasca kulturalnog pamćenja tokom ovog razdoblja: *kanonski*, *politradicijski* i *postkanonski kulturalnomemorijski makromodel*, svaki s bitno različitim konkretnim položajem i zadaćom književnosti unutar ukupnosti kulture i društva kojoj po prirodi stvari pripada. Ovi kulturalnomemorijski makromodeli u bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti javljaju se jedan za drugim u pravilnom hronološkom slijedu, konstituirajući na ovaj način naročiti povijesnorazvojni dinamizam ovih dviju

literatura u širokom rasponu od folklornog romantizma i prosvjetiteljskog realizma preporodnog doba s kraja 19. pa sve do savremene tzv. “poetike svjedočenja” krajem 20. i početkom 21. st.

UDK: 821.163.4(497.6).09-32

Ena BEGOVIĆ

FANTASTIČKA PRIPOVIJETKA U BOSNI I HERCEGOVINI

KLJUČNE RIJEČI: *fantastika, hrvatski fantastičari (mlada proza, borhesovci), pripovijetka (priča, kratka proza, novela, short story, Kurzgeschichte), arhetip, ja-teme, ti-teme, moderna, postmoderna, manirizam, metatekstualnost, autoreferencijalnost, intertekstualnost, intermedijalnost*

Fantastički diskurs u bosanskohercegovačkoj znanosti o književnosti nedovoljno je istraženo, a time i izazovno, područje znanstvene analize. Ovaj tekst pokušaj je otvaranja vrata (po principu čarobne formule "Sezame, otvori se!") u raznoliki svijet bosanskohercegovačke fantastike, od *narodnog blaga* do suvremenih postmodernih naracija. U tekstu je, između ostalog, korištena građa iz *Antologije fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini* Nenada Radanovića, a pri uspostavljanju teorijskih sistema konsultirana su saznanja o fantastičkom do kojih su došli različiti teoretičari književnosti, od "oca moderne teorije fantastičkog" Tzvetana Todorova do suvremene teoretičarke fantastičke književnosti Renate Lachmann. Zaključci do kojih se došlo potvrdili su početnu tezu da fantastički diskurs i fantastička estetika postoje kao svojevrsni kanon u bosanskohercegovačkoj književnosti, ali i bojazan da se fantastička književnost opire sistematiziranju, kvalificiranju, jednoznačnosti, zatvaranju u teorijske okvire. Srećom, opire se i "temporalnosti kao vrhovnom obliku ništavila" (Branimir Donat), te su pred nama kušnje i izazovi daljnjeg bavljenja ovom temom. Za početak, vrata su otškrinuta, dobrodošli ste proviriti!

1. UMJESTO UVODA

Fantazija je otkrila labirint u čovjeku,
ona je prva otkrila alkemijske formule duha
kao dokaz da postoje
i neke druge istine osim *objektivnih*.
(Branimir Donat)

O fantastičkom diskursu u bosanskohercegovačkoj književnosti nije napisan niti jedan znanstveni rad. Ovaj tekst neskromno pretendira biti skromni pledoaje za izučavanje fantastike u bosanskohercegovačkoj znanosti o književnosti, ili barem za autoričina daljnja bavljenja ovom temom.

Istina, 2004. godine pojavila se *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*[1], koja nije polučila značajnije reakcije poput (kako se njen autor nadao, a što ističe u Napomenama) pozitivne ili negativne kritike, ili čak nove istovrsne antologije[2]. Radanovićeva *Antologija* svakako predstavlja značajan izvor građe kojom se ovaj tekst okoristio, ali konsultirana je i *Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka*[3], zatim pojedinačne zbirke priča bosanskohercegovačkih autora u kojima je diskurs fantastičkog izuzetak, ali time, kao i skoro svaki raritet, dragocjenost (Ahmeda Muradbegovića, Miljenka Jergovića), kao i tematske, u cijelosti fantastičke zbirke priča (Vitomira Lukića, Irfana Horozovića, Karima Zaimovića). Iz barem dva razloga imao se u vidu i antologijski izbor *hrvatske fantastične proze*, kao i *hrvatske kratke priče* – stoga što se hrvatska znanost o književnosti više nego bosanskohercegovačka bavila poetikom fantastičke književnosti[4] (što je razumljivo i o čemu će biti riječi u nastavku), a, također, u hrvatske antologije uvršteni su i bosanskohercegovački autori poput Nikole Šopa, Stjepana Čuića, Irfana Horozovića, Krešimira Mićanovića (što je, opet, razumljivo, ali je na ovom mjestu nepotrebno komentirati takovrsnu navadu).

Iako u prvom planu neće biti književnopovijesna dijahronija i dinamika, cilj rada je pokazati da fantastički diskurs i fantastička estetika (na višem ili

[1] Nenad Radanović, *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, Prosvjeta, Sarajevo, 2004.

[2] Ove godine štampana je i pseudohistorijska i fantastička zbirka priča trinaest autora i autorica iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Srbije, objedinjena temom srednjovjekovne Bosne (*Tragovima Bosanskog kraljevstva*, Muzej grada Zenice, Zenica, 2009.), ali koja zbog svoje prirode nije mogla biti predmetom zanimanja ovog rada.

[3] Enver Kazaz, Nikola Kovač, Ivan Lovrenović, *Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka*, Alef, Sarajevo, 2000.

[4] O tome svjedoče dvije antologije fantastične proze, antologija fantastične proze i slikarstva, kao i znanstvena studija o hrvatskim fantastičarima. Detaljnije v. Literaturu.

nižem nivou, u ovom ili onom obliku) postoje kao svojevrsni kanon u bosanskohercegovačkoj književnosti od usmene proze do modernih i postmodernih naracija.

2. FANTASTIKA I FANTASTIČNO

Fantastično se ne može ograničiti:
ono ili ne postoji, ili obuhvaća cijeli svemir.
(Branimir Donat)

Termini *fantastika* i *fantastično* potječu od grčke riječi "fantastikos", što znači "biti sposoban predočavati, tvoriti slike", a koja je vezana za "fantasia", u značenju "predstava, predodžba, uobrazilja". Platon termin "fantastike" uvodi u estetiku kada govori o fantastičkoj umjetnosti koja se bavi predodžbama, nasuprot imitativnoj umjetnosti koja je orijentirana na oslikavanje. Termini se učestalije pojavljuju kada i fantastička književnost – od 18. stoljeća[5]. Tzvetan Todorov (1987: 169) njeno zlatno doba omeđuje Cazotteom i Maupassantom, dakle od kraja 18. do kraja 19. stoljeća.

Jedno od temeljnih pitanja oko kojih se znanost spori i na koje teorija treba odgovoriti jeste: je li fantastika *svojstvo* (epitet koji se dodjeljuje određenom krugu žanrovski divergentnih tekstova) ili *žanr* (termin književne genologije). Uputnim se čini ovdje navesti dva oprečna mišljenja. Jedno nam nudi osnivač suvremene teorije fantastičke književnosti, Tzvetan Todorov, koji 70-ih godina 20. stoljeća fantastiku određuje kao žanr, i to kao "žanr koji je uvek u nestajanju" (Todorov 1987: 47), s obzirom da lako isklizne u fantastično-čudno (gdje je konačno rješenje prirodno) i fantastično-čudesno (gdje je rješenje neprirodno), dok je u duhu fantastičkog nemanje rješenja, neodlučnost: "Potpuna vera, kao i savršena neverica, odveli bi nas izvan fantastičnog; neodlučnost je ta koja mu daje život." (Todorov 1987: 35) Tridesetak godina kasnije, na pragu 21. stoljeća, suvremena teoretičarka fantastičke književnosti, Renate Lachmann, fantastiku smatra herezom fikcije, jer se "poigrava pravilima koje kultura propisuje fikcionalnom diskurzu utoliko što prekoračuje norme mimetičkih konvencija, izopačuje kategorije vremena, prostora i kauzaliteta te time povrđuje kategorije primjerenosti i sličnosti". (Lachmann 2002: 10) Nekoliko godina kasnije precizirala je svoj stav navodeći sljedeće: "U poetološkim i estetičkim sučeljavanjima oko fenomena fantastične književnosti

[5] Usp. Jurica Pavičić, *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000., str. 34.

u 18. i spočetka 19. stoljeća pojmovi fantazija, kao sposobnost, i fantastika, kao način pisanja, međuodnosom se filozofije, retorike i poetike u tolikoj mjeri povezuju da se razgraničenje između sposobnosti i načina pisanja čini nemogućim." (Lachmann 2007: 19) Ista autorica ponudila je i određenje diskursa fantastičkog: "Fantastički se diskurz razvija u različitim varijantama, prema tome kakvi se književni i izvanknjiževni diskurzi povijesnog ili aktualnog podrijetla u njemu intertekstualno prerađuju (mit, bajka, legenda, avanturistički roman, *gothic novel* ili pak diskurzi prirodnih znanosti, ezoterike, filozofije...)". (Lachmann 2002: 10)

Na ovom mjestu nas upravo zanima diskurs fantastičkog, odnosno njegov arhetip kojeg otkrivamo od oblika usmene proze (pripovijetke, predaje, legende), preko avanturističkog romana i gotske priče, sve do moderne i postmoderne pripovijetke. Ono što je Freud nazvao "arhaični ostaci", odnosno Jung definirao kao "arhetipovi" (Jung 1974: 49) s maštom i fantastikom povezao je Donat (1991: 237) u eseju o fragmentima fantazmosfere: "Praiskonska slika ili arhetip je jedna figura, bilo da je demon, čovek ili proces, koja se tokom istorije ponavlja tamo gde se stvaralačka mašta slobodno ostvaruje."

Arhetipske figure svakako su Eros, Thanatos, Noć, Smrt, San, što čini skoro neizbježnu tematologiju fantastičara. Stoga nije neobično da je medij za pamćenje i prenošenje etnografsko-antropološke građe upravo folklorno nasljeđe. Iz narodnih vjerovanja u umjetničku pripovijetku preoblikovan je motiv lutajućeg mrtvaca koji ne može "počivati u miru" (*Fabijanov grob* Željka Ivankovića), zatim razumijevanje *duše* i njenog sedmodnevnog lutanja od napuštanja tijela do napuštanja ovog svijeta u Dizdarevićevoj istoimenoj pripovijeci, ili uvjerenje da se *šejtan* "u svašta može pretvoriti. A najviše u mačku". (Dizdarević, *Duša* 2004: 82) Nasuprot šejtanu je *melek*, zapravo njih sedam koji u Jergovićevoj pripovijetki Rabija-hanumu i Halida Rifatovog u zbjegu pred "bradatim muškarcima odjevenim u crno" pretvoriše u cvrkut ptica. Možda ćemo nekada otkriti *tajnu o nestanku avlijskih patuljaka* (Miljenko Jergović) iz "naših" avlija, ili uzrok pojavljivanja mitskog bića u "našem" gradu čija se egzistencija i vječni život zasnivaju na sisanju tuđe krvi – *vampira* (*Čudo neviđeno* Karima Zaimovića).

Ako je u prethodnim primjerima narodno vjerovanje poslužilo kao motiv-pokretač fantastičkog, koje je u gordijski čvor vezano s *religijskim* (melek, šejtan), *čudesnim* (patuljci, grob koji se pomjera), *alegorijskim* (vampir), onda bi praznovjerje u *Boji straha* Emsure Hamzić poslužilo kao paradigmatski primjer *apsurdne* varijante fantastike. Naime, život Rube-

na Ašera se promijenio otkako je pronašao ceduljicu upozorenja u svom džepu: ne smije se šišati i sjeći nokte utorkom, kupati se petkom i prati odjeću subotom. U protivnom će umrijeti u najstrašnijim mukama, što se obistinilo nakon sedam godina suzdržavanja strahom od činjenja navedenog. Svladavši strah i čineći navedeno osjetio se slobodnim, ali je skončao iznakažen makazama.

No, pokušajmo rasvijetliti kako je tekao put od fantastičkog diskursa u usmenoj prozi do fantastičkog diskursa u pisanoj, umjetničkoj prozi.

2.1. FANTASTIKA U USMENOJ PROZI

Porijeklo fantastičke pripovijetke možemo vezati za mitske i demonološke predaje. Ideju je lako potkrijepiti mišlju Maje Bošković-Stulli: "Usmenu vrstu koja je prethodila fantastičnoj literaturi i umnogome joj bila polazištem čine upravo predaje, dok su bajke tek vrsta koja sa svojim drukčijim nadnaravnim svijetom pomaže da se jasnije vide i opišu crte fantastične literature" (Bošković-Stulli 1991: 165), kao i zapažanjem Aiše Softić da "usmene predaje predstavljaju najbogatiji, najraznovrsniji i do danas najpostojaniji oblik usmene proze". Softić (2002: 16) Potreban je oprez pri utvrđivanju kojeg je usmenog oblika fantastička pripovijetka epigon. Poslužimo se utvrđenom razlikom među mitskim predajama i bajkama, jer način na koji ju je sagledao Lüthi (Bošković-Stulli 1991: 169) umnogome je analogan razlici između fantastičke književnosti i bajke: onostrani svijet mitske predaje istovremeno plaši i fascinira, dok su ovaj i onaj svijet u bajci na istoj razini; čudo se javlja i u predaji i u bajci, s tom razlikom što je u prvoj prodor nečeg posve tuđeg u ljudski svijet, a u drugoj potrebna karika za odvijanje radnje. Na koncu, kao zaključak uvodnoj rečenici poglavlja – bajkama bi bliže odgovaralo određenje čudesnoga, a predajama određenje fantastike.

Potražimo dodatne potvrde utvrđujući i razliku između bajke i fantastične priče: bajka se odvija u svijetu u kojem su čarolije prirodne, a magija pravilo; začarani svijet je harmoničan i čim se jednom prihvate posebne postavke toga natprirodnog svijeta – sve će u njemu ostati stabilno i obično završiti hepiendom. Nasuprot tome, u fantastici natprirodni poredak narušava čvrstinu svemira, čudo postaje prijeteće i opasno, pa se takve priče događaju u klimi straha i najčešće završavaju katastrofom.[6]

Također, Carl von Sydow 30-ih godina 20. stoljeća uvodi tri termina koja se odnose na žanrovske odlike predaje: fabulat, memorat i hronikat. S

[6] Detaljnije o refleksima narodne bajke u modernoj književnosti u zborniku *Narodna bajka u modernoj književnosti*, priredila Mirjana Drndarski, Nolit, Beograd, 1978.

obzirom da je memorat "vlastiti kazivačev doživljaj ili pak doživljaj njemu bliske osobe", a fabulat "sižejno razvijena predaja"[7], dok je, s druge strane, *ich-forma* radi uvjerljivosti iskaza najpoželjnija naratorova pozicija u fantastičkoj pripovijeci, čija se struktura itekako mijenja i sižejno razvija, ne čini se besmislenim dovesti dva navedena agrafijska oblika u vezu s porijeklom fantastičke pripovijetke. Podsjetimo da je nadređeni pojam memoratu i fabulatu skupina mitskih i demonoloških predaja, a priče s elementima fantastičkog nazivane su i vilinskim, vampirskim, vještičijim, đavoljim.

No, ne zaboravimo i treću skupinu usmenih proznih oblika – legende. Kao dokaz da ni taj oblik folklornog nasljeđa nije ostao jalov dovoljno je navesti sljedeće: riječ *legenda* prvi put susrećemo kod biskupa Jakoba od Varazza u 13. stoljeću, a u njegovoj knjizi Legenda aurea ukazuje se na posebnosti umjetničkog oblikovanja legende i na snažan utjecaj što ga je legenda izvršila na talijansku novelu.[8]

2.2. FANTASTIKA U PISANOJ PROZI

Knjiga je produžetak memorije i imaginacije.
(Horge Luis Borges)

Koliko god se divili autoru (autorima?!) *Ilijade* i *Odiseje* zbog spjevanja i pamćenja više od 25 000 heksametara, ili Rayu Bradburyju, idejnom tvorcu za knjigu i film "Fahrenheit 451" koja slavi pregnuće ljudi-knjiga (učače knjiga, kako bi se iste spasilo od pepela i zaborava), sretni smo što su navedeni spjevovi zapisani, a Bradburyjeva futuristička fikcija – upravo i samo fikcija.

Kako i naslov teksta kazuje, nas ovdje zanima oblik pisane proze koji ćemo terminološki odrediti kao pripovijetku[9], ali ne tretirajući maćehinski ni termine poput kratke proze, kratke priče, novele, pripovijesti ili priče. U zadanom kontekstu teško bismo se mogli odlučiti: prikloniti se radije italijanskom izvorištu *novele* (od Boccaccia i renesansnih novelista preko romantizma) ili pak američkom izvorištu *kratke priče* (gdje joj oko 1820. godine kanon uspostavljaju Irving i Poe), jer su oba nasljeđa fantastičkog diskursa dragocjena, a naročito ovaj potonji.

[7] O žanrovskim odlikama predaje detaljnije v. Aiša Softić, *Usmene predaje Bošnjaka*, Preporod, Sarajevo, 2002.

[8] Detaljnije v. Andre Jolles, *Jednostavni oblici*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 26.

[9] O teorijskim nedoumicama u vezi s navedenim terminima v. detaljnije Jurica Pavičić, *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000., str. 139. i dalje. Mi se odlučujemo za pojam pripovijetke jer je krovni, neutralan, odgovarajući.

Naime, fantastička se priča, zbog napetosti koju izaziva kod čitatelja, dovodi u vezu s kriminalističkom pričom, što njezinu osnivaču, Edgaru Allanu Poeu, zasigurno ne bi bilo nažao, sudeći po Borgesovom uvjerenju (1990: 53): "Po nije želeo da kriminalistički žanr bude realistički, želeo je da to bude intelektualni žanr, fantastički ako hoćete, ali jedan fantastički žanr inteligencije, ne samo mašte; i jednog i drugog naravno, ali pre svega inteligencije."

Upravo je pripovijetka prozni oblik u kojem se diskurs fantastičkog najbolje ostvaruje. Moglo bi se govoriti i o svojevrsnom kanonu bosanskohercegovačke fantastičke pripovijetke, imajući na umu kontekst svjetske, južnoslavenske i, paradigmatične, hrvatske književnosti. Naime, hrvatska književnost bilježi specifičnu književnopovijesnu pojavu nazvanu *fantastičari* i omeđenu godinama 1969. i 1975., a koja je izgradila svojevrsni most od modernističke do postmodernističke literature u Hrvatskoj. Naravno, zbrka s terminološkim određenjem bila je razumljiva: *borhesovci* – Borges je bio središnji utjecaj koji je oblikovao njihovu poetiku, *mlada proza* (*nova proza*) – svojevremeno su ovi autori činili najmlađi naraštaj hrvatske proze i, na koncu, *fantastičari* – termin koji je odnio prevagu.

U književnopovijesnom smislu u Bosni i Hercegovini se ne može govoriti o pojavi čvrstih, jasnih, vremenski omeđenih pojava poput hrvatskih fantastičara (iako je, naprimjer, Irfan Horozović uvrštavan u iste). Stoga bi i uspostavljanje kanona bosanskohercegovačke pripovijetke bilo bespredmetno, ako se ne podrazumijeva *alternativnost* koju je "duhovna kultura modernog doba podstakla u fantastici". (Palavestra 1989: 34) Vratimo se početnoj ideji teksta da svojevrsni kanon fantastičke bosanskohercegovačke književnosti čine fantastička estetika i fantastički diskurs. Predmet analize upravo jeste antologijski i vlastiti uži izbor bosanskohercegovačke fantastičke pripovijetke, za koji smo smatrali da zadovoljava estetske kriterije i koji je dovoljan uzorak za teorijska razmatranja.

S obzirom da grupiranje fantastičkih priča u jedinstvenu knjigu nije česta pojava u bosanskohercegovačkoj književnosti, a kompozicija zbirke može biti značenjski nosivi element, time su nam bila dragocjenija otkrića postupka unutarnjeg povezivanja, naprimjer meditativnim promišljanjima u *Seansi* Vitomira Lukića, obiteljskim stablom Talha u *Talhama ili Šedrvanskom vrtu* Irfana Horozovića ili "faktografiziranjem fikcionalnog" (sintagma Renate Lachmann) u zbirci pripovijetki *Tajna džema od malina* Karima Zaimovića.

Naravno, naučna fantastika (*science fiction*) nije bila predmet našeg zanimanja. Kako veli jedna od mogućih definicija: "naučna fantastika počiva na mogućem, a čista fantastika na nemogućem". (Palavestra 1989: 34)

Ne gubeći iz vida Šeferovu misao (2001: 229) da se fikcija uvijek odnosi i na sadržinu i na formu, radi preglednosti analizirat ćemo bosanskohercegovačku fantastičku pripovijetku kroz funkciju diskursa i kroz funkciju konceptualizacije.

3. TEKSTUALNA FUNKCIJA FANTASTIČKE KNJIŽEVNOSTI (FUNKCIJA DISKURSA)

Čitatelj uzima u ruke Tekst. U moru knjiga koje *ima* na raspolaganju, bira jednu s kojom će podijeliti oazu slobodnog vremena u pustinji u kojoj slobodnog vremena *nema* i čije svako zrnce pijeska predstavlja obavezu, dužnost, prinudu koja – neriješena i u dinu nagomilana – može značiti Smrt Čitatelja. Stoga je Čitatelj prinuđen pažljivo birati tekstove, time pažljivije što oaza počesto bude fatamorgana, i uskratiti si efekt iznenađenja pripremivši se za tip *diskursa* koji određuje neki Tekst. Ako smo u našu fatamorganu odlučili upustiti fantazmagorijske slike, koje su ekspresija naratorove mašte – pristali smo na diskurs fantastičke književnosti! U tom slučaju pragmatički pristup književnosti (koji se vezuje za *recipijenta*) prepliće se s ekspresivnim pristupom književnosti (vezanim za *naratora*).[10]

Već smo pripremljeni da "stanja u koja fantastička književnost premješta svoje problematične junake, kako bi iskušali tajna znanja, jesu ludilo, ekstaza, somnabulizam i utvaranje" (Lachmann 2002: 65), da sumnju i neodlučnost koju čitalac osjeća mogu osjećati i likovi, a oni kukavičniji čak strah ili strepnju, makar se himbene slike (simulakrumi) koji ih izazivaju ukazivale u snu, ili pak njegovu predvorju.

No, krenimo redom.

3.1. SUMNJA

Kad neko sebe smatra skeptikom,
dobro je da ponekad posumnja i u svoju skepsu.
(Sigmund Freud)

"Da li sanjam (...) ili je ovo java? Da li je moguće takvo što? (...) Tu nisu čista posla, tu su prste umiješali samo demoni. (...) Bože, možda ludim, možda doista ludim, ili je sve ovo jedna perfidna igra? Zamka" (Alić, *Zamka za Ishaka Ledinu* 2004: 247), monologizira protagonista Alićeve

[10] Detaljnije v. Antoan Kompanjon, *Demon teorije*, Svetovi, Novi Sad, 2001., str. 175.

pripovijetke *Zamka za Ishaka Ledinu*. U *Brkinoj priči o kugi* vjerodostojnost ispričanog prebačena je na autoritet *personae in absentia*: "Meni je moj dedo prić'o pa sad, ako on laže, lažem i ja." (Dizdarević, *Brkina priča o kugi* 2004: 92)

Tzvetan Todorov (1987: 37) ističe da čitalac mora zauzeti određeni stav prema tekstu – odbaciti kako alegorijsko tako i pjesničko tumačenje te "da svet književnih likova smatra za svet živih ljudi". Naravno da je takva naivnost u pristupu književnom djelu ili tumačenju tog pristupa prevladana, ali smo i sami uhvaćeni u zamku s Ishakom Ledinom, ili barem na trenutak posumnjamo da je fikcija u zbirci *Tajna džema od malina* faktografizirana. Kad smo već pristali vratiti se kroz vrata Zaimovićeva Djela u prošlost, s jasno određenim hronotopom – opkoljeno Sarajevo 1992.-1995., posumnjamo u vlastitu sumnju. Ne djeluje odviše nasrtljivo na razum viđenje Zla kao vampira koji od Prvog svjetskog rata nastanjuje Grad, pa kad se on oslobodi – Sarajevo okrvari. Ili ideja da u sarajevskim podzemnim hodnicima žive pacovi-mutanti, nad kojima su u okviru tajnog projekta "Sudnji dan" izvršene genetičke operacije presađivanja Hitlerovih, Göringovih i gena drugih nacističkih glavešina. Dakle, sarajevsko Zlo nije od nas, namjereno nam je od Drugih. Eufemizam – da, alegorija – da, ali nije li svijet književnog djela često prostor eskapizma?!

3.2. STRAH I TAJNO ZNANJE

Dok neki smatraju da korijene strahu nalazimo u prostoru religije, po Freudovom mišljenju strahom smo zatrovani već pri rođenju razdvajanjem od majke i taj prvi strah je toksičan. Već su se 1956. Febvre i drugovi u Analima zalagali za rekonstrukciju povijesti na temelju osjećaja straha.[11] U fiziološkom smislu strah može paralizirati ili pokrenuti, u nauci o neurozama biti opravdan (realni strah) ili neopravdan (neurotični strah). No, nas ovdje zanima kreativna dimenzija straha, jer su upravo fantastičke pripovijetke dokaz tvrdnje istraživača da je strah do određenog stupnja kreativan.

Mićanovićev junak ode ujutro na cijepljenje. Medicinska sestra mu je uobičajeno ubrizgala cjepivo, zatim je bio na ručku, večeri, uvečer kod djevojke, ali promijenio se preko noći. "Može se pretpostaviti da ga je obuzeo strah. Jer samo on tako teško pada na čovjeka (...) Bojazan od cjepiva u vlastitu tijelu natjerala ga je, isprva panično, u bolnicu. Tamo je zaprepaštenim liječnicima naredio da mu odsijeku ruku." (Mićanović, *Strah* 2003: 116) Zatim je tražio da mu odsijeku nogu, pa lijevo uho, pa desno... Na koncu ga

[11] Podatak preuzet iz: Slobodan Prosperov Novak, *Figure straha,* Durieux, Zagreb, 1994.

je strah prerastao; kad je otišao posljednji put u bolnicu nisu imali šta odrezati – jednostavno ga više nisu vidjeli. Strah je često posljedica zavjere ili paranoje (kaže se da je paranoik sličan fantastičaru, jer obojica vide ono što drugima izmiče). A s teorijom zavjere povezana je Tajna, tačnije prokletstvo tajnog znanja.

Naravno, po teoriji zavjere nisu sigurni ni oni koji to znanje nemaju, sve dok se ne dokaže da ništa ne znaju, što može trajati i godinu dana, kao u slučaju Ishaka Ledine, profesora koji je napustio katedru u Zürichu i bolujući od nostalgije vratio se u rodnu varošicu. Problem nastaje kada pokuša doprijeti do centra Moći, Demijurga – "on sve režira, on zakulisno vlada gradom, on ima moć u svojim rukama, on sjedi u nekoj fotelji i iz nje diktira zapovijesti, nevidljiv, nepoznat za većinu ljudi, tajanstven, prigušen i samoživ, opasan do zla boga". (Alić, *Zamka za Ishaka Ledinu* 2004: 249) Nakon iscrpnog isljedništva i iscrpljujućeg života u strahu, nemoći i bijesu, Ledina dobi dozvolu da napusti varošicu: "Po svim znacima ništa ne znaš! Možeš ići!" (Alić, *Zamka za Ishaka Ledinu* 2004: 252)

Tajna kao dominantni motiv-pokretač fantastičkih zbivanja izbila je u naslov kao jaku poziciju teksta triju pripovijetki – *Tajna* Džemaludina Alića, *Tajna džema od malina* i *Tajna Nikole Tesle* Karima Zaimovića. U njima tajno znanje mora biti plaćeno prokletstvom. Alićev junak (Ishak Ledina, ponovo) ispovijeda recipijentu: "U posljednje vrijeme najviše me plaši to što puno znam. Nikome to nisam kazao, niti ću, ali je teško to nositi u sebi. To je tajna, meni je jasno, a otkrio sam je posve slučajno." (Alić, *Tajna* 2004: 254) A tajna, afera, zločin je u tome što tročlana banda s desetog kata krišom noću iz solitera iznosi teške mrtvačke kovčege. U ovom slučaju neznanje je blagoslov. "Zašto baš meni to da se dogodi, meni poštenom građaninu. Jedino sam ih ja vidio, jedino će mene okriviti ako se za to sazna, jedino sam ja kriv ako se to ne otkrije." (Alić, *Tajna* 2004: 256) Ipak je Ledina raskrinkan, jer u predvečerje dolaze po njega. Misleći da im se sveti jer tajna odlazi s njim, uviđa da ga u bolnicu za umobolne odvoze upravo oni čiju je tajnu slučajno otkrio.

S druge strane, narator u Zaimovićevom djelu ne vjeruje u slučajnosti i nepredvidivosti. Naprotiv, nudi nam potuno novi, zapravo jedini istinit sistem za tumačenje ne samo početaka ljudske rase nego i cijele povijesti. Naravno, ovo tajno znanje je strogo čuvano jer bi njegovim objelodanjivanjem cijela historiografija došla u pitanje. A odgovor je u džemu od malina! Tehnologija proizvodnje džema i dalje je misterij (možda stvar duhovnog prosvjetljenja, a možda su nam recepturu otkrili gosti iz dalekog svemira). Moć maline je u

tome što nadahnjuje ljudsku svijest i otkriva nam neslućene vidike. Egipatske piramide su tomu primjer! Javili su se i antimalinaši, pa su punski, peloponeski i egipatski ratovi bili bitke za prevlast između uzgajivača maline i njenih uništitelja. Zapravo je Kopernik samo jedan s liste velikih mučenika džema od maline, jer njegove posljednje riječi "Ipak se okreće" odnose se na tehnologiju spravljanja ovog džema. Čak je i Adolf Hitler u svom projektu "Moja borba", koji možemo čitati kao "Moja sadnja", htio uništiti maline sadnjom japanske patuljaste trešnje, ali "bacanjem atomske bombe na Hirošimu i Nagasaki, gdje su bili najveći svjetski rasadnici japanske patuljaste trešnje, stavljena je tačka na sve nacističke snove". (Zaimović 2005: 93) Ipak, idila je narušena kad je Tito džemom slabije kvalitete u Bijelim dvorima poslužio Franju Tuđmana. Zbog iscrpljujuće dijareje ovaj general se zavjetovao da će kad-tad dokinuti Titovu Jugoslaviju. Boj između malinaša i antimalinaša još uvijek se bije. "Svi oni, a i mi sa njima samo smo pijuni u drevnoj igri spravljanja džema od malina (...)". (Zaimović 2005: 94) Narator nam ovim poručuje da smo svi mi zapravo pijuni u igri ispisivanja povijesti.

Koincidencije ne može biti ni u činjenici da se tajna o Teslinim x-zrakama, navodno razornom oružju koje je osmislio ovaj genijalac iz Gospića i o kojoj ovisi možda budućnost čitavog ljudskog roda, nalazi ušivena u korice neke knjige koja nekontrolirano kruži Sarajevom. Strepimo i nadajmo se da je Teslina tajna formula na sigurnom.

Kriminalističku potku ima i pripovijetka Huseina Derviševića u kojoj je *Gospodin iz bijele kuće s vrtom krio (je) nekog u zidu*. Narator je slučajno ubio Arapina i zakopao ga u debelom zidu kraj kapije, a onda i prijatelja Zahara, umjetnika koji je to oslikao. Plašt s tajne će se otkriti kad ne bude nikog da je prekrije bijelom bojom zida.

3.3. SAN

"Mjesto sna" je svugdje i nigdje,
kao što je i "vrijeme sna" na djelu uvijek i nikad.
(Hans Peter Duerr)

Fantastičku književnost često nazivaju oniričkom, podrazumijevajući san njezinim posrednikom (jer san je prostor svemogućeg: "Sve je potpuno kao u snu." /Andrić, *Jelena, žena koje nema* 2004: 60/), ili čak nesanicu, stanje u kojemu Andrićev lik uzvikuje: "Kako je malen i zbrkan svet opipljivih stvari prema vrelim, nedoglednim regionima nesanice!". (Andrić, *Jelena, žena koje*

nema 2004: 47) Također, san i nesanica su platna za oslikavanje simulakruma – himbenih slika i, nimalo neobično za fantastičku književnost, boje se prelijevaju, granice himbe i zbilje pomjeraju, čemu je primjer Trifkovićeva pripovijetka *Crnomorni san Pere Pečuha*.

Mučen noćima gotovo uvijek istim snom u kojem mu crno ćosavo lice ne da ući u stan a onda i nasrne na njega, Pero Pečuh, u raji poznat kao šaljivdžija i dobričina, postade nervozan, nenaspavan i paranoičan tip, uvjeren da ga proganja sama Smrt. Nagovorio je poznanika da mu posudi revolver, makar s jednim metkom i na jednu noć, ne bi li se obračunao sa svojim snom. Pucanj nije čuo, a dva dana kasnije našli su Peru Pečuha u postelji, prosutog mozga.

3.4. JA-TEME

Termin *ja-teme* uspostavio je Tzvetan Todorov, nudeći i dodatnu sintagmu "teme pogleda", uz objašnjenje da fantastička književnost dovodi u pitanje granice između tvari i duha, odnosno uspostavlja odnos između čovjeka i svijeta koji je srazmjerno statičan: dakle, stvar nije u djelovanju već u opažanju svijeta. Ako "običan pogled otkriva običan svijet", onda je svijet fantastičara, koji su slični shizofreničarima ili djeci, zapravo slika u ogledalu. Ako je to voda, jezero ili nešto slično, slika može biti obrnuta, jer ne predstavlja svijet već sliku svijeta; tako ogledalo može otvoriti vrata u paralelne, izvrnute svjetove. Stoga Todorovljeva skupina *ja-tema* uključuje odrednice poput pandeterminizma, preobražaja / metamorfoza, a s tim u vezi i preobražaja vremena i prostora, umnožavanja ličnosti, odnosno teme dvojnika.

Primijenimo i proširimo Todorovljevu teoriju na korpusu bosansko-hercegovačke fantastičke pripovijetke.

3.4.1. Vrijeme

Šta je vrijeme?
Ako me to ne pitaju, znam.
Ako me pitaju, ne znam.
(Sv. Augustin)

"Vrijeme i prostor natprirodnog sveta (...) nisu vreme i prostor svakodnevnog života.", tvrdi Todorov (1987: 122), a potvrđuju sljedeći primjeri. Dizdarevićev junak pripovijeda o nedaćama koje su došle s kugom, a "to je bilo u ono zlatno i strašno doba (...) Možda je to bilo i prije (...) Davnine ćute o sebi (...)". (Dizdarević, *Brkina priča o kugi* 2004: 87) Sead Fetahagić u pripovijetki

Dugo kratko vrijeme, slično Matiji Divkoviću u besjedi iz 1616. *Koliko su slatke pjesni nebeske*, piše o relativnosti proticanja vremena, s tom razlikom što je kod Fetahagića u pitanju ljubavni a kod Divkovića religijski zanos. Naime, mladi supružnik Arsen skokne po cigarete do trafike i ne vrati se sedam godina. Očajna supruga Marta umalo se udade za drugoga, kad se Arsen pojavi s cigaretama, u kućnom ogrtaču i papučama, uz obrazloženje da trafikant nije imao sitnog novca, uvjeren da je bio odsutan svega nekoliko časaka. Kod Divkovića je hiperbola još intenzivnija: fratar je slušao pjesmu anđela u ptičijem liku kako pjeva tristočetrdeset godina, misleći da je prošlo tek nekoliko sati.

3.4.2. Prostor

Kako hronos tako i topos fantastičke književnosti prekoračuje granice ovostranog i onostranog, s tim što je upravo prostor preplitanja najintrigantniji, a njegov efekt iznenađenja najuspješniji.

Primjerice, narator u Janjićevoj pripovijetki naumio je posjetiti prijatelja iz đačkih dana. Ali prijatelj stanuje u zgradi kojoj nikad niko nije vidio vrh, jer seže "do pod same oblake" (ne asocira li na bajku braće Grimm o dječaku koji se popeo uz stabljiku čarobnog graha i nadmudrio diva?!). Naravno da se za ma kako dugovječnog života stubama niko ne bi uspio popeti, stoga sredstvo prekoračenja granica postaje lift – u međuvremenu se smjenjuju dan i noć, godišnja doba, društvena uređenja, a onima koji putuju čini se kao da vrijeme stoji. "To je zato što vrijeme protiče vodoravno, a lift se kreće vertikalno." (Janjić, *Prijatelj iz đačkih dana* 2004: 164)

Nešto "zamamno i mistično" vlada i u Horozovićevom Šedrvanskom vrtu; oni koji u vrt uđu moraju se pomiriti s tim da više nikad ne iziđu. Između ostalih čuda u centralnoj je odaji skrivena tajna o ljubavnicima koji su zaustavili trenutak, iako nisu uspjeli izbjeći smrt. "Opsjenarstvo! Varka! Obmana!" (Horozović 2004: 56) Ovdje se vraćamo na Todorovljevu ideju o *ja-temama* kao "temama pogleda", na motiv *oka* kao jedan od centralnih motiva fantastičke književnosti, te na s njim usko vezane obmanu, varku, "kao da" element, jer "mašti nisu potrebne oči". (Lachmann 2002: 73) Čuić bi čak dodao da "oko razgolićuje ljepotu". (*Križevi*, 2004: 217) Da li bi Jelena bila ljepša i sreća zbog nje stvarnija da te žene *ima*, da ju je narator doista *vidio*?! "Tada se dešava, u srećnim trenucima, da se pojavi Jelena. Kako, kada, i pod kojim vidom i prividom, ne bih mogao da kažem, jer to ni sam ne mogu nikada da predvidim niti umem docnije sebi da objasnim." (Andrić, *Jelena, žena koje nema* 2004: 50)

3.4.3. Preobražaj (metamorfoza)

Jedna od Todorovljevih grupa natprirodnih činilaca u okviru *ja-tema* jesu *preobražaji*. Koristeći se građom bosanskohercegovačke fantastičke pripovijetke uvodimo dvije nove podgrupe metamorfoze: *iščeznuće* i *probraženje*.

Andrićev Alfred Norges neobično je nestao "krilatim hodom"[12] na ljetovanju u malom primorskom mjestu, prethodno oduševljen slobodom i srećom vrapca na terasi koji je "odleteo pravo u nebo i izgubio se u njemu". (Andrić, *Ljetovanje na jugu* 2004: 68) Fetahagićev lik se smanjuje do nestajanja a svemu je kriva njegova ljubav – Mina. Više mu ne može pomoći ni prijateljska kritika: "Zlo je (...) Nema ti pomoći, a najgore je što ni sam možda ne znaš kako ćeš ludo jednom prosto nestati, neće te biti, urašćeš u zemlju bez traga i glasa". (Fetahagić, *Sretan svršetak ljubavi* 2004: 143) U spominjanoj pripovijetki *Strah* Mićanovićev junak prešao je put od postojanja preko straha uvjetovanog cjepivom i hirurškog odstranjivanja jednog po jednog dijela tijela do potpunog nestajanja. Arhetipski motiv nevidljivosti razrađen je u Zaimovićevoj priči *Sarajevski nevidljivi čovjek Amir Amrić*, a već po naslovu jasno je da se istom idejom poslužio Željko Ivanković u pripovijetki *Čovjek koji je odlazio u maglu*. Da ne bude zabune, nije naodmet napomenuti da je nevidljivost jedno od tajnih znanja, ili kao što je bila za Amira Amrića "prednost ili blagoslov, a ne prokletstvo ili kazna". (Zaimović 2005: 120) No, sigurno je da svoje probraženje u majmuna Lukićev dežurni otpravnik noćnog ekspresa ne smatra blagoslovom. Naprotiv! Ironija po kojoj je za vrijeme kratkog sna pukla prečka ne ljestvici evolucije i njegovo telefoniranje s majkom i djevojkom asociraju na ruku majmuna koja drži telefonsku slušalicu u Krležinom Areteju. Jedan od mogućih oblika metamorfoze, a uvrštavamo ga u podgrupu preobraženja, jeste reinkarnacija. U Topčićevoj pripovijetki signifikantnog naslova *Metamorfoze* (2000: 622) Orhideja, odnosno Izabela, reinkarnirala se u žabu, jer je bila uvjerena "da ćemo i mi, kad nas sudbina pozove, promijeniti oblik i, umjesto ovog što smo sada biti riba ili drvo; svejedno, biti nešto što je bolje od smrti".

3.4.4. Fantastička bića i predmeti

Na ovom mjestu proširujemo spektar boja na fantastičkom platnu *ja-tema*. Fantastička bića i fantastički predmeti imaju važnu ulogu u posredovanju između čovjeka i svijeta, dok odnos između duha i tvari u diskursu fantastičke književnosti najbolje razumijevamo kroz odnos Umjetnika i Djela, ali ova tema zaslužuje zasebno poglavlje u nastavku teksta.

[12] Andrićeva sintagma neodoljivo podsjeća na distih Ilije Ladina *sve dok budem na nogama, / ja ići ću na krilima*, koji slavi nesputanu pjesničku slobodu, maštu.

Još je Jungov suradnik Joseph Henderson (1974: 156) zaključio da je ptica "najprikladniji simbol transcedencije", a da su specifični oblici arhaičnih obrazaca i glodavci, gušteri, zmije i ribe. Pobrojane životinje uvrstio je i Borges u "Knjigu o izmišljenim bićima" (2008), a neke nalazimo i u pripovijetkama bosanskohercegovačkih fantastičara. *Kerzeb-ptica* Nedžada Ibrišimovića i *Ptica* Ranka Pavlovića, obje ogromne i čudovišne, proganjaju svoje žrtve – naratore. Razlika je u tome što je igra Kerzeb-ptice trajala samo jedan dan, došla je da nešto pojede (makar i toaletni stočić), našali se i za uspomenu Otorihazidu ostavi piskutavu kapu od svoga perja. Pavlovićeva ptica se od vesele cvrkutave ptičice u šumarku za pet godina preobrazila u tamnocrnu ogromnu kreštavu neman (o važnosti metamorfoze u fantastičkoj književnosti bilo je riječi iznad u tekstu) koja se od protagoniste pripovijetke ne odvaja ni za čas. Pobjeći je moguće jedino u san, a ona i tada bdije nad njim (ali ne, poput Vesne Parun, da bi bila blaga njegovu snu). Ne možemo se oteti dojmu da su naivni susret i upoznavanje s pticom, transformacija iste, njezin rast, gojaznost i osjećaj gušenja koji ptica blizinom proizvodi na protagonistu aluzija na klopku loše veze. Izlaza nema jer je našeg antijunaka zahvatilo stanje apatije.

Antologijska pripovijetka Vitomira Lukića *Zelena zmija na suncu* uvodi motiv zmije kao nagovještaja onostranosti, fantastičkog razrješenja (ne)rušenja kuće. Naime, dugačka zmija ("kakva se ni u snu ne viđa") boje tekućeg malahita izvela je "pod kosim zracima predvečernjeg sunca (...) plesni ritual na putu kojim je trebala proći seljanka s ručkom". (Lukić 1981: 7) Majstoru je bilo jasno, kada su nakon izvjesnog vremena došli do tačke u kojoj se zid "oslanja na kamen živac od koga je izgrađeno susjedno brdo i sav vidljivi svijet" da je njihov posao prešao granice zanata i "da su za dijalog sa podzemnim silama njihove alatke već postale smiješne". (Lukić 1981: 9)

Od fantastičkih predmeta koji posreduju između ovostranosti i onostranosti najupečatljiviji dojam ostavljaju Horozovićev nož (*Prodavnica noževa*) i Čuićev sat (iz istoimene pripovijetke). "Bodež je prošao zrak, vatru i vodu i opet je na zemlji, iz čije je utrobe iskovan." (Horozović, Prodavnica noževa 2004: 262) Išao je od ruke do ruke najvećih majstora iz cijelog svijeta i svaki mu je utisnuo nešto svoje. Sa svojom "veličanstveno ubistvenom ljepotom" preostalo mu je još jedino da ubije! Nasuprot tomu, sat o kojem piše Čuić "kao da je srce grada", od pamtivijeka tu, dok ga ne ukloni, a time i ubije, centar Moći, Vlast.

3.4.5. Umjetnik i djelo

Uvriježena ideja da je muzika božanskog porijekla može se proširiti na svekoliku Umjetnost. Baviti se muzikom, kiparstvom, rezbarstvom, slikarstvom – znači pokušati dosegnuti prostor onostranosti. Ako to nekome pođe za rukom, onda smo u sferi fantastičke književnosti.

Marija Teofilova je izrazito ružna, priroda je bila okrutna prema toj mladoj ženi. Ali, kada je počela svirati na violončelu[13] "svi su ubrzo zaboravili, čak i u podsvijesti, kako su doživjeli izlazak umjetnice na podijum: obuzeti muzikom mijenjali su se, obrtali zajedno sa zemljom, suočavali se stalno sa sunčevim izlascima. Pred njima bili su jedan instrument i jedna žena, ali oni više nisu znali gdje prestaje jedno a počinje drugo, nisu znali šta je ženina ruka a šta gudalo, oni više nisu bili sigurni da ona uopšte u ruci drži gudalo – činilo se kao da svira svojim tijelom". (Risojević, *Umjetnost Marije Teofilove* 2004: 212) Šta znači sjediniti se s instrumentom svoje umjetnosti, postati umjetnost, zna i Lukićev stari rezbar, kao i Čuićev duvanjski klesar, dok je u zamku umjetnosti nesvjesno uhvaćen Horozovićev Faik Talha, jašući na zelenoj devi slikara Haruna.

Odlazak starog rezbara Vitomira Lukića jedan je od najuspješnijih pokušaja svladavanja nesavladive daljine "što trajno ostaje između tvorca i djela". (Lukić 1981: 23) Stari rezbar izrezbario je obiteljsko stablo u svoju potkoljeničnu kost koja je zatim postala postolje lampe – oproštajnog poklona za ženu i kćer. Djelo je nadživjelo umjetnika, ali je umjetnik ugrađen u svoje Djelo!

Duvanjski umjetnik Tadija godinama je klesao velike svijetle križeve iz kamena vapnenca, klesao danonoćno i nikada nije načinio isti. Postavljao ih je i kome treba i kome ne treba, dok se vlast ne pobuni, a Tadija se pred progoniteljima i sam pretvori u križ. "Hladio se i hladio, blijedio i blijedio, stvrdnjivao se, stvrdnjivao i krutio, naprosto se uvlačio u se, a zatim se smirio." (Čuić, *Križevi* 2004: 222) Dugo je trebalo i svećeniku da se snađe, prepozna Tadiju u križu i ugleda brojku +1953. Posljednji je križ klesar isklesao samom sebi, postavši svoje Djelo.

Diskurs fantastičkog, između ostalog, obogaćuju i pripovijetke s kriminalističkom potkom. Tako u priči Huseina Derviševića *Gospodin iz bijele kuće krio je nekog u zidu* umjetnost služi za prikrivanje zločina, dok je u *Crnom magu* Irfana Horozovića opisan mukotrpan put postajanja umjetnikom i Junuzov pokušaj sprečavanja zločina – mladić je pištolj austrijskog vojnika pre-

[13] Snaga muzike Marije Teofilove podsjeća na grčki mit o Orfeju koji je ljepotom sviranja na liri krotio životinje, pomjerao drveće i stijene, umilostivio bogove.

tvorio u goluba. Istina, ovaj ga je prethodno stigao upucati, ali "tako je Junuz Talha postao umjetnik" (Horozović 2004: 113), makar na samrti.

3.5. TI-TEME

Ti-teme jesu teme u vezi sa seksualnošću. "Pojednostavljeno možemo reći da je đavo samo drugo ime za *libido*." (Todorov 1987: 131) Stoga ove teme ne pripadaju odista natprirodnim nego društveno nepoćudnim, neprirodnim, tabu-temama. Takve su incest, homoseksualnost, poligamija ili poliandrija, sadizam, nekrofilija, sodomija. S obzirom da je Todorov našao inačicu za *ti-teme* odredivši ih i kao "teme govora", možemo, posluživši se idejom Renate Lachmann (2002: 53), zaključiti da se ovim temama "nered svijeta prevodi (...) u red jezika".

Još od usmene predaje poznate su *mizogine priče* – priče protiv ženske sadržine[14], a nisu nepoznanica ni bosanskohercegovačkoj fantastičkoj pripovijetki.

Naslov Fetahagićeve pripovijetke *Sretan svršetak ljubavi* u prvi mah zvuči paradoksalno. No, uvijek je svršetak sretan, makar za onog drugog. U ovom slučaju za Nju, Minu, crnu udovicu, *femme fatale*, čija želja čim je izgovorena postaje ispunjena (kao da joj je Aladin posudio svoju čarobnu lampu). "Tako si sladak dok ovako ležiš da bih poželjela da budeš toliko malen da mi sav staneš u krilo i da te milujem i mazim." (Fetahagić, *Sretan svršetak ljubavi* 2004: 141) Narator se smanjio do nestajanja, o čemu je bilo riječi u dijelu o metamorfozama.

Ženina ljubomora u pripovijetki Dragoslava Janjića *Uho* doći će mužu glave. Doslovno! Nakon što mu je iz uha izvukla golu djevojku (vjerovatno ljubavnicu!) i sama je poput plivačice uskočila u njegovo uho ne bi li otkrila šta mu se još krije u glavi. Na koncu bračne drame "čovjekova glave pade sa jastuka i kao mahnita otkotrlja se pod krevet". (2004: 169)

Nije bolje prošao ni protagonista pripovijetke *Hodanje po stropu* Hadžema Hajdarevića, koja već naslovom najavljuje obrnutu, naopaku sliku stvari. I doista, Mensur Karaosmanagić i supruga mu Gorana zamijenili su spol i svoje životne uloge, a niko osim NJEGA (sada već NJE) tu promjenu nije uočio. "Sve je uredu – čuo je iz svoga grla hrapavi glas vlastite žene." (2004: 328)

Eros-Thanatos semantika u kojoj se ne prešućuju nekrofilne implikacije prisutna je u Lukićevoj *Ljubavnoj priči*. O ljubavi ostvarenoj tek postmortalno

[14] Detaljnije v. Predgovor u: *Usmena proza Bošnjaka*, priredila Aiša Softić, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, knj. 10, Preporod, Sarajevo, 2004., str. 26.

govori i Renate Lachmann (2007: 135) na primjeru Turgenjeva i Đalskog, dok se kod Lukića ljubav koja je trajala *ante mortem* nastavlja i *post mortem*. Elementarna nepogoda tomu je pogodovala – pukla je brana kod groblja i mjesto je poplavljeno; mrtva draga doplutala je u lijesu kao na čamcu do njegove postelje. Pažljivo je skinuo pokrov s kovčega odvajajući eksere iz ležišta "s onom tremom u prstima kao da joj je otkopčavao zaponce na grudnjaku". (Lukić 1981: 93) Njihove seanse nastavljale su se do duboko u jesen; sasvim prirodno, kako je i započelo, kada je vrijeme vodostaja zaprijetilo njihovim sastancima, isplovili su u lijesu na posljednju vožnju dvoje ljubavnika – jedno od ovog a drugo od onog svijeta.

Ljubavlju ne možemo okarakterizirati situaciju u kojoj se zadesio Trifkovićev junak u pripovijetki *Sebičnost*. U staničnoj čekaonici upoznao je ženu, doveo je kući i nakon plotne noći probudio se uz – kravu. "Pretjerao je noćas. A zatim je polagano pogledao na onu stranu gdje je sporo disala žena. Preneražen, pretrnuvši, gledao je ništa ne shvaćajući. Tamo je ležala krava, prava pravcata krava." (2004: 97) No, ono što tada nastupa ima karakter sodomije: "Dodirivao ju je rukom, drhteći. Ne, vikao je u sebi, vikalo je nešto u njemu, ne, nipošto, ne to, a odnekud je s druge strane nešto jače govorilo da to u stvari nije ništa, da to ljudi čine i da niko ne vidi (...)". (2004: 99) Kasnije, zgađen i utučen, razmišlja da je proda mesnici, ali ne može podnijeti njeno zadovoljno preživanje – sam ju je usmrtio sjekirom i niko ga nije mogao uvjeriti da je ubio ženu s kojom je spavao dvije noći.

Navedenim stanjima, motivima i tematologijom iscrpili smo tekstualnu funkciju fantastičke književnosti pa ćemo u nastavku osvijetliti funkciju konceptualizacije fantastičke bosanskohercegovačke književnosti.

4. METATEKSTUALNA FUNKCIJA FANTASTIČKE KNJIŽEVNOSTI (FUNKCIJA KONCEPTUALIZACIJE)

Upravo zbog boljih prozaika fantastička proza zove se i intelektualnom, jer se upravlja vlastitim zakonima koje je propisala logika piščeve mašte, s čvrstom uzročno-posljedičnom vezom. Frazeologija je često začudna i arhaična, ritam pripovijedanja specifičan, a likovi su češće simboli nego karakteri ili tipovi. Nabrojano predstavlja svojevrsne manire fantastičke književnosti, uz motive Dvojnika, paralelnih svjetova i već spominjanog ogledala.

4.1. DVOJNIK

Upoznaj samog sebe.
(Platon)

"Dvojnik jamačno nije alternativa izgubljenom totalitetu glavnog junaka: on je antiheroj, osoba bez bitka ili bitak lišen osobe." (Donat 1991: 236) Mi smo zbilja, naš Dvojnik je tlapnja. No, granica između zbilje i tlapnje u sferi fantastičke književnosti nije čvrsta, jasno omeđena *linija*, već *prostor* sna, somnabulnih, halucinantnih, alkoholiziranih i sličnih stanja. Dvojnik je, zapravo, još jedan od arhetipova, kako tvrdi Borges (2008: 34): "Nagovešten ili pak podstaknut ogledalima, vodama i blizancima, koncept Dvojnika svojstven je mnogim nacijama." Nepresušnom temom dvojnika bavili su se Hoffmann, Gogolj, Dostojevski, Poe, Wilde i dr. Po škotskoj legendi Dvojnik (fetch) dolazi da potraži ljude koje će odvesti u smrt. Dakle, susret sa samim sobom može biti koban.

U Trifkovićevoj interpretaciji Dvojnik je opasni *alter ego*, koji je Peru Pečuha doveo do samoubistva u snu: "Ma ko bi to rekao ... da je onaj crni gad iz Perinih snova ... eto bio on sam ... lično Pero Pečuh (...)". (*Crnomorni san Pere Pečuha* 2004: 95) Obavijena je misterijem a rezultira zločinom pojava došljaka, stranca, krležijanskog Nepoznatog u *Prodavnici noževa* Irfana Horozovića. U konačnici pripovijetke Dvojnika razotkrivamo očima prodavača, koji je "vidio, sasvim dobro kao da se otkrilo posve, došljakovo nadneseno lice. I prije nego što mu je bodež uronio u grudi, tražeći srce, pogodila ga je misao, jasna kao rođenje. Učinilo mu se da stoji pred ogledalom". (2004: 263)

4.2. OGLEDALO

U uskoj vezi s Dvojnikom i spominjanim motivom oka jeste ogledalo. Mit iz legendarnog doba Žutog cara, preuzet od Borgesa (2008: 38), veli da tada svijet ogledala i svijet ljudi nisu bili nepovezani kao danas, mada se nisu podudarali ni u pogledu stvorenja, niti u pogledu boja i oblika. "Oba kraljevstva, ogledalsko i ljudsko, živela su u spokojstvu; ulazilo se i izlazilo kroz ogledala." A onda je narod ogledala zaposjeo Zemlju. Nakon krvavih bojeva prevagnule su čarolije Žutog cara. "On je odbio napadače, zarobio ih u ogledalima i nametnuo im dužnost da ponavljaju, kao u nekom *snu* (kurziv E. B.), sve postupke ljudi. Oduzeo im je snagu i obrise i sveo ih na puke snishodljive odsjaje." Međutim, svijet ogledala je poput Damoklovog mača, a diskurs fantastičke književnosti postaje prostor oslobađanja te prijeteće opasnosti.

Ogledalo je jedan od posrednika u kreiranju paralelnih svjetova, ali uočavamo i druge, začudnije postupke.

4.3. PARALELNI SVJETOVI

Na rečenicu "Ne znam koliko već ima kako sam umro." (Dervišević, 2004: 277) recipijent ne može ostati ravnodušan. Nikad razjašnjeni misterij onostranosti otvara se pred nama. Saznajemo da je uzrok lutanja duše gospodina iz bijele kuće upravo to što krije nekog u zidu – Arapina kojeg je ubio. Motiv lutajućeg mrtvaca susrećemo i u pripovijetki *Fabijanov grob* Željka Ivankovića. Fabijanu je selo učinilo nažao pa je njegova "neuspokojena duša" triput u godini selila grob, ne bi li seljani preispitali svoje savjesti i živote.

Paralelni svijet u Novalićevoj pripovijetki *Hamletova ruka* osmišljen je tako da su izmišljeni i stvarni likovi dijelovi istine istog reda. Naravno, i jedni i drugi su književni likovi. Protagonista Ešo rukovao se s Hamletom i o tom iskustvu zapisuje: "Hamlet se pozdravljao isti kao i mi, obično, jednostavno. Nije bilo tragova kraljevskoj uglađenosti ni komplikovanim načinima pozdravljanja." (2004: 285)

Navedenim smo pokazali da manirizam nije nepoznanica u bosansko-hercegovačkoj fantastičkoj pripovijetki, stoga smatramo nepotrebnim iscrpljivati sve karakterističke oznake manirističkih tema, primjerice svih čiji je popis, inspiriran književnošću i slikarstvom, ponudio Branimir Donat[15]: precioznost, sklonost eleganciji, imaginativnosti, bizarnosti, ljubav prema dvosmislenom, zanimanje za okultno, očaranost izuzetnim, simboličnost, slikovitost.

Prethodno poglavlje, kao i dulji uvod u ovo poglavlje, imali su cilj da pokažu kako autori fantastičkih tekstova svjesno posežu za arhetipovima, manirističkim temama, svojevrsnim obrascima fantastičkog diskursa, ustaljenim i oprobanim tehnikama, što ne djeluje previše nasrtljivo na čitateljev zdrav razum. Pri tome se obimno koriste retoričkim figurama, tropima, svjesni, kao i Todorov (1987: 85), da "natprirodno se rađa iz jezika, ono je istovremeno njegova posledica i njegov dokaz, ne samo da đavoli i vampiri postoje isključivo u rečima, nego i jedino jezik omogućava poimanje onoga što je uvek odsutno – natprirodnog."

Predaleko bismo otišli nabrajanjem simboličkih ili tropičnih preobražaja značenja, kojima podvrgavamo tekst fantastičke književnosti. U govoru fantastičkog našlo bi se primjera za metaforu, metonimiju, oksimoron, parabolu,

[15] V. detaljnije Branimir Donat, *Izabrana djela*, PSHK, knj. 157/II, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1991., str. 217.

hiperbolu, paralogizam, paradoks, a ne bismo smjeli zapostaviti ni *alegorijsku* i *apsurdnu varijantu fantastike* – neklasične varijante fantastike po mišljenju Renate Lachmann.

Na ovom mjestu čini nam se uputnijim osvijetliti još neke postupke konceptualizacije fantastičke književnosti, kao što su metatekstualnost, autoreferencijalnost, intertekstualnost i intermedijalnost.

4.4. METATEKSTUALNOST

Metatekstualnost predstavlja svojevrsnu preregistraciju teksta, s tim što stupanj njezine pouzdanosti ovisi o vrsti korištenih metatekstualnih citata, koji mogu biti potpuni, nepotpuni i prazni (pseudocitati i paracitati).[16] Naročiti oprez potreban je pri razumijevanju metatekstualnosti u postmodernim tekstovima, a upravo građa korištena u ovom tekstu pripada visokom / kasnom modernizmu i postmodernizmu. Ili, kako rezimira Žan Fransoa-Liotar: "Krajnje pojednostavljeno možemo reći: *postmoderno* znači da se metapričama ne poklanja više nikakvo poverenje." (Velš 2000: 45)

Pisati znači imati tajno znanje, a faustovski motiv pokazuje da se tajno znanje dobiva paktom sa sotonom. I Dragoslav Janjić u *Pismu izdavaču* poziva se na misao da je umjetnost đavolja rabota, šejtanski posao: "Stvarati, znači biti u dosluhu sa đavolom, neko je već rekao." (2004: 158) Zapravo, u slučaju njegovog protagoniste, u dosluhu s drugim piscima, makar i preminulim. Pomoću ispovjedne forme – pisma, koje "jedan pripovjedač, nedovoljno poznat, ali vrijedan, u naponu stvaralačke snage" (2004: 151) šalje izdavaču, saznajemo o porođajnim mukama književnog stvaranja: zamijenio je stvarnost dana za maštu noći, ruke su mu krvave od dugog rada, zapostavio je suprugu i majku pa se oko njih vrzmaju oni čijeg se utjecaja ne može oteti – Gogolj i Dostojevski! Ako njegovo pismo zvuči kao halucinacija knjiškog moljca, kako li tek izgleda otvoreni kraj Janjićeve pripovijetke: primivši pripovjedačevo pismo izdavač je pojurio u njegov stan, gdje "polako i bez pozdrava, izdavač priđe sanduku, podiže poklopac i ugleda u njemu isječena na komade tijela dvojice najvećih ruskih pisaca". (2004: 159)

O još jednom neobičnom činu pripovjedačkog stvaranja govori pripovijetka Ranka Risojevića, i to govori sama sobom, jer je odgovor na molbu susjede sa sedmog kata, brbljave djevojke Tanje: "Vi ste moj pisac i ja ne želim druge knjige osim vaših, zato sam došla da vam kažem da hoću bar jednu

[16] O vrstama metatekstualnih citata detaljnije u: Marina Katnić-Bakaršić, *Stilistika*, Ljiljan, Sarajevo, 2001., str. 283. i dalje.

lijepu ljubav u vašoj priči, jednu jednostavnu ljubav između čovjeka i žene." (2004: 159) Kako bi mu pokazala da je njegova slika o životu pogrešna, jer u prirodi zapravo ne vrijede Njutnovi zakoni, djevojka je odletjela kroz prozor i tako je nastao *Pokušaj ljubavne priče o leptiru*.

Umjetnost nam može spasiti ili barem produljiti život – tako kaže Umjetnost: Askin ples pred gladnim vukom, Šeherzadine priče pred bijesnim carem, ali i pripovijetka Emsure Hamzić u kojoj narator mora čitati da bi ljudi iz knjiga mogli živjeti. Ali to istovremeno njega ubija. Stoga je odlučio napisati priču o sebi, a čitajući je mi mu produljujemo život.

Istovremeno metatekstualna i autoreferencijalna je pripovijetka *(Bez naslova)* Karima Zaimovića, u kojoj kao da je autor "naslutio svoju smrt" (Ozren Kebo). Tekst je namjenski pročitan u radioemisiji, ispovjednim tonom u prvom licu jednine, a autor i narator su poistovjećeni. Možda ova pripovijetka ne bi ulazila u diskurs fantastičkog da ne završava slutnjom autorove smrti: "I upravo dok je u ----- sati Karim Zaimović želio da završi emisiju tako što će Aleksandar ispaliti jednu nasumičnu granatu na grad, nasumični projektil kojeg je ispalio Aleksandar igrom slučaja našao je put do radijskog studija. Čudnovatom igrom sudbine, ne povrijedivši nikog drugog, uletio je u voditeljsku kabinu. To je bio kraj emisije, osamnaeste emisije Josif i njegova braća, u kojoj je". (Zaimović 2005: 144)

4.5. AUTOREFERENCIJALNOST

Referirati na samog sebe ili na vlastiti tekst autor najuvjerljivije može *ich-formom* (dominantna i u bosanskohercegovačkoj fantastičkoj pripovijetki), kompleksnim simboličkim jezicima (poput odabira imena, primjerice *Pindar*ović kod Ranka Risojevića), ili potpunim razgolićenjem narativnog postupka: "Kasno je da odustanem, počeo sam svoju priču i moram je završiti" (Alić, *Tajna* 2004: 253), "Bez njegovih zapisa ne bi bilo ni ove moje priče" (Novalić, 2004: 282), ili u nekoj od Čakarovih priča (*Susret*, *Roj ništica*).

4.6. INTERTEKSTUALNOST

Pamćenje je teksta njegova intertekstualnost.
(Renate Lachmann)

Zbog specifičnog (besmrtnog) diskursa fantastičkog nije neobično što se bosanskohercegovačka fantastika intertekstualno doziva s tekstovima iz različitih vremenskih epoha, od Homera (ne asociraju li *Izgubljeni muževi* Nenada

Ešpeka na svinje u koje je Kirka pretvorila Odisejeve drugove?!), do Hoffmanna, Novalisa, Gogolja, Poea, Kafke, Calvina, Schulza, Bulgakova, Borgesa. Time se, naravno ne umanjuje vrijednost teksta, nego se otvara još jedna njegova dimenzija i još jedan prostor dijalogiziranja i još jedan pravac budućih istraživanja.

Za primjer kompleksnosti ove tematike ponovo nam može poslužiti Zaimovićevo djelo. U *Čovjeku sa Šiljinim licem* primjetan je intertekst s Kiševom prozom (Zaimovićevo poglavlje Rani jadi i Kiševa istoimena zbirka priča), ali ugrađivanje fotografija, fotomontaža, crteža u tkivo teksta predstavlja intersemiotičke i transsemiotičke citate, kako primjećuje stilističarka Marina Katnić-Bakaršić. (2001)

4.7. INTERMEDIJALNOST

Navedeno pokazuje da fantastika možda na lakši i jednostavniji način nego bilo koji drugi žanr ukida razlike među vrstama umjetnosti, prelazi preko svih medijskih granica. Vidjeli smo da u diskursu fantastičkog ima mjesta i za rezbarenje (*Odlazak starog rezbara*), klesarstvo (*Križevi*), muziku (*Umjetnost Marije Teofilove*), slikarstvo (*Zelena deva*), šnajderaj (*Salon gluhonijemih krojačica*), strip (Čovjek sa Šiljinim licem)...

5. ZAŠTO FANTASTIKA?[17]

Između dva prevladana mišljenja – Ivana Rogića Nehajeva po kojem "fantastična proizvodnja, osim užitka u čitanju i pisanju, jedva da i ima koji drugi razlog" (1980: 13) i Predraga Palavestre koji tvrdi: "Svugde gde su sužene mogućnosti izbora, fantastika je oblik metafizičke potrebe čoveka koji je ostao bez Boga" (1989: 11), spremni smo potražiti istinu negdje između.

Nije rijetka pojava da se fantastički diskurs pojavi kod inače nefantastičkih autora, što možemo tumačiti plaštom, igrom, tajnim sredstvom za iskazivanje istine koju se u drugim diskursima ne bi usudili izreći (šta je drugo Dizdarevićeva, odnosno Brkina priča o kugi: "ja l' je kuga, ja l' u narodu buna"). Sjetimo se Jungovih arhetipova: rat, glad, bolest, starost, smrt, patnje i tjeskobe čovječanstva uopće, koji nastanjuju naše *podsvjesno*, koje je, pak, izvorište fantastičkog. S druge strane, hrvatskim fantastičarima prigovarali su neodgovorni eskapizam.

[17] Podnaslov je aluzija na knjigu Žan-Mari Šefer: *Zašto fikcija?*, s francuskog prevedenu i objavljenu u Novom Sadu 2001., a svakako inspirativnu za bavljenja pitanjem fikcije u književnosti, pozorištu i filmu.

Ako je tačno da je istina negdje između, onda **da** – fantastika zadovoljava stvaralačku (i čitalačku) potrebu za igrom, maštom, i **da** – ona ima estetsku književnu formu alternativne i subverzivne svijesti.

Zamka za Ishaka Ledinu Džemaludina Alića, *Priča o tome kako je moj gradić potonuo* Nikole Šopa, *Oproštajna predstava u dva dijela, posvećena rodnom gradu* Vitomira Lukića, *Tajna džema od malina* Karima Zaimovića – ove pripovijetke mogu se čitati **i** kao političke alegorije, ali ne **samo** kao političke alegorije.

"Književnost fantastike, odnosno fantastična književnost u prvom je redu kušnja našeg shvaćanja vrijednosti života i granica smisla." (Donat 1991: 229)

6. KA ZAKLJUČKU

Šta će sanjati nedokučiva budućnost?
Sanjat će snove ljepše od današnje jave.
Sanjat će da ćemo moći činiti čuda, ali ih nećemo činiti
jer će stvarnije biti da ih zamišljamo.
(Jorge Luis Borges)

Postoji li fantastički roman? Znanost o književnosti još se spori u odgovoru na to pitanje. Mi smatramo važnijim dokučiti uspijeva li (i kako?) fantastička književnost razviti metafantastički diskurs? I još nešto: koje iskliznuće iz šina naših života je potrebno da otputujemo u atopiju (nepostojeće svjetove), utopiju (bolje svjetove), ili distopiju (još gore svjetove)?

Naše razmišljanje o fantastici, ovom prilikom, ali ne i uopće, smatramo uputnim zaključiti mišlju Branimira Donata, čime smo i započeli tekst: "Fantastična umjetnost vječito živi jer ne obitava u vremenu, ona se opire temporalnosti kao vrhovnom obliku ništavila." (Donat 1975: 12) Svjesni da se fantastička književnost opire još mnogo čemu – sistematiziranju, kvalificiranju, jednoznačnosti, zatvaranju u teorijske okvire – nismo mogli a da ne pokušamo uhvatiti duha fantastičke književnosti u Aladinovu lampu teksta, nastojeći ispoštovati specifičnost *žanra*, odnosno *svojstva* fantastičkog.

IZVORI

Alić, Džemaludin (2004), *Tajna*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Alić, Džemaludin (2004), *Zamka za Ishaka Ledinu*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Andrić, Ivo (2004), *Jelena, žena koje nema*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Andrić, Ivo (2004), *Ljetovanje na jugu*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka (2000), priredili Enver Kazaz, Nikola Kovač, Ivan Lovrenović, Alef, Sarajevo

Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini (2004), priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Čuić, Stjepan (2004), *Križevi*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Dervišević, Husein (2004), *Gospodin iz bijele kuće s vrtom krio je nekog u zidu*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Dizdarević, Zija (2004), *Brkina priča o kugi*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Dizdarević, Zija (2004), *Duša,* u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Fetahagić, Sead (2004), *Sretan svršetak ljubavi*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Goli grad: antologija hrvatske kratke priče 80-ih i 90-ih (2003), priredio Krešimir Bagić, Naklada MD, Zagreb

Guja u njedrima: panorama novije hrvatske fantastične proze (1980), odabrao i uredio Ivica Župan, Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Hajdarević, Hadžem (2004), H*odanje po stropu*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Horozović, Irfan (2004), *Prodavnica noževa*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Horozović, Irfan (2004), *Talhe ili Šedrvanski vrt*, Civitas, Sarajevo

Janjić, Dragoslav (2004), *Pismo izdavaču*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Janjić, Dragoslav (2004), *Prijatelj iz đačkih dana*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Janjić, Dragoslav (2004), *Uho*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Jergović, Miljenko (2004), *Rabija i sedam meleka*, Civitas, Sarajevo

Lukić, Vitomir (1981), *Seansa*, Veselin Masleša, Sarajevo

Mićanović, Krešimir (2003), *Strah*, u: *Goli grad: antologija hrvatske kratke priče 80-ih i 90-ih*, priredio Krešimir Bagić, Naklada MD, Zagreb

Muradbegović, Ahmed (1991), *Haremska lirika. Haremske novele*, Svjetlost, Sarajevo

Novalić, Mustafa (2004), *Hamletova ruka*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Prodavaonica tajni (Izbor iz hrvatske fantastične proze) (2001), priredila Jagna Pogačnik, Znanje, Zagreb

Risojević, Ranko (2004), *Pokušaj ljubavne priče o leptiru*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Risojević, Ranko (2004), *Umjetnost Marije Teofilove*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Topčić, Zlatko (2000), *Metamorfoze*, u: *Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka*, priredili Enver Kazaz, Nikola Kovač, Ivan Lovrenović, Alef, Sarajevo

Trifković, Risto (2004), *Crnomorni san Pere Pečuha*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Trifković, Risto (2004), *Sebičnost*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Hercegovini*, priredio Nenad Radanović, Prosvjeta, Sarajevo

Zaimović, Karim (2005), *Tajna džema od malina*, Civitas, Sarajevo

LITERATURA

Antologija fantastične proze i slikarstva (1975), priredili Branimir Donat i Igor Zidić, Liber, Zagreb

Beker, Miroslav (1999), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb

Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb

Borhes, Horhe Luis (2008), *Knjiga o izmišljenim bićima: priručnik fantastične zoologije*, Paideia, Beograd

Borhes, Horhe Luis (1990), *Usmeni Borhes*, Rad, Beograd

Bošković-Stulli, Maja (1991), *Pjesme, priče, fantastika*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zavod za istraživanje folklora, Zagreb

Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb

Donat, Branimir (1991), *Izabrana djela*, PSHK, knj. 157/II, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb

Donat, Branimir (1975), *Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi*, u: *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, priredili Branimir Donat i Igor Zidić, Liber, Zagreb

Đurčinov, Milan et al. (1981), *Moderna tumačenja književnosti*, Svjetlost, Sarajevo

Eagleton, Terry (1987), *Književna teorija*, SNL, Zagreb

Eagleton, Terry (2005), *Teorija i nakon nje*, Algoritam, Zagreb

Frojd, Sigmund (2006), *Kompletan uvod u psihoanalizu*, Nova knjiga, Podgorica

Joseph L. Henderson (1974), *Drevni mitovi i suvremeni čovjek*, u: Carl G. Jung: *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb – Mladinska knjiga, Ljubljana

Hocke, Gustav Rene (1984), *Manirizam u književnosti*, Cekade, Zagreb

Intertekstualnost & autoreferencijalnost (1993), Zbornik radova, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Jolles, Andre (2000), *Jednostavni oblici*, Matica hrvatska, Zagreb

Jung, Carl G. (1974), *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb – Mladinska knjiga, Ljubljana

Katnić-Bakaršić, Marina (2001), *Stilistika*, Ljiljan, Sarajevo

Knjiga srpske fantastike: XII-XX vek (1989), izbor i predgovor Predrag Palavestra, Srpska književna zadruga, Beograd

Kompanjon, Antoan (2001), *Demon teorije*, Svetovi, Novi Sad

Lachmann, Renate (2002), *Phantasia/Memoria/Rhetorica*, Matica hrvatska, Zagreb

Lachmann, Renate (2007), *Metamorfoza činjenica i tajno znanje: o ludama, mostovima i drugim fenomenima*, Zoro, Sarajevo

Lešić, Zdenko (2005), *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo

Moranjak-Bamburać, Nirman (2003), *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo

Narodna bajka u modernoj književnosti (1978), priredila Mirjana Drndarski, Nolit, Beograd, 1978.

Novak, Slobodan Prosperov (1994), *Figure straha*, Durieux, Zagreb

Pavičić, Jurica (2000), *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Radanović, Nenad (2004), *Fantastička pripovijetka u Bosni i Hercegovini*, u: *Antologija fantastičke pripovijetke u Bosni i Heregovini*, priredio Nenad Radanović, SPKD Prosvjeta, Sarajevo

Rogić Nehajev, Ivan (1980), *Uvjerljivost fantastičnog,* u: *Guja u njedrima: panorama novije hrvatske fantastične proze*, odabrao i uredio Ivica Župan, Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Softić, Aiša (2002), *Usmene predaje Bošnjaka*, Preporod, Sarajevo

Šefer, Žan-Mari (2001), *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad

Todorov, Tzvetan (1987), *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd

Usmena proza Bošnjaka (2004), priredila Aiša Softić, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, knj. 10, Preporod, Sarajevo

Velš, Volfgang (2000), *Naša postmoderna moderna*, Novi Sad

THE FANTASTIC NARRATIVE IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

Summary

The fantastic discourse has not been explored thoroughly in the Bosnian-Herzegovinian literary studies, and this is the reason why it is an attractive field of scholarly analysis. This text is an attempt to open the door into the heterogeneous world of the Bosnian-Herzegovinian fantastic, from the national tradition till postmodern narratives.

I used, among other works, the material from the Nenad Radanović's *Anthology of the fantastic narrative in Bosnia and Herzegovina*, and I also consulted works about fiction of diverse literary theoreticians, starting with "the father of modern theory about fantastic" Tzvetan Todorov, to end with the modern theoretician of fantastic lieterature Renate Lachmann. The conclusions of this paper confirmed the initial thesis that the fantastic discourse and the fantastic aestethics exist like a particular canon in the Bosnian-Herzegovinian literature, but also the fear that the fantastic literature resists systematization, qualification, monosemy, the enclosure into theoretical frame. Luckily, it also resists "the temporality as a supreme form of nothingness" (Branimir Donat), so we have ahead of us temptations and challenge of the future studying of this subject.

UDK: 821.163(497.6).09-3Horozović, I.

Nihada LUBOVAC

KONTEKST I PROBLEM ŽANRA

Ključne riječi: *(a)hronika, alegorija, fantastičari, fantastika, Irfan Horozović, "Talhe ili Šedrvanski vrt", žanr, granice žanra, hibrid, čudesno, stvarnost, fikcija, (ne)moguće*

Rad tretira problem određenja žanra te pitanja fantastike u pripovjedačkoj zbirci *Talhe* ili *Šedrvanski vrt* Irfana Horozovića, kao i pojedine postupke koje autor koristi kreirajući je. Rad je samo formalno podijeljen na dva dijela: raspravu o problemu žanra i raspravu o fantastičnom diskursu, mada je jasno to da fantastično proizlazi iz žanra i obrnuto.

"Važna je samo knjiga onakva kakva je, daleko od žanrova, izvan podela, proze, poezije, romana, svedočanstva, u koje odbija da bude raspoređena i kojima odriče moć da joj utvrde mesto i odrede oblik."
(Maurice Blanchot)

U prvoj fazi[1], živeći u Zagrebu, Irfan Horozović svrstan je u borhesovce, grupu hrvatskih fantastičara koji su djelovali sedamdesetih godina 20. stoljeća[2], da bi poslije književna kritika primijetila to da njemu nisu mogli biti dostupni prijevodi Borhesovih pripovijetki. Smatram da ovakve rasprave nisu relevantne (nije li jednostavno postaviti autoru pitanje je li čitao Borhesovo djelo

[1] Ovdje termin "faza" nije upotrijebljen kao odrednica jednog poetički samostalnog, jedinstvenog perioda u Horozovićevom stvaralaštvu. Inače, bilo je više podjela stvaralaštva ovog autora na faze i one su maltene izazvala polemike. Alija Pirić u tekstu "Riječ pred velikim sudom Vremena", koji je objavljen kao predgovor romanu *Filmofil* dijeli Horozovićevo književno stvaralaštvo na tri faze: 1. zagrebačku (borhesovsku) u koju svrstava *poetsko-dramske prvine* koje vrhunac doživljavaju s knjigom *Talhe ili Šadrvanski vrt*; 2. banjalučku (vrhunac u romanu *Kalfa*); 3. prognaničku fazu (od 1992.). Tu podjelu odbacuju Julijana Matanović i Dinko Delić ističući da je zasnovana na neknjiževnim činjenicama, odnosno zbog nezasnivanja podjele na poetičkim promjenama. U ovom slučaju, dakle, termin "faza" ne označava ništa drugo do početno stvaranje Horozovićevo, bez referiranja na njegovo dalje stvaranje ili na poetičku drukčijost ove "faze" u odnosu na druge. Ovdje taj termin prosto označava period autorovog boravka u Zagrebu i onaj dio stvaralaštva koji je kritika doživjela kao borhesovski.

[2] U tu grupu ubrajani su još i: Albert Goldstein, Nenad Šepić, Stjepan Čuić, Pavao Pavličić, Drago Kekanović, Bože V. Žigo, Goran Tribuson, Dubravko Jelačić Bužimski, Veljko Barbieri, Vesna Biga i drugi. (Pavičić 2000: 17) Tamo je svrstan i Irfan Horozović, pa se može govoriti o njegovoj pripadnosti dvama književnim korpusima u prvoj fazi.

ili nije?), jer termin "borhesovac" ne moramo nužno doživljavati kao obilježje za bilo koju vrstu "pozajmljivanja", ugledanja na Borhesa, nego to u ovom slučaju aludira upravo na žanr Horozovićevog teksta, odnosno upućuje na fantastiku kojom autor tka svoj tekst. Kasnije su borhesovci u književnoj kritici preimenovani u *fantastičare*[3], i čini se da se pojam "borhesovci" doživljavao vrlo pejorativno, čak su i sami autori tvrdili da su prijevodi Borhesovog djela došli na ove prostore kasnije, kao da je pojam shvaćen kao falsificiranje Borhesovog djela, za što ne vidim opravdanost, s obzirom na to da postmoderna više ne računa s originalnošću, nego je upravo zasnovana na tehnici montaže, slaganja tekstualnih puzli i ne strahuje od falsifikata. "Umetnost postaje igra citata, otvorenih podražavanja, pozajmnica i varijacija na tuđe teme."[4] To je sjajno objasnio Mihajlo Pantić zapazivši da je "za kritička promišljanja važniji pridev borhesovski od imenice Borhes"[5], odnosno da taj pridjev ne označava ništa drugo do poetiku druge polovine 20. stoljeća, pojavu *aleksandrijskog sindroma,* tj. osvještenja da književnost izrasta iz književnosti.

Talhe ili Šedrvanski vrt prva je prozna knjiga Irfana Horozovića koja je svojom neobičnošću najavila sve autorovo buduće stvaralaštvo i zasigurno na dalji rad imala odlučujući utjecaj.[6] Međutim, s obzirom na to da nije moglo biti i *vice versa*, a nas zanima žanr i fantastično u ovim novelama, u ovoj raspravi neće biti akcent na komparativnom posmatranju *Talhi*[7] i nekih od Horozovićevih drugih djela. Horozović će, za razliku od ostalih *fantastičara,* koji do kraja 1975. raskrštavaju sa fantastikom[8], ostati duže vjeran onome što bi se moglo obilježiti kao njihova zajednička poetika, mada ona ni kod njega ne ostaje ista, nego samo bliska početnoj, usmjeravajući se više prema žanru čudnog[9].

U Horozovićevom radu također je primjetno kako je postmoderna u svom začetku nudila nešto što bi se moglo označiti kao spektar novih, ali praznih književnih postupaka, s obzirom na to da nastaje kao odgovor na svojevrsno iscrpljenje tema u književnosti. U tom smislu evidentna je razlika između,

[3] Usp. Pavičić 2000: 13, 33.
[4] Epštejn 1998: 50.
[5] Pantić 1987: 69.
[6] Prije toga Horozović je objavio zbirku poezije *Zvečajsko blago*. Začudo, iako prvjenac, *Talhe* ni u kojem slučaju nisu djelo pisca početnika. Tako Kolja Mićević naziva *Talhe* definitivnom knjigom.
[7] Ovdje, a i na svakom drugom mjestu u ovom tekstu gdje se koristi, ovaj izraz skraćenica je za *Talhe ili Šedrvanski vrt*.
[8] Usp. Pavičić 2000
[9] "U delima koja pripadaju ovom žanru (čisto-čudnom, op. a.) pričaju se događaji koji se savršeno mogu objasniti pravilima koja priznaje razum, ali su na ovaj ili onaj način neverovatni, zapanjujući, jedinstveni, uznemirujući, neuobičajeni, pa zbog toga i kod junaka i kod čitaoca izazivaju reakciju sličnu onoj koju smo upoznali u fantastičnim tekstovima." (Todorov 1987: 52.)

recimo, *Talhi* i *Prognanog grada*, zbirke pripovjedaka nastale 1994. godine, nakon autorovog iskustva ratnog užasa. On zadržava neke postupke, ali naglasak više nije samo na njima, nego i na temi kojom se bavi.

Nemoguće je ne primijetiti to da je, u književnokritičkim tekstovima koji se detaljno ne bave *Talhama*, vrlo često *Talhama ili Šedrvanskom vrtu* prosto pripisano "knjiga". Da li je ta oznaka korištena kao odrednica nekog novog žanra ili autori izbjegavaju žanrovski odrediti tu "knjigu"?

Talhe kao da su savršen primjer teksta o kojem govori Maurice Blanchot, one u svojoj neodredivosti prevazilaze svaku postmodernu zamisao hibrida. Postmoderna uvodi koncept prekoračenja granica između žanrova, one postaju fluidne, ali ne na način da "se ove vrste ne mogu razlučiti, kao da je došlo do spajanja, već se stalno vodi igra jednog protiv drugog."[10] Blanchot to lijepo, dakle, kaže, ali to je i prilično romantičan stav i, ako već nismo u stanju odrediti žanr kojemu neki tekst pripada po svim svojim obilježjima, onda treba naglasiti i objasniti koji su elementi odlike kojeg žanra, tako da je u pravu Tzvetan Todorov kada kaže da žanrovi predstavljaju spojeve preko kojih se uspostavlja odnos i povezanost jednog književnog teksta s drugima i da bi nepriznavanje žanrova prosto značilo nepriznavanje bilo kakvog odnosa s drugim djelima.[11] A *Talhe*, opet, upravo na tim odnosima insistiraju gradeći svoja značenja na metafori Šedrvanskog vrta, ili, kad smo se već dotakli Borhesa, babilonske biblioteke.

Uzroci tome ne leže samo u strukturi *Talha*, nego i u činjenici da još uvijek mnoga žanrovska pitanja u teoriji književnosti nemaju konkretne odgovore, posebno onda kada je u pitanju proza. Kriteriji za određivanje proznih žanrova mijenjali su se s promjenom konteksta. Nekad su se kraći fikcionalni narativi dijelili, između ostalog, na bajke i novele, a razlika između njih (s obzirom na to da su narativni postupci i struktura isti) napravljena je po tome što je u bajci ispričano ono što ne može, a u noveli ono što bi moglo (ili je moglo) da se desi. Kasnije je te razlike uspostavljene na tako striktan način nestajalo[12], mada su se ova dva žanra održala kao različiti oblici narativa.

Jasno nam je, međutim, da nam Horozović ne priča bajke, mada njegovo pričanje sadrži fantastične elemente. Još od E. A. Poea novela preuzima ove elemente[13], uvodi čudesno i natprirodno i samo ih "preseljava" u drugi, novi, često urbani prostor, mistificirajući tako prostor unutrašnjeg svijeta djela.

[10] Denić-Grabić 2005: 31.

[11] Todorov 1987: 12

[12] I novela u sebe počinje da upliće fantastične elemente.

[13] E. A. Poe pruža otpor tradiciji samo u smislu uvođenja fantastike, ali što se tiče strukture, upravo on je definirao tri odlike novele: jedinstvo dojma, trenutak krize i simetriju plana – struktura ovome podređena kasnije je odbačena.

> *"Umjesto na priči, novela se sve češće zasniva na tekstualnosti koja izbjegava pričanje, a naročito na metatekstualnom preispitivanju uvjeta i mogućnosti narativnog diskursa. Mnogi moderni novelisti, kao Barth, Borges, Beckett, Genet i Nabokov, u svojim pripovijetkama razbijaju privid stvarnosti, navodeći čitatelje da njihov svijet prihvate kao fikcionalni svijet, u kojem ne vladaju isti zakoni logike i plauzibiliteta kao u stvarnom svijetu. Osim toga, oni u svojim novelama neprestano preispituju principe i efekte, zamke i aporije samog narativnog diskursa ('pričanja priče'), pa se njihovi tekstovi s razlogom karakteriziraju kao metafiction, tj. 'priče o pričanju' (fiction about fiction)."*[14]

Jasno je da, ukoliko zasebno promatramo dijelove knjige *Talhe ili Šedrvanski vrt* odvojene naslovima, ne govorimo ni o čemu drugom do o modernim[15] novelama. Može li se, međutim, govoriti o zbirci novela? Težnja da one budu jedna organska cjelina postignuta je cikliziranjem, odnosno unutrašnjim povezivanjem. Ono je zasnovano na činjenici da su ove novele, kako je primijetio Enver Kazaz, "progutale romaneskni nacrt hronike"[16]. I ne samo na tome. Sve ove novele nisu povezane samo hronikom kao jednom od tema kojima se bave (nisu sve pripovijetke u zbirci hronika porodice Talhe), nego i strukturom, prirodom motiva, pripovjedačkim postupcima itd., ali jesu li to dovoljni razlozi za zaključak da "one lebde na granici između onoga što se može definirati kao labavi roman i zbirka priča"[17], iz prostog razloga što je svaka zbirka priča struktuirana na osnovu istih ili sličnih elemenata, ponavljanja motiva ili iste teme? To i jeste odlika dobre zbirke, ukoliko ne govorimo o zbirkama nastalim vanjskim uokviravanjem koje može omogućiti da se unutar zbirke koriste raznovrsne novele. U bošnjačkoj književnosti, a i u književnosti uopće, istina, hronike su najčešće romaneskne strukture. Međutim, i *Pobune* Derviša Sušića, napisane nešto ranije nego *Talhe*, također su definirane kao zbirka pripovijetki, mada su se i tu vodile rasprave oko žanra (zbog upotrebe hronike porodice Pilavija, učestalih simbola kao što je "mutna voda" itd.). To su sve, ipak, samo načini unutrašnjeg povezivanja novela u zbirku, a ne elementi koji čine romanesknu strukturu.

Tome u prilog ide i činjenica da su ove novele nastajale u periodu od 1968. do 1972, kad su objavljene, a posebno to da je nekoliko novela dodano

[14] Lešić 2005: 431-432.

[15] Ovdje je termin "moderno" upotrijebljen u najširem smislu: kao otklon od tradicionalnog, i ne odnosi se isključivo na modernizam, mada bi se moglo reći da njime počinje.

[16] Kazaz, Enver: "Horozovićev poetički labirint", Odjek br. 2, 2008, str. 96.

[17] Ibidem, za "labavi roman" usp. i Kolja Mićević: *Talhe ili šedrvanski vrt* Irfana Horozovića, u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. 4, Alef, Sarajevo, 1998, str. 787.

za izdanje Svjetlosti iz 1991. godine. Autor sâm navodi da dodane novele pripadaju trećem dijelu knjige. Roman, i kad se dopisuje, teško da se može dopisivati na ovakav način. Uostalom, Horozović u "Napomeni uz ovo izdanje" naziva dodane tekstove pričama: "Iz tog vremena je i UKRADENI ČASOVNIK, koji samo neshvatljivom slučajnošću nije ušao u prvo izdanje (možda kao opomena da priče iščezavaju i ponovo se javljaju)... U ostavštini Bagrema Džafera Talhe postoji još nekoliko nedovršenih priča..." (*Talhe*, 201) (moje podvlačenje)

To što kaže autor, naravno, i nije neki legitiman argument, kao što je primijetio Davor Beganović. Govoreći, doduše, o knjizi *Psi od vjetra*, on kaže da "... sama piščeva izjava... radoznalome čitatelju može poslužiti tek kao naputak za lektiru, ni u kom slučaju kao izvjesna smjernica koju valja bespogovorno slijediti."[18] Isključivo na taj način ja je ovdje i koristim.

Ono što bi žanrovski moglo biti zbunjujuće to da Horozović u tri ciklusa novela sakupljenih u knjizi *Talhe ili Šedrvanski vrt*, osim unutrašnje, koristi istovremeno i metodu vanjskog povezivanja novela (u prvom, drugom i trećem ciklusu vanjsku poveznicu čini pripovjedač, odnosno zapisivač Džafer Talha), što novele čini čvrsto povezanim, pa se njihova struktura dovodi u vezu s "labavim romanom".

Kako god žanrovski odredimo *Talhe*, suočavamo se s redefiniranjem proznog oblika, barem u odnosu na ono kako je tradicija tretirala pripovjednu prozu. Suočavamo se s nečim što teži da bude sveobuhvatno, apsolutno. Ono što Mile Stojić primjećuje za *Kalfu*: da pisac dekomponira klasični oblik priče, težeći nekoj vrsti sveopćeg pisma – potpuno je primjenjivo i na *Talhe*.

Hronike, kao raširenо bilježenje događaja, srodno ljetopisu, uistinu jesu bile pripisivane romanesknim strukturana. One podrazumijevaju radnju koja se prostire u određenom vremenskom slijedu[19], pa su čak u nekim pokušajima definiranja suprotstavljene analima po tome što u sebe uključuju i neki savremeni događaj. Da li su, međutim, *Talhe* prava hronika? Naime, novele ne stoje u vremenskom slijedu. I ne samo to, hronotop je, uopće uzevši, potpuno neodređen.[20] Čitalac ne zna o kojem se vremenu radi (pa ni da li je to prošlo,

[18] Davor Beganović: "Grad kao heterotopija: Psi od vjetra Irfana Horozovića", Odjek br. 2, 2008, str. 106.

[19] Chronicle: a usually continuous historical account of events arranged in order of time without analysis or interpretation. Examples of such accounts date from Greek and Roman times, but the best-known chronicles were written or compiled in the Middle Ages and the Renaissance. These were composed in prose or verse, and, in addition to providing valuable information about the period they covered. The word is from the Middle English *cronicle,* which is thought to have been ultimately derived from the Greek *chrónos,* "time." (Britannica)

[20] Raspad prostorno-vremenske kauzalnosti, eksteritorijalnost i ekstemporalnost pripisivani su poetici svih *fantastičara.*

sadašnje ili buduće vrijeme), tako da hronos, kao osnovni element hronike, nije sukcesivan.[21] Time hronika sama sebe dovodi u pitanje, pa tako i svaku onu odrednicu koja na osnovu toga vodi zaključku da su *Talhe* "jedinstvena cjelina, roman"[22]. One su prije nešto što bi se moglo nazvati ili a-hronikom: vrijeme nije sukcesivno, čime je upravo razbijena forma hronike, ili apsolutnom hronikom, koja teži da obuhvati svevremenost, pa porodica Talhe funkcionira kao metonimija za bilo koju drukčijost.[23]

Hronika se tradicionalno doživljava i kao tekst s naglašenom historijskom tematikom i u tom smislu blizak joj je ljetopis. Zato autor sâm *Talhama* dodjeljuje atribut "rodoslov" (bar drugom i trećem dijelu knjige), što smatram odgovarajućim, s obzirom na to da je rodoslovu odrednica tematska. Naravno, one nisu ni pravi rodoslov, jer on podrazumijeva tekstualni genogram, kakav nudi, npr. *Ugursuz* Nedžada Ibrišimovića, koji u *Talhama* doslovno ne postoji, ali narator često daje informacije koje se odnose upravo na porodične veze:

> *"Više od svega na svijetu moj djed Ibrahim Talha volio je starinsku lampu od srebra, koju je njegov otac Anafor donio sa jednog od brojnih putovanja na Istok." ("Čudnovato putovanje Ibrahima Talhe", Talhe, 91); "Jednostavan je i prost čovjek bio moj daleki stric Kemal Talha." ("U brijačnici", Talhe, 99); "Ovo je, dakle, priča o Jusufu, sinu Abdulahovom. Poslije njega gasi se taj dio porodične loze, gdje je on u svemu bio njen krajnji izdanak." ("Kalem i tinta", Talhe, 106); "Mnogo se godina pričalo u Baluk Abadu o pokojnom Ifetu, sinu Hasanovom." ("Šta se dogodilo Ifetu", Talhe, 117); "U svom fijakeru je Muradif Talha, brat mog djeda..." ("Sa starim Arslanom, uz kafu", Talhe, 118); "Evo zapisa o mladom dervišu Aliji. Potomak je Muradifa, jednog od sinova Bahtijarovih."* ("Mladi derviš", Talhe, 123); itd. (moje podvlačenje)

Budući da je prvi dio knjige posvećen Džaferovim (mutnim) sjećanjima, a drugi genealogiji, jasno je da su *Talhe* svojevrsni čin potrage za identitetom naratora budući da ovaj "kopa" vlastite korijene. Upravo bi to moglo biti ono nejasno "fantazmagorično" koje ga prisiljava da bude u knjižnici – on ima nagon za samootkrivanjem, samoosvještenjem.

> *"Ovom pričom završava se jedno veliko poglavlje povijesti o Talhama. Veseli me njihovo umiranje, tako osjećam pravi dah vremena, iako znam*

[21] Više o tome bit će govora, i citatima potkrijepljeno, u slijedećem poglavlju.

[22] Kolja Mićević: *Talhe ili šedrvanski vrt Irfana Horozovića*, u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. 4, Alef, Sarajevo, 1998, str. 787.

[23] I o ovome će još biti govora.

da, poslije posljednjeg poglavlja, smrt čeka i mene, potomka i kroničara njihovog, Bagrema Džafera." ("Kalem i tinta", Talhe, 106)

(Pseudo)topos je Baluk Abad[24] i, budući da govorimo o hronotopu, nije zgoreg pokušati dokučiti gdje je to mjesto, odnosno: šta je. Ako je Šedrvanski vrt metafora ludnice, ali i zatvora, ili, rekla bih, u širem smislu: metafora mjesta na kojem je izolovan Drugi, odnosno drugačiji, nepoznat, onda je Baluk Abad prostor susreta onoga koji se ne uklapa (u sredinu) sa sredinom. Baluk Abad mjesto je sudara, i stoga se u njemu događaju tako neuobičajene stvari – ili su pak one samo metafora za one itekako uobičajene? (Ne reže li se redovno glava svakom "Ilmiharu" samo zato jer ga društvo ne razumije?) Najbliže određenje Baluk Abada jeste to da je to mjesto *sasvim blizu* Banje Luke. ("Tako je došao u Banju Luku, koja je sasvim u blizini Baluk Abada.", "Vudžud", *Talhe*, 164) Je li "sasvim u blizini" prostorna odrednica ili pak odrednica sličnosti? Da li je ovime autor u novelu pustio na trenutak svoj glas želeći da kaže nešto o svom rodnom gradu? U najmanju je ruku ostavio za čitaoca prazan redak.

Naposljetku, smatram da elementi koji su navođeni kao razlog zbog kojeg su ove novele jedinstvena cjelina nisu pravi uzroci zbog čega one uistinu mogu biti tako doživljene. Nije to, dakle, ni variranje istih i sličnih tema, ni rodoslov kao tematski okvir, odnosno hronika kao tema i tehnika, nego činjenica da u novelama postoje takva mjesta koja su čvorišta onoga što bi se moglo označiti radnjom (mada su novele prilično defabularizirane i pretvorene u psihološke prikaze i meditacije). Pod tim podrazumijevam svaki onaj dio teksta novele koji jednako vrijedi i za druge novele. Obično su to meditacije naratora o samom sebi, o Talhama uopće i njihovim zajedničkim osobinama, ali i ne samo o tome. Džafer Talha svoja promišljanja u svakoj noveli samo nastavlja, tako da čitalac čita novelu zadržavajući sva ona saznanja o Bagremu Džaferu do kojih je ranije došao.

Ta čvorišta, ipak, ne vrijede za sve novele, jer nismo sigurni ni da je Džafer uvijek taj koji priča (u "Proročici", npr., narator bi se prije mogao izjednačiti s autorom), ali ukoliko prihvatimo to da su ona razlog zbog kojeg nam je tkivo novela toliko koherentno da ga doživljavamo kao cjelinu, onda se treba zapitati gdje su granice takvog našeg doživljaja. Jesu li one tamo gdje su

[24] Što se tiče jezičke kovanice: Baluk Abad je orijentalnog porijekla – Abad je čest sufiks u imenima gradova i znači "naselje". Značenje sufiksa ustvari je "mjesto, grad" jer, ukoliko se doda na ime/prezime, označava prostor koji porodica naseljava. Baluk se, po nekim mojim online-istraživanjima, u svakom slučaju može dovesti u vezu sa genealogijama, i često je orijentalno prezime. Ali i ne samo to – nemoguće je ne primijetiti da je riječ tvorena od prvih slogova naziva Banja Luka, što opet može ukazivati na autorovo aludiranje na bliskost ova dva mjesta.

i korice ove knjige? Ili, pak, ovu zbirku treba uvrstiti u *Priče iz hiljadu i jedne noći* samo zato što pisac negdje spominje Šeherzadu i njenu prešućenu priču i podrazumijeva da čitalac zna ko je ona?

Tekst, po svojoj prirodi, po načinu na koji stječe i izriče znanja (preko drugih tekstova), pun je takvih čvorišta. Takvo čvorište čini svako mjesto interteksta. To opravdano pruža osjećaj da su svi tekstovi samo jedan tekst, nadtekst, ali da li je to dovaljan razlog da ih doživljavamo i *žanrovski* jednom cjelinom?

Historija književnosti oduvijek je sklona razvrstavanju književnosti radi njenog razumijevanja. U 1. stoljeću Horacije propisuje svakom žanru određenu kompoziciju, likove, jezik, postupke itd. Tradicionalna poetika nastavlja stroge klasifikacije u okviru genologije, koja već od 18. stoljeća, kada romantičari počinju govoriti o djelima koja generičke norme stvaraju sama za sebe, a ne pokoravaju se postojećim, postaje svjesna svoje problematičnosti. U postmoderni, koja se bori protiv centara, pa samim tim poriče unutrašnjost teksta naspram njegove izvanjskosti, dolazi do pomjeranja granica žanra, što je za posljedicu imalo to da hibridan žanr "odjednom postaje normom umjesto izminkom"[25]. Doživljaj žanrovskog sistema, odnosno klasifikacija, ovisi, dakle, isključivo o kontekstu – u jednom periodu žanrovska klasifikacija čvrsta je, neumoljiva, isključiva, a u drugom neupotrebljiva. Rosch i Mervis ipak će prototipski član kategorije definirati kao "onaj koji ima najmanje obiteljske sličnosti sa članovima drugih kategorija"[26], da bi Ryan zaključio da "nas taj pristup navodi da zamišljamo žanrove kao klubove koji nameću svojim članovima stanovit broj uvjeta, ali toleriraju kao kvazičlanove one pojedince koji ispunjavaju samo neke od zahtjeva, a za koje se ne čini da pristaju drugom klubu."[27]

Uzmemo li u obzir da *Talhe*, u nedostatku kauzalnih veza i mogućnosti "iščezavanja i ponovnog javljanja priča" (*Talhe*, 201), ne možemo uključiti u "klub" romana, opet dolazimo do zaključka da se radi o otvorenoj formi, bez kraja i početka, formi zbirke priča, koja dozvoljava brisanje i dodavanje dijelova, ne gubeći na svojoj koherentnosti; dolazimo do takvog hibrida koji ne spaja u sebi samo žanrove, niti samo briše granice među njima, nego briše i granice između života i književnosti, pa i život smješta među korice knjige, što i jeste borhesovski doživljaj svijeta – neizmjerne pješčane knjige koja sipi čitavu vječnost; dolazimo do Alefa.

Da je "tekst tkivo citata koji potječu iz bezbrojnih centara kulture"[28], potvrđuje i Horozovićevo djelo, koje nastaje u složenom kontekstu: na mar-

[25] Biti, Vladimir 2000: 593.
[26] Biti, Vladimir 2000: 369.
[27] Biti, Vladimir 2000: 369.
[28] Barthes 1975: 146.

ginama evropske kulture, u periodu snažnog, početnog postmodernog krika autora iz Amerike, uz autorovo poznavanje orijentalnih književnosti. – On na Balkanu utkaje orijentalni doživljaj svijeta u tek otkrivene postupke postmoderne pa nije ni čudo što je nastalo nešto što nam je problem čak i definirati.

Zgodno je napomenuti da u teoriji književnosti postoje mnoga neslaganja oko toga je li fantastično žanr ili nije, i može se reći da su ona donekle pomirena činjenicom da dominanta određuje žanr, odnosno vrstu. Naime, fantastika po žanru jeste svaki onaj tekst u kojem dominira fantastično, što ne isključuje mogućnost da i drugi žanrovi u sebi mogu imati neke elemente fantastičnog. Time će rasprava koja slijedi biti vezana za žanr (ukoliko se složimo da u *Talhama* dominira fantastično, mada se ono čita alegorijski), ali će značajnije biti usmjerena ka narativnim postupcima kreiranja fantastičnog svijeta.

NEODLUČNOST FANTASTIČNOG U NOVELAMA "TALHE ILI ŠEDRVANSKI VRT"

PORIJEKLO FANTASTIČNOG

Kako to napominje Zdenko Lešić, moderni novelisti (uključujući i Borgesa) u svojim pripovijetkama razbijaju privid stvarnosti i navode čitaoce da njihov svijet prihvate kao fikcionalni. Ovakve novele pretpostavljaju čitaoca koji će pristati na jedan novi svijet koji liči na njegov samo onoliko koliko je potrebno da ga čitalac razumije, ali zakoni i pravila toga svijeta ipak se ne podudaraju s onima koje čitalac poznaje. Naravno, čitava prethodna tvrdnja postaje relativna onog trenutka kada shvatimo da svaki čitalac nije isti i da različiti čitaoci ne doživljavaju svijet isto, i u pojedinačnim slučajevima, ali razlike se posebno ističu u kulturalno uzrokovanim (različitim) doživljajima stvarnosti. Gabriel Garcia Markes o doživljaju svijeta i literature u Latinskoj Americi napisao je slijedeće:

> *"U Latinskoj Americi i na Karibima pisci ne moraju mnogo da izmišljaju. Njihov problem je potpuno suprotan: kako da stvarnost učine uvjerljivom. Uvek je bilo tako još od naših historijskih početaka, do te mere da u našoj literaturi najmanje verodostojno deluju oni koji su najrevnosniji u opisivaju stvarnosti, što će reći hroničari. Čak i oni priznaju da nema te fantazije koja se može meriti sa životom."* [29]

[29] Markes, Gabriel Garsia: "Mašta i stvaralaštvo", "Riba je crvena", str. 5. Slično će latinoameričku fantastiku objasniti i Dražen Katunarić, hrvatski književnik, nakon povratka s putovanja u Kolumbiju, koji na pitanje, je li latinoamerička književnost, Europi fantastična, zapravo Latinoamerikancima realistična, odgovara slijedeće: "Fantastika je u tome što tamo svega ima u izobilju, i siromaštva, prljavštine, i ljepote, svih

U Latinskoj Americi, dakle, realno je magijsko: život se čini čudnim i punim koincidencija, a takav doživljaj ne poklapa se s zapadnoevropskim. S druge strane, ima kulturalnih sredina u kojima je obrnuto: magijsko je realno.

To je ono što je u kritici zanemareno, a sigurno je apsorbirano u djelu Irfana Horozovića (a možda i razlog zbog kojeg on duže ostaje vjeran poetici *fantastičara*): doživljaj fantastičnog u orijentalnim književnostima, odnosno u onim književnostima koje su formirane u užem ili širem kontekstu islama. Toshihiko Izutsu u svojoj knjizi *Sufizam i taoizam* definira očito. On navodi da islam spaja dvije istine: *haqiqah* – istinu utemeljenu na Inteligenciji, i *šarijah* – istinu utemeljenu na Objavi.[30] Upravo ovo ključno je za spoznavanje načina na koji orijentalna književnost i orijentalni čitalac doživljavaju npr. *Priče iz hiljadu i jedne noći*. Sva ona bića koja se pojavljuju u objavama nisu fantastična bića, njihovo postojanje je kulturalno prihvaćeno kao istinito. U evropskoj kulturi, odnosno recepciji, prijelaz u svijet irealnog obilježit će pojava džina iz sehare u priči, dok orijentalni čitalac očekuje da mu se to desi dok ubire jabuku u vlastitom voćnjaku. Drugim riječima, u orijentalnim književnostima ne postoji fantastično, nego prije nešto što bi se moglo označiti pojmom *magijski realizam*, odnosno ono što zapadnoevropska kritika tumači kao fantastično nije moralo nastati iz autorove namjere da uvodi elemente fantastike ili magijskog realizma (na način na koji je to učinio, recimo, Bulgakov). Da je Horozovićevo djelo nastalo poigravajući se s iskustvima orijentalnih književnosti potvrđuje i sam jezik: česta je upotreba orijentalizama – imena su sva orijentalnog porijekla, a Šeherzada i *Priče iz hiljadu i jedne noći* kao intertekst pojavljuju se u noveli "Priča o bagdadskoj ribi". Često se uvode bića iz orijentalnog doživljaja, svijeta i života kao što su ifriti: "Ni sam ne znam je l bio ifrit il insan." (*Talhe* 179)

Filozof i mislilac sufizma Ibn'Arabi objašnjava sufijski doživljaj stvarnosti ovako:

> *"... Znaj da si i ti sâm jedna imaginacija. I sve što ti percipiraš i što ti govori 'to nisam ja', jeste također imaginacija. Tako je cijeli svijet egzistencije imaginacija unutar imaginacije."* [31]

životnih kontradikcija. Tek kad sam stupio na kolumbijsko tlo, Gabriel Garcia Marques mi je postao jasniji. Tu se unutar jedne ulice, i tijekom jednoga dana zbivaju takve fantastične stvari koje su u Europi nezamislive u nekoliko godina. Ti nenadani odlasci u nebo iz 'Sto godina samoće' ovdje su svakodnevnica, jer je razlika između 'narko' i 'nekro' tako mala, nestanci i kidnapiranja. (sic!) I, začudo, Marques tamo nije izdaleka popularan kao u Europi, oni se vrlo malo ponose njime kao nobelovcem. Taj njegov 'magični realizam', kako su ga prozvali kritičari, tamo više nije 'magičan' nego običan, čisti realizam." (Intervju sa Draženom Katunarićem, Vjesnik on-line, 16. srpnja 2000.)

[30] Izutsu 1995: 41.

[31] Ibn 'Arabî 1966: 143.

On također objašnjava da san, iluzija ili imaginacija nisu bezvrijedni, oni znače "biti simboličkom refleksijom nečega istinski stvarnog"[32], da bi zaključio da osjetilni svijet koji nas okružuje nije prava stvarnost, nego san. Zar to ne podsjeća neodoljivo na, recimo, novelu "Veliki pas trči pokraj sahat-kule", napisanu kao neka vrsta meditacije u kojoj se ne zna gdje prestaje san, a počinje stvarnost?

U borhesovskom svijetu mi smo samo odraz nekog drugog, odrazi u ogledalima. Time se, također, dovodi u pitanje istinsko postojanje čovjeka, ukazuje se na mogućnost iluzorne prirode. Na sličan način i sufijski filozofi postavljaju pitanja o sebi kao iluziji.

Iz ovoga bi se moglo zaključiti da kreiranje narativa u odnosu realno – irealno ima slične rezultate[33] u književnosti Latinske Amerike i Orijenta, bez obzira što ove dvije pojave imaju kulturalno potpuno različite uzroke. To dvoje nije bilo u opreci – zato oboje možemo pronaći u *Talhama*.

Sličan motiv odraza u ogledalu, odnosno vlastitog prepoznavanja u Drugome ili, bolje bi bilo reći, spoznavanja sebe do kojeg se jedino može doći preko spoznavanja Drugog, srest ćemo i kod Horozovića u više novela, a najeksplicitnije u posljednjoj noveli "Prodavnica noževa" iz dijela "Legenda o tabut-čadoru". U filozofiji egzistencijalizma aktualizira se pitanje susreta s Drugim koje će kasnije postati ključno za čitavu poetiku postmoderne. Za francuskog filozofa Jean-Paula Sartra Drugi je u isti mah ono što krade njegov bitak i ono što čini da postoji jedan bitak koji je njegov bitak.[34] Kasnije će Alain Finkielkraut zaključiti da u osnovi svijesti o sebi nema refleksije do odnosa prema Drugome.[35]

"PRODAVNICA NOŽEVA" ILI KAKO NASTAJE UMJETNIČKO DJELO

Mada Tzvetan Todorov u knjizi *Uvod u fantastičnu književnost* na suprotstavljene pozicije stavlja fantastično i njegovo alegorijsko, odnosno pjesničko čitanje, tvrdeći da svako alegorijsko čitanje poništava fantastiku, mislim da nema pravog uvida u *Talhe* ukoliko se ignorira alegorija. Naravno, u prvom čitanju najdominantniji je doživljaj fantastičnog, ali je i ostale slojeve nemoguće zanemariti. Ovdje alegorijsko, kao kod poezije, ne poništava fantastično čitanje teksta, nego ono postaje dvoznačno, dvostruko kodirano, referirajući na stvarnost intenzivnije nego bi se to postiglo mimetičkim postupcima.

[32] Ibidem: str. 146.
[33] Slične bar onoliko koliko se razlikuju od tih rezultata u zapadnoevropskim književnostima.
[34] Sartre 1981: 202.
[35] Finkielkraut 1997: 64.

Smatram da je recepcija prvog vala kritike napravila veliku grešku, kako prema Horozoviću, tako i prema cijeloj grupi *fantastičara,* doživljavajući njihovu fantastiku isključivo kao ne-stvarnost. Istina, oni govore o jednom svijetu s čudesnim i novim zakonima, ali preko njega, ne govore ni o čemu drugom nego o stvarnosti. Time je kritika sedamdesetih godina 20. stoljeća previdjela najveću vrijednost djelâ ove grupe.

Fantastično ili magijsko u Horozovićevim novelama nije samo manifestacija nasumice razvijene mašte, ono je svaki put alegorično. Spomenuta novela, "Prodavnica noževa", funkcioniše kao višestruka alegorija. Egzistencijalni susret s Drugim i drugačijim koji istovremeno postaje susret sa sobom ili samospoznaja odvija se u trenutku smrti lika prodavača, a smrt nastupa od vlastite preokupacije – bodeža.

> *"U tom jedinom trenutku prodavač je vidio, sasvim dobro kao da se otkrilo posve, došljakovo nadneseno lice. I prije nego što mu je bodež uronio u grudi, tražeći srce, pogodila ga je misao, jasna kao rođenje. Učinilo mu se da stoji pred ogledalom." (Talhe, 269.)*

Bodež (mačevi i sablje) u noveli simboli su heroizma: oružje heroja bodež je koji postaje i oružje protiv njegova sopstva.

> *"Nije ličio na kasapina, niti bacača noževa u cirkusu. Vjerovatno nije bio ni lovac, premda se prodavač ne bi smio zakleti da u čitavoj kupčevoj pojavi nema nešto od lovca, progonitelja." (Talhe, 265-266)*

Ovime se pisac obračunava s epskom slikom svijeta, dekonstruira je, u smislu interteksta kao "nemogućnosti življenja izvan beskonačnog teksta" (Bart 1975: 36), pri čemu je bodež, kao i epika, pitanje pamćenja i identiteta (koji više nije lični, nego naslijeđeni):

> *"Nekad su ovdje kupovali kose i srpove, različite makaze, sjekire i noževe, naravno. Pravio ih je i prodavao još njegov djed, i djedov djed..." (Talhe, 264.)*

Kad sam rekla da je alegorija višestruka, to se odnosilo na slijedeće: nož nije samo simbol herojstva, nego funkcionira na još jednom planu: kao alegorija piščevog doživljaja nastajanja umjetničkog djela, odnosno njegove postmoderne poetike. Bodeži su doživljeni kao umjetnička djela, a vrhunac umijeća leži u bodežu koji je nastao nastavljanim radom više majstora. To je aluzija na doživljavanje svih književnih tekstova samo dijelovima jednog teksta (cjelokupne književnosti), svojevrsnog nadteksta, koji dopisuju različiti

autori u procesu međusobnog komuniciranja književnih tekstova. Problematizira se i vječita tema književnosti: odnos umjetnika i umjetničkog djela – smisao i cilj života jeste napraviti vrhunsko umjetničko djelo. Simbolom bodeža autor ironizira heroja i njegov odnos prema vlastitom oružju koje označava njegovu propast, ali iznosi i čitav sklop ironijskih odnosa prema epskoj književnoj tradiciji. Taj odnos čini mjesto govora, odnosno autorovo referencijalno polje. Linda Hutcheon primjećuje kako takav postupak ne zahtijeva od čitaoca samo da prepozna intertekst, ne samo "prepoznavanje tekstualizovanih tragova i književne i istorijske prošlosti već takođe i svest o onome što je – putem ironije – sa tim tragovima učinjeno."[36]

Pripovijetka "Mladi derviš" također je poigravanje sa simbolom oružja, koje ne ubija samo Drugog, nego znači i vlastiti kraj, sličnom tehnikom kao "Prodavnica noževa". Mladi derviš usmrćuje svojim pogledom druge, da bi u susretu sa sâmim sobom, s ogledalom, i sâm nastradao.

OGLEDALO ILI AUTOREFERENCIJALNOST

Pojava ogledala kao metafore nije slučajna: ono simbolizira auto-referencijalnost na plošnom nivou koja se odvija tehnikama referiranja teksta na samog sebe. Upravo zbog ovakve metatekstualnosti *Talhe* se proglašavaju knjigom koja je najavila postmodernu u bošnjačkoj književnosti. Za fantastičare često se tvrdilo da *prebacuju polja referencije sa stvarnog života i socijalne sredine na jezik i književnost*, ali sam već objasnila zašto se novele Irfana Horozovića itekako odnose na stvarni život, te bi bolja ocjena bila da *fantastičari* ne prebacuju, nego *šire* polje referencije i na jezik i književnost jer se javlja svijest da je život sadržan u književnosti i obrnuto. " '*Sav je život u tim rukopisima, sav život'* – izgovara hroničar i otud u njegovoj hronici ona opsjednutost sinkretičkom punoćom čulnih senzacija kao da Slovo treba da zahvati sav život i tako ga spasi od propasti i ništavila", primjećuje Enes Duraković u svom kratkom osvrtu[37] na *Talhe*.

Horozovićeve novele ne počivaju "kao modus reprezentacije još-ne-viđenoga ili još-ne-mišljenoga", kako za neke oblike fantastike primjećuje Lachmann[38], nego se zasnivaju na znanju što ga sadrži Literatura i s njime se obračunavaju. Tako će Žigo već 1972. nazvati "Proročicu" *pričom o pričama*[39]. U njoj Horozović preisputuje odnos pisca i čitaoca, ali i pisca i djela, u kojoj

[36] Hačion 1996: 214.
[37] Taj kratki osvrt dio je predgovora *Antologiji bošnjačke pripovijetke XX vijeka*. Duraković 1995.
[38] Lachmann 2007. 185.
[39] Usp. Pavičić 2000: 110.

on preuzima stvaralačku, Božiju, sposobnost u kreaciji lika. "Ova je rečenica njegovo rođenje, a od mene ovisi hoće li ona biti i njegova smrt." (*Talhe*, 78) To je vrsta otvorene metanarativnosti – daje se direktan komentar o postupku u tekstu i upravo je tvorba priče njena tema. U istoj priči uvodi se čitalac kao lik i stvara se eksplicitan odnos na relaciji autor-djelo-lik. "Ko je Sibila, pitate se vi, naslonjeni na svoj pisaći sto, sa šalicom bijele kafe u ruci koju lagano prinosite svojim usnama..." (*Talhe*, 77)

Već u prvoj noveli, "U noćima koje su nailazile, pauk", meditirajući o postajanju (čitanju) unutar mreže tekstova kao o zatočeništvu, narator (ili je to autor?) susreće se s paradoksom u prenošenju značenja oznakama - sa neprenosivošću tih značenja:

> *"Raspričao sam se (čudno je to kako čovjek ponekad ima neodoljivu želju za govorom pa makar mu to došlo i glave), a zapravo sam trebao napisati samo jednu riječ, riječ opomene i putokaza. Nažalost, to je izgleda nemoguće. Moje riječi nisu tvoje riječi. Kad bih htio opominjati i kazati tešku i tamnu riječ, možda bih napisao RASCVJETALA VIŠNJA, ali što bi to značilo, neki zapis iz biologije, ili možda putokaz gdje se krije vaza s blagom? Odustao sam od toga." (Talhe, 24)*

Saznanje da oznaka od označenog bježi jer ovisi o iskustvu i prethodnom znanju jedno je od onih koji će obrazovati postmodernu teoriju. "Rascvjetala višnja" nije ništa drugo do Humpty Dumptyjev "argument koji obara s nogu" pomoću kojega će Catherine Belsey na savršeno jednostavan način objasniti odnos oznake i označenog te produkciju značenja koja se zasniva na razlici.[40]

Kao što Brecht u glumi predlaže metod odstupanja od lika (nasuprot identifikaciji za koju se zalaže Stanislavski) i krojenje predstave koja stalno napominje: "ovo je predstava i mi vama glumimo", a sve u cilju, apsurda, uvjerljivosti, tako narator u Horozovićevim pripovijetkama postiže uvjerljivost i tjera čitatelja da pristane na ono što čita tako što stalno napominje da pripovjedač/zapisivač (Džafer Talha) to sve zapisuje, npr.: "Evo priče koja ni samom meni nije jasna. Zapisujem li je baš zato, možda, što mogu vjerodostojnije." (*Talhe*, 106), odnosno Džafer Talha vrlo često prekida pisanje i daje neki komentar o sebi, o stanju u kojem se nalazi. Njegovo *sveznanje* često se relativizira, i sâm priznaje da mu nešto nije poznato.

Pri tome, zapisivač stalno govori o muci pisanja – pisanje je teško, ono je odricanje, ono je tegoba: "Srednjem razdoblju ovog čudnog, gotovo fanta-

[40] Belsey 2003: 3-15.

stičnog, rodoslova nekako sam uspio povezati konce, iako teškom mukom i velikim naporom pera (pera koje je teško čak i meni, premda sam čitav život proveo među knjigama)" (*Talhe*, 106) ili "... a sad se ta slova preobražavaju u mojoj svijesti, ili na mom papiru, nalikujući sve više vješalima" (*Talhe* 137). On knjižnicu ne može napustiti, čitalac je već u prvim novelama upoznat da ona "znači njegovu smrt". "I učini tad Ilmihar ono što ja ne mogu. Jednostavno je izašao iz knjižnice..." (*Talhe* 155)

Naslovljenik pripovijedanja[41] mogao bi se označiti kao ekstradijagetički mada on nije smješten u impliciranog autora doslovno, nego u lik Džafera Talhe, kojeg ipak doživljavamo kao impliciranog autora, mada je on lik u djelu. On ipak nije takav lik koji učestvuje u događajima, on ih samo zapisuje (pa možda čak i prepisuje). Fokalizacija, o čemu ću još govoriti, u *Talhama* je varijabilne prirode. Narator nam, osim u prvom ciklusu, u kojemu priča svoja sjećanja, priča događaje za koje naslućujemo da fokalizaciju čine knjige smještene u knjižnici u kojoj piše Džafer Talha. Ipak, u svakoj pojedinačnoj priči, mada su pisane u trećem licu, odnosno er-formi, čitalac vidi ono što i glavni lik novele, što znači da se fokalizacija premješta u taj lik, i postaje unutrašnja (osim onoga što lik rad, čitalac je upoznat i s tim šta on osjeća i o čemu razmišlja). Džafer Talha zapisuje i na osnovu svjedočenja očevidaca: "Sve ovo prenosim iz glasina i izjava očevidaca, koje sam sakupio ja ili moji prethodnici, da bih što više rasvijetlio Jusufovu sudbinu." (*Talhe*, 113)

Novela "Šesta smrt Benjamina Talhe" po ovome pitanju specifična je jer je napisana u formi monoloških nizova. Narator i fokalizator premješta se iz jednog lika u drugi, a svaki od njih nudi svoje viđenje istih događaja koji su vezani za pojavljivanje Benjamina Talhe, koji je mrtav, na različitim mjestima, i posljedicama koje njegovo pojavljivanje uzrokuje. Slična je novela "Latifova priča", koja je data u formi ispovijedi (svjedočenje na sudu), te novela "Putnik iz Erzeruma", za koju, opet se vezujući za čvorišta radnje o kojima sam govorila, samo možemo pretpostaviti da je priča Bagrem Džafer, po čemu je ona onda bliska novelama iz prvog dijela.

Svi ovi postupci kasnije će postajati sve opsesivniji objekt bavljenja posmoderne.

POSTUPCI KREIRANJA FANTASTIČNOG

Ono što čini najveći iskorak u književnom stvaranju Irfana Horozovića jeste pomjeranje u fantastično, prijelaz između stvarnog i imaginarnog. To je

[41] Kako ga doživljava Genette.

osnovna odrednica koja čini glavninu dojma, te čitalac nakon prvog čitanja, naviknut na ono što je dotad nudila bošnjačka književnost, ostaje zbunjen.

Horozović koristi čestu temu bošnjačke književnosti te uopće južnoslavenske književne prakse: rodoslov jedne porodice. Ipak, on tu temu obrađuje na sasvim nov način. Koji je specifikum koji obilježava članov porodice Talhe i šta je njima zajedničko? U romanu *Ugursuz* svi članovi jedne porodice osjećaju neobjašnjivu slutnju, u *Ponornici* svi su razapeti između novog i starog, kod Stankovića radi se o "nečistoj krvi" i sl. Horozović i ovdje djeluje na dva nivoa: svi članovi porodice Talhe nisu ništa drugo do umjetnici![42] Jedino je Talha spreman platiti visoku cijenu za neobičnu zelenu devu koja je prethodno iskoračila iz slike i ne predstavlja ništa drugo do umjetnost; Benjamin Talha svoj život pretvara u muziku i u tom davanju on potpuno nestaje; život Ibrahima Talhe pretvara se u potragu za neobičnom lampom koja isijava *magičnu svjetlost*; Jusuf Talha opsesivno, cijeli život, slika lik plesačice Suare; Ilmihar Talha bavi se alhemijom itd. Ono što njih stalno preokupira i zbog čega oni mogu postati likovi u noveli[43] jeste njihov doživljaj svijeta koji je obilježen prisustvom Iblisa.[44] Iblis je prisutan u faustovsko-mefistovskom smislu: upravo zbog sklonosti Talha ka stvaralaštvu, istini, znanju, apsolutu. "Zar se Iblis umiješao u ovu priču, Iblis, čija sjena prati sve Talhe." (*Talhe*, 112) Jedini Talha koji nije bio umjetnik jeste Junuz (novela "Crni mag"), lik koji je isparodiran u svojoj želji da to postane. Autor ne govori uvijek direktno o prisustvu Iblisa, on često na njega samo aludira. (Nije slučajno, naprimjer, "Priča o bagdadskoj ribi" ostala Šeherzadi *pod jezikom* 666 noć.[45])

Time dolazimo i do značenja samog naslova zbirke, ali i prezimena i određenja porodice: *Talhe ili Šedrvanski vrt*, što će reći da su to dvoje sinonimi – s obzirom na to da je Šedrvanski vrt metafora ludnice ("Iako je osumnjičeni priznao svoj zločin, kao duševno oboljela osoba poslan je u Šedrvanski vrt.", *Talhe*, 90), Talhe su porodica kojom vlada ludilo: Iblis. Pojmovi *Talhe i Šedrvanski vrt* također mogu da se odnose na sudar stvarnosti i nekog poremećenog svijeta u koji nas novele uvode.

[42] Talhe su zanimanjem suknari, ali redom imaju neke sklonosti ka stvaranju.

[43] Govoreći iz perspektive unutrašnjeg svijeta djela: zapisivač Džafer od ličnosti kreira likove, mada, "izvana" gledano, članovi porodice Talhe jesu, naravno, likovi.

[44] Iblis je naziv, ime za vraga u Kur'anu. Muslimani izvode riječ iz arapskog jezika: "balasa" u značenju "koji očajava" u smislu "očajnika od milosti Božije", ali je on također i "šejtan" (al-Shairan)", odnosno "neprijatelj Božiji". Prema vjerovanju, Allah je naredio anđelima (melecima) da kleknu pred novostvorenog čovjeka, Adama, a Iblis je odbio jer je smatrao da je, budući biće od vatre, superiorniji od bića napravljenog od zemlje. On je nastavio da dovodi ljude u kušnju šaptanjima i pogrešnim navođenjima. Zato je on personifikacija iskušenja.

[45] Broj 666 je simbol vraga.

Da se radi o nekom neobičnom svijetu magije, čitalac može vidjeti iz samih naslova sastavljenih od izraza koji odmah aludiraju na takav svijet: Crni mag, Prorčica, Zelena deva, Čudnovato putovanje Ibrahima Talhe, Teatar sjena, Zatravljena, Nestanak Mirze Kurjaka itd. Pisac se, dakle, ne libi iskoristiti jaku poziciju teksta za upućivanje na svoju poetiku.

U teoriji o fantastičnoj književnosti bilo je mnogih pokušaja određivanja fantastičnih motiva, tema, koji redovno ostaju nepotpuni ili s nejasnim kriterijem podjele (Scarborrough, Penzolt, Vax, Caillois)[46]. Todorov naglašava da, u najopćenitijem, fantastična književnost govori o čemu i sva književnost, samo u superlativu i pretjerano. U okviru spominjanih kategorija fantastičnog, u *Talhama* susrećemo slijedeće:[47]

- ugovor s đavolom (kao okvirni nagovještaj onoga što obilježava porodicu Talhe),
- neuspokojena duša koja traži da se izvrši određeni čin kako bi se smirila ("Šesta smrt Benjamina Talhe", "Sulejman"),
- avet osuđena na beskrajno i besciljno lutanje ("Sibila", Ilmihar u "Vudžudu"),
- predmet koji oživljava ("Zelena deva", "Moć sablje"),
- preokretanje oblasti jave i sna ("Veliki pas trči pokraj sahat-kule"),
- zaustavljanje, ponavljanje, nevjerovatno brzo protjecanje vremena ("Putnik iz Erzeruma", "Ukradeni časovnik", "Kao da se budim u voćnjaku", opći doživljaj vremena Džafera Talhe),
- odvojeni dijelovi ljudskog tijela ("Vudžud")
- igra vidljivog i nevidljivog (često)
- alhemija, vradžbine ("Kalem i tinta", "Vudžud"),
- preobraženja ("U brijačnici"), itd.

Na koje još načine pisac "proizvodi" fantastične elemente slažući od njih cjelovit i koherentan magijski svijet?

"Fantastično je poseban slučaj opštije kategorije 'dvosmislenosti viđenja' ", nakon ispitivanja različitih tretmana kategorije fantastičnog u teoriji književnosti, zaključit će Tzvetan Todorov u svojoj sjajnoj studiji *Uvod u fantastičnu književnost*. *Dvosmislenost viđenja* podrazumijeva neodlučnost između stvarnog[48] i prividinog (koje nastaje ukoliko subjekt opažanja nije

[46] Usp. Todorov 1987.

[47] U ovom nabrajanju nisam se trudila da obuhvatim sve Horozovićeve teme niti da navedem sve primjere, nego da dam ilustraciju na koji način, u okviru tema, autor gradi fantastično.

[48] Pojam stvarnog tretirat ću kao skup svih prirodnih, pa i društvenih, zakona svijeta u kojem živimo, bez obzira na kulture i kulturalne razlike u doživljavanju istih, dakle: u jednom općem smislu.

siguran u pouzdanost svojih čula) ili između stvarnog i imaginarnog (za koje se subjekt opažanja pita je li plod mašte). U kontekstu žanra[49], *Talhe* su najbliže fantastičnom, tj. fantastično-čudesnom. Žanrovski, ovakvo djelo se određuje kao čudesno, a ne kao čudno jer do kraja nije ustanovljeno da je opisani svijet zabluda, san, halucinacija ili nešto slično. Događaji su ispričani tako da čitalac ne zna čega je proizvod svijet koji mu se predstavlja. "Ako (čitalac, op. a.) odluči da se moraju prihvatiti novi zakoni prirode kojima bi ta pojava (koja ne pripada zakonima stvarnosti, op. a.) mogla biti objašnjena, ulazimo u žanr čudesnog"[50]. Fantastično do kraja ostaje neobjašnjeno, neracionalizirano. U djelu vlada neodlučnost između zakona stvarnog svijeta i svijeta koji se čini novim i drugačijim (što je odlika prave fantastike). Najeksplicitnije to je pokazano u noveli "Zelena deva", u kojoj doslovno ta dva svijeta ušetavaju jedan u drugi. "Zelena deva" funkcioniše i kao prikaz odnosa života i umjetnosti, koji se također isprepliću i ovise jedan o drugome, ali su i ucrtani/upisani jedan u drugi. Također je vrlo čest motiv odnos između budnosti/stvarnosti i sna koji nije odnos suprotnosti, nego preklapanja i miješanja.

To su samo neki od načina na koje pisac postiže neodlučnost, a koristi i slijedeće postupke:

1. Postoji distinkcija između pripovjednog "sad" i pripovjedne prošlosti: u trenutak pripovijedanja smješten je pripovjedač, odnosno zapisivač redova koji nije siguran u pouzdanost svijeta koji opisuje ("...ali nisam baš sasvim siguran u pouzdanost i vjerodostojnost podataka koje mogu pronaći u ovoj velikoj plavoj knjizi...", "Opisi drugih zbivanja, međutim, bili su, ili sasvim izostavljeni, ili, kad su već stavljeni, toliko nemarni da im se ni u kom slučaju nije moglo vjerovati.", *Talhe* 138), dok u prošlosti likovi koje opisuje sasvim prirodno prihvataju čudesan svijet koji ih okružuje i nisu njime iznenađeni. Postupci slični ovome nisu rijetki u književnosti – njima se postiže spomenuta "dvostrukost viđenja". Zapisivačeva sumnja u ono što piše, pak, nije odbacivanje vjerodostojnosti zapisanog i nije dovoljna da se svijet koji opisuje označi kao produkt poremećenih čula ili produkt mašte.

2. Pri tome ne znamo u kakvom svijetu živi pripovjedač – njegov svijet jeste čudan, ali zakoni tog svijeta nisu fantastični: znamo da se nalazi u nekoj čudnoj biblioteci i da *mora*[51] da zapisuje ono što smo odredili kao

[49] Tzvetan Todorov fantastično dijeli na četiri podžanra: čisto-čudno, fantastično-čudno, fantastično-čudesno, čisto-čudesno. Usp. Todorov 1987.

[50] Todorov 1987: 46.

[51] To *moranje* opisuje kao "nejasnu obavezu" (*Talhe*, 137), ali ne objašnjava jasno zašto i na koji način mu je nametnuto ovakvo što: neka "fantazmagorična noć" dovela ga je u knjižnicu.

pripovjednu prošlost. Njegov svijet fantastičan je možda jedino po tome što je to "sad" vrlo neodređeno: "...čini mi se već stoljećima, isto kao i sekundama, slovima boje zgusnutog neba ili boje mraka ispisujem..." (*Talhe*, 137). On opisuje doista fantastičan svijet prošlosti (za koji kaže da je "bivše vrijeme"), ali se prema njemu vrlo rijetko izjašnjava, za njega je to "povijest jedne nepoznate, bivše i buduće porodice, nejasne kao i sama ova žuta hartija na kojoj izvijam slova..." (Ibidem). Osim toga, mada je cijeli prvi ciklus novela posvećen sjećanjima Džafera Talhe, ona su vrlo blijeda, isprekidana, nekada djeluju kao halucinacija i stječe se dojam njihove nepouzdanosti, čime je doveden u pitanje cijeli identitet Džaferov jer identitet čine sjećanja, pa će i on sam zavapiti: "Gdje sam? Ko sam?" ("Talhe", 56)

3. Dodatna doza čudesnog izazvana je "sumnjivom" fokalizacijom: čiji "pogled" narator zapisuje – ne znamo. Fokalizacija je ustvari smještena u knjige iz kojih zapisivač prepisuje, ali ne znamo ni ko je njih napisao, ni da li Džafer Talha samo prepisuje ili u tekstu i intervenira. Upućeni smo u to da je i prije njega u istoj knjižnici bilo sličnih zapisivača, od kojih je konkretno poznat maglar Dujso, za kojeg Džafer kaže da je pisao uglavnom o magli (što je najbolje znao), što nam može sugerirati da ovi zapisivači rade više od samog prepisivanja – oni u najmanju ruku dopisuju svoje "glose". Sve u svemu, kako su prethodni pisari dolazili do podataka koje zapisuju, nije jasno, tako da je fokalizacija potpuno neodređena, a od ključne je važnosti za doživljavanje vjerodostojnosti onoga što je čitaocu ponuđeno – on je i ovime ostavljen u prelijepoj nedoumici.

4. Iz toga se jasno vidi i modalnost koju autor upotrebljava kao postupak kreiranja fantastičnog: cijeli taj svijet je, "možda", nejasan, neodređen – "... i nisam siguran da se ovo o čemu pišem možda uopće dogodilo, da možda tek predstoji zbivanje ovih slika i života u ovom gradu i njegovoj povijesti." (*Talhe* 138) Ponekad taj svijet nije nejasan, nego se i negira: "Važno je samo to da se Ilmihar nakon nekog vremena našao u gradu imenom Teramet, kojeg sad više nema i na čijem je mjestu danas grad kojeg isto tako nema" (*Talhe* 151).

5. Čest jezički postupak fantastične književnosti jeste upotreba imperfekta i aorista, koji se i u ovim novelama redovno javljaju (Ilmihar vidje, dželat pobježe...).

Novela "Vudžud", po strukturi fabule (uzročno-posljedičnih događaja) u kreiranju fantastičnog, slična je *Večernjem aktu* Pavla Pavličića. Fantastično se povećava postepeno: Ilmihar prvo istraživački radi na Suptiliji, tekućini koja je "plemenitija od krvi". On postepeno uviđa njena magična svojstva, da bi ona redom pravila sve veća čuda. Prvo ga spašava od kuge, onda, zahvaljujući njoj, odsječena pseća glava laje, zatim oživljava Ilmihara i vraća njegovu odsječenu glavu na tijelo itd. (Na sličan način glavni junak *Večernjeg akta* prvo falsificira novčanicu, pa otkrije sposobnost prepoznavanja falsifikata, da bi falsificirao sve veće i nevjerovatnije stvari.) Suština postupka jeste u tome da se čitalac polako "priprema" na sve čudesnije događaje i zbog te postepenosti ih lakše prihvata.

Novele u zbirci *Talhe* ne pripadaju sve svijetu čudesnog, neke ostaju u okvirima čudnog, slično onima koje su priključene kao četvrti dio izdanju Svjetlosti iz 1991. Takve su novele obično autoreferencijalne. U tu grupu spadaju neke od novela iz prvog dijela "Pričanja Bagrema Džafera Talhe", kao što je "U noćima koje su nailazile, pauk", "Kao da se budim u voćnjaku", "Hana"; tu spadaju i "Zapis o Zijadu", "Crni mag", "Putnik iz Erzeruma", "Proročica". U njima čitalac nije suočen s novim i drukčijim zakonima od prirodnih, nego je svijet koji mu se plasira neobičan i začuđujući.

IZVOR

Horozović, Irfan: *Talhe ili Šedrvanski vrt*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

LITERATURA

Bahtin, Mihail Mihajlovič (1989), *O romanu*, Nolit, Beograd.

Barthes, Roland (1975), *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš.

Belsey, Catherine (2003), *Poststrukturalizam*, Šahinpašić, Sarajevo.

Biti, Vladimir (1992), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb.

Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.

Borhes, Horhe Luis (1979), *Kratke priče*, Rad, Beograd.

Denić-Grabić, Alma (2005), *Otvorena knjiga*, Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo.

Duraković, Enes (1995), *Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka*, Alef, Sarajevo,

Duraković, Enes (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. IV (Novija književnost – proza), Alef, Sarajevo.

Epštejn, Mihail (1998), *Postmodernizam*, Zepter Book, Beograd.

Finkielkraut, Alain (1997), *Mudrost ljubavi*, Zid, Sarajevo.

Hačion, Linda (1996), *Poetika postmodernizma (istorija, teorija, fikcija),* XX vek, Novi Sad.

Hajdarević, Hadžem (2000), "*Pripovjedački vrtovi Irfana Horozovića*", u: Irfan Horozović, *Izabrane pripovijetke*, Sejtarija, Sarajevo.

Horozović, Irfan (1991), *Talhe ili Šedrvanski vrt*, Svjetlost, Sarajevo.

Ibn 'Arabî: *A Comparative Study of the Key Philosophical Concepts in Sufism and Taoism* (1966), Keio Institute, Tokyo.

Izutsu, Toshihiko (1995), *Sufizam i taoizam: komparativna studija ključnih filozofijskih pojmova*, Sarajevo Publishing, Sarajevo.

Katnić-Bakaršić, Marina (2001), *Stilistika*, Ljiljan, Sarajevo.

Lachmann, Renate (2007), *Metamorfoza činjenica i tajno znanje (O ludama, mostovima i drugim fenomenima),* Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo.

Lešić, Zdenko (2005), *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo.

Lešić, Zdenko i dr. (2006), *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Sarajevo Publishing, Sarajevo.

Markes, Gabriel Garsia (1999): *Riba je crvena (Mašta i stvaralaštvo),* Narodna knjiga Alfa, Beograd.

Odjek, 2/LXI, ljeto 2008, Sarajevo.

Pantić, Mihailo (1987), *Aleksandrijski sindrom*, Prosveta, Beograd

Pavičić, Jurica (2000), *Hrvatski fantastičari: Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

Pirić, Alija (2000), "*Riječ pred velikim sudom Vremena*", u: Irfan Horozović, *Filmofil*, Sejtarija, Sarajevo.

Sartre, Jean-Paul (1981), *Filozofski spisi*, Nolit, Beograd.

Todorov, Cvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.

CONTEXT AND PROBLEM OF GENRE

Summary

This essay deals with one of the first, if not the first, postmodern literary work in Bosnian-Herzegowinian and Bosniak literature entitled *Talhe ili Šedrvanski vrt*, written in 1972 by Irfan Horozović, one of the most important Bosniak writers ever. In the begining, it offers a short revision with critic review of how this book has been seen by critics from the moment it was written until now. Later, it treats two theoretical problems: a problem of genre and a type of fantastic discourse. In the past, and even in the recent reception, there were polemics whether this is a book of short stories or a novel. Here was proven and shown which of the characteristics of this book are characteristics of a book of short stories and which are not and why this book is still to be treated as a book of short stories regarding not only tradicional but also recent theories of literature. In the second part, a fantastic discourse has been treated, its type and its characteristics. Horozović was influenced by the western postmodern tecniques which he embraced, but also by the oriental literary and cultural memory, where the border between the real and fantastic is seen differently than in the western culture. The author found the way to mix the two and make his stories speak not only about the world of fantasy, but also about the real world by producing a lot of meanings while using allegory and metaphor. The essay interprets these allegories and categorizing the fantastic discourse, relying mainly on the work of Tzvetan Todorov, but it also gives its own understanding and conclusions about the theory of genre, fantasy and other relevant issues.

UDK: 821.112.2(436).09-31Rilke, M.R.

Irma DURAKOVIĆ

WAHRNEHMUNGSRÄUME IN RAINER MARIA RILKES *AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE*

SCHLÜSSELBEGRIFFE: *Rainer Maria Rilke, Moderne, das "neue Sehen", Großstadtwahrnehmung, flanierender / intentionaler Blick*

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage des Wahrnehmungsraumes in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Es wird zunächst die "Wahrnehmungsverschiebung" untersucht, die um die Jahrhundertwende duch die technischen und industriellen Entwicklungen manifest wird, um die Intensität der urbanen Erfahung, die sowohl stilistisch als auch thematisch den Malte-Roman prägt, festzustellen. Einzeln werden die aneinandergereihten apokalyptischen Großstadtbilder analysiert und auf die Unmöglichkeit des Erzählens reflektiert. Im Blick des jungen Dichters, der durch die Straßen Paris flaniert, lässt sich ein intentionales Sehen erkennen, welches Bilder auswählt, die im isolierten Zimmer niedergeschrieben werden; für uns wird sich daher die Frage stellen: was Maltes Sehen motiviert und warum er allein die Negativität in Paris wahrnimmt?

EINFÜHREND

"Die in der literarischen Moderne ausgetragene Erkenntniskrise", so Silvio Vietta, "ist in der Reflexionswendung der Moderne und der in ihr sich vollziehenden Subjekt-Objekt-Spaltung begründet, aber auch die Sprachreflexivität und Selbsterforschung des Subjekts, des ästhetischen Materials – in der Literatur die Sprache, in der bildenden Kunst Farbe und Form, in der Musik die Welt der Töne. Sie ermöglicht das experimentelle Ausprobieren neuer Formen und Konstellationen in den Künsten."[1] Wie sich das "experimentelle Ausprobieren" in der literarischen Wahrnehmung im Zeitalter der "modernen Industrialisierung und Ubranisierung" vollzieht, belegt Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der als

[1] Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart: Metzler 1992, S. 27.

der Schlüsseltext für die deutschsprachige Moderne um 1910 schlechhin betrachtet werden kann.

In die Großstadt Paris, die um die Jahrhundertwende ein Zentrum der Weltkultur[2] war, verortet Rilke die Handlung seines Malte-Romans, und macht sie zum Sinnbild der Moderne. In der zweiundzwanzigsten Aufzeichnung – in einem Briefentwurf – schreibt Malte über Paris:

> *"Ich bin in Paris, die es hören freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. Was mich betrifft, ich muß zugeben, daß ich ihnen in gewisser Beziehung erlegen bin. Ich glaube, es läßt sich nicht anders sagen. Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt, wenn nicht in meinem Charakter, so doch in meiner Weltanschauung, jedenfalls in meinem Leben. Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter Einflüssen in mir herausgebildet, und es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voller neuer Bedeutungen. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. Ich bin ein Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen."* [3]

Die "andere Auffassung aller Dinge", die Malte in diesem Briefentwurf anspricht, kann zunächst zweifach gedeutet werden: Erstens hat sich Malte in einer enorm technisch entwickelnden Großstadt eingefunden, und das Großstadtbild, das wir aus seinen einleitenden Aufzeichnungen erfahren, wird zur "Allegorie der Verlorenheit des Menschen und [...] repräsentiert die häßliche Form des Lebens."[4] Die Konfrontation des modernen Großstadtlebens führt bei Malte zu einer "Veränderung der Wahrnehmung, die er [als ein junger Schriftsteller] [...] literarisch nicht mehr zu formen vermag."[5] Zweitens ist die "andere Auffassung aller Dinge" mit dem "neuen Sehen" verwandt, denn sowohl Rilke als auch sein Malte beginnen in Paris neu sehen zu lernen.

[2] Michael Pleister: Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals, Hamburg: Helmut Buske 1990, S. 99.

[3] Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. –In: Sämtliche Werke: Bd: VI, Frankfurt am Main: Insel, S. 774/5. [im folgenden AMLB].

[4] Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde. –In: Rilke-Perspektiven. "aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes", hrg. Hans-Albrecht Koch u. Alberto Destro, Overath: Bücken & Sulzer 2004, S. 190-202; Zitat; S. 193.

[5] Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart: M. und P. Verl. für wiss. Forschung 1991, S. 32.

Als Rilke im Jahr 1902 seine erste Reise nach Paris antritt[6], erhofft er sich, wie Hansgeorg Schmidt-Bergmann bemerkt, den "neuen Dichter" zu finden, und "zugleich es selbst zu werden"[7]. Was er aber in der Großstadt erfährt, ist einerseits die Negativität der Moderne und andererseits Auguste Rodins Kunst. Rilke, der sich vor der Paris-Zeit intensiv mit den bildenden Künsten beschäftigt, und sie in seinen frühen Erzählungen thematisiert, sieht in Rodins Torsos die plastische Dinglichkeit ein und versucht sie in sein Medium zu transformieren. Und gerade durch diesen Transformationsversuch wird der Malte-Roman unter anderem von einem "experimentellen Ausprobieren" geprägt. Weil das "Sehen", dass Rilke mühsam versucht zu lernen, von dem schnellen Großstadtleben irritiert und die "Erfahrug der Welt als eines Ganzen [...] zunehmend problematisch wird"[8], wird das Wiederfinden des Selbst in der industrialisierten Welt immer fraglicher[9] und schlägt sich demnach auch auf das Erzählen nieder. In seinem Aufsatz "Der Erzähler" schreibt Walter Benjamin: "Der Erzähler – so vertraut uns der Name klingt – ist uns in seiner lebendigen Wirksamkeit durchaus gegenwärtig. Er ist uns etwas bereits Entferntes und weiter noch sich Entfremdendes. [...] Diesen Abstand und diesen Blickwinkel schreibt uns die Erfahrung vor, zu der wir fast täglich Gelegenheit haben. Sie sagt uns, dass es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. [...] Immer häufiger verbreitet sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut wird. [...] Eine Ursache dieser Entwicklung liegt auf der Hand: die Erfahrung ist im Kurse gefallen."[10] Die Erfahrung des Verlustes, die im Malte-Roman dargestellt wird, wird durch den Gegenwarts- und dem Erinnerungsraum abgegrenzt.

Indem sich Malte im Gegenwartsraum mit den Wahrnehmungsobjekten identifiziert, in welchem er die Negativität und den Seins-Verlust wahrnimmt, und diese Erfahrungen letzlich auch nicht in einem kontinuierlichen Handlun-

[6] Rilkes erste Reise nach Paris geschieht im Auftrag des Professors Richard Muther, welcher ihm die Aufgabe gibt eine Monographie über den Bildhauer A. Rodin zu verfassen. Im September des Jahres 1902 kommt Rilke in das Atelier des Künstlers; von Mitte November bis Mitte September erfolgt die Niederschrift der Monographie, die in der Sammlung illustrierter Monographie mit dem Reihentitel *Die Kunst* im Jahr 1903 erscheint.

[7] Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde, op. cit., S. 190.

[8] Vahidin Preljević: Verfallsbilder und Ordnungskritik. Die Negativität der Moderne in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. – In: Pismo: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, II/1, Sarajevo: Bosnische Philologische Gesellschaft 2004, S. 187-210; Zitat S. 189.

[9] Ibidem.

[10] Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. –In: W.B. Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften BII/2, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 438/439.

gs-zusammenhang vollbringen kann, versucht er im Akt des Erinnerns eine Kontinuität herzustellen und sich zugleich seiner Identität zu versichern. Doch obwohl im Erinnerungsraum, also in der inneren Vorstellung, die wahrgenommenen Bilder der Außenwelt einer Entwicklung und Veränderung durchlaufen, erweisen sich Kontinuität und Identitätsbildung weiterhin als problematisch.

1. GROSSSTADTWAHRNEHMUNG IN DEN *AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE*

Der Text der ersten zehn *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* lebt von einer Dynamik der Bilder der Großstadt Paris, welche ohne eine epische Kontinuität aneinander gereiht werden.[11] Maltes Schreibweise tendiert, wie Hansgeorg Schmidt-Bergmann feststellt, zur futuristischen Malerei, welche zwar nicht wie Malte einer negativen Intention folgt, aber die Dynamik der Großstadt in einem Bild zum Ausdruck bringt. Die simulante Perspektive des jungen Dänen ist wie bei den Futuristen eine "Reaktion auf die Veränderung der Wahrnehmungsweisen der modernen Lebenswelt"[12], und ähnlich wie in der futuristischen Malerei, in der das "Darstellungsverfahren [...] die Kontinuitätsillusion von Bewegung" zerbricht und "zugleich ein neues Narrativitätsmodell"[13] organisiert, führt bei Malte die Großstadt zu Veränderung der Wahrnehmung soweit, dass er der "säkularisierten Dämonologie der Moderne [unterliegt], die er dann auch literarisch nicht mehr zu formen vermag."[14]

In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* sieht Smuda eine Wahrnehmungsüberforderung, an der der junge Däne leidet und welche exemplarisch an der Tagebuchform ablesbar ist. Für Smuda stellt demzufolge die gewählte Tagebuchform einen Versuchscharakter, wo das Subjekt, indem es seine Wahrnehmungsweise auszubilden vermag, "ständig am Rande der Wahrnehmungsüberforderung entlang läuft", so dass unvorsehbare Eindrücke und Erfahrungen schwer mitteilbar sind, und daher "momentane Einsichten in isolierten Einzeleindrücken" notiert werden und "Erfahrungsfragmente"[15] bleiben.

[11] Die Aufzeichnungen, so Sabine Becker, sind im Malte-Roman mehr wahrgenommen, als eigentlich erzählt. Siehe hier zu: Sabina Becker: Urbanität und Moderne. Studie zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930, St. Ingbert: Werner J. Röhring 1993, S. 79.

[12] Ibidem.

[13] Manfred Smuda: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. –In: Die Großstadt als "Text", hrsg. Manferd Smuda, München: Wilhelm Fink 1992, S. 131-183; Zitat S. 155.

[14] Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde, op. cit, S. 193.

[15] Ibidem, S. 136.

Die Struktur des Tagebuchs bleibt im ganzen Werk enthalten, nur einmal und zwar in der ersten Aufzeichnung wird uns die genaue Zeit- und Ortsangabe *11. September, rue Toullier* (MLB 709) gegeben, wo hingegen in der sechzehnten Aufzeichnung nur die Ortsangabe der *Bibliothèque Nationale* (MLB 741) erfahren wird. Die Auslassung der Zeit- und Ortsangaben sieht Käte Hamburger in der "offenen, losen Form [...] jedes Tagebuchs" begründet, die "ein Fortschreiten in der Zeit, sei es in kleineren oder größeren Zeiteinheiten, aber auch den Rückblick in Vergessenes"[16] erlaubt. An der Tagebuchform wird erkennbar, dass Malte die neue Wirklichkeit mit traditionellen Erzählformen nicht erfassen kann, da das Schreiben stilistisch durch seine urbane Erfahrung geprägt wird.[17]

Maltes Aufzeichnungen der Großstadtwahrnehmung leben von blitzartig wahrgenommenen Eindrücken; visuell, olfaktorisch und auditiv nimmt Malte in den ersten drei Aufzeichnungen Paris wahr, er sammelt neue Erfahrungen einer "Großstadtplötzlickeit", die ihm auf seinem familiären Landgut im Urnekloster bisher unbekannt blieben. Seine erste Berührung mit dem Großstadtleben ist eine Berührung mit einer radikalen Fremdheit, von denen die leiblichen Sinne nicht unverschohnt belieben und mit Bernhard Waldenfels gesprochen, versagt die Regelung der Sinne durch diesen Einbruch des Fremden und eine "Entregelung aller Sinne" tritt ein, so dass "Neuartiges und Fremdartiges" das auf das Innere eindringt "vielfach begleitet von Störung und Verwirrung und bedroht von Wahn und Chaos"[18] ist.

Walter Benjamin schreibt, dass "[i]nnerhalb großer geschichtlicher Zeiträume [...] sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswarhnehmung [verändert]"[19] Der Mensch der Moderne entwickelt im Ansturm der technischen und industriellen Entwicklungen eine "neue" Wahrnehmungsweise, welche getragen von Vergessen und Erinnern ist. Gotthart Wunberg stellt fest, dass sich seit dem frühen 19. Jahrhundert die Dialektik der Vergangenheit und Erinnerung an dem zunehmenden Informationsüberschuß[20] festmachen lässt; tehnische und industrielle Erneuerungen (Eisenbähne, Telegraphen, Telefone usw.) zwingen zum Vergessen

[16] Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, Stuttgart: Ernst Klett 1976, S. 68.
[17] Sabina Becker: Urbanität und Moderne, op. cit., S. 83.
[18] Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 10.
[19] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner tehnischen Reproduzierbarkeit. -In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd.1;2, Hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 478.
[20] Gotthart Wunberg: Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, Tübingen: Gunter Naar 1983, S. 24.

und somit zum Erinnern[21]. Hier ist die Rede von einem sozialisierten Vergessen, einer lebensnotwendigen Verdrängung, wo das Einzige was im Subjekt zurückbleibt Erinnerungsspuren sind, oder wie es Wunberg *Phänomene des Wiedererkennens* nennt.

Da sich der Ansturm an Informationen vermehrt hat, unterliegt der Mensch der Moderne dem Vergessen in besonderem Maße; um zahlreiche Neuigkeiten überhaupt partizipieren zu können, erscheint Vergessen als eine Notwendigkeit, "in dem Augenblick, da ich zu viele Informationen habe und sie deshalb abstoßen muß, schafft mir das Erinnern des Gehabten, aber Vergessen, zugleich eine neue Erlebnisqualität: ich kann *wiedererinnern* [...]. Ich *kann* nicht auf bereits Bekanntes zurückgreifen; ich *muß* es."[22] Der Mensch, der nicht zugrunde gehen will, muß sein Wissen vergessen um leben zu können, oder wie Nietzsche in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* sagt, es ist "möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklicher zu leben, wie das Tier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhapt zu *leben*."[23]

1903 weist Georg Simmel in seinem Essay *Die Großstadt und das Geistesleben* auf die Wahrnehmungsveränderung in der modernen Großstadt hin. "Die tiefsten Probleme des modernen Lebens" so Simmel, "quellen dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren."[24]

Da der Mensch ein "Unterschiedswesen [ist], d. h., sein Bewußtsein [...] durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt" wird, stiftet die psychologische Grundlage, "auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, die *Steigerung der Nerven*", die "schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben."[25] Diesen Gegensatz aufzeigend, spricht Simmel über das sozialpsychologische

[21] Siehe hier zu: Robert Jütte: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, C.H.Beck: München 2000, Jütte schreibt über die Wahrnehmungsveränderung, welche sich bereits in der Vormoderne zu manifestieren beginnt, und im "Zeitalter der Industriellen Revolution eine enorme Beschleunigung, indem neue Techniken die visuelle Wahrnemung radikal veränderten" (S. 204).

[22] Gotthart Wunberg: Wiedererkennen, op. cit., S. 78.

[23] Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Werke in drei Bänden, Bd.1, hrg. Karl Schlechta, München: Hanser 1954, S. 213.

[24] Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben.- In: Georg Simmel: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft, Stuttgart: K. F. Koehler 1957, S. 227-242; Zitat S. 227.

[25] Ibidem, S. 228.

Phänomen der Blasiertheit in der Großstadt und die unterschiedliche soziale Natur dieser beiden Räume.

Die Blasiertheit, die sich negativ auf die soziale Natur der Großstädter auswirkt, "ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize", aus denen, wie Simmel sagt, die "Steigerung der großstädtischen Intellektualität hervorzugehen schien."[26] Nerven werden mit verschiedenen und sich andauernd abwechselnden Eindrücken "zu ihren stärksten Reaktionen aufgeregt, bis sie schließlich keine Reaktionen mehr hergeben."[27] Diese brutalen hin- und herreißenden blitzartigen Eindrücke lassen schon in einem Kind, welches in diesem Milieu aufwächst, die Unfähigkeit entstehen auf neue Reize mit der "ihnen angemessenen Energie"[28] zu reagieren. "Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge"[29]; die Dinge werden zwar wahrgenommen, aber nicht unterschieden nach Wert und Bedeutung, sie erscheinen "in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung"[30] und werden als nichtig empfunden. Diese Existenzform befestigt im geistigen Leben der Großstädter eine Reserviertheit. Simmel vergleicht die unzähligen Bekannschaften in der Großstadt mit jenen in der Kleinstadt "in der man fast jeden Begegnenden kennt und zu jedem positives Verhältnis hat", wenn sich aber ein Großstädter äußerer Berührungen mit unzähligen Menschen hingeben würde, so Simmel, und mit inneren Reaktionen antworten sollte, würde er sich "innerlich völlig atomisieren und in eine ganz unausdenkbare seelische Verfassung geraten."[31] Die Folge dieser Reserve, wo wir unseren "jahrelangen Hausnachbarn"[32] vom Sehen her nicht einmal kennen, ist "teils der psychologische Umstand, teils das Recht auf Mißtrauen, das wir gegenüber den in flüchtiger Berührung vorüberstreifenden Elementen des Großstadtlebens haben."[33] Für Simmel ist nicht allein die Gleichgültigkeit die Innenseite dieser äußeren Reserve, sondern auch eine "leise Aversion" die sich daraus spiegelt, "eine gegenseitige Fremdheit und Abstoßung, die in dem Augenblick einer irgendwie veranlaßten nahen Berührung sogleich in Haß und Kampf ausschlagen würde."[34]

[26] Ibidem, S. 232.
[27] Ibidem.
[28] Ibidem.
[29] Ibidem.
[30] Ibidem.
[31] Ibidem, S. 233/234.
[32] Ibidem., S. 234.
[33] Ibidem.
[34] Ibidem.

Den evozierten Störungen und Verwirrungen der Malteschen Großstadwahrnehmung geht Sabina Becker in ihrem Buch *Urbanität und Moderne* (1992) nach. Becker vertritt die These, dass "Maltes Schreiben thematisch und stilistisch durch seine urbane Erfahrung geprägt ist"[35], wo seine Erfahrungen einer neuen Welt zunächst eine "Sprachlosigkeit" erzeugen und so die "neue Wirklichkeit", die sich vor seinen Augen abspielt, "mit den traditionellen Erzählformen [...] nicht mehr erfaßt werden"[36] kann. Nach Becker passt sich der wahrgenommene schnelle Rhytmus der neuen Welt Maltes Duktus an, diese "Anpassung erfolgt in erster Linie durch die Verwendung parataktisch aufgebauter Aussagesätze"; Becker macht aufmerksam auf den Verzicht "jeglicher kausalen oder anderen verbindenden Konjuktionen" die Rilke bewußt auslässt und auf die "einzelnen Wahrnehmungen [die er] in impressionistischer Weise [aneinanderreiht]", so dass letzlich der "Aufzeichnungsprozeß Ausdruck der disperaten Perzeptionsweise"[37] wird. In Maltes Prozess des "Sehenlernens" sieht Becker die Voraussetzung für eine neue Art des Schreibens, dass durch die "äußere Umgebung" und nicht des "inneren, subjektiven Empfindens"[38] erfolgt. Auch die "Gebundenheit des Erzählens an die Erinnerung [wird] durch den Zusammenhang mit dem Motiv des "Sehens" noch vestärkt"[39], denn Maltes Erzählunfähigkeit ist demnach mit der Erinnerungsstruktur engstens verbunden, welche in dem großstädtischen Raum eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit, die das Primat für die Sichtbarmachung des Erzählens ist, unterlässt. Analog zu den fragmentarischen Bildern des großstädtischen Raumes treten bei Malte die Erinnerungsbilder auf. Weil Malte im urbanen Raum die Unterwerfung des traditionellen Erzählens erlebt, muss er aus diesem Grund, wie Becker schreibt, "in Paris ein neues Sehen und demzufolge auch ein neues Schreiben lernen [...], dass die Aufnahme und Verarbeitung der äußeren Realität als Voraussetzung für das Schreiben über seine innere Welt ist."[40] Wie Becker in ihrer Malte-Analyse zeigt, geht aus Maltes Großstadtwahrnehmung die Erzählunfähigkeit, die Unsagbarkeit des Wahrgenommenen hervor; doch für uns stellt sich die Frage, was Maltes Sehen motiviert bzw. warum Malte sieht, was er sieht?

[35] Sabina Becker: Urbanität und Moderne, op. cit., S. 83.
[36] Ibidem.
[37] Ibidem, S. 90.
[38] Ibidem, S. 82.
[39] Ibidem, S. 96.
[40] Ibidem, S. 97.

2. DAS "NEUE SEHEN". DAS "NEUE SCHREIBEN"

Im Essay *Das Auge und der Geist* schreibt Maurice Merleau-Ponty, dass, wenn der Leib wahrnimmt, er "zugleich sehend und sichtbar [ist]. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, - die andere Seite – seines Sehvermögens erkennen."[41] Das Auge, dass als das Fenster der Seele in das man hineinschaut metaphorisch verstanden werden kann, ist zugleich auch das Fenster aus dem wir hinausschauen und somit die Grenze zwischen Außen und Innen des eigenen Körpers überschreiten.[42] In das Sehen, wie Christoph Wolf bemerkt, gehen die "Erinnerungen, Wunschbilder und die Phantasien des Sehenden ein, sie erzeugen ein je individuelles Bild des Anderen und der Welt."[43]

Vergangenes existiert in der Gegenwart, so Edmund Husserl, der den erlebten Inhalt, in der Gegenwart "im Sinn dieser Auffassung versehen nur mit einem neuen Moment" präsent sieht. Der erlebte Inhalt exisitert gegenwärtig, der "in dieser gegenwärtigen Existenz [...] nur ein neues Moment [hat]."[44] Es gibt also keine Wahrnehmung, die, wie Henri Bergson schreibt, "nicht mit Erinnerung gesättigt ist", und die uns "tausend und abertausend Elemente aus unserer vergangenen Erfahrung" [45] wiedergibt.

In Maltes "neuem Sehen" können wir eine Wahrnehmung beobachten, die sich kontinuierlich in zwei differenten Raum- und Zeitdimensionen[46] bewegt. Während Malte im wahrnehmenden Gegenwartsraum auf Erscheinungen selektiv reagiert, rekonstruiert er dieselben im wahrnehmenden Erinnerungsraum. Die Anschauungweise deiser beiden Räume geht aus Maltes "neuem Sehen" hervor, die sich erst in einer "Wunde der Zeit" zu manifestieren beginnt und nach einer Therapie verlangt in der "Erinnerung, Kon-

[41] Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. –In: Philosophische Essays, Hamburg: Felix Meiner 2003, S. 275-318; Zitat S. 279/280.

[42] Christoph Wolf: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens. –In: Das Schwinden der Sinne, Hrg. Dietmar Kamper u. Christoph Wolf, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 21-46; Zitat S. 23.

[43] Ibidem.

[44] Edmund Husserl: Zur Einführung der wesentlichen Unterscheidung zwischen "frischer" und "Wieder"-Erinnerung und über Inhaltsveränderung und Auffassungsunterschiede im Zeitbewußtsein- In: Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1983-1917) hrg. Rudolf Bernet, Felix Meiner: Hamburg 1985, S. 3-53; Zitat S. 38.

[45] Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg: Felix Meiner 1991, S. 18.

[46] Vgl: Martin Fontius: Wahrnehmung –In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd VI: Tanz – Zeitalter/Epoche, hrg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, u.a., Stuttgart: Weimar: Metzler 2005, (Stichwort: Wahrnehmung S. 436-461), hier 436.

tinuität und Identität [...] zu einer dringlichen Aufgabe [werden]"[47]. In der sechsten Aufzeichnug schreibt Malte: "Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat" (AMLB, S. 712). Nachdem er in der vierten Aufzeichnung seinen bisher unbekannten Innenraum entdeckt und sagt: "Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht." (AMLB, S. 710), wird die äußere Wahrnehmung für sein Inneres konsequent. Er gibt die Außenwelt auf, weil er sie in "sich" entdeckt hat.[48] Sein äußerer Entfremdungsprozess verwandelt sich in einen inneren, Malte: "[w]ozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe." (AMLB, S. 711)

Der junge Dichter, der nach dem Tod seines Vaters in die Großstadt kommt, und mit achtundzwanzig Jahren ein Drama und "eine Studie über Carpaccio geschrieben [hat], die schlecht ist", will jetzt, da er sehen lernt, "anfangen, etwas zu arbeiten". (AMLB, S. 723) Sein "neues Sehen" stellt, wie die 14. Aufzeichnung zeigt, in der er seine "Überlegungen über die Entstehung der Dichtung[49] niederschreibt, einen Versuch des Erzählens dar. In dieser Aufzeichnung heißt es: "Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht. Ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein."(AMLB, S. 728) Malte, dem es nicht nur um die "Registrierung von Eindrücken" geht, sondern um die "schöpferische Verwandlung des Gesehenen", denkt durch das Schreiben die "Zusammenlosigkeit der Dinge" überwinden zu können.[50] Im letzten Satz dieser Aufzeichnung "Ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein" (Ibidem), und mit dem Beginn der 15. Aufzeichnung – hier erinnert sich Malte an den Besuch beim Großvater Brahe am Schloss im Urnekloster – sieht Ernst Fedor Hoffmann den Anfang Maltescher "Schreib-Arbeit", in welcher die "Aufzeichnungen nicht mehr den Charakter des Tagebuchs [haben], sondern [...] Versuche dichteris-

[47] Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H.Beck 1999, S. 97.

[48] Vgl.: Bernhard Arnold Kruse: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rikes "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", Wiesbaden: Dt. Univ. Vrlg. 1994, S. 51.

[49] Siehe hier zu: Judith Ryan: >Hypothetisches Erzählen<: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*. –In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 244-280; Zitat S. 252.

[50] Ibidem.

cher Gestaltung" sind.[51] Mit seinem abrupten Eingangssatz "So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier" (AMLB, S. 709) gibt uns Malte die "Richtung, auf welchen gegenständlichen oder seelischen Bereich der Blick gelenkt wird"[52]; Käte Hamburger bemerkt, dass die formale Struktur der Aufzeichnungen in der Form des Tagebuchs im ganzen Werk enthalten bleibt.[53] Hamburger sieht Rilkes Umorientierung von der ersten Fassung des Malte-Romans, die er 1904 in Venedig beginnt, und in der Form eines Er-Romans unterlegt, auf die in der zweiten Fassung in der Ich-Form also auf die Form des Tagebuchs begründet, die dem Schreibenden gestattet assoziativ und zugleich kontrastiv zu sein.[54]

In den Aufzeichnungen wird auf eine kontinuierliche Darstellung, einen "kausal geordneten Handlungszusammenhang" verzichtet, es fehlen fast völlig epische Sequenzen, die eine "innere oder äußere Bewegung"[55] präsentieren. Reflexionen, Beschreibungen, Erinnerungen werden montiert und miteinander vermischt; verschieden kombinierte Texttypen unterschiedlicher Art, wie die Montage des Baudelaire-Zitats[56] oder ein Briefentwurf werden u.a. in die Aufzeichnungen aufgenommen. Durch dieses Montageverfahren wird von Rilke/Malte eine "radikale Abkehr von jeder Art kontinuierlichen, zielorientierten oder kohärenten Erzählens"[57] vollzogen. Ein Erzählen hat im Malte-Roman, wie Jürgen H. Petersen schreibt, durch die Auffassung der unverständlichen und undurchschaubaren Welt ausgespielt.[58] Petersen sieht die Wirklichkeit in den Aufzeichnungen nicht darstellbar, weil "Ich und Welt auseinandertreten"[59] und die Welt demnach nicht mehr erkannt werden kann.

---

[51] Ernst Fedor Hoffmann: "Zum dichterischen Verfahren in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. -In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 214-244; Zitat S. 225.

[52] Wolfdietrich Rasch: Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung. Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. –In: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart: Metzler 1967, S. 51.

[53] Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, op. cit., S. 68.

[54] Ibidem, S. 68/69.

[55] Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart: Metzler 1991, S. 69.

[56] Siehe hier zu: Anthony Stephens: Rilke als Leser Baudelaires. *Malte Laurids Brigge* und die *Petitis poèmes en prose*. –In: Rilke und die Weltliteratur. Hrg. Manfred Engel u. Dieter Lampig, Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 1999, (S. 85-107). Stephens ist der Ansicht, dass Auguste Rodin Rilke zu Baudelaires-Lektüre verholfen hat, "[v]ielleicht war die ganze Autoriät Rodins erforderlich, um Rilke für die Kunst Baudelaire empfänglich zu machen." S. 90.

[57] Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne, op.cit., S. 80.

[58] Ibidem.

[59] Ibidem, S. 73.

In Maltes "neuem Schreiben" sind die Bilder der Gegenwarts- und die Bilder der Vergangenheitsschilderung unterschiedlich; Hamburger schreibt: "Dort, wo er nicht unmittelbar ‚sieht', sondern erinnernd vergegenwärtigt, wird sozusagen der erzählerische Impuls geweckt, der das Beschreiben verdrängt. Es entstehen Szenerien, Personen treten auf, mit denen das sich in seine Kindheitsperson verwandelnde, also sich selbst objektivierende Malte-Ich Gespräch führt."[60]

Nachdem Malte im "neuen Schreiben" eine Selbsttherapie gegen die Furcht, die er in der modernisierten Großstadt *wieder* entdeckt, versucht zu verarbeiten, ("Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschreiben." AMLB, S.721), eröffnet er im "Zuge des Erzählens [...] schrittweise Gedächtnisräume [...], die ihre Konturen dadurch erhalten, daß sie einander gegenübergestellt werden".[61] Diese Räume werden von unterschiedlichen Blicken eröffnet. Doch wie sind diese Blicke zu charakterisieren; dominiert ein flanierender oder ein intentionaler[62] Blick im Malte-Roman?

3. EIN FLANIERENDER ODER INTENTIONALER BLICK?

In Benjamins Passagen-Werk heißt es, dass Paris "den Typus des Flaneurs schuf"[63]; ohne die Passagen hätte sich die Flanerie zu ihrer "Bedeutung schwerlich [...] entwickeln können"[64]. Die Passagen, wie Benjamin aus einem illustrierten pariser Führer von 1852 anführt, sind "glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen

[60] Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, op. cit., S. 73.

[61] Walter Busch: Bild-Gebärde-Zeugenschaft. Studie zur Poetik von Rainer Maria Rilke, Innsbruck/Wien/München/Bozen: Studienverl. 2003, S. 170.

[62] Käte Hamburger sieht in der Figur Maltes ein intentionales Ich, dass "gerichtet auf die Phänomene, die Gegenstände, seines Erlebens: Gegenstände, getauch in die Farbe des Leides" ist; da wir, wie die Autorin schreibt, im Roman nichts über Maltes Schicksal erfahren, und auch der "Abschluß des Romans, die Geschichte des verlorenen Sohnes, durch den Malte gewissermaßen verdrängt wird, so daß er nicht mehr im Blickfeld erscheint", deutet allein der Titel an, dass der Roman "nicht auf Malte selber [...] hinaus will, sondern [...] auf die Aufzeichnungen.", Ibidem, S. 84/5., Malte stellt demanch für Hamburger keinen "Existentialist[en] [sondern einen] Phänomenolgen des Leidens", weil er sich den "alten Geschichten und daher den Figuren" gegenübergestellt sieht, dem "er so nah wie möglich zu kommen, das er 'einzusehen' strebt." Siehe hier zu: Käte Hamburger: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. –In: Rilke in neuer Sicht. Hrg. Käte Hamburger, Stuttgart/Bern/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1971, (S. 83-159), hier: S. 119.

[63] Walter Benjamin: Der Flaneur. –In: Das Passagen-Werk, hrg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 524-570; Zitat S. 525.

[64] Walter Benjamin: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. –In: Abhandlungen 1;2, hrg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 511-605; Zitat S.538.

Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, eine Welt in Kleinen ist.“[65] Und in “dieser Welt ist der Flaneur zuhause“[66]. Auf den Straßen bewegt er sich im Tempo einer Schildkröte[67], dessen Satdt sich vor dem “Spaziegänger schwellenlos wie eine Landschaft in der Runde [...] auftun“[68] kann. Der Flaneur ist ein Unbekannter in der Menge, der sich einerseits von “allem und allen angesehen fühlt” und andererseits der “völlig Unauffindbare, Geborgene“[69] ist. Er nimmt das “Kostüm des voyageurs“[70] an dessen Phantasmagorie man den Beruf, die Herkunft und den Charakters von den Gesichtern[71] ablesen kann.

Wie bewegt sich der Flaneur in der Masse? Bei Baudelaire ist das Alleinsein in der Masse der grundlegende Erfahrungsmodus des Flaneurs, was auch die “Voraussetzung [...] für dessen besondere Wahrnehmungssituation”[72] verspricht. Die Masse, so Benjamin, ist bei Baudelaire derart verinnerlicht, dass man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht.[73] Sie “legt sich als Schleier vor den Flaneur: sie ist das neueste Rauschmittel des Vereinsamten. – Sie verwischt, zweitens, alle Spuren des Einzelnen: sie ist das neueste Asyl des Geächteten. – Sie ist, endlich, im Labyrinth der Stadt das neueste und unforschlichste Labyrinth. Durch sie prägen sich bislang unbekannte chthonische Züge ins Stadtbild ein.“[74] Baudelaires Flaneur gibt sich nicht der Masse hin, sondern schöpft aus ihr Lebenskräft, es ist eine “Bewegung der Distanzierung von den anderen mit dem Ziel einer Ich-Zentrierung“[75].

Welche Ähnlichkeiten von diesen hier genannten Charakteristiken des flanierenden Blickes treffen auf Maltes Blick zu? Maltes Striefzüge, die Richtungs- und Ziellos sind, weisen sein Unterwegs-Sein als Flanerie aus.[76] Malte ist entweder auf den Straßen Paris unterwegs oder zieht sich in sein Zimmer zurück und schreibt. Seine Bewegungen in der Masse aber unterscheiden sich

[65] Ibidem.
[66] Ibidem.
[67] Walter Benjamin: Der Flaneur, op. cit., S. 532.
[68] Ibidem, S. 539.
[69] Ibidem, S. 529.
[70] Ibidem, S. 541.
[71] Ibidem, S. 540.
[72] Ibidem, S. 213.
[73] Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. –In: Abhandlungen 1;2, hrg.Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 607-653; Zitat S. 621.
[74] Walter Benjamin: Der Flaneur, op. cit, S. 559.
[75] Harald Neumeyer: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Würzburg: Königshausen&Neumann 1999, S. 225.
[76] Ibidem, S. 212.

grundlegend von Baudelaires Flaneur. Maltes "neues Sehen", in welches "alles tiefer eingeht", vollbringt keine Distanzierung zu Wahrnehmungsobjekten, sondern identifiziert sich mit diesen. So wird Malte, als er einen Mann auf der Straße hüpfen sieht, sich physisch und psychisch in ihn hineinversetzen:

> *"Ich begriff, daß dieses Hüpfen in seinem Körper herumirrte, daß es versuchte, hier und da auszubrechen. Ich verstand seine Angst vor den Leuten, und ich begann selbst vorsichtig zu prüfen, ob die Vorübergehenden etwas merkten. Ein kalter Stich fuhr mir durch den Rücken, als seine Beine plötzlich einen kleinen, zuckenden Sprung machten, aber niemand hatte es gesehen, und ich dachte mir aus, daß auch ich ein wenig stolpern wollte, im Falle jemand aufmerksam wurde. [...] Ich wußte, daß, während er ging und mit unendlicher Anstrengung versuchte, gleichgültig und zerstreut auszusehen, das furchtbare Zucken in seinem Körper sich anhäufte; auch in mir war die Angst, mit der er es wachsen und wachsen fühlte, und ich sah, wie er sich an den Stock klammerte, wenn es innen in ihm zu rütteln begann. [...] Der Augenblick mußte kommen, da seine Kraft zu Ende war, er konnte nicht weit sein. Und ich, der ich hinter ihm herging mit stark schlagendem Herzen, ich legte mein bißchen Kraft zusammen wie Geld, und indem ich auf seine Hände sah, bat ich ihn, er möchte nehmen, wenn er es brauchte." (AMLB, S. 773)*

Durch die Identifizierung mit dem Wahrnehmungsobjekt hört zwar Maltes Flanieren nur sekundär auf zu existieren, denn weiterhin bewegt er sich durch die Straßen Paris, doch seine Erinnerungsarbeit, sein isoliertes Schreiben, wird die Flanerie in Maltes Blick völlig verneinen. Rilkes Flaneur zieht sich in sein Zimmer zurück und schreibt; hierzu bemerkt Neumeyer, dass indem Malte "seinen Schreibauftrag mit dem Sehenlernen verknüpft," der "Flaneur und Künstler zum ersten Mal im Roman funktional einander zugeordnet"[77] werden. Um zu schreiben, um die "Tiefen und Sinn seiner Existenz"[78], um die es Malte schließlich geht, zu erfahren, muss er nicht auf die Straßen gehen, sondern bleibt im Zimmer und wendet sich seinen Erinnerungen zu.

Malte, so Neumeyer, zieht sich auch aus dem Grund in sein Zimmer zurück, da er der "Gefahr ausgsetzt ist, in Paris zu verlieren, was er bis dahin für sein Ich hielt, [er] versucht sein Ich zu retten."[79]

Wie aber ist Maltes Ich vor der Zeit in Paris gewesen, und wenn sein Sehen kein flanierendes ist, wie ist es dann?

[77] Ibidem, S. 228.
[78] Ibidem.
[79] Ibidem, S. 224.

Malte ist in der modernen Großstadt tagtäglichen Schockerfahrungen[80] ausgesetzt. Er sieht "blitzartig [ein], was der geschichtliche Prozeß, in den er mitten hineingeraten ist, vom Menschen fordert: die alten Namen und Bedeutungen aufzugenen und bereit zu sein, alles anders zu sehen."[81] Malte: "Wenn meine Frucht nicht so groß wäre, so würde ich mich damit trösten, daß es nicht unmöglich ist, alles anders zu sehen und doch zu leben. Aber ich fürchte mich, ich fürchte mich namenlos vor dieser Veränderung." (AMLB, S. 755) Das "andere Sehen" meint soviel wie vergessen müssen, um ohne die bisherigen Erfahrungen leben zu können. Durch den Schreibakt aber zeigt Malte, das er nicht vergessen will. Obwohl die historischen Gestalten im engen Bezug zu seiner Identitätsproblematik stehen, grift er in die tiefe Vergangenheit zurück, er thematisiert Werke und spricht über Dichter. In der Bibliothek trifft Malte Großstädter an, welche jetzt, da sie "in den Büchern" (AMLB, S. 741) sind, ein positives Erscheinungsbild haben; Malte fragt sich: "Warum sind sie nicht immer so." (Ibidem) Der Maschinenmechanismus, der sich auf die Körper der Großstädter außerhalb des isolierten Erinnerungsraumes zu reflektiert scheint, kann hier nicht eindringen. Im "Zeitinnenraum" bleibt der moderne Mensch vom Vergessen verschont. Maltes "Erretung des Ichs" können demnach, als die Erretung *(s)einer* Geschichte gedeutet werden, die er vor seiner Ankunft in Paris besaß und im Augenblick der Gefahr denkt vergessen zu müssen.

Doch abgesehen von seinen Schockerfahrungen und dem Kampf gegen das Vergessen bleiben uns die oben genannten Fragen weiterhin offen.

In Maltes rekonstruiertem Erinnerungsraum versucht sein gegenwärtiges Ich sein vergangenes aufzuschreiben. Der Gegenwartsraum ist dem Erinnerungs-raum nicht unähnlich. Maltes erste Wahrnehmung des Sterbens ruft in ihm dieselben vergangenen Bilder auf. Warum Malte aber dermaßen auf bestimmte Wahrnehmungsobjekte fixiert ist, könnte durch das subjektive Ich erklärt werden, dem nur jenes von der Welt erkennbar ist, was er weiß.[82] In der Masse ist zwar Malte ein Flaneur jedoch mit einem intentionalen Blick. Auch wenn seine Streifzüge Ziellos sind, ist es nicht Maltes Blick, welcher den Tod, Krankheit, gesichtslose Menschen wahrnimmt. Als Malte sich als der Letzte seines Geschle-

[80] Unter "Chockmomenten", wie Benjamin schreibt, ist eine Reizüberflutung zu verstehen, welche in der Großstadtmenge "Angst, Wiederwillen und Grauen [in denen weckt], die sie als die ersten ins Auge faßten" (S. 629) Siehe hier zu: Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, op. cit., S. 609-630.

[81] Ullrich Fülleborn: Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* Rilkes Prosabuch und der moderne Roman. - In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 175-198; Zitat S. 192.

[82] Jürgen H. Petersen. Der deutsche Roman der Moderne, S. 70.

chts an den Tod seines Großvaters väterlicherseits, an den Kammerherrn Brigge erinnert, beginnt er die erste Erinnerungsaufzeichnung mit dem Satz: "Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein." (AMLB, S. 715) Zunächt stellt er in dieser Aufzeichnung einen Vergleich des ländlichen und individuellen Sterbens seines Großvaters zu dem modernen und industriellen Sterben in der Großstadt an, doch der Tod bleibt weiterhin in seinem Erinnerungsraum omnipräsent, woraus sich erschließen lässt, dass obwohl Malte zunächst das industrielle Sterben leicht ironisch kritisiert, er in seinem Erinnerungsraum selbst vom diesem geprägt ist. Seine Identifizierung mit den wahrgenommenen Objekten geht soweit, dass er im Restaurant einen sterbenden Gast[83], der an seinem Tisch sitzt, wartet und "sich nicht mehr [wehrt]", wahrnimmt und feststellt: "Und ich wehre mich noch. Ich wehre mich, obwohl ich weiß, daß mir das Herz schon heraushängt und daß ich doch nicht mehr leben kann [...] Ich sage mir: es ist nichts geschehen, und doch habe ich jenen Mann nur begreifen können, weil auch in mir etwas vor sich geht, das anfängt sich von allem zu entfernen und abzutrennen." (AMLB, S. 755)

Für Malte sind nur jene Objekte in Paris wahrnehmbar, die sein Ich verstehen und in sich entdecken kann. Die Identitätsproblematik, die durch die gesichtslose Masse und durch den Tod, als den totalen Identitätsverlust thematisiert wird, ist für Malte nicht nur in der Großstadt auffindbar, sondern lässt sich bis in seine Kindheitserinnerung zurückverfolgen. Maltes Blick kann daher insofern als intentional betrachete werden, da sich in ihm die "Spiegelung der eigenen Probleme"[84] fesstellen lässt, die nicht nur im Gegenwartsraum, sondern auch in den Geschichten über die historischen Gestalten bei Grischa Otrepjow und Karl des Kühnen behandelt wird. Maltes Fesstellung: "Ich erkenne das alles hier, und darum geht es ohne weiteres in mich ein: es ist ein zu Haus in mir." (AMLB, S. 751) belegt wohl exemplarisch seine Identifikation mit der Großstadt.

Seine Erfahrung der modernen Großstadt erweist sich als problematisch; wie Preljević im Hinblick auf die Auflösung der traditionellen Romanform in der Moderne zu recht bemerkt, wird die Möglichkeit, in der "technisierten und verwalteten Welt sich selbst wiederzufinden [...] immer fraglicher", "[u]nd infolge dessen kann auch das Erzählen nicht mehr selbstverständlich bleiben."[85]

[83] Laut Joachim Pfeiffer stellt der Tod in dieser Szene einen Schlüsselerlebnis da. "Der Tod", so Pfeiffer, "wird zum Metapher für den Verlust der Vergangenheit, des Gedächtnisses, der Erinnerung und jeglicher Bedeutung, aslo der Voraussetzung des Erzählens." Siehe hier zu: Joachim Pfeiffer: Tod und Erzählen. Wege der historischen Moderne um 1900, Tübingen: Max Niemeyer 1997, S. 179.

[84] Judith Ryan: >Hypothetisches Erzählen<: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*, op. cit., S. 267.

[85] Vahidin Preljević: Verfallsbilder und Ordnungskritik, op. cit., S. 189.

In der Großstadt erfährt Malte den Verlust des kulturellen Gedächtnisses[86] und zieht sich – da "keine einzelne Impression Totalität fassen kann - in den Erinnerungsraum zurück um die "Momente der Vergangenheit in der Synthese des Kunswerks"[87] zu sich kommen zu lassen. Aber gerade in der Vergangenheit, die für Malte ebenfalls problematisch wird, erkennt er seine kindliche "Erzählunfähigkeit" und seine Identitätsspiellust, und diese Erkenntnis des totalitätren Sein-Verlustes, den er sich durch den Schreibakt bewußter wird, schwächst seinen Körper und löst in ihm unzählige Ängst aus. Indem er aber tiefer in die Vergangenheit zurückgreift, die Legenden über Grischa Otrepjow und Karl den Kühnen - die er als Kind im grünen Buch gelesen hat - nacherzählt und mit der Parabel über den verlorenen Sohn[88] den Roman abschließt, wird er durch diese Geschichte gewissermaßen verdrängt [...], so daß er nicht mehr im Blickfeld erscheint."[89] Und die Unmöglichkeit sich in der modernen Großstadt "wiederzufinden", treibt Malte in den Erinnerungsraum zurück, in welchem er versucht seine Identität zu bilden, jedoch sein Ich als ein aus bruchstückhaften Erinnerungsbildern absolutes Gedächtnis erfahren wird.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Rilke, Rainer Maria (1955-1966), Sämtliche Werke: Bd: I-VI, hrg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn u. Walter Simon, Frankfurt am Main: Insel.

[86] "Gebäude und Gebäudeteile" so Marion Gymnich, "aber auch ander Räume repräsentieren oft bildhaft das individuelle oder auch das kulturelle Gedächtnis und knüpfen so an eine Verbindung von Raum und Erinnern an, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt." Siehe hier zu: Marion Gymnich: Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literariscer Inszenierung. –In: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien, hrg. Astrid Erll, Marion Grymnisch u. Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Vlg 2003, S. 29-49; Zitat S. 45.

[87] Elke-Maria Clauß: Orpheus in Paris. Zur Poetik der Erinnerung in *Malte Laurids Brigge*.-In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 47. Jahrgang 1997, Hrg. von Heinz Rölleke, Bonn: Bouvier, S. 31-43; Zitat S. 33/4.

[88] In der Geschichte des verlorenen Sohnes sieht Käte Hamburger die Hirtengestalt, eine "überzeitliche Gestalt, mit der sich die Vorstellung des langsamen Dahinziehens in der Landschaft unter dem weiteren Himmel verbindet." (82) Der Sohn, der in einem unendlichen Raum dahinzieht, ist auf der Suche nach dem Gott, dem "Gott als dem Gegensatd der Liebe". Gott ist der Name für das "Sein und Gegenstand der Erkenntnis." (83) Sieh hier zu: Käte Hamburger: Rilke. Eine Einführung, op. cit.

[89] Ibidem, S. 84.

SEKUNDÄRLITERATUR

Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C. H. Beck 1999.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner tehnischen Reproduzierbarkeit. -In: Gesammelte Schriften Bd.1;2, Hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, (S. 435-468).

Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. –In: W.B. Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften BII/2, hrg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, (S. 438-465).

Benjamin, Walter: Der Flaneur. –In: Das Passagen-Werk, hrg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, (S. 524-570).

Benjamin, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. –In: Abhandlungen 1;2, hrg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, (S.511-605).

Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. – In: Abhandlungen 1;2, hrg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, (S. 607-653).

Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studie zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930, St. Ingbert: Werner J. Röhring 1993.

Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg: Felix Meiner 1991.

Busch, Walter: Bild-Gebärde-Zeugenschaft. Studie zur Poetik von Rainer Maria Rilke, Innsbruck/Wien/München/Bozen: Studienverl. 2003.

Clauß, Elke-Maria: Orpheus in Paris. Zur Poetik der Erinnerung in Malter Laurids Brigge.-In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 47. Jahrgang 1997, Hrg. von Heinz Rölleke, Bonn: Bouvier, (S. 31-43).

Fontius, Martin: Wahrnehmung –In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd VI: Tanz – Zeitalter/Epoche, hrg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, u.a., Stuttgart: Weimar: Metzler 2005, (Stichwort: Wahrnehmung S. 436-461).

Fülleborn, Ullrich: “Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman. -In: Rikes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, (S. 175-198).

Gymnich, Marion: Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literariscer Inszenierung. –In: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien, hrg. Astrid Erll, Marion Grymnisch u. Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Vlg 2003, (S. 29-49).

Hamburger, Käte: Rilke. Eine Einführung, Stuttgart: Ernst Klett 1976.

Hamburger, Käte: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. –In: Rilke in neuer Sicht. Hrg. Käte Hamburger, Stuttgart/Bern/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1971, (S. 83-159).

Hansgeorg ,Schmidt-Bergmann: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart: M. und P. Verl. für wiss. Forschung 1991.

Hansgeorg, Schmidt-Bergmann: Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde. –In: Rilke-Perspektiven. “aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes”, hrg. Hans-Albrecht Koch u. Alberto Destro, Overath: Bücken & Sulzer 2004., (S. 190-202).

Hoffmann, Ernst Fedor: “Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge., hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, (S. 214-244).

Husserl, Edmund: Zur Einführung der wesentlichen Unterscheidung zwischen “frischer” und “Wieder“-Erinnerung und über Inhaltsveränderung und Auffassungsunterschiede im Zeitbewußtsein- In: Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1983-1917) hrg. Rudolf Bernet, Felix Meiner: Hamburg 1985, (S. 3-53).

Jütte, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, C.H.Beck: München 2000.

Kruse, Bernhard Arnold: Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‘Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’, Wiesbaden: Dt. Univ. Vrlg 1994.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. –In: Philosophische Essays, Hamburg: Felix Meiner 2003, S. 279/280, (S. 275-318).

Neumeyer, Harald: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Würzburg: Königshausen&Neumann 1999.

Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden, hrg. von Karl Schlechta, München Hanser, 1954.

Petersen, Jürgen H.: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart: Metzler 1991.

Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der historischen Moderne um 1900, Tübingen: Max Niemeyer 1997.

Pleister, Michael: Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals, Hamburg: Helmut Buske 1990.

Preljević, Vahidin: Verfallsbilder und Ordnungskritik. Die Negativität der Moderne in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. – In: Pismo: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, II/1, Sarajevo: Bosnische Philologische Gesellschaft 2004., (S. 187-210).

Rasch, Wolfdietrich: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart: Metzler 1967.

Ryan, Judith: >Hypothetisches Erzählen<: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*. –In: Rilkes >Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge<, hrg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, (S. 244-280).

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben.- In: Georg Simmel: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft, Stuttgart: K. F. Koehler 1957, (S. 227-242).

Smuda, Manfred: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. –In: Die Großstadt als "Text", hrsg. Manferd Smuda, München: Wilhelm Fink 1992, (S. 131-183).

Stephens, Anthony: Rilke als Leser Baudelaires. *Malte Laurids Brigge* und die *Petitis poèmes en prose*. –In: Rilke und die Weltliteratur. Hrg. Manfred Engel u. Dieter Lampig, Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 1999, (S. 85-107).

Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart: Metzler 1992.

Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Wolf, Christoph: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens. –In: Das Schwinden der Sinne, Hrg. Dietmar Kamper u. Christoph Wolf, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, (S. 21- 46).

Wunberg, Gotthart: Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, Tübingen: Gunter Narr 1983.

PROSTORNA OPAŽANJA U ROMANU *ZAPISI MALTE LAURIOS BRIGGE* RAINERA MARIE RILKEA

Sažetak

Predmet ove rasprave jeste analiza prostornog opažanja u Rainer Maria Rilkeovom romanu *Zapisi Malte Laurids Brigge.* Intenzitet urbanog iskustva koji stilski i tematski obilježava ovaj roman najprije smo prikazali kroz "pomjeranje opažanja", koje se u prijelomu stoljeća manifestira tehničkim i industrijskim razvojem. Analizirali smo apokaliptične slike velegrada i s tim povezanu Malteovu "nesposobnost" pripovijedanja. U tom kontekstu prepoznatljivo je intencionalno gledanje; gledanje koje odabira isključivo negativne slike i zabilježava ih u izoliranom prostoru.

UDK: 821.133.1.09Proust, M.:28
821.133.1.09Proust, M.:24

Amila TEKEŠINOVIĆ

RELIGIJSKI ODBLJESCI U PROUSTOVOM *TRAGANJU ZA IZGUBLJENIM VREMENOM* (Jedna komparacija književnosti s pojedinim segmentima islama i zen budizma)

KLJUČNE RIJEČI: *islam, zen budizam, sjećanje, pamćenje*

Da li je Marcel Proust ušao u književnost kao što se ulazi u religiju?

Sveukupni opus Marcela Prousta u književnost kao i u umjetnost općenito unio je jedno novo shvatanje čovjeka i njegovog života. Konkretno u književnosti, Proustovo djelo spada u tzv. *roman toka svijesti,* ali kada bi se Proustov opus posmatrao samo s tog aspekta, njegovo razumijevanje bilo bi osakaćeno, tj. nepotpuno za njegovu kompletnu analizu.

Kako ističe Nikola Kovač, Proustov roman dobiva obim sveopće životne situacije kojom je obuhvaćen čovjek u dubini svog misaonog i afektivnog bića. Proustovo *Izgubljeno vrijeme* može predstavljati svojevrsni vodič za psihološka stanja svijesti i duše, može predstavljati izvor radosti, tj. svjetlo za one koji žele vidjeti više, koji žele saznati i uzroke i posljedice određenih strana svijesti, ali ne i samo svijesti! Zato, razočaravajuće zvuči podatak da se u mnogim školskim ustanovama, nažalost, Proustu ne posvećuje ni približno onoliko pažnje koliko bi trebalo. Naprotiv, govoreći iz vlastitog iskustva, gimnazijskim profesorima nerijetko padne "mrak na oči" kada dođe vrijeme za čas "objašnjavanja" *romana toka svijesti* kao jedne od lekcija koje se moraju "obraditi" po planu i programu. Na taj način otpor prema čitanju Prousta (govorimo konkretno o djelu *Put k Svanu*, koji je obavezna lektira u gimnazijama) kod učenika postaje utoliko veći što ga mogu opravdati i time što ni njihovi profesori nisu neki veliki ljubitelji ovog francuskog pisca i njegove "nadugo i naširoko" pisane knjige. O samom Proustu već je mnogo toga rečeno, međutim, svako novo čitanje, pa makar to bio samo jedan ili nekoliko pasusa, nameće potrebu za uvijek novim obrazloženjem, te se neminovno otvaraju nove mogućnosti u pojašnjavanju i analizama njegovog književnog opusa. Ovih nekoliko strani-

ca predstavljaju samo jedan pokušaj interpretacije Prousta u nešto drugačijem svjetlu, a ovaj je tekst samo mali vid otpora prema onim školskim analizama Proustovog djela koje daju oskrnavljen prikaz njegovog stvaralaštva! Jer, bezbroj je mogućnosti kada je u pitanju interpretiranje *Izgubljenog vremena,* a malo je onih koji se žele ozbiljnije pozabaviti nekom od njih.

Značaj Proustovog opusa u književnosti po nekim se aspektima može porediti sa značajem svetih knjiga za čovječanstvo. Jer, kako kaže Kovač, same se stvari kod Prousta razvijaju i do nas dopiru preobražene i svedene na svoj "duhovni ekvivalent''. Uzmemo li u ruke bilo koji tom Proustovog djela i otvorimo li nasumice neku stranicu, ne možemo a da (pomnijim čitanjem, naravno) ne ostanemo zaprepašteni činjenicom da su nam njegovi opisi vlastitih emocija nevjerovatno bliski čak i ako nismo upućeni u srž djela. Nameće se pitanje kako je moguće da nam je većina onoga o čemu Proust piše zapravo poznato, da se slažemo s mnogim njegovim razmišljanjima, a da toga nismo ni svjesni. Ili, bolje rečeno, svjesni smo ali nikada nismo bili u stanju ni blizu formulirati naše vlastite misli onako kako je to Proust radio, nismo znali da se te misli i mogu zapravo riječima iskazati. Znamo da su one bile uvijek u nama, podrazumijevale su se same od sebe, ali smo ih uočili, dali im značenje i bit tek kada smo nakon vraćanja Proustu vidjeli da se to može uraditi, i da je Proust zapravo pročitao i dijelove nas samih kroz sebe.

Proust zapravo kroz svoj opus primjenjuje, a da toga vjerovatno ni sam nije bio svjestan, jedno od četiri Decartesova pravila koja kažu da o stvarima i pojavama nikada ne smijemo suditi i zaključivati na prvi pogled već da ih moramo istražiti kako bismo mogli donijeti pravedan sud o njima. Proust ne sudi ni na prvi ni na drugi pogled. Njegovo se prosuđivanje kreće onom putanjom koju ispaljeni metak prolazi pred očima gledatelja u kriminalističkim filmovima: najprije kroz zrak, potom se zabija u tijelo, probija najprije kožu pa meso, lomi kost nastavljajući dalje svoj razorni put. Ovakav prizor otvara oči forenzičarima, a gledateljima pokazuje istinu koju ne bi mogli drugačije sagledati. Kao što metak uranja u tijelo, tako i Proust uranja u svijet koji ga okružuje i iznosi pred nas one zaključke koji su toliko očigledni da ih upravo zbog toga nismo mogli prije zapaziti.

PROUST I KUR'AN

Da bi se pobliže objasnili poredak svijeta, pojave i zakoni koji vladaju u prirodi, dobro i zlo, većina religija nastoji svojim poklonicima skrenuti pažnju na stvari koje nas svakodnevno okružuju, stvari čijeg smo postojanja svjesni

ali koje ne smatramo potrebnim objašnjavati upravo zbog njihove očitosti. U nastojanju da što bolje objasne zakone prirode, religije idu od manjih ka većim pojavama kako bi konačno došle do poente. Tako većina ajeta iz Kur'ana nosi nazive onih pojmova s kojima se svakodnevno susrećemo, pa tako imamo ajete pod nazivima: *Noć, Sunce, Nadmetanje, Dogovaranje, Zabrana, Smokva* kao i imena životinja: *Pčela, Slon, Pauk...* Poenta mnogih sura jeste ta da su dokazi svuda oko nas, samo što su mnogi "slijepi" da bi ih mogli vidjeti, a dokazi su upravo tamo gdje ih najmanje očekujemo.

Jedna takva, u nizu ostalih, mogla bi biti i poenta sljedeće sure, u kojoj se kroz prikaz pčele (nije slučajno da je uzeta baš pčela i njen instinkt) nastoji dokazati značaj onoga što skoro i ne primjećujemo:

Gospodar tvoj je pčelu nadahnuo:
"Pravi sebi kuće u brdima i u dobovima i
u onome što naprave ljudi, zatim, hrani se
svakovrsnim plodovima pa onda idi stazama
Gospodara svoga, poslušno."
Iz utroba njihovih izlazi piće različitih boja koje
je lijek ljudima. To je, uistinu, dokaz za ljude koji razmišljaju.

(Sura Pčele, 68. i 69. ajet)

Jer kako možemo sagledati bit velikih stvari ako ni manjih nismo svjesni? Zato Kur'an insistira na detaljima, pogotovo kad se naprimjer zrno biljke gorušice[1] dovodi u kontekst nagrade ili kazne [2]. Tako kod Prousta detalji dobivaju sasvim nove oblike i dimenzije, jer Proust od jednog detalja stvara druge detalje kao što od jednog sjećanja dolazi do niza drugih sjećanja. Od zrake sunca koja prodire u njegovu bolesničku sobu Marcel stvara potpuno nove slike od bezbroj drugih detalja. Stvara ih tako što iz prošlosti najobičnijom asocijacijom dovodi u sadašnjost slike koje postaju mnogo življe od onih nekada proživljenih. Jer Proustu je pamćenje potrebno kako bi održao istinski tj. duhovni život. Ku'ran također obiluje opisanim događajima iz davne prošlosti, te svako čitanje ove svete knjige vraća te događaje u vrijeme nastanka Ku'rana kako bi se kroz njih mogli prikazati i objasniti tadašnji zakoni i događaji.

Caner Taslaman, autor knjige *Ku'ran, nenadmašni fenomen,* ističe da Kur'an govori o dokazima u nama samima.

[1] Zrna spomenute biljke toliko su sitna da ih u jednom kilogramu ima otprilike oko devetsto trinaest hiljada.
[2] U smislu da će na onom svijetu biti nagrađeno ili kažnjeno svako djelo pa makar težilo kao zrno gorušice.

U suri Jasin, jednoj od najznačajnijih sura u Kur'anu, u osmom i devetom ajetu govori se o nevjernicima sljedećim riječima:

...Zato su oni glava uzdignutih
i kao oni ispred kojih i iza kojih
smo pregradu metnuli i na oči im
koprenu stavili - zato oni ne vide...

Kad bismo ovo preveli na jezik umjetnosti, ovaj bi ajet mogao značiti ono što Šklovski naziva skidanjem "cenzorske" funkcije mozga, skidanje džaka.

Upravo to radi Proust kada razobličuje svakidašnje pojave, detalje, stvari pored kojih prolazimo neprimjetno. A pravo značenje tih stvari nam i ostaje nepoznato! Jer ono što ne primjećujemo ne možemo ni shvatiti, a toliko toga se dešava od čega zavise naši životi, a da toga ne možemo ili ne želimo biti svjesni.

Ti ne vidiš planine i misliš da su nepomične,
a one promiču kao što promiču oblaci...

(Sura An-Naml, 88. ajet)

Ono što bi Prousta još moglo povezati s Kur'anom jeste pitanje jezika, tj. pitanje služenja jezikom. Iako su tek teorije dvadesetog stoljeća jeziku dale primat, Proust je u svojoj genijalnosti (ne poznajući sve te teorije, naravno) uspio shvatiti suštinu jezika, te njegov značaj u procesu stvaranja književno umjetničkog djela. Bertrand Russell je jednom prilikom rekao da je na jezik u dvadesetim godinama devetnaestog stoljeća gledao kao na nešto što se podrazumijeva, da ga je doživljavao kao oruđe koje se može koristiti bez posebne pažnje.

Razvoj jezika ne dolazi, naravno, samo u značenju površnog zanimanja riječima. Naprotiv, kako Taslaman ističe, postalo je jasno da moć apstraktnog razmišljanja koje osigurava jezik predstavlja najbitniji faktor u sveobuhvatnom poimanju realnosti u kojoj se izravno ne nalazimo, te u uspostavljanju veze s našom okolinom.

U Kur'anu, koji je objavljen prije 1.400 godina, upućuje se na značaj jezika i to najprije kao na glavnu osobinu po kojoj se razlikujemo od životinja, a potom kao na sredstvo pomoću kojeg Božija riječ dospijeva do ljudi. A Proustov je jezik taj koji predstavlja sam život, tj. Proust pokušava umijećem korištenja jezikom pronaći izgubljeno vrijeme, boriti se protiv smrti i zaborava, a upravo mu pisanje to jedino i može omogućiti. Kako sam piše u *Bjegunici*:

Umjetničko je djelo jedini način da pronađem izgubljeno vrijeme.
Sva ta građa mog književnog djela je moj prošli život.

SEGMENTI ZEN BUDIZMA U IZGUBLJENOM VREMENU

Tvrtko Kulenović je već u jednom svom radu povezao opus Marcela Prousta sa zen budizmom, prije svega s momentom prosvjetljenja nazvanim *satori.* Na jednom od svojih predavanja Kulenović je satori uporedio s munjom koja u sekundi uspijeva osvijetliti cijelo područje kao svjetlo dana. Zainteresirana pojmom satorija, došla sam do literature koja je poslužila za iznalaženje dodatnih segmenata zen budizma pogodnih za komparaciju s Proustovim opusom.

Osnovni cilj zen budizma u neku ruku mogao bi se poistovijetiti s glavnim ciljem samog Marcela Prousta kada je u pitanju stvaranje ili nastanak njegovog cjelokupnog književnog opusa. Zašto? Po D. T. Suzukiju zen je zapravo umjetnost pronicanja u prirodu vlastitog bića. Zen po Suzukiju pokazuje put od ropstva do slobode, a tu opet nužno dolazimo do onog pojma koji ističe Šklovski, tj. "skidanje džaka". Tako se suština zen budizma, tj. neposredan doživljaj prosvjetljenja, ispoljava u cjelokupnom životu. Suzuki smatra da svako od nas posjeduje onu energiju čije bi oslobađanje omogućilo da spoznamo sve stvaralačke porive kojih nismo svjesni. A postati svjestan ne znači vidjeti samo sebe, već postati svjestan cvijeta, drveta, najsitnijeg detalja prirode, zvuka, svjetlosti... Zen-ki, tj. zen-aktivnost, izraz je univerzalnog duha budizma upravo u tim najsitnijim detaljima prirode, običnim aktivnostima svakodnevnog života, umjetnosti i zanatstvu prosvijetljene osobe. Anegdote iz života učitelja iz dinastija T'ang svjedoče da se u dinastiji Sung smatralo da majstorstvo zen umjetnika može doći do izraza u jednostavnim pokretima, prizorima i zvucima. Pa da li je onda Proust bio sljedbenik zen budizma ili bi zen budisti mogli pozavidjeti Proustu na njegovom uspjehu prosvjetljenja? Nakon prvog zalogaja čuvenog kolačića Proust nije odmah došao do prosvjetljenja, to je bio samo nagovještaj. Ali nakon što je više puta osjetio ukus kolačića, uspio je doći do cilja, do sjećanja, do neke vrste prosvjetljenja.

U zenu se prvi takav doživljaj naziva *Kensho* "sagledavanje sopstvene prirode", a tokom njegovanja i usavršavanja zen-života mogu slijediti mnogi doživljaji tzv. "malog satorija" i "velikog satorija". Zen ima samo jednu esencijaliju - neposredan doživljaj prosvjetljenja – *satori.* Njegov je jedini cilj podsticanje, produbljivanje i izražavanje tog doživljaja u svemu u životu. Tako,

dakle, cijeli Proustov opus možemo porediti sa zen budizmom u kojem su također (slično kao i u islamu) od velikog značaja sami detalji unutar svakodnevnih pojava. Ti detalji vode prema posebnoj vrsti doživljaja. Tako Proust, posmatrajući najbanalnije sitnice koje ga okružuju, dolazi do nevjerovatnih sjećanja. Jedno takvo sjećanje upečatljivo je upravo u njegovoj *Bjegunici*:

> *Kada sam jedne večeri čuo štucanje vode u radijatoru,*
> *koji su upravo bili nanovo zagrijali, pričinilo mi se da vidim*
> *duguljastu sjenu brežuljaka u magli, da osjećam toplinu*
> *šalice čokolade, dok mi je srce užasno stezala uspomena*
> *na ono poslijepodne kada me je bila posjetila Albertine*
> *i kada sam je prvi put poljubio.* (Proust: 63)

Upravo je pod kineskim uticajem zen izjednačio *dhyanu* (meditaciju) s *prađnjom* (intuitivnom mudrošću) smatrajući da im je objema mjesto u svakodnevnim poslovima. Tako je svjetovnjak Pang izjavio da njegova natprirodna moć i čudesna djela leže u dovlačenju vode i nošenju drva za vatru.

U Proustovom opusu nema spektakularnih dešavanja. U pitanju su životne, svakidašnje situacije, vraćene iz prošlosti u sadašnji moment i kao takve tek postaju žive. Jedna je od osnovnih Proustovih tema i radost, što je opet vezano za zen. U knjizi *Zen budizam i psihoanaliza* piše:

> *Sva vaša mentalna delatnost obavljaće se sada na drugačiji način,*
> *koji će vas potpunije zadovoljavati i bićete spokojniji, radosniji*
> *od svega što ste ikad ranije iskusili. Izmeniće se ton vašeg života.*
> *U posjedovanju zena ima nešto što podmlađuje. Proletnji cvet*
> *izgledaće lepši, a planinski potok - hladniji i providniji.*
>
> (Suzuki-From: 236)

Dok indijski budizam često ističe uzlazni put do prosvjetljenja, kineski i japanski budisti u zenu naglašavaju iznenadni doživljaj buđenja vlastite prave prirode, te nakon pronicanja u svoje izvorno prosvjetljenje slijedi neiskaziva radost i mir. A zna se da Proust svojim stalnim vraćanjem u prošlost priziva i radosne trenutke, a samim tim ponovo proživljava svoj život, dakle, dva puta živi svoj život, što nije dato svima. To je onaj mir i ona radost koju Proust osjeća kada konačno shvati osjećaje izazvane okusom kolačića Madlen.

U umjetnosti zen budizma vlada poseban stil iz kojeg opet nužno proizlazi povezanost s Proustovim *Izgubljenim vremenom* i njegovim stilom. Naime, slike zen majstora naslikane su nepravilnim stilovima "isprekidanog tuša" ili "rasutog tuša". Proustova sjećanja su rasuta, isprekidana, presijecaju se,

prodiru jedna u druga, raspršavaju se. Na početku jednog sjećanja izvire neko drugo, pa treće, da bi se na kraju opet postigla cjelina. U traganju za tokovima svijesti njegova memorija tvori jedinstvenu mrežu koja povezuje spojivo i nespojivo, san i javu.

Sam budizam je religija, tj. "disciplina" Bude ili Probuđenog. U rječniku budizma piše da je doktrina koju je Buda počeo propovijedati poznata kao ***dharma*** i da se sastoji od analize ljudske svijesti, prirode čovjekovog postojanja i strukture njegove ličnosti, kao i predočavanja onih načina pomoću kojih je moguće transcendirati patnju i smrtnost kao sveopći usud čovječanstva, te dostići novo stanje bitka. Ovakvom doktrinom mogao bi se okarakterizirati i Proustov cilj: uporno dozivanje prošlosti u sadašnjost, njegova iscrpna analiza minulih dana, njegova želja za pronalaženjem izgubljenog vremena.

Svete knjige insistiraju, između ostalog, i na borbi protiv zaborava (protiv koga se Proust sve vrijeme tako grčevito bori) te na mnogim mjestima, kako je već prije spomenuto, "prizivaju" događaje iz davne prošlosti kako narodi ne bi ponavljali iste greške. Jedan od kur'anskih ajeta nalaže vjernicima da putuju kako bi spoznali život prijašnjih naroda.

Proust piše da je jedini neprijatelj njegove ljubavi koju osjeća prema Albertini upravo zaborav. Zato je njegovo pamćenje do te mjere izvježbano i isklesano da uspijeva u borbi protiv zaborava. U enciklopediji *Čovjek*, objavljenoj 2007. godine, piše da samo ona vrsta pamćenja koja je učvršćena vježbanjem ili povezanošću s drugim postojećim sjećanjima ulazi u konačnu pohranu, u dugoročno, veličinom neograničeno spremište informacija. Građa koja ulazi mora biti prerađena u nizu izrazitih razina kako bi ostala trajno zabilježena u mozgu.

Svete se knjige stalno iščitavaju u vjerskim obredima već hiljadama godina. Stalno se okupljenim vjernicima prepričavaju događaji opisani u njima, a vjernici sebe ili druge poistovjećuju s određenim ličnostima te im se tako njihova vjera iznova približava. Iz toga nužno proizlazi vječita aktuelnost religija, njihovo stalno obnavljanje sa svakim novim vjernikom. Tako je s religijama. Kada je književnost u pitanju, isti slučaj imamo s Proustom, čiji nam opus može postati samo bliži što više poniremo u njega. Proust, taj čuveni psiholog u vremenu, uvijek ostaje aktuelan čitatelju, blizak poput onih stvari koje ne vidimo, a bez kojih ne bismo mogli. Iz svega navedenog možemo zaključiti da bi književnost dvadesetog stoljeća bez Prousta bila kao svijet bez religije.

LITERATURA:

Čovjek: velika ilustrirana enciklopedija (2007), Mozaik knjiga, Zagreb

Enciklopedija živih religija (1990), Nolit, Beograd

Francuska književnost 3/1 (1981), Svjetlost, Sarajevo

Ling, Trevor O. (1998), *Rečnik budizma, vodič kroz misao i tradiciju*, Geopoetika, Beograd

Mauriac, Claude (1963), *Marcel Proust njim samim*, Savremena škola, Beograd

Prevod značenja Kur'ana (1984), [prevodilac Besim Korkut], Starješinstvo islamske zajednice u Bosni i Hercegovini, Sarajevo

Proust, Marcel (1965), *Bjegunica*, Zora, Zagreb

Proust, Marcel (1977), *Put do Swanna*, Svjetlost, Sarajevo

Suzuki, D. T., Fromm, Erich (1977), *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd

Taslaman, Caner (2006), *Kur'an, nenadmašni fenome,* Dobra knjiga, Sarajevo

SUR UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION DE L'OEUVRE DE MARCEL PROUST

Est-ce que Marcel Proust est entré en littérature comme on entre en religion?

Résumé

Dans cet article nous avons essayé de donner une nouvelle interprétation de l'oeuvre de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu* dont certains aspects essentiels peuvent être analysés du point de vue du bouddhisme zen et de l'islam, ce qui confère, en quelque sorte, un caractère religieux à une telle interprétation.

Nous pouvons juger de l'importance d'une oeuvre de différentes façons selon l'analyse que l'on en fait ; or l'analyse de l'oeuvre de Proust sur le plan religieux montre l'ampleur de son influence non seulement sur la littérature du XXe siècle, mais aussi dans d'autres domaines. C'est pourquoi nous pouvons dire que, pour la littérature, la portée de l'oeuvre de Proust est comparable à celle des religions pour l'humanité parce que, d'une part, nous nous sentons toujours proches de Proust et, d'autre part, chaque nouvelle lecture de son oeuvre nous en offre une nouvelle interprétation.

UDK: 821.131.1.09 Svevo, I.

Mirza MEJDANIJA

NESPOSOBNI – NEPRILAGOĐENI JUNAK ITALA SVEVA

Ključne riječi: *nesposobnjaković, psihološka nesigurnost, različitost, inertnost, otac, rival, simbol zdravlja*

Ovaj je tekst dio istraživanja koje je rezultiralo izradom i odbranom magistarske radnje čiji je cilj bio promatranje i evolucija Svevovog junaka kroz njegove romane. Pokušali smo pratiti evoluciju junaka kroz njegove različite inkarnacije. On uvijek ima iste opće karakteristike, ali se kao ličnost mijenja. Primarni razlog njegovog mijenjanja jesu promjene u životu samoga Itala Sveva, budući da romani imaju jaku nijansu autobiografičnosti. Sekundarni je razlog i sama promjena vizije društva koju doživljava italijansko društvo na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće.

Kada se pojavilo na književnoj sceni, početkom dvadesetog stoljeća, djelo Itala Sveva naišlo je na Italiju koja je bila još nespremna prihvatiti djelo koje se činilo prilično drukčije od tradicionalnog kanona italijanske književnosti. Svevo predstavlja najkoherentnije i najdefinitivnije uništenje pozitivističkih i građanskih ubjeđenja kojima je okončano devetnaesto stoljeće. Italo Svevo je prvi od italijanskih književnika koji nam predstavlja heroja koji je sasvim drugačiji od onih na koje smo bili naviknuti u dotadašnjoj italijanskoj književnosti. Njegov se junak suočava s društvom koje je izmijenjeno i pred kojim je on nesposoban da se samoodredi. Svevo je po ljudskim karakterima i umjetničkim rezultatima bio prilično dalek od književnosti svog vremena. On nije koincidirao s tradicionalnom figurom italijanskom pisca, pukog književnika, čija je osnovna aktivnost književnost. Književnost nije bila njegova profesija, već paralelna aktivnost koju je on vodio uz svoj posao uposlenika u banci i poslovnog čovjeka. Čak ni njegovo školovanje nije bilo rigorozno humanističko. Studirao je ekonomiju, a bio je samouk u svojoj književnoj i filozofskoj kulturi.

I jezik je bio jedan od njegovih problema, budući da je govorio tršćanski dijalekat, a maternji jezik mu je bio njemački. Njegov stil pisanja usljed svega toga često je kritiziran i smatran krajnje siromašnim, slabo izražajnim, a često

je sadržavao konstrukcije iz njemačkog jezika. Ovo su vjerovatno razlozi zbog kojih je tadašnja italijanska kritika dočekala ovog autora s tišinom i nepovjerenjem. Zasigurno su njegovi romani bili suviše napredni za uspavani ambijent tradicionalne italijanske književnosti. Nakon nekog vremena postaje poznat i cijenjen u Francuskoj i Evropi. Do pravog i istinskog otkrića njegovih djela u Italiji dolazi tek početkom šezdesetih godina, usljed izmijenjenih ekonomskih i političkih prilika.

On nam u svojim romanima predstavlja nesposobnog junaka, junaka koji je izgubljen pred stvarnošću. Lik nesposobnjakovića kasnije će obrađivati brojni autori, među kojima Pirandello, D'Annunzio, Fogazzaro, Tozzi i mnogi drugi. Nesposobnjaković je lik koji dolazi iz daleka. Svevo je zaslužan što ga je uveo u italijansku književnost i pretvorio u mit. Prvi primjeri nesposobnjakovića ustvari se mogu naći u ruskoj književnosti, kod autora kao što su Turgenjev i Dostojevski. U svoja tri romana on progresivno razrađuje položaj ovog junaka u društvu. Godine 1892. objavljuje svoj prvi roman nazivajući ga "Jedan život" mada je prvobitni naziv romana bio "Nesposobnjaković". Godine 1898. objavljuje svoj drugi roman "Senilnost". Usljed neuspjeha i tišine kri-tike naspram ova dva romana, Svevo tokom slijedećih 25 godina odustaje od spisateljske djelatnosti. Tek 1923. godine on objavljuje svoj treći roman "Zenova svijest", kojim postiže slavu u Francuskoj, ali ne istovremeno i u Italiji. Godine 1928. započinje pisati svoj četvrti, nesvršeni roman, "Starac".

Nesposobnost Svevovih junaka ustvari je slabost, psihološka nesigurnost koja čini heroja nesposobnim za život. Ovaj je junak nesposoban pred životom i različit je od ostalih. Ne uspijeva koincidirati s muževnim idealom koji je društvo nametnulo. Zbog toga on stvara svoju realnost. Zatvara se u samoću jer je nesposoban ostvariti odnose s drugima. Gradi lažnu masku, tješi se lažnom slikom sebe samoga. Nesposobnjaković anciozno traži očinsku figuru kojoj bi se priklonio i uz koju bi pronašao sigurnost. On je psihološki impotentan za suočavanje s vanjskim svijetom i izolovan je od bilo koje forme aktivnog života, od svake mogućnosti da utječe na praktičnu realnost. On je junak koji vodi inertnu egzistenciju. Nesposobnjaković je nesposoban da živi kao ostali te da postupa kao oni. Svoju nesposobnost prikriva tobožnjom intelektualnom superiornošću zbog koje se ne miješa u tuđe živote ili snovima o životu bogatom hrabrim djelima.

Uz njega pronalazimo antagoniste koji posjeduju sve one prednosti koje njemu nedostaju. U svakom od njegovih romana prisutna je očinska figura. On je u stalnoj potrazi za ocem da bi se priklonio njegovoj snazi ali u isto vrijeme

osjeća podvojenost između privlačenja i duboke averzije. Odnos s ocem je esencijalan za Svevove nesposobnjakoviće. Oni i jesu takvi upravo zbog činjenice što ne uspijevaju koincidirati s očevim likom, koji je muževan, čvrst i siguran. Oni ne uspijevaju transformirati taj lik u komponentu vlastite ličnosti. Pored figure oca, uz nesposobnjakovića nala-zimo uvijek lik Rivala, koji posjeduje sve one osobine koje njemu nedostaju. Giacomo Debenedetti, jedan od najboljih italijanskih kritičara dvadesetog stoljeća, vidi u nesposobnjakoviću historijsku figuru zapadnjačkog Jevreja. Nesposobnjaković nije samo Jevrej. On se ne uspijeva nacionalno identificirati, budući da živi u Trstu i podijeljen je između jevrejskog porijekla i italijanskih i slavenskih običaja.[1]

Prvi roman, "Jedan život", priča je o Alfonsu Nittiju, koji se stigavši u Trst nakon završenih studija iz rodnog sela Carso, nalazi iznenada suočen s dvije sredine koje su mu daleke i neprijateljske: svijet banke sa svojim čvrstim zakonima radnog vremena i rada, u kojem dominira direktor, strogi autoritativni gospodin Maller; a druga je sredina svijet bogatog građanstva kuće Maller, kojim vlada hirovita i razmažena Annetta. Postoji i treća sredina, koja, mada se čini bliska društvenom položaju i navikama Alfonsa, pravi mu probleme i otkriva se veoma udaljena. To je skromni ambijent kuće Lanucci u kojoj Nitti živi i brine zbog svog teškog odnosa s mladom Luciom, neposlušnom i nemarnom školarkom.[2]

Roman nam predstavlja težak, štaviše nemoguć odnos Alfonsa s ovim trostrukim svijetom: odnos koji nam se čini takvim još od prve stranice romana, to jest, od pisma kojim on saopćava majci svoje nezadovoljstvo životom u gradu, u banci, i svoju goruću želju za povratkom u selo:

> *"...Nemoj misliti, mama, da se ovdje živi tako loše. Ja sam taj kojem je ovdje loše! Ne mogu se pomiriti sa činjenicom da te ne viđam i da sam tako udaljen od tebe. Moj bol povećava također i pomisao da si ti sama u toj velikoj kući van sela u kojoj i dalje uporno živiš jer je naša... Ostali ovdje su svi mirni i zadovoljni jer ne znaju da se na nekom drugom mjestu može živjeti mnogo bolje. Ne malo povećava moje muke oholost mojih kolega i šefova. Možda me gledaju sa visine jer sam obučen lošije od njih. Sve su to kicoši koji provode pola dana ispred ogledala. Blentavih li ljudi! Kad bi mi dali neki latinski klasik, prokomentirao bih ga cijelog a oni mu ne poznaju ni naziv..."*[3]

[1] Više o životu Itala Sveva vidi: *Antologija italijanske književnosti*, Guido Baldi, edizione Paravia, 2007, Paravia Bruno Mondadori

[2] U ovom prvom romanu osjeća se jak utjecaj Emila Zole i njegovih romana koje je Svevo očigledno čitao.

[3] Svevo, Italo, *Jedan život*, Garzanti libri s.p.a., Milano, 2003.

Alfonso shvata da želi uspjeti raditi ono što rade drugi. Pošto ne odustaje od sličnog ideala, često se prepušta ugodnim maštanjima o dominaciji, tlačenju, bučnim uspjesima u društvu, gajeći čak i potencijalne nadljudske aspiracije. Ali on zna da nikada neće moći realizirati spomenuti ideal.

Spomenuta Alfonsova osobina, da ne zna živjeti, koja ima aspekt urođene vokacije, potječe u suštini od njegovog temperamenta sanjalice, ili preciznije, od nesavladive neujednačenosti između teoretskih i praktičnih sposobnosti, između obilnosti unutrašnjeg života i oskudnosti stvarnog, u kontaktu s realnošću. On je postepeno prisiljen da prizna s bolnom i prestrašenom sviješću da mu njegove sposobnosti ne služe i da je nesposoban uhvatiti ritam života drugih.

U suštini, u njemu živi daleka, antihistorijska svijest romantičnog heroja. On podsjeća na Emmu Bovary, vjerujući da je različit od onoga što zaista jeste. Svevo mu pripisuje sljedeće epitete: usamljen, bolestan, teorist. Alfonso Nitti je izbačen iz velikog, intenzivnog, strastvenog života. I to je njegova osuda, drama s kojom se neprestano bori.

Predmet strasti u ovom romanu jeste Annetta, kćerka gospodina Mallera, koja u početku ponižava Alfonsa. Nešto kasnije počinju zajedno pisati roman, zanimaju se jedno za drugo i zaljubljuju se. Alfonso je zavodi i posjeduje. U tom trenutku junak dolazi u priliku da temeljito promijeni svoj život, oženivši se bogatom nasljednicom. Alfonso međutim, obuzet neobjašnjivim strahom, bježi od Annette i Trsta, navodeći kao izgovor majčinu bolest. On tako postupa jer shvata da je ne voli.

Antagonista romana, onaj koji utjelovljuje figuru Oca, jeste Maller, šef. On je moćan i strašan, strogi otac za kojim i čezne svijest slabog i neurotičnog Alfonsa. Ulogu rivala igra Macario, koji je briljantan, neusiljen u društvu, siguran u sebe i savršeno prilagođen životu, naviknut na borbu u životu u onoj mjeri u kojoj je Alfonso nemoćan i poražen na samom početku.

Alfonso Nitti je nestrpljiv, želi iskusiti život da bi ga ostavio iza sebe i nastavio lagano bivstvovanje, bez određenog cilja. Smatra da je neophodno iskusiti život da bi nadišao svaku nelagodu u pogledu drugih. Zbog toga se Alfonso prilagođava bilo kojoj dosadi i mučenju, da bi najzad posjedovao Annettu. Ali nakon te velike pobjede, on uzmiče pred vlastitom inercijom. Iskušao je život, i to je dovoljno. Nakon toga dovoljno je mirno bivstvovati. Alfonsovo samoubistvo izraz je njegove očajne svijesti da se ne može boriti protiv Mallerovih i da mora ustuknuti pred tom nemogućom borbom ali i pred životom. Zaključak romana jeste da nema mjesta za one koji ne znaju živjeti i djelovati. On je fatalno savladan nemilosrdnom logikom egzistencije.

Što se tiče pripovjedačke postavke, gledište lika dominantno je u romanu, ali nije i jedino. Često se uvodi glas pripovjedača, koji iako nije svemogući pripovjedač osamnaestog stoljeća, podjednako intervenira u ključnim trenucima, i osuđuje poneki postupak, ispravlja određene junakove tvrdnje, opovrgava određena tumačenja, otkriva herojeve samoprevare i alibije. Ovaj nam postupak otkriva autorov kritički stav spram njegovog junaka. Evidentno je da autor nadmašuje nivo svijesti svog junaka.

Emilio Brentani je drugo veliko utjelovljenje Svevovskog nesposobnjakovića i kao takav, direktno se poziva na Nittija, od kojeg je naslijedio suštinsku nesposobnost življenja, narav zatvorenog i melanholičnog literata kao i krajnju lakoću zavaravanja o realnosti egzistencije. On ide do te mjere da pripisuje vulgarnoj, bezobraznoj i drskoj Angiolini kvalitete koje ona niti posjeduje niti ih ni u kojem slučaju može posjedovati. Angiolina za njega predstavlja život, simbol "zdravlja". S njom Emilio kuša po prvi put zadovoljstvo, izlazi iz gnijezda i stupa u kontakt s vanjskim svijetom. I upravo veza s ovom ženom ističe Emilijevu nesposobnost u suočavanju s realnošću. Emilio ne osjeća ove svoje psihološko-moralne karakteristike kao tragično ograničavanje, kao fatalnu i nepremostivu prepreku, koju treba eliminirati samoubistvom. On je manje jednostran od Alfonsa, u kojem se bolna svijest nesposobnosti življenja pretvara u očajničku potrebu za smrću. Njegov je slučaj širi i otvoreniji, kao što je bogatije i zrelije njegovo životno iskustvo. Tako da iz brodoloma njegove ljubavi ne proističe propadanje cijelog njegovog života, koji na kraju iz tog brodoloma izvlači korisnu pouku. Brentani na kraju uspijeva postići vlastito oslobođenje i iskupljenje.

Žena u koju je zaljubljen nije više šefova kćerka koju je zaveo i posjedovao, već djevojka s dugim erotskim iskustvom - Angiolina. Njemu nedostaju mladalačko Alfonsovo pretjerivanje spram života, njegov tvrdoglavi i teški pesimizam, njegova romantičarsko uživanje u bolu, njegovo bolećivo i čežnjivo izigravanje žrtve.

U ulozi Rivala ovog puta nalazi se njegov prijatelj Balli, koji je jak i siguran u sebe, dominantan. Balli predstavlja čovjeka koji zna živjeti a u isto vrijeme, on je glas razuma. Štaviše, u ovom se romanu i ne može baš govoriti o Rivalu. Balli je prisutan samo da bi naglasio Emiliovu nesposobnost: Emilio se kao žrtva povlači pred porazom i nemoći, Balli sa svojom fizionomijom malog natčovjeka koji djeluje u vlastitom i regionalnom razmjeru, predstavlja pokušaj hirovitog pretakanja nemoći u svemoć, maskirajući slabost razmetanjem silom.

Ako je osnovni razlog Alfonsove tragedije bila samoća, razoružanost, izloženost životnim nedaćama – u cijelom romanu on nema niti jednog istinskog prijatelja – Emilio, nasuprot njemu, može računati na prijatelja koji je mudar, preduzimljiv, energičan, i onakav da utjelovljuje onaj tip uzvišene individue kakav on uzalud pokušava realizirati u samom sebi. Brentani ima i jednu sestru, Amaliju, koja je u životu i veća žrtva od njega i upravo ona nastavlja Nittijevu sudbinu i umire na kraju romana.

Emilio, za razliku od Nittija, uspostavlja neku vrstu dijaloga s drugima, i iz toga crpi pouku kako se treba ponašati u svijetu.

Dok Alfonso ne preživljava, preživljava Brentani, iako njegovom preživljavanju doprinose osobe koje su u njegovom okruženju, on je sam tvorac tog spašavanja, kroz uzdizanje Angiolinine ljubavi na simboličan položaj.

Interes autora konvergira nadasve prema njemu, ali on nema više apsolutnu nadmoć, koju je imao spram ostalih likova u "Jednom životu" Alfonso Nitti. On bi potencijalno i apstraktno bio pojmljiv i bez drugih likova, toliko je velika njegova drama usamljenosti i izoliranosti, drama čija je virtualna književna i umjetnička forma sjetnog i otegnutog monologa. Emilio, međutim, održava dijalog koji nije bez posljedica na njegovu ljudsku sudbinu. Sve se ovo manifestira u postavci romana, u kojoj djeluju četiri lika s istovjetnom prisutnošću i dijaloškom težinom u odvijanju romana.

Zasigurno, roman "Jedan život" društvene je zatvorenosti, izoliranih ambijenata, među kojima nema kontakta. Nasuprot tome, "Senilnost" je roman "spojenih sudova". Njegovo pravo značenje može se pronaći u složenoj dijalektici koja se definira među njegova četiri lika, odnosno između njegovo četvero protagonista. A to nas upućuje, kada govorimo o historijskoj evoluciji Svevove ličnosti, na početak njegovog shvatanja društva, i to društva koje on još uvijek shvaća kao zaplet međuljudskih odnosa, koje je razrijeđeno i ograničeno na simboličan susret nekoliko likova.

Roman počinje ovako:

> *"Odmah, nakon prvih riječi koje joj je uputio, želio ju je upozoriti da se ne namjerava upuštati u suviše ozbiljan odnos. Rekao je odprilike slijedeće: - Volim te mnogo i za tvoje dobro želim da se složimo da trebamo biti veoma oprezni. – riječ je bila toliko oprezna da je bilo teško povjerovati da je rečena zbog ljubavi prema drugom, a da je bila iskrenija, zvučala bi ovako: - Mnogo mi se sviđaš, ali u mom životu nećeš nikada moći biti važnija od neke igračke. Ja imam druge obaveze, moju karijeru i porodicu."*[4]

[4] Svevo, Italo, *Senilnost*, RCS Libri S.p.a., Milano, 2002.

Ovaj prijedlog uopće ne odgovara pravoj Emilijevoj naravi, jer je on stidljivi i romantični ljubavnik. U svakom slučaju, ovaj prvobitni Emilio, s držanjem lukavog i bezobzirnog nagovjestioca jedne moguće intimne veze s Angiolinom, vrlo brzo nestaje sa scene. Ostatak romana otkriva nam prilično drukčijeg Emilija, koji se kao kakav školarac zaljubljuje u Angiolinu i pati.

Ipak, on shvaća pravu Angiolininu narav i na kraju romana uspijeva je se osloboditi:

> *"Ona je bila očevidno izmorena i prestrašena; lice joj je bilo blijedo i gledala ga je pogledom koji je tražio sažaljenje. Pustila je da je trese bez ikakvog otpora, a njemu se učinilo da će ona pasti. Popusti stisak i pridrža je. I, najednom, ona se oslobodi i poče očajnički trčati. Znači, opet ga je lagala! Nije ni pomislio da je stigne. Sagnuo se i podigao kamenje i bacio ga prema njoj. Vjetar je nosio sa sobom kamenčiće i jedan ju je vjerovatno pogodio na šta je ona užasnuto vrisnula... Šta da sada radi? Satisfakcija za kojom je čeznuo mu je bila uskraćena. Uprkos rezignaciji, sve oko njega je bilo prosto, bez blagosti; on sam je bio brutalan."*[5]

Ovako se završava Emilijeva ljubav, s gestom bijesa i skoro životinjskog nasilja, bolna kompenzacija za sve srušene iluzije. Završna stranica prikazuje nam Emilia koji se vraća u stanje u kojem se nalazio prije nego što je upoznao Angiolinu. Njihov je odnos bio kratki intermeco intezivne vitalnosti unutar sivog limba samožrtvovanja i uzmicanja, onoga što je za Emilia senilnost. Sada on gleda na taj period svog života kao neki starac na svoju mladost. Ali njegovo je stanje bitno različito od prethodnog. On više ne čezne za zadovoljstvom i ljubavlju, niti je ogorčen što u njima nije uživao. Sada je njegov život savršeno miran. On je lišen svake želje. Sada je zaista senilan i može živjeti sječajući se "mladalačkog" perioda svog života.

Što se tiče pripovjedačke postavke, i ovaj je roman skoro u potpunosti fokusiran na protagonistu. Činjenice se filtriraju sistematično kroz njegovu svijest i predstavljene su s njegove tačke gledišta. Ali budući da Emilio ima iskrivljenu svijest te neprestano gradi maske, alibije, samozavaravanja, njegova je prospektiva iskrivljena i ne može mu se vjerovati. Svevo intervenira s vremena na vrijeme s komentarima i osudama, često oštrim i odsječnim da bi razotkrio i ispravio protagonistinu prospektivu, da bi razotkrio njegove zablude. U romanu se sistematično predstavljaju dvije prospektive: Emilijeva, koji laže samom sebi, i pripovjedačeva, koji neumoljivo, skoro okrutno osuđuje

[5] Svevo, Italo, *Senilnost*, RCS Libri S.p.a., Milano, 2002.

Emilija. Čak i pisac u ime svojih kulturalnih shema smatra svog junaka nesposobnim zbog sudbine, kao produkt neizmjenjivih prirodnih zakona.

Emilio je napokon uspio shvatiti (za razliku od Alfonsa) da na svijetu postoje bića koja su nesretnija od njega, kao što je njegova sestra Amalia. Osim toga, Emilio nije ostao, barem virtualno, udaljen od društva, niti je bio odbačen od njega, niti je kao Alfonso ponižen i uvrijeđen. Alfonsova nesposobnost, njegova radikalna nemogućnost življenja na neki je način prevaziđena. Samo u tom smislu Emilijeva pobjeda može biti definirana kao takva.

"Senilnost" označava izuzetno važan i neponovljiv trenutak na ljudskom i književnom putu Sveva. Od tog trenutka započinje ona skretnica koja će kulminirati u "Zenovoj svijesti" i pretvoriti se u oblik pesimizma koji više nije individualan kao u "Jednom životu", nego društveni.

Protagonista "Zenove svijesti" nije neki izuzetni čovjek niti je junak nekog romana već jednostavni, prosječni građanin. Alfonso Nitti je u sebi ipak imao neke karakteristike heroja pa čak i romantičarsko-dekadentnog superčovjeka. Čak su i junaci "Senilnosti" imali ove karakteristike. U trećem romanu nedostaje pravi heroj. Na njegovom se mjestu nalazi antiheroj.

Protagonista – pripovjedač figura je nesposobnjakovića kojeg i sam Svevo u svom "Autobiografskom profilu" definira kao Emilijevog i Alfonsovog brata. Pripovjedač, nesposobnjaković, neurotični umišljeni bolesnik Zeno je, naravno, pripovjedač kojem se ne može vjerovati i u kojeg se ne možemo uzdati. To nam otkriva na samom početku knjige, uvod doktora S, koji insistira na brojnim "istinama i lažima" nakupljenim u ovom dnevniku. Autobiografija je veliki pokušaj Zenovog saopravdanja, koji se želi pokazati nevin spram svake krivice u odnosima s ocem, suprugom, ljubavnicom, rivalom Guidom. Ali ne radi se o namjernim lažima. To su samozablude, određene dubokim i nesvjesnim procesima kojima Zeno pokušava ušutkati osjećaj krivice koji muči njegovu svijest. Zenovo ponašanje gotovo je uvijek proizvod nesvjesnih impulsa.

Odnos sina s ocem obilježen je klasičnom protivrječnošću. Iako ga iskreno voli, Zeno mu svojom lijenošću izaziva ogorčenost i razočarenje, otkrivajući tako nesvjesne neprijateljske i agresivne porive. Još jednom, Svevovski junak je u sukobu s očinskom figurom koja predstavlja suprotnost njegovoj nesposobnosti i slabosti.

Ulogu Rivala utjelovljuje ovog puta njegov šura Guido, lijep, fascinantan, siguran u sebe. Ali u ovom trećem romanu nesposobnjaković pobjeđuje na neki način Rivala. Na početku, Zeno pokazuje prikriveno neprijateljstvo prema

svom Rivalu. Poslije, postaju prijatelji iako se Zeno druži s njim samo da bi prisustvovao njegovoj propasti. Nakon Guidine smrti Zeno spašava njegovu imovinu i s ovim činom zadaje mu na neki način šamar, slavi posmrtni trijumf nad njim. Neprijatelj je pokazao svojom smrću da nije ustvari ono svemoguće biće kojeg se Zeno bojao. Otkrio je svu svoju slabost krhke žrtve više sile, slučaja. Sada nesposobnjaković može trijumfovati: agresivni se lik antagoniste raspršio. Nesposobnjaković sada može pokazati da je bolji od njega, dobar muž, odan porodici, sposoban poslovni čovjek, dok je Guido bio nepopravljivi preljubnik i neodgovoran čovjek koji je doživio poslovni krah. Guidina smrt pobuđuje osjećaj trijumfa ne samo nad ovim Rivalom nego i nad Macarijem i Ballijem. Dolazi do neke vrste eksplozije osjećaja protiv Rivala.

Lik koji postaje simbol zdravlja zasigurno je njegova supruga Augusta. Zeno se divi njenom savršenom zdravlju, želi ostati kao ona, nada se da će mu brak osigurati to zdravlje. To otkriva u njemu očajničku potrebu za integracijom u društvu, želi biti dobar otac i sposoban poslovni čovjek. Brak s Augustom izgleda da ispunjava barem prvu od ove dvije težnje, koja bi mogla biti uvjet za ispunjavanje druge.

Konfliktualni odnos autora sa ženskom sferom – njegova patologija markirana je od strane psihologa edipovim sindromom – naglašen je i u Zenovoj potrazi za ljubavnicom. Zeno pribjegava takvoj vrsti iskustva da bi pobjegao "dosadi porodičnog života". Avantura s Carlom nije neka "beznačajna avantura"; ona je samo prelijepa siromašna djevojka koja u njemu budi instinkt za zaštitom. U svakom slučaju, ono što se na početku činilo kao veza koja se zasniva na pukoj fizičkoj želji prerasta postepeno u pravu strast. I Carla se mijenja: isprva nesigurna, postaje energična žena koja napušta ljubavnika da bi se udala za profesora muzike kojeg joj je ovaj prvi osigurao.

Zeno se ne izdvaja iz svijeta koji ga okružuje. On je u cijelosti dostojan tog svijeta. Štaviše, on posjeduje nešto više, a to je ironična svijest nepostojanosti i privremenosti tog svijeta. Pojam života, koji je očit u "Zenovoj svijesti", ne cilja više na izvanrednost, na želju za nedostižnim životom, na anksioznu i goruću želju da se dokaže po bilo koju cijenu. Ona naprotiv prepoznaje neizbježnu prosječnost egzistencije.

Zenova različitost, njegova bolest funkcionira kao otuđujući instrument naspram takozvanih "zdravih" i "normalnih": oca, punca, Ade, Guide i svih ostalih građana koji žive oko njega. "Bolest" koja spriječava Zena da koincidira u potpunosti sa svojom građanskom stranom ljudskosti razotkriva nepostojanost tobožnjeg "zdravlja" ostalih, koji žive savršeno zadovoljni, nepoko-

lebljivi u svojoj izvjesnosti. Zeno, u svojoj nesavršenosti nesposobnjakovića uznemiren je i raspoloživ promjenama, želi iskušati različite oblike egzistencije, dok su "zdravi" kristalizirani u jednoj čvrstoj, nepromjenjivoj formi.

Nesposobnost se više ne smatra biljegom potčinjenosti koja osuđuje na nepopravljivu neprilagođenost svijetu i na neizbježni egzistencijalni poraz. To je sada jedno otvoreno stanje, raspoloživo bilo kojem obliku razvoja, koje se može razmatrati i pozitivistički.

Mijenjanje fizionomije Svevovskih junaka, i stava pisca prema njima, otkriva prijelaz sa zatvorene vizije svijeta, koja je karakteristična za kulturu devetnaestog stoljeća, i koja je još uvijek prisutna u njegovim prvim romanima, ka otvorenoj viziji dvadesetog stoljeća.

"Život nije ni ružan ni lijep, ali je originalan", tvrdi u jednom trenutku Zeno i ovako komentira svoju tvrdnju:

> *"Kada sam pomislio na to, učinilo mi se da sam rekao važnu stvar. Označen na ovaj način, život mi se činio toliko nov da sam zastao da ga gledam kao da ga vidim po prvi put sa njegovim gasovitim, fluidnim i čvrstim tijelima. Da sam ga opisao nekome ko nije naviknut na njega i ko je lišen naših osjećaja, ostao bi bez daha ispred ogromne konstrukcije bez cilja. Upitao bi me: "Ali kako ste ga podnosili?" I nakon što bi se informisao o svakom sitnom detalju, od onih nebeskih tijela koja vise tamo gore da bi smo ih vidjeli ali ne i dodirivali, pa sve do tajnovitosti koja obavija smrt, zasigurno bi uzviknuo: "Vrlo originalno![6]"*

Drugim riječima, svaki tragični pesimizam i svaki naivni optimizam, ili bilo koja pozicija tijesno strastvena ili polemična, poništene su ili prevaziđene u sasvim drukčijoj ideji realnosti, to jest gorkim, razočaranim i objektivnim saznanjem da je život smiješna farsa, u kojoj svaki čovjek igra svoju ulogu, i čini se da je život mračna enigma, haos u kojem se sve može desiti.

> *Ljudski život, budući da je u suštini takav, liči pomalo na bolest sa svojim krizama i pogoršanjima i ima svoja dnevna pogoršanja i poboljšanja. Ali za razliku od drugih bolesti, život je uvijek smrtan. Ne podnosi liječenja. Bilo bi to kao da želimo začepiti rupe u tijelu misleći da su rane. Umrli bismo zadavljeni čim bismo se izliječili.[7]*

Zeno se ipak razlikuje od dvojice prethodnih protagonista jer, u odnosu na burnu i tragičnu Nittijevu mladost i elegijsku i melanholičnu zrelost Bren-

[6] Svevo, Italo, *Zenova svijest*, Garzanti libri S.p.a., Milano, 2000.
[7] Svevo, Italo, *Zenova svijest*, Garzanti libri S.p.a., Milano, 2000.

tanija, on je dostigao dob potpune zrelosti i postigao miran i siguran društveni položaj kao i zavidno ekonomsko blagostanje. On je riješio osnovni problem egzistencije oženivši se Augustom i sarađujući s Guidom u njegovoj firmi, ali ipak se ne može oteti potrebi za samoposmatranjem koja je svojstvena njegovim prethodnicima.

Dok Alfonso i Emilio proživljavaju ličnu tragediju, Zeno je predstavnik univerzalne tragedije. Svijet nije više realnost koja se može spoznati i opisati, već nelogični haos u kojem su stvari koje se dešavaju nepredvidive. To je svijet u kojem će nesposobnjakovići konačno biti normalni ljudi. Zeno je jedini shvatio da je život van našeg domašaja i da je opći pokušaj da upravljamo životom apsurdan.

Zeno Cosini je zasigurno Nittijev i Brentanijev stariji brat. Zajednički im je stalni i rasijani diletantizam, nedostatak ozbiljne i duboke odgovornosti prema životu. Ali za razliku od njih dvojice, budući da je njegovo životno iskustvo zrelije i složenije, on počinje shvatati smisao života. Cijelo je ljudsko društvo truhlo u temelju, sa svojom hipokrizijom, kompromisima te izričitom željom da privid ostane zdrav. Protagonista Zeno u svakom slučaju dostojan je drugih.

Među Svevovim spisima ostali su i djelići četvrtog, neobjavljenog romana, koji bi najvjerovatnije bio nastavak "Zenove svijesti", a čiji bi naslov vjerovatno bio "Starac" ili "Ispovijedi starca". U ovim odlomcima koji nisu međusobno povezani jedinstvenim tokom radnje starac Zeno pripovijeda - iako ne više kroz neku vrstu dnevnika. Njegovo pripovijedanje predstavlja nam opis novih članova porodice sa svim njihovim slabostima, zlobama, prepredenostima. Zeno se i ovdje predstavlja kao oštar kritičar velike institucije građanske porodice i prikazuje nam njihova uzburkana osjećanja iza ozbiljne i umirujuće fasade patrijarhalne idile.

ZAKLJUČAK

Svevo, koji je u prvom romanu bolno naglasio i upozorio na nemir života – nemir i drama direktno su proporcionalni želji za življenjem života, povodom podražavanja drugih, u namjeri da se istakne i dokaže u svijetu, i koji je u drugom romanu predstavio neku vrstu bijega od života kroz sjećanje i simbol, sada se, u Zenovoj svijesti, smije životu jednim ironičnim osmijehom koji je tužan i gorak. U biti, ovaj je osmijeh očajno pesimističan jer podrazumijeva totalno ubjeđenje u ništavnost i uzaludnost bivstvovanja, negaciju i ispražnjenje

svake moguće vrijednosti i ideala, hladno otkriće problematičnosti življenja. To je značenje ovog trećeg romana. On se smije ironičnim osmijehom nad neobičnim i smiješnim svijetom.

Definitivni odgovor na problem "sreće" i "zdravlja", dat od strane Sveva u trećem romanu, potpuno je negativan: čovjek ne može biti ni sretan ni zdrav, upravo zato što je suštinski "bolestan" i to od bolesti koja je za razliku od uobičajenih bolesti, neophodno smrtna.

Zenova je svijest zasigurno blagonaklona prema životu ali kroz perspektivu krize koja takvu mudrost čini uzaludnom. Horizont historije uzburkan je ili možda čudna, znatiželjna životinja-čovjek stiže na kraj svoje avanture. Ova napetost, uznemirenost koja više nije vezana za biografske ili lične situacije može se uočiti u distanciranosti kojom Zeno gleda neobične lične dogodovštine. Čini nam se historičarem svog svijeta a ne protagonistom. Bespogovoran je zaključak romana:

> *"Možda... će neki čovjek kao i svi drugi, u tajnovitosti jedne sobe ovog svijeta, izmisliti neusporediv eksploziv... I neki drugi čovjek koji će biti kao i svi ostali... će ukrasti taj eksploziv... Nastat će ogromna eksplozija koju niko neće čuti i zemlja vraćena u formu maglovitosti će lutati nebesima."*[8]

Zenova svijest, po riječima kritičara Maria Lunetta u eseju "Poziv na čitanje Sveva", predstavlja "savršenu tačku spajanja" postignutu od strane Itala Sveva u romanu remek-djelu dvadesetog stoljeća, u kojem je autor pokušao shvatiti ljudsku prirodu na dubok i inovativan način. To je jedan inovativan roman, prvenstveno jer sadrži moćno oružje – ironiju, koja je "tendencija ismijavanja najozbiljnijih stvari", a Zeno se pita "šta je to zaista ozbiljno na ovom svijetu"?

Roman je inovativan prije svega ako ga uporedite s prethodnim djelima ovog autora. Stvarajući Zenov lik, Svevo dovršava teoriju izloženu u eseju "Čovjek i Darwinova teorija" iz 1900. godine. Nesposobnjaković Zeno, zbog svog odbijanja da učini bilo kakav izbor i zbog svog "apsolutnog nedostatka razvoja u bilo kojem smislu" je "životinja koja je sačuvala mogućnost evolucije u skladu sa onim što od njega zatraži društvo".[9]

Pravo je zdravlje jednog društva koje je ispravno i ljudsko, gdje bi odnosi između osoba bili autentični, nemoguće. Pesimizam je jasan.

---

[8] Svevo, Italo, *Zenova svijest*, Garzanti libri S.p.a., Milano, 2000.
[9] Svevo, Italo, *Saggi e pagine sparse*, Mondadori, Milano, 1954.

Na kraju se ova vizija širi na apokaliptičan način, svijet izgara u spirali nasilja koje industrijsko i materijalno društvo neizbježno sadrži u sebi. S ovim zaključkom Svevo izražava evropsku svijest o krizi i približava se drugim piscima tog perioda, od Manna i Kafke do Pirandella.

IZVORI

Svevo, Italo (2003), *Jedan život*, Grazanti libri s.p.a., Milano

Svevo, Italo (2002), *Senilnost*, RCS Libri S.P.A., Milano

Svevo, Italo (2002), *Zenova svijest*, Garzanti Libri S.P.A., Milano

LITERATURA

Maier, Bruno (1968), *Italo Svevo*, Mursia, Milano

Maxia, Sandro (1971), *Čitanje Itala Sveva*, Liviane, Padova

Nanni, Luciano (1975), *Čitati Sveva*, Zanichelli, Bologna

Testa, Antonio (1968), *Italo Svevo*, A. Longo-Ravenna

L'EROE INETTO DI ITALO SVEVO

Riassunto

Lo scopo di questa analisi dell'opera sveviana è la dimostrazione del suo eroe inetto. L'inetto, ritorna regolarmente, attraverso varie incarnazioni, nei libri di Svevo. L'inettitudine è sostanzialmente una debolezza, un'insicurezza psicologica, che rende eroe incapace alla vita. L'eroe sveviano è impotente davanti alla vita, ed è un diverso nella società borghese. Non riesce a coincidere con l'immagine virile, imposta dalla società. Allora, si crea una realtà compensatoria. Si chiude nella sua solitudine perché è incapace di stabilire relazioni con gli altri. Costruisce una maschera fitizia, un'immagine di sé consolatoria, fa un'evasione nei sogni. L'inetto è alla ricerca ansiosa di una figura paterna a cui appoggiarsi per trovare sicurezza. Questo eroe ha un'impotenza psicologica ad affrontare la realtà esterna al nido domestico ed è escluso da ogni forma di vita attiva, da ogni possibilità di incidere sulla realtà pratica. È un eroe che mena un'esistenza inerte. L'inetto è incapace di vivere come gli altri e di fare come gli altri e reagisce alla sua incapacità rifugiandosi alternativamente nell'alibi della propria superiorità intelletuale o nei sogni di una vita immaginosamente densa di azioni clamorose e di gesti eccezionali. Se l'inetto non riesce a identificarsi con un'immagine virile forte, dinanzi a lui si ergono degli antagonisti che esibiscono tutte le prerogative che a lui mancano. C'è sempre un'incarnazione della figura del Padre. E poi, c'è sempre un Rivale che possiede tutte quelle doti che a inetto fanno difetto. L'ultimo romanzo è abbastanza innovativo perché è munito dalla potente arma dell'ironia. L'ultimo eroe è l'unico ad avere capito che la vita è fuori della nostra portata e che la pretesa comune di dirigerla verso un qualche fine è assurda. La risposta definitiva, data dallo Svevo nel terzo romanzo è completamente negativa: l'uomo non può essere né felice, né sano, proprio perche è costituzionalmente malato, e di una malattia che è, a differenza delle malatie consuete, necessariamente mortale.

UDK : 821.111(73)-2(091)

Ifeta ČIRIĆ

HISTORIJSKI PREGLED RAZVOJA DRAMSKOG ŽANRA U SJEDINJENIM AMERIČKIM DRŽAVAMA

Ključne riječi: *američka drama, pučki teatar, melodrama, teatarska renesansa, realizam, selektivni realizam, afroamerički teatar, feministička drama, hispanoamerička drama, azijskoamerički teatar, američka avangarda, nezavisni teatri*

Autorica ovog članka pokušava svojim čitateljima predstaviti koncizan i sveobuhvatan historijat razvoja drame i teatra na području SAD-a. Članak se zagleda u uvezene korijene teatra ranog osamnaestog stoljeća i istražuje tipično američke karakteristike dramskih oblika i podoblika koji su nastali i izvođeni pred publikom devetnaestog stoljeća, a potom svoje težište stavlja na podoblike pučkog teatra, te dramsku revoluciju/e i renesansu dvadesetih godina prošlog stoljeća da bi u središte pažnje dovela eklekticizam i heterogenost američkog teatra danas.

UVOD

Da bi se moglo govoriti o američkom teatru dvadesetog stoljeća, neophodno je vratiti se u prošlost i istražiti korijene dramske umjetnosti na području današnjeg SAD-a. Mnogi teoretičari tvrde da se na pravo za korištenje sintagme "američko pozorište" trebalo čekati par stoljeća od prvih naseljavanja. Tvrdi se također da tipičnog američkog pozorišta, dakle onog koji ima svog autora, pozornicu, glumca, reditelja, svoju publiku te svoje teme i likove, nema prije dvadesetih odnosno tridesetih godina dvadesetog stoljeća. Činjenica jeste da dati period zaista predstavlja dramsku renesansu u Americi, potaknutu teatarskim revolucijama diljem Evrope i djelovanjem nekolicine domaćih mladih autora, uključujući i Eugenea O'Neilla. Međutim, ovaj okašnjeli elektrošok, koji je američka pozornica zaista trebala, nije nastao u praznom prostoru. Dramske odnosno teatarske aktivnosti u Sjevernoj Americi pojavljuju se i prije dvadesetog stoljeća (već potkraj sedamnaestog i početkom osamneastog stoljeća), a njih nisu zaustavljale niti pokušaji puritanističkih dušebrižnika da

nametnu moralni i moralistički kodeks ponašanja, niti ine društvenohistorijske okolnosti poput Američkog građanskog i drugih ratova kako na datom, tako i na ostalim kontinentima svijeta. Dapače, vrlo su često ovakve nemile okolnosti pospješivale i usmjeravale američku dramu i prerastale u direktni izvor inspiracije, na šta ćemo ukazati malo kasnije. Ono što je očito ipak se mora istaknuti: američka drama, za razliku od grčke, rimske i kasnijih srednjevjekovnih evropskih tradicija nije izrastala spontano iz raznih ritualističkih i religijskih poli- i monoteističkih praksi datih podneblja. Američki teatar i drama, koji s pravom zahtijeva vlastitu nominalizaciju i polje proučavanja, ako ni zbog čega drugog a onda zbog sveze koju ima sa sedmom umjetnosti, najvećim dijelom razvijali su se iz teatarskih praksi Engleske u sedamnaestom stoljeću, i najprije su pratili englesku a potom i ostale velike nacionalne drame u pogledu njihovih formi i trendova razvitka. O razlozima za često i slijepo slijeđenje evropskih modela također bi se moglo nadugo i naširoko pisati, ali ono što se u ovom momentu i za potrebe ovog članka čini bitnijim istaći jeste da se već s početka osamneastog stoljeća u SAD-u pojavljuju izvorni dramatičari i glumci koji su rođeni u Americi. Krajem devetnaestog stoljeća američka drama razvija vlastite teme, specifične tipske likove i donekle i forme koje su osobene za ovaj region. Osim navedenog, devetnaesto stoljeće na američku pozornicu uvodi i poziciju glavnog reditelja (*régisseur*) te Teatarski sindikat, svojevrsne pokušaje organiziranja tada već kompleksnih i kompliciranih aktivnosti različitih teatarskih kompanija. Međutim, zaista će decenijama američki teatar biti ovisan o uvezenim žanrovskim modelima, glumačkim zvijezdama i komadima. Čak je i već spomenuta teatarska renesansa s početka dvadesetog stoljeća bila potaknuta teatarskim i dramskim pobunama diljem Evrope.

PRVE DRAMATSKE / TEATARSKE AKTIVNOSTI

Teatarske aktivnosti na području današnjeg SAD-a počinju pokušajima doseljenika s Britanskog otočja da presade tradiciju engleskog teatra iz sedamnaestog stoljeća na netom otkriveni "nenaseljeni" kontinent. Ova tvrdnja svoj dokaz nalazi u dokumentima koji su paraliterarni. Naime, 1655. na sudu u državi Virginia održalo se saslušanje trojici doseljenika iz Okruga Accomack a po osnovu inscenacije drame jednog od optuženika, Williama Darbyja, *Ye Bare and Ye Cubb*[1]. Nekoliko decenija kasnije također nailazimo na legalni dokument koji svjedoči o pokušajima dramskog djelovanja: Richard Hunter je

[1] Izvor navodi podatak da su nesretnici bili oslobođeni datih optužbi.

podnio molbu da mu se dozvoli insenacija komada u New Yorku 1699/1700. Već godine 1714. objavljena je prva drama u Americi, satira *Androboros, A Biographical Farce in Three Acts* (1714)[2], koja nikada nije doživjela svoju izvedbu. Rano osamnaesto stoljeće donosi nam i podatke o izgradnji prve pozornice; bila je to pozornica izgrađena 1716. u Williamsburgu u Virginiji a za potrebe glumačke družine Charlesa i Mary Stagg.

Sjevernoamerički kontinent poznavao je određene dramske izvedbe čak i prije, već u 15. i 16. stoljeću. Naime, na području današnjeg Meksika 1538. i 1598. izvedene su religijske drame na tadašnjem španskom, te 1606. maska na francuskom jeziku. Međutim, sve do prvih naselja izvorno britanskih doseljenika ne postoje tragovi održive dramske tradicije, a čak i tada je dramska aktivnost isprva bila vrlo neorganizirana i svedena na amaterske predstave. Razlozi za to bili su višestruki. Najprije se mora istaći da nije bilo ni teatarskih kuća[3] niti publike; potom je bio evidentan nedostatak profesionalnih glumačkih družina[4], a jedan od razloga bili su i vrlo strogi zakoni koje su tadašnje države nametale. Dovoljno je reći da je bostonska izvedba Othwayeve drame *The Orphan* 1750. polučila vrlo nepovoljne reakcije - država Massachussets donijela je zakon kojim su se eksplicite zabranjivale dramske izvedbe. Tokom Američkog rata za nezavisnost dati se trend nastavlja: već je 1775. Kontinentalni kongres izdao proglas koji je branio bilo kakvu vrstu zabave i davanja komada, što je podržano i rezolucijom iz 1778. Tada se profesionalni teatri raspuštaju po prvi put u svojoj relativno kratkoj historiji, međutim dramske se aktivnosti ipak nastavljaju u vidu insenacije prigodnih komada i skečeva u izvedbi i američkih i britanskih vojnih snaga.

Dominantna karakteristika dramskih aktivnosti u Americi ovog doba jeste da su se one vezivale za visokoškolske obrazovne institucije i ponekad profesionalne glumačke skupine. Naime, na visokoškolskim kućama studenti su tokom recitala izvodili segmente klasika u formi dijaloških razmjena, odnosno skečeva da bi vježbali retorske vještine te obilježili određene prigode, što vidimo i na primjeru izvedbe drame *Cato* Josepha Addisona, koju su 1737. priredili studenti Williama i Mary Collegea u Williamsburgu. Tada kada su

[2] Za čijeg se autora smatra Robert Hunter, guverner provincije New York.

[3] Prije druge polovine 18. stoljeća na području New Yorka bile su izgrađene samo dvije teatarske kuće a tek pred kraj 18. stoljeća vidi se neka značajnija aktivnost na tom polju.

[4] Prve družine (koje inicijalno osnovali Englezi) pojavljuju se tek u drugoj polovini 18. stoljeća i tada govorimo o družini Murray-Keane osnovanoj 1749, koja je djelovala u Philadelphiji, potom Hallam Company iz Williamsburga 1752, te družini Davida Douglassa osnovanoj 1758, koja će se udružiti s Hallam Company u London Company tokom njihovog boravka i djelovanja na Jamaici i vratiti u novonastale Američke države pod novim nazivom The Old American Company.

profesionalne družine davale inscenacije morali su ih zamaskirati u formu moralizirajućih dijaloga, histrionskih govora te pantomimskih finala, da bi izbjegli zakonske reperkusije.

EKSPANZIJA TEATRA U SAD-U: OSAMNAESTO I DEVETNAESTO STOLJEĆE

Kako je ranije već nagoviješteno, druga polovina 18. i rano 19. stoljeće ohrabruju obnovu i kontinuiranu ekspanziju američkog teatra. Vidljivo je to i u broju glumaca i glumačkih družina koje su mahom izrastale iz Old American Company, a čiji je glavni takmac bila trupa Thomasa Wignella; vidljivo je i u broju i kvalitetu teatarskih kuća koje se ubrzano grade u New Orleansu, Rhode Islandu, Charlestoneu, Bostonu, Baltimoru, Philadelphiji i New Yorku[5] kao i opozivanju zakona koji su se suprotstavljali dramskim i teatarskim aktivnostima[6]. Do kraja osamnestog stoljeća već su uspostavljena četiri glavna teatarska centra - u Philadelphiji, New Yorku, Charlestonu i Bostonu, a stoljeće bilježi i pojavu prvog pisca rođenog u SAD-u. Danas se drama *The Prince of Parthia* Thomasa Godfreyja slavi kao prva drama izvornog američkog autora[7], ali bili bismo nepravedni da ne spomenemo i drame poput *Native Boys* (1764), čiji je autor nepoznat ali koja po prvi put uvodi Američke starosjedioce kao likove, potom dramu majora Roberta Rogersa *Ponteach / The Savages of America* (1766), pa čak i komičnu operu Forresta Thomasa *The Disappointment: or The Force of Credulity* (1767)[8]. Krajem stoljeća dominiraju dvojica dramatičara: Royall Tyler, koji se slavi kao prvi izvorni američki komediograf i "začetnika duge linije satiričke komedije načina"[9] i William Dunlap, koji je bio prvi profesionalni američki dramatičar odnosno "otac američke drame"[10].

Tokom većeg dijela devetnaestog stoljeća američka drama i dalje je ovisna o evropskim trendovima, što uključuje i praksu dovođenja inostranih glumačkih zvijezda[11] i aktivnosti u smjeru prevođenja i inscenacije melodrama francuskih

[5] Najglamuroznije pozornice tog perioda izgrađene su u Philadelphiji (Chestnut Street Theatre) i New Yorku (Park Theatre).

[6] najprije je opozvan zakon u Philadelphiji (sjedište kvekera), a potom u državi Massachussetts (poznat kao dominantno puritanska sredina). Nakon što su ovi glavni tabori strogih religijskih pravila ustuknuli, ostale su države slijedile.

[7] Komad je doživio svoju praizvedbu 1767. u Southwark Teatru u Philadelphiji.

[8] Spomenuta kao prva komična opera s područja SAD-a.

[9] Prema Garff Wilson, *Three Hundred Years of American Drama and Theatre*, 1973, New Jersey, str. 43. ("a forefather of a long line of satiric comedy of manners")

[10] Garff Wilson, 1974, str. 45.

[11] Nažalost, ovaj će trend pospješiti razvoj prakse sistema zvijezda i kod domaćih glumačkih velikana.

i njemačkih autora, ali i stvaranja domaćih drama prema datim uvoznim modelima, što samo po sebi sugerira da je dominantni žanr u Americi devetneastog stoljeća, a po uzoru na Evropu, bila melodrama. Ipak, navedeno nije spriječilo nužno osamostaljivanje američke drame, što se najviše vidi u popularnom teatru koji nam u devetnaestom stoljeću prikazuje ne samo burlesku, vaudeville, variete i cirkus nego i tipično američke forme poput *minstrel showa* i afroameričke drame. Do kraja stoljeća američki dramatičari sve veću inspiraciju nalaze u vlastitom podneblju i historijskim događanjima (poput Američkog rata za nezavisnost ali i Američkog građanskog rata), stvaraju vlastite tipove likova (američki Indijanci, doseljenici irskog i njemačkog porijekla, Sjevernjaci, stanovnici velikih gradova, vatrogasci, provincijski političari, kauboji i slično), a pojavljuju se i prvi kritičari u liku Williama Colemana, Jonathana Oldstyle[12] iz prve polovine te William Winter, John Ranken Towse, Henry Austin Clapp, Lewis Strang iz druge polovine stoljeća. U posljednjoj deceniji stoljeća američki će teatar biti spreman za prelaz na realistične komade i pojavu novih autora. Iako je devetnaesto stoljeće imalo i mnogo nedostataka, prvenstveno zbog dominacije melodrame, ono se smatra i zlatnim dobom američke glume; kao nikada do sada izvorni američki glumci i glumice etablirat će se na pozornicama u zemlji i pokazati raskošan talent. Dakako govorimo o glumcima poput Edwina Forresta, Mary Ann Duff, Charlotte Cushman, Johna McCullougha, Henryja J. Finna, Williama B. Wooda, Charlesa Burkea, Jamesa H. Hacketta, i Irae Aldridgea**,** koji je ujedno bio i prvi crni glumac s ovog područja a koji se ipak proslavio u Velikoj Britaniji**.** O teatru ovog perioda vjerovatno bi se moglo pisati još i više, međutim, mi ćemo se u ovom pregledu zadržati na trima osnovnim tematskim cjelinama, a to su: dramatičari, tipično američki oblici popularnog teatra te vanliterarne novine koje su imale velik utjecaj na daljni razvoj američkog teatra (poput zakona o autorskim pravima, uspostave teatarskih sindikata i pojave glavnog redatelja - *régisseur.*)

Kako je nekoliko puta već rečeno, ovo je period u razvoju američke drame tokom kojeg se izvorno američki dramatičar još više etablira ali to čini bez dovoljne svjesnosti i vjere u vlastiti talent. Različite rodovske podvrste koje pišu, dakle komedija načina, historijske drame, romantične tragedije, pa čak i drame s američke granice, sve naginju melodrami. Sve do smjene stoljeća američki dramatičari neće svoju pažnju i načine pisanja okrenuti ka realističnijem *settingu*, likovima, tipičnim američkim idiomima ni problemima koje ih u ta doba zaokupljaju. Naravno, nije samo u pitanju nesigurnost odnosno manjak samopouzdanja u vlastite talente. Simplističke pouke melodrame podilazile su purističkim

[12] Pseudonim Washingtona Irvinga.

osjećanjima raznih religijskih grupa u Americi, a dramski likovi koji su dolazili iz nižih i srednjih slojeva društva privlačili su pažnju prosječnog Amerikanca, dakako zbog životnih stilova i ukusa koje su prezentirale. Neki od autora koji su u ta doba stvarali ipak zaslužuju da ih se spomene: Noah M. Mordecai: *She Would Be a Soldier* ili *The Plains of Chippewa* (1819); John Howard Payne: *Therese, the Orphan of Geneva;* James Nelson Barker: *The Indian Princess/ The Belle Savage* (1808); Samuel Woodworth, autor tada iznimno popularnog komada *The Forest Rose /American Farmers* (1825). Tu su i William Henry Brown, koji se općenito smatra prvim crnim dramatičarem; ostat će zapamćen po tome što je 1823. napisao i postavio komad *King Shotaway* na pozornicu afričkog teatra[13]; pa potom i John Augustus Stone (1800- 1834), autor drame o američkim starosjediocima *Metamora* (1829), koja je, iako je prikazala sve stereotipe i predrasude prema datoj etničkoj skupini, prva drama s datom tematikom. Ovaj komad polučio je potpun uspjeh pa je pospješio stvaranje novih drama slične tematike, poput drame Georgea Washingtona Parkea Custisa: *Pocahontas/ The Settlers of Virginia* (1829/30). Među priznatim dramatičarima devetnaestog stoljeća svoje mjesto našla je i jedna dama - Anna Cora Mowatt, slavljena zbog svoje satirične komedije *Fashion* (1945), a i autor William Clyde Fitch, nama bitan ne samo zbog njegovih historijskih komada i komedija načina nego i zbog ogleda *The Play and The Public* iz 1904, u kojem se jasno određuje kao realista.

Kraj stoljeća označilo je i nekoliko paradoksalnih novina, naime u upotrebu se uveo najprije zakon o autorskim pravima koji je imao i svoju negativnu stranu budući da je predmet zaštite bio samo naziv ali ne i tekst drame, što je dakako značilo da se nastavilo s plagijatima; pojavio se i glavni reditelj koji sebi za pravo uzima da sudjeluje u izmjenama i prilagodbama teksta kako smatra zgodnim bez saglasnosti spisatelja, a najkontroverznija je novina ipak bila pojava Teatarskog sindikata u 1896. godini. U dijametralnoj suprotnosti od onog što nosi u svom nazivu, ova organizacija je zapravo kontrolirala i pokušavala (i u većoj mjeri i uspijevala) razriješiti probleme preklapanja nastupa različitih družina u mjestima udaljenim od teatarskih centara, potom duplih aranžmana kao i raskida ugovora zbog prethodno navedenog. Međutim, sve do uspostave Sindikata braće Schubert / *The Schubert Brothers Syndicate* 1905. a potom i Velike depresije 30-ih godina dvadesetog stoljeća Teatarski sindikat imao je monopol nad teatarskim predstavama i aranžmanima, te je uporno gušio svaku zdravu konkurenciju i, radi komercijalnog uspjeha, vrlo često smanjivao kvalitet teatarskih komada.

[13] Iako kratkog životnog vijeka, ovaj će se teatar pokazati od vitalne važnosti po razvitak afroameričke drame.

AMERIČKE SPECIFIČNOSTI: PUČKI TEATAR

Zapravo je američka drama uporno pokazivala svoju vlastitu osobnost čak i prije 1920-ih godina u sferi "narodnog" teatra. Prvi put ova vrsta popularnih teatarskih formi pojavljuje se čak u doba kolonizacije Amerike, ali one klimaks u svom rastu i razvoju dostižu u drugoj polovini devetneastog stoljeća. Osim burleski, koje su bile rasprostranjene diljem Evrope i običavale parodirati ozbiljne i etablirane dramske komade, te *vaudevillea*, *varietea* i cirkusa, koji su također bili poznati i Evropi, izvorno američki proizvod bile su minstrel showovi *(black minstrelsy),* afričko-američka drama (*african american drama*), teatar s američke granice (*frontier theatre*), *Tom showovi*, kao i plutajući teatri (*showboats/ floating theatres*), koji su izgubili popularnost nakon Građanskog rata, te naposljetku liceji (*lyceum*), odnosno *chautauqua*. Prva vrsta popularnog teatra koja se izdvojila i osamostalila bio je *vaudeville*, u Americi davan u javnim muzejima poput poznatog Barnum's, salonima, kafanama i koncertnim dvoranama. Njihova publika do 1881. mahom je bila sastavljena od muške populacije, a tek kada je Tony Pastor u New Yorku otvorio dvoranu koja je nudila zabavu za cijelu porodicu, sastav publike se mijenja. Posebitost američkog vaudevillea bila je i uspostava lanaca teatara koji su ovu vrstu zabave nudili tokom cijele sezone, za šta primjer nalazimo u Bijou Theatre (1885) u Bostonu, čiji su osnivači bili B. F. Kerth i E. F. Albee[14].

Burleska je u SAD-u dobro rasprostranjena već u prvoj polovini 19. stoljeća, a od 1868. pojavljuje se u kombinaciji s tzv. "*leg art*[15]" (i tu, nažalost, vidimo uvozni proizvod u nastupima trupe British Blondes). Cirkuski nastupi doživjeli su nekoliko izmjena od momenta kada se pojavljuju (period kolonizacije Amerike), naime u osamnaestom stoljeću postaje statičan, da bi početkom 19. stoljeća, nakon što dobija svoju muzičku pratnju i danas dobro znan simbol, cirkusku šatru, ponovno prerastao u putujuću formu popularne zabave. Najviše slavljena cirkuska trupa u SAD-u tog doba bila je P. T. Barnuma.

Muzička drama koja izniče iz narodnog teatra na američkoj sceni najdulje se zadržava: iako postoje podaci o izvedbi ove vrste u Charlestonu već 1735, prvi *musical* kojeg su napisali Amerikanci bila je drama *Ardours/ Mountaineers of Switzerland*, a poznate su drame *Show Boat* iz 1927. i *Oklahoma!* iz 1943, o kojoj će kasnije biti više riječ. Liceji i *Chautauqua*[16] svoj su život

[14] Ime koje će proslaviti usvojenik njegovog sina Edward Albee.

[15] Pojava oskudno obučenih glumica na pozornici koja je označena po prvi put 1827. u liku Mlle H.

[16] Nalik licejima, bila je sprva edukativnog karaktera, održavala se jednom godišnje a njen naziv potiče od sela Chautauqua, gdje je 1874. prvi put održan takav sastanak. Chautaquau se za razliku od liceja održavala vani na otvorenom prostoru.

započele kao neka vrsta javnih predavanja i edukativnih sesija koje su putovale američkim prostranstvima, ali su ubrzo počele nuditi i dramatske skečeve i inscenacije; a *Tom Show*, kako samo ime veli, jesu bile putujuće predstave nalik cirkusu nastale po predlošku romana *Uncle Tom's Cabin*. Posebno popularni u ova doba bili su skečevi Edwina Harrigana, iznimno originalne kraće farse o životu irskih i njemačkih imigranata, te na temu života u velikim gradovima. Autorici ovog pregleda najinteresantnije su vrste minstrel showovi, afroameričko pozorište, pozorište s američke granice i *showboats*, odnosno plutajuća pozorišta.

Iako se preci forme minstrel showa mogu naći tu i tamo i prije 19. stoljeća, prava pomama za ovom vrstom ugode počinje 1830, kada je Thomas D. Rice stvorio lik crnca u poznijim godinama pod imenom Jim Crow (koji je pjevao i plesao *gigue*[17]). Prva cjelovečernja predstava data je 1843. i podrazumijevala je pjesmu i ples trupe nagaravljenog lica. Dugo vremena u ovoj vrsti forme nastupat će bjelačke trupe a čak i onda kada se Američki crnci budu zainteresirali za žanr, koristit će iste tehnike garavljena lica. Zasnivala se na pojedinačnim karikaturama crtica iz života Američkih crnaca i njena popularnost počinje opadati osamdesetih godina 19. stoljeća.

Afroamerički teatar pojavljuje se 1821, kada je trupa crnaca izvela *Richarda III* u teatru American Grove u New Yorku - istom teatru koji će kasnije biti poznat pod imenom African Theatre. Već 1832. postavljena je i prva drama koju je napisao crni autor, već spomenuti g. Brown (*The Drama of King Shotaway*). Nažalost, zbog proganjanja koji su glumci ove družine doživljavali od svojih bijelih sunarodnika African Theatre, a time i afroamerička drama zaustavlja se u povojima, već 1823. Ipak, ona će biti osnov za kasnije oživljavanje ove etničke dramske podvrste, a njen kratkotrajan uspjeh vidi se i po tom što je iznjedrila prvu crnu glumačku zvijezdu Ireu Aldridgea, koji vrhunac svoje karijere doživljava kao tragičar na teatarskim daskama Engleske.

Teatar s američke granice vrsta je popularnog teatra koji ne samo da govori na temu osvajanja novih prostranstava i tipičnim likovima s američkog Zapada nego nam slikovito predočava liniju migracije kolonizatora. Vrlo se brzo razvijao i uskoro su njihove teatarske kuće postajale rivali najboljim teatarskim kućama s američkog Istoka.

Isključivo američka forma teatra bile su i "show boats", odnosno plutajući teatri. Prvi takav pojavljuje se 1831, kada je William Chapman iz Pittsburga u Pennsylvaniji izgradio brod na kojem su se davale predstave, a koji je

[17] Gigue je vrsta vrlo živahnog plesa (ritam na 6/8inki odnosno 3/8minke) prema *The World Book Dictionary*, Volume One, ed. Robert K. Barnhart, World Book Inc, Chicago, 1988.

narednih deset godina plovio rijekama Ohija i Mississipija. Ovaj model inspirirao je mnoge slične teatre tokom sljedeće dvije decenije. Već 1851. nailazimo na brod Floating Circus Palace, koji je na svoju palubu mogao smjestiti 3.500 glumaca, te imao dodatni prostor za smještaj stotinjak glumaca i životinja koje su se koristile u predstavama.

DRAMSKA REVOLUCIJA / RENESANSA: DVADESETO STOLJEĆE[18]

Do dvadesetih godina ovog stoljeća bilo je evidentno da je teatarski svijet diljem Evrope dosegao svoj kritični trenutak. Na sjeveru Evrope izrastali su novi dramatičari koji su začeli trend realizma u drami (Ibsen, Strindberg, Čehov, a po uzoru na Ibsena i samo djelimično realista i G. B. Shaw); novi koncept nezavisnog/ slobodnog teatra pojavio se najprije u Francuskoj (*Théâtre Libre*), potom u Njemačkoj (*Freie Bühne*), a onda i na području Velike Britanije (*Independent Theatre Society*), Rusije (*The Moscow Art Theatre*) te Irske (*Irish Literary Theatre*, koji su osnovali W. B. Yeats, E. Martyn i Lady Gregory). Ni sama pozornica nije ostala bez svojih inovatora - kroz rad Appiaje i Gordona Craiga uvedeno je moderno doba i u izgledu "dasaka koje život znače", a čuli su se i glasni krikovi koji su zahtijevali da se glumačke tehnike prilagode ne samo riječima nego i tjelesnom izričaju (sad već zloupotrebljavani Artaud i nešto kasnije Grotowsky). Americi je trebala promjena, a nosioci tih promjena bili su Eugene O' Neill na području spisateljstva; The Washington Square Players of NY i Provincetown Players of Provincetown and NY[19] u sferi nezavisnih, nekomercijalnih teatara; Max Reinhardt i Sam Hume u pogledu inovacija u prilagodbi pozornice, kao i Gđa Minnie Maddera Fiske u glumačkim tehnikama[20].

Prva decenija dvadesetog stoljeća u SAD-u interesantna je i zbog uspostave organizacije The Drama League of America, čija je osnovna svrha bila da obrazuje publiku i usmjeri njihove ukuse a čiji su utjecaji bili puno dugoročniji i sveobuhvatniji. Ova je organizacija potakla formiranje raznih radionica i osnivanje časopisa The Drama, te je jednim dijelom zaslužna i za uvođenje teatarske umjetnosti u planove i programe visokoškolskih institucija u zemlji,

[18] O samom dvadesetom stoljeću u ovom članku dat će se vrlo kratak pregled i pokušaj periodizacije i klasifikacije, no detaljnija analiza dramatskih djela bit će ostavljena za neki od sljedećih članaka date tematike.

[19] Vrlo utjecajno i sada poznato po tome što je dalo priliku dramama Glaspellove i O'Neilla.

[20] Poznata po tome što je zagovarala realističan, jednostavan i prirodan stil glume zasnovan na psihološkoj vjerodostojnosti.

što se vidi na konkretnom primjeru Radcliffe Collegea, koji kolegij iz drame uvodi 1904, te Univerziteta u Harvardu (1905) i Yalea (tek 1925). Zasluge za navedeno pripadaju i profesoru Georgeu Pierceu Bakeru, koji je bio osnovni pokretač prvih stručnih radionica[21] ali i akademskog izučavanja drame.

Dvadesete godine nisu samo teatarska renesansa Amerike, one su i formativne godine Eugenea O'Neilla, jednog izuzetnog i jedinstvenog dramatičara kojega je SAD ikada imala. O'Neill je jedinstven iz više razloga, ali i po tome što je u samo tri decenije (ako su obuhvati i period zatišja kada se povukao sa scene), dakle od 1914, kada je izvedena njegova drama *Thirst* do 1943, kada je dovršen tekst drame *A Moon for the Misbegotten*[22], ovaj dramatičar stvorio je 13 kratkih komada i 24 duže drame. Također je izniman i po tome što se u njegovom opusu neće naći primjeri drugih književnih rodova - sve njegovo biće bilo je usmjereno ka drami. Tragao je za značenjem ali i za različitim tehnikama i dramskim formama koje bi bile primjerene njegovom izričaju. Krenuvši od realizma, O'Neill je eksperimentirao sa simbolizmom (drama *Desire Under the Elms*), ekspresionizmom (*The Hairy Ape*), maskama, "subjektivnom" dramom (*The Great God Brown*), misticizmom, "unutarnjim monologom" (*Strange Interlude* iz 1928.) i raznim drugih tehnikama, od kojih su mnoge bile vlastiti izum. Posebnost ovog autora prikazuje i putanja njegove aktivne karijere: prvi put kao novu nadu prepoznali su ga Provincetown Players 1916, što je "opravdao" rastućom krivuljom u reputaciju u naredne četiri godine, kada 1920. prima svoju prvu Pulitzerovu nagradu. Uprizorenjem komada/ trilogije *Mourning Becomes Electra*[23] 1931. dostigao je svoj klimaks, a O'Neillova slava i talent potvrdit će se pet godina kasnije, kada je primio Nobelovu nagradu za književnost. Nakon tog i njegova reputacija i njegova karijera opadaju i, kako je već rečeno, u periodu od 1934. do 1943. O'Neill prestaje biti aktivan, da bi 1943. iznenadio sve posljednom dramom prikazanom za njegova života, *The Iceman Cometh*.

Običaj je da se dvadeseto stoljeće u američkom teatru dijeli na nekoliko dekada, pa je sljedeći segment razmatranja period koji započinje neposredno nakon Prvog svjetskog rata i traje do Drugog svjetskog rata. Društveno-historijski kontekst datih decenija svjedoči o njihovom paradoksu - dok rane dvadesete nagovještavaju napredak a kasne obilježava kolaps tržišta dionica, tride-

[21] Nadaleko je čuvena njegova radionica Workshop 47, koju je svojevremeno pohađao i E. O'Neill.

[22] Drama u kojoj je jedan od protagonista i James Tyron mlađi iz drame *Long Day's Journey into the Night*, sada u poznijim godinama pa je stoga neki smatraju jednom vrstom nastavka ranije drame. Doživjela je praizvedbu 1947, nakon čega su je u nekoliko navrata izvodile različite glumačke skupine (1973, 1984, 2000 i 2007). Posljedna izvedba bila je u periodu od marta do juna 2007. u Brooks Atkinson Theatre, gdje je uloga Jima Tyrona povjerena Kevinu Spaceyju.

[23] U Hrvatskoj izvedena 13. 3. 2008. u HNK-u u režiji gošće Mateje Koležnik (Slovenija).

sete se još više pogoršavaju - ljudi su najprije bili zatečeni Velikom depresijom a onda su ih dotukli tada nepojmljivi užasi Drugog svjetskog rata. Ratovi, kao i Ruska revolucija te freudovska psihoanaliza imali su poražavajući utjecaj ne samo na običnog čovjeka tog doba nego i na spisatelje. Naime, religija gubi svoj dominantni utjecaj, nestalnost i nepredvidivost izmjene društvenog poretka kao i osjećaj čovjeka modernog doba da je zapostavljen/ zaboravljen sve više je evidentan u književnosti ovog doba, a time i dramskim komadima. Iako je komercijalni teatar na Broadwayu doživio svoj vrhunac upravo u dramskoj sezoni 1927/1928, budući da su njegova interesovanja bila usmjerena ka uvoznim autorima i njihovim djelima, u centru našeg interesovanja i dalje ostaju takozvani mali, odnosno nezavisni teatri. Dvadesetih godina ustanovljen je još jedan teatar takve vrste (*Theatre Guild*[24]), a već naredne decenije uspostavljena su dva takva projekta: The Group Theatre i The Federal Theatre. The Group Theatre povezuje se s djelovanjem dramatičara C. Odetsa, Paula Greena, Irvina Shawa, i Williama Saroyana, a odražavalo je društvene nemire i težnje autora da se posvete "višim" društvenim i umjetničkim idealima - njihove su drame po određenju usmjerene ka ljevici i iskazuju odanost političkim ciljevima.

The Federal Theatre posebno je interesantan jer je bio projekt u čiju se zamisao i izvedbu umiješala vlada SAD-a, odnosno F. D. Roosevelt i Harry Hopkins. Ova dvojica državnika udružili su se s izuzetno obrazovanom Hallie Flannagan i 1935. uspostavili teatar koji je trajao samo četiri godine ali je postigao nevjerovatan uspjeh prije nego ga je Kongres prestao financirati. Naime, u okviru strategije "Work Progress Administration", a s ciljem zapošljavanja što je moguće većeg broja nezaposlenih[25] Hallie Flannagan postala je direktorica projekta i osmislila osnovne principe djelovanja. Primaran cilj u datom momentu bio je da se zaposle glumci koji su primali pomoć za nezaposlene, pri čemu su se usmjeravali na one pozorišne kuće koje su već postojale i davale drame besplatno, odnosno uz minimalnu nadoknadu. Također je interes Flannaganove i Federalnog teatra bio usmjeren na pospješivanje razvoja nacionalne drame i originalnih produkcijskih metoda. Do kraja svoje prve godine djelovanja projekt je funkcionirao u 31-oj državi, zapošljavao oko 12.000 teatarskih radnika i davao komade za nekoliko stotina hiljada gledatelja. Posebno interesantan ogranak bio je onaj koji je djelovao u New Yorku, a koji se sastojao od pet glavnih produkcijskih odjeljaka - jedan, pod nazivom *living newspaper***,** koristio se različitim sredstvima da bi se nadovezao na, pojasnio i komentirao tekuće stvari; drugom je interesna sfera bila usmjerena na izvedbe

[24] Čije aktivnosti traju sve do 1940.

[25] Nastalog usljed Velike depresije s početka ove decenije.

originalnih djela novih dramatičara; treći se usmjerio na eksperimentalne produkcijske tehnike; četvrti se isključivo bavio afroameričkim teatrom; a peti je bio tzv "*tryout theatre*", ogranak koji je davao nove i često riskantne drame, uključujući i vaudeville, minstrel showove, cirkuske te lutkarske predstave. U četiri godine svog postojanja ovaj je ogranak producirao 830 većih drama, od kojih su tri bile Shawove, a četrnaest O'Neillovih.

Data suradnja Flannaganove i Vlade SAD-a posebno je bitna zbog podsticanja razvoja afričkoameričke drame i davanja podrške umjetnicima iz date etničke/rasne skupine. Nikada prije u historiji američkog teatra veći broj autora i drugih teatarskih radnika ove skupine nije se našao na jednom mjestu, dobivši priliku da se i njihov glas čuje. Osim tog, upravo zahvaljujući projektu Federalnog teatra, dva najpoznatija povratnika u teatar bili su John Houseman i Orson Welles[26]. Godine 1939. Federalni teatar konačno je ugašen ukazom Kongresa.

Ovaj period neposredno pred Drugi svjetski rat iznjedrio je ne samo projekt Federalnog teatra nego i niz dramatičara koji su se bavili različitom tematikom koja se mahom vezivala za egzistencijalna pitanja. Teme poput kraha tradicionalnih vrijednosti i potrage za vlastitim mjestom i značenjem u novom zastrašujućem dobu, kao i iskazivanja svjesnosti o krizi spiritualnih, moralnih, društvenih i religijskih vrijednosti dominiraju dramama Elmera Ricea, Georgea S. Kaufmana, Marca Connellyja (koji su svi po svom opredjeljenju bili ekspresionisti), potom Maxwella Andersona, koji je posebnu inklinaciju pokazivao spram realizma u njegovim historijskim tragedijama, a i u realističnim dramama Paula Greena i Sidneyja Howarda koje problematiziraju društvena pitanja tog doba. Ne smiju se zanemariti ni djela Roberta Emmetta Sherwooda i Lillian Hellman[27], također realističnih pisaca, niti djela komediografa Rachel Crothers, Phillipa Barryja, S. N. Behrmana i Georgea Kellyja. Ovo je doba i daljnjeg rada i razvitka već etabliranih dramatičara poput S. Glaspell i Williama Saroyana, čiji komadi eksploatiraju poetsku dramu, ali i novih nada poput T. Wildera, nadasve šokantnog i eksperimentalnog dramatičara, te Clifforda Odetsa i Irwina Shawa, koji pišu agit-prop dramu.

Treći period razvoja američke drame dvadesetog stoljeća, koji je period postratnog društva i traje do šezdesetih godina stoljeća, naročito je intrigantan zbog niza tendencija. Prva njegova karakteristika jeste daljni razvoj i procvat

[26] Koji se 1937. povukao iz projekta i uspostavio vlastiti Mercury Theatre, a nakon što je praizvedba drame Marca Blitzsteina *The Cradle Will Rock* cenzurirana i zabranjena pod optužbom da je opasna zbog svoje subverzivnosti. Teatar Mercury je potrajao dvije godine tokom kojih je uspio pružiti neophodnu svježinu i uzbudljivost teatarskoj sceni Amerike.

[27] Vrsna dramatičarka čije su drame dugo vremena bile prešućivanje zbog njenih političkih ubjeđenja.

afroameričke drame; potom ga karakterizira i pojava dvojice izuzetno produktivnih i uspješnih dramatičara: Arthura Millera i Tennesseeja Wiliamsa[28]. Treći fenomen spada pod društveno-historijske fenomene i rađa se upravo u ovom momentu ali je vrlo čest i danas. Naime, teatarske kuće SAD-a reagirale su na društveno-historijski kontekst ovog doba i počele pružati zabavu i relaksaciju i vojsci i civilima, što je evidentno i po broju, vrsti i kvalitetu komada davanih u tom periodu. Žanr koji je dominirao komercijalnim teatrom jeste muzička drama, čiji je vrsni predstavnik drama *Oklahoma!*[29] (praizvedena 1943.). Osim postavljanja komada unutar zemlje, obezbijeđena je i muzička i dramska zabava trupama američke vojske smještenih u zemlji i na frontovima diljem svijeta. Naravno, američki teatar četrdesetih godina obiluje komadima patriotske tematike, potom komedijama, melodramama, satirama i ponekim prigodnim komadom. Period po završetku rata pokazao se kobnim za veći dio američkih teatara, osim dječijeg, univerzitetskih i malih pozorišta[30].

Četrdesete su donijele debi dvojice novih autora: Arthura Millera i Tennesseeja Williamsa. Millerov prvjenac *The Man Who Had all the Luck* uprizoren je 1944, a slijedile su je drame *All My Sons* (1947), *Death of a Salesman* (1949), *The Crucible* (1953), *A View from the Bridge* (1955) i *A Memory of Two Mondays* (1955). Miller problematizira tragediju običnog čovjeka modernog doba a tehnika koju koristi često se naziva selektivnim realizmom[31]. Williams stoji u oštrom kontrastu Millerovoj viziji i stilu pisanja. Mjesto njegovog rođenja i djetinjstva obezbijedilo mu je sliku predratnog američkog Juga koju definira gracioznost i delikatna, vrlo često pretjerana, pristojnost i gospodski maniri. Ova slika je prerasla u trajni izvor inspiracije datog dramatičara, a spisak objavljenih radova je pozamašan: godine 1945. na Broadwayju je data njegova drama *The Glass Menagerie* (generalno smatrana nostalgičnim omažom posljednjim godinama koje je Williams proveo u St. Louisu s majkom i sestrom), a pratile su je drame *You Touched Me* (1946); *A Streetcar Named Desire* (1947)[32]; *Summer and Smoke* (1948), *The Rose Tattoo* (1950), *Camino Real* (1955); *Cat on a Hot Thin Roof* (1955)[33]; *Orpheus Descend* (1957), *Gar-*

[28] Obojica eksploatiraju ono šte se naziva tehnikom selektivnog realizma.

[29] Adaptacija drame Lynn Rigg pod nazivom *Green Grow the Lilacs*.

[30] Koje se više ne mogu nazivati malim teatrima - do polovine 20. stoljeća najmanje dvije stotine takvih nezavisnih kuća se pojavilo, uglavnom na Zapadnoj i Istočnoj obali.

[31] Više informacija o tehnici selektivnog realizma može se naći u knjizi Wilsona & Goldfarba, *Theatre: The Lively Art*.

[32] Jedna od njegovih najboljih koja je devedesetih godina satirizirana u djelu *Belle Reprieve* zbog rodnih stereotipa.

[33] koja je osvojila Pulitzerovu nagradu kao i nagradu Kruga dramskih kritičara te iste godine. Njeno drugo uprizorenje po svom okviru bilo je neorealistično a pozornica iskorištena da bi se pojačala atmosfera i dramska radnja upotrebom zvučnih efekata i sličnih dramskih sredstava.

den District (1958), *Sweet Birth of Youth* (1959) i *Period of Adjustment* (1959). Osim ove dvojice, završetak Drugog svjetskog rata uveo je dramatičara Williama Ingea, koji uskoro postaje autentični zagovornik Srednjeg Zapada, gdje je odrastao i obrazovan. Poznat je po dramama *Come Back Little Sheba* (1950), *Picnic* (1953)[34], *Bus Stop* (1955) i *The Dark at the Top of the Stairs* (1957).

Decenije od četrdesetih do šezdesetih godina posebno su važne po daljni razvoj afričkoameričke drame. Prethodno je rečeno da je prva drama koja se bavila tematikom i čiji je autor kao i glumačka skupina bila sastavljena ove etničke skupine bila drama *King Shotaway* iz 1823. Sljedeća napisana drama datog okružja koja nikada nije zaživjela na pozornici bila je drama Williama Wellsa Browna *The Escape/ The Leap for Freedom* (1858). Afričkoameričko naslijeđe pokazalo se atraktivnim materijalom za pozorište ali su komade takve tematike uglavnom pisali bijeli autori sve do 1920, kada se počinju pojavljivati prve moderne drame čiji su autori Amerikanci crnog porijekla. Takva je drama Willisa Richardsona *The Chipwoman's Fortune* (1923) te komad Garlanda Andersona *Appearances* (1925). Sve do 1940. samo je 18 drama od 15 autora datog etničkog naslijeđa postavljeno na pozornicu, spominjemo samo nekoliko interesantnijih: dramu Halla Johnsona *Run Little Children* (1933); Langstona Hughesa *Mullato* (1934) i komad *Native Son* (1941), čiji su autori R. Wright i Paul Greene. Ostale drame autorâ ovog etniciteta uglavnom su davali teatri čiji su vlasnici bili američki crnci i s datim repertoarom poput Pekin teatra u Chicago, ili Lafayette i Lincoln Teatra u Harlemu. Tridesetih godina i pod patronatom projekta Federalnog teatra formirane su nekomercijalne glumačke trupe poput American Negro Theatrea, The Negro Playwrights' Company, the Harlem Showcase, the Negro Drama Group. Izuzetan poticaj dolazi pedesetih godina, što je bio direktni rezultat borbe za građanskih prava pa su uprizorene drame Alice Childress: *Florence Just a Little Simple*, Williama Brancha: *A Medal for Willie*; *In Splendid Error*; komadi Ossieja Daviesa: *Alice in Wonder*; Louisa Patersona: *Take a Giant Step*; te Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun*[35].

Period na koji ćemo se ovom prilikom osvrnuti jesu i šezdesete godine dvadesetog stoljeća - godine kada paralelno djeluje nekoliko grupa autora. Prvo su tu već poznati autori koji nastavljaju pisati drame sa sporadičnim uspjehom: L. Hellman, W. Inge, T. Williams, A. Miller (koji je i nauspješniji u datoj klasi). Potom ovaj period obilježavaju drame starog-novog dramatičara R. Andersona, koji je bio aktivan i pisao i u prethodnoj dekadi ali ga je uspjeh sustigao tek šezdesetih. Poznat je po dramama *All Summer Long* iz 1954 i

[34] Osvojila Pulitzerovu nagradu.

[35] Drama koja je osvojila nagradu Kritičara New Yorka u kategoriji Najbolje američke drame godine.

Silent Night, Lonely Night iz 1959. Treća klasa autora novi su autori među kojima su najuspješniji Neil Simon, Edward Albee i afričkoamerički autor LeRoi Jones, danas poznat pod imenom Amiri Baraka.

Simon eksploatira situacijsku komediju i često radi adaptacije starijih muzičkih drama dok je Albee od samog početka poznat po tome što kreira drame koje svojom originalnošću i potentnošću šokiraju publiku. Edward Albee počeo je stvarati već u petoj godini a do 12. je napisao tročinku farsu. Kao sedamnaestogodišnjak doživio je da njegova drama *Schism* bude objavljena kao originalno djelo u visokoškolskom časopisu. Godine 1953. vratio se drami i do kraja te decenije objavio četiri kratke drame *Zoo Story* (1958); *The Death of Bessie Smith* (1959); *The Sandbox* (1959) i *The American Dream* (1960). Drame *The Sandbox* i *The American Dream* smatrane su američkim doprinosom teatru apsurda, međutim sam autor je zanijekao tu klasifikaciju. Njegova prva duža drama je komad *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, hit teatarske sezone 1962/63. koji je Albeeju donio međunarodnu reputaciju. U narednih nekoliko godina Albee je napisao originalnu i vrlo neuobičajenu dramu *Tiny Alice* (1964/5) te prilagodio tri romana i jednu dramu za scenu, od kojih se dvije nisu svidjele niti publici niti kritičarima. Iako je aktivan i danas[36], Albeeja neki kritičari dovode u pitanje[37].

NAKON 1960: EKLEKTICIZAM I ŽANROVSKA DIVERSIFIKACIJA

Drama savremenog doba, ako se period od šezdesetih godina naovamo uzme kao period savremene drame u Americi, obilježena je dvjema osnovnim karakteristikama koje su duboko ukorijenjene u američkom društvu. Savremena američka drama usložnjava se u pogledu svoje tematike i žanrovskih odrednica novonastalih "teatara" koji svi odreda pokušavaju obuhvatiti i predstaviti iskustva različitih etničkih i društvenih skupina i time dati prostora ovim ranije zanemarivanim i marginaliziranim grupacijama. Već smo spomenuli pedesete kao godine ekspanzije afroameričke drame koja ne posustaje ni u narednih pet decenija. Datu ekspanziju prati ne samo produbljavanje tematike nego i prisustvo sve brojnije publike navedenog etničkog porijekla, a time i broj komercijalnih i nekomercijalnih izvedbi.

Od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća narasta i azijskoamerički teatar, najprije vidljiv kroz djelovanje grupe East West Players (osnovane

[36] Godine 2000. objavio nagrađenu dramu *Goat or Who is Sylvia?,* potom 2001. komad *Occupant*, a onda i *Knock! Knock! Who's There?!* (2003), *Peter and Jarry* (2004) te *Me Myself and I* (2007).

[37] Jedan od njih je i Bigsby, jedan od vodećih profesora i izučavatelja drame u Americi.

1965. u Los Angelesu), a potom i kroz djelovanje The Asian Exlusion Act (Seattle 1973.) i grupe Asian-American Theatre Workshop (San Francisco), te glumca-redatelja Tisa Changa, koji je 1977. u New Yorku osnovao Pan Asian Repertory Theatre. Najprominentniji autor ove skupine je David Hanry Hwang, čije drame[38] publici govore o iskustvima imigranata iz Azije i druge generacije, djece iseljenika, te o njihovim međusobnim odnosima, kao i odnosima koje druge etničke i društvene skupine imaju prema ovoj. Istovremeno Hwang problematizira pitanje stereotipa i identiteta te uloge koju zapadnjački kulturološki milje ima po tradicionalnu istočnjačku porodicu.

Još jedan veoma živ i produktivan teatar koji je već doživio daljnu diversi-fikaciju a zasnovan je na iskustvima etničkih skupina jeste hispanoamerički teatar, koji se okvirno dijeli na meksičkoamerički (chicano teatar), kubanskoamerički teatar i portorikanskoamerički odnosno Nuyorican[39] teatar. Meksičkoamerički teatar originalno se pojavio na zapadu i jugozapadu SAD-a a puni zamah dobija šezdesetih godina ovog stoljeća, kada se na području države Californije a kroz rad na agit-prop dramama Luisa Valdeza okuplja i organizira teatarska skupina El Teatro Campesino. Po uzoru na datu skupinu samo dvije godine nakon nje pojavljuje se i Teatro de la Gente (1967.) a potom i Teatro de la Esperanza (1971). Osim Valdeza, autori koji govore o iskustvima date skupine su i Milcha Sanchez-Scott te, iako nije tog porijekla, dramatičar Arthur Giron. Kubanskoamerički teatar uglavnom se razvija na području Floridae a već 1930-ih producirane su drame ovog miljea i okvira (pod okriljem projekta Federalnog teatra). Autori čije su drame etiketirane kao kubanskoameričke jesu Maria Irene Fornes, koja se pojavljuje sedamdesetih, te noviji dramatičari Manual Martin, Mario Pena, Dolores Prida, Ivan Acosta i Omar Torres. Posljednja podgrupa iz hispanoameričke skupine je i portorikanskoamerički teatar, drame koje su široj javnosti po prvi put predstavljene šezdesetih i sedamdesetih godina a kroz rad kuća Teatro Repertario Espanol, The Puerto Rican Travelling Theatre i The New York Public Theatre i kroz rad neprofitne umjetničke organizacije The Nuyorican Poets' Cafe[40]. Mnogo je uspješnih dramatičara iz ove skupine, a neki od njih su Miguel Pinero, Yvezze Ramirez, Candido Tirado, Edward Gallardo i Juan Shamsul Alam.

[38] Uključujući i drame *FOB* (1980), *The Dance and the Railroad* (1981), operu *M. Butterfly* (1988) te komad *Golden Child* (1996/7).

[39] Složenica nastala kombiniranjem imenice New York i pridjeva Puerto Rican, a zbog činjenice da je kultura date etničke skupine najsnažnije ispoljena upravo u gradu New Yorku.

[40] Sama organizacija izrasla je iz književnog kluba u stanu Miguela Algarina, koji je 1975, osjećajući potrebu velikog broja pjesnika i umjetnika iz ovog miljea, iznajmio prostorije jednog irskog bara i nazvao ga The Nuyorican Poets' Cafe. Već osamdesetih godina "kafić pjesnika" širi svoju interesnu sferu, program djelatnosti i sam prostor koji se pokazao premalen da ugosti svoju publiku.

Iskustva "Drugog" u savremenom američkom teatru očituju se i kroz velik broj djela nastalih upravo u periodu sedamdesetih i osamdesetih koje s pitanjem etničkog naslijeđa kombinacu pitanjima drugih tada marginaliziranih društvenih skupina. Tradicionalne uloge i mjesto koje su žene zauzimale u američkoj porodici i društvu problematiziraju se na širem političkom i društveno-kulturološkom planu, što za posljedicu ima i rađanje feminističke drame koja je u Americi usložnjena upravo zbog različitih iskustava koje su žene različitog etniciteta kroz historiju imale. Niz je uspješnih autorica - već spomenuta Maria Irene Fornes (*Fefu and Her Friends*, 1977), potom Marsha Norman, Beth Henley, Wendy Wasserstein, Paula Vogel (sedamdesete i osamdesete); pa i afroamerikanke Suzan-Lori Parks i Pearl Cleage iz devedesetih i Kia Corthron (sami kraj dvadesetog i početak dvadeset i prvog stoljeća). Smatra se da je diljem SAD-a danas aktivno više od 100 kompanija koje se primarno bave produkcijama drama feminističkog predznaka.

Spominjati iskustva Drugog u književnosti, pa samim tim i u teatru a preskočiti i zanemariti gay/lezbijsku drama koja publiku sučeljava s "alternativnim" životnim stilovima ovaj bi pregled ostavilo nedorečenim. Iako američka dramska scena poznaje probleme datih skupina i prije sedamdesetih godina[41] a drama s početka dvadesetog stoljeća obiluje scenama gdje su protagonisti obučeni u odjeću tada smatranu nepriličnu datom spolnom identitetu, tek se 1969. postavlja kontraverzna drama Marta Cowleya *The Boys in the Band*, koja otvoreno govori o istospolnoj ljubavi grupe muškaraca[42]. Nakon ove drame, tematika gay/lezbijske drame prerasta tabue i danas se pored principijelnih pitanja bavi i raznim drugim povezanim problematikama[43]. Neke od uspjelijih primjeraka jesu drame *The Ritz* Terrencea McNallyja iz 1975, *The Normal Heart* Larryja Kramera iz 1985, te drama Tonyja Kushnera *Angels in America* (1993-1994).

Alternative *mainstreamu*, odnosno komercijalnom teatru, dovele su do stvaranja ne samo tzv. nezavisnih teatara nego i regionalnih, off-Broadway, odnosno off-off-Broadway teatara šezdesetih i sedamdesetih godina. Njihov je cilj bio obezbijediti prostor za eksperimentiranje i pomicanje granica u ovom

[41] Ne treba ići predaleko kako bi se sjetilo drama koje se dotiču teme homoseksualnosti, iako je sagledavaju iz potpuno oprečnog stanovišta nego što to čini queer književnost. Jako je dobro poznata činjenica da je tekst drame *A Cat on a Hot Tin Roof* izmijenjen kako bi filmska adaptacija datog Williamsovog komada prošla cenzuru.

[42] Drama eksploatira tadašnje stereotipe pa su je zagovornici prava ovih skupina sve do ranih osamdesetih isključivali iz skupine onih djela koja otvaraju pozitivne diskurse na datu tematiku. Praizvedba ove drame u baru Stonewall Inn dovela je do pokušaja policije da zatvori bar, što je prouzrokovalo sukob policijskih snaga i posjetitelja bara.

[43] Poput HIV-a i slično.

književno-scenskom rodu. Dakako, osim improvizacija i opita u pogledu produkcijskih i glumačkih tehnika, ovi su teatri u datim decenijama nudili i praizvedbe drama za marginalizirane grupe - smatra se da su oni zapravo pomogli narastanje feminističkog teatra, inih radničkih teatara, hispanoameričkog, afričkoameričkog teatra i slično. Dvojica autora koji su markirani kao predstavnici američke avangarde, a svoju su šansu naprije dobili upravo u neprofitnim pa potom regionalnim i off-Broadway teatrima jesu Sam Shepard i David Mamet. Osim što ih dato porijeklo stavlja u istu skupinu, ono čime se drame obojice dramatičara približavaju jeste kritika savremenog američkog društva.

Pri samom kraju pregleda savremenog teatra vraćamo se na vrstu koja je nastala iz pučkog teatra i čiji razvoj teče uporedo s afroameričkom dramom. Radi se o muzičkoj drami koja kontinuirano dobija na kvalitetu a svoj vrhunac dostiže u periodu Drugog svjetskog rata, što je vidljivo na primjeru izvedbe drame *Oklahoma!*. Navedeni komad uspješan je pokušaj da se objedini priča, muzika, tekst te ples u jedinstvenu umjetničku cjelinu. Nakon njega dolazi do preobrazbe date dramske podvrste koja se očituje kroz nekoliko trendova koji nažalost nisu uvijek korak ka boljem. Naime, nakon mjuzikla *Hair*, koji ne nudi stvarnu razvojnu liniju u dramskoj priči, pojavljuje se nešto što se okvirno naziva konceptualnom muzičkom dramom a što podrazumijeva da se izvedba zasniva ne na priči nego na određenom konceptu, odnosno ideji. Primjeri za ovo mogu se vidjeti u komadima *Company* iz 1970. i *Follies* iz 1971, oba djela kompozitora Stephena Sondhema i reditelja Harolda Princea. Osim tog trenda značajnu izmjenu vidimo i po tome što vizija koreografa zauzima sve prominentnije mjesto prilikom režiranja datog žanra te oni sami preuzimaju ulogu reditelja komada. Naravno, ne smiju se zanemariti ni pokušaji "oživljavanja" starijih mjuzikla a ni trend pojave neameričkih kompozitora na polju američke muzičke drame. Zapravo, od sedamdesetih godina dominaciju nad ovim žanrom na američkoj sceni preuzimaju kompozitori britanskog porijekla, trend koji je otjelovljen u liku i djelu kompozitora Andrewa Lloyda Webbera (komadi *Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Cats*, *The Phantom of the Opera*, *Sunset Blvd*.)

ZAKLJUČAK

Naš pokušaj pregleda razvoja teatra i drame na teritoriji današnjeg SAD-a zaustavlja se pri samom kraju dvadesetog stoljeća. To nipošto ne znači da nakon tog perioda američka drama nema više ništa novo ponuditi svojoj publici

i kritičarima niti da će već etablirani autori i oni koji tek dolaze prestati pisati. Drami i teatru u Americi ne prijeti ni ekspanzija drugih medija, iako joj se s pojavom filma i televizije čak i takva sudbina proricala kao sigurna i neodloživa. Zasigurno je jedino to da će, bez obzira kojim putem krene, američka drama biti nastavak trendova iz ne tako davne prošlosti ali i postajati sve heterogenija kako bi mogla obuhvatiti i odraziti datu kompleksnost savremenog svijeta u kojem živi i kome pripada.

BIBLIOGRAFIJA

Bigsby, C. W. E. (1989), *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, Volume One: 1900- 1940,* Cambridge University Press, Cambridge & New York

Bigsby, C. W. E. (2000), *Modern American Drama 1945- 2000*, Cambridge University Press, Cambridge & New York

D'Amico, Silvio (1972), *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb

Kalaidjian, Walter (ur.) (2006), *The Cambridge Companion to American Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge & New York

Sabljak, Tomislav (ur.) (1971), *Teatar XX stoljeća*, MH, Split- Zagreb

Wilson, Edwin & Alvin Goldfarb (2002), *Theatre: The Lively Art*, McGraw-Hill Higher Education, New York

Wilson, Garff B. (1973), *Three Hundred Years of American Drama and Theatre*, Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, New Jersey

The World Book Dictionary, Volume One, ed. Robert K. Barnhart, World Book Inc, Chicago, 1988.

HISTORICAL SURVEY OF AMERICAN DRAMA

Summary

In the given article the author attempts to present her readers with a concise yet comprehensive history of drama and theatre/s in the USA. By examining its foreign and imported roots of early eighteen century and by delving into exploration and quest for typical American characteristics in the dramatic forms and subgenres created and performed for the nineteen century audience, the author focuses on the popular drama forms and dramatic revolution/s and renaissance of 1920s in order to foreground the eclecticism and heterogeneous nature of American theatre of today.

UDK : 821.111.09 Kureishi, H.

Faruk BAJRAKTAREVIĆ

CRNI ALBUM – PREISPITIVANJE IDEOLOŠKIH DIHOTOMIJA U SVIJETU IMPLOZIJA

Ključne riječi: *fundamentalizam, liberalizam, postmodernizam, pop muzika, interpretacija, identitet, Vogue, drag, pogled, dominacija, komodifikacija, ideologija, supkultura, apropriacija*

UVOD

Radnja Kureishijevog drugog romana *Crni album* (1995) od svih njegovih romana ima najjasniji historijski kontekst. Demonstracije i masovna spaljivanja primjeraka romana *Satanski stihovi* (1988) nakon njegovog objavljivanja i izricanja fetve protiv njegovog autora Salman Rushdieja, te pad Berlinskog zida kao i komunizma, su događanja u čijem je svjetlu dosad objavljano i najviše kritičkih analiza *Crnog albuma*. U svjetlu fetve protiv Salmana Rushdieja, *Crni album* predstavlja oštru kritiku islamskog fundamentalizma kao pokreta koji se koristi cenzurom i nasiljem s ciljem očuvanja kredibiliteta. S druge strane, Kureishi je u romanu pokušao sagledati i razumjeti razloge postojanja islamskog funadamentalizma i sličnih ekstremističkih grupa u Velikoj Britaniji potkraj osamdesetih. Društvena i kulturna marginalizacija imigrantskih grupa, direktan rezultat rasističkog razmišljanja prisutnog i među prividno najliberalnijim članovima društva, dala je povoda za stvaranje fundamentalističkih grupa kao načina reafirmacije ugroženog kulturnog i vjerskog identiteta britanskih muslimana. Liberalni racionalizam se u *Crnom albumu* prikazuju kao još jedan diskurs moći, koji, suprotno vrijednostima individualnog izbora koje promovira, prisvaja pravo izricanja konačnog suda o onom što je ispravno, služeći se i silom pri suočavanju sa potencijalnom prijetnjom. Kureishijeva shvatanja, s druge strane, u potpunosti negiraju jednu takvu mogućnost, a *Crni album* je, po njegovim riječima napisan kao odbrana stava da jednostavno ne može postojati 'jedna priča koja će završiti sve priče, priča u kojoj je sve rečeno, nego onoliko priča koliko neko poželi, koje služe svakoj, a ponekad nikakvoj, svrsi.'[1] Ove riječi predstavljaju odjek razmišljanja sociologa i teoretičara Zygmunt

[1] Hanif Kureshi (2002), " The Road Exactly", *Dreaming and Scheming*, Faber and Faber Ltd., London, str. 221.

Baumana, koji drži da je postmodernistička skepsa prema bilo kakvom velikom narativu, u šta uključuje i postajanje bilo kakve istine, savršen odgovor na postprosvjetiteljsku promociju razuma kao jedinog načina dosezanja ideala istine. Bauman dalje tvrdi da:

Na mjestu dva ograničenja i dvije sumnje sada stoji bezbržna svijest o mnogim pričama koje je uvijek iznova potrebno pričati, a da se pritom starim verzijama svaki put nešto doda i oduzme. Postoji i nova odlučnost u zaštiti stanja u kojima se sve priče mogu pričati i prepričavati i ponovo pričati na drugi način. Nada leži upravo u njihovom pluralitetu, a ne u 'prežiljavanju najsposobnijih' (tj. istrebljenju onih manje sposobnih).[2]

Iako bi se Kureishi strogo protivio bilo kakvoj teorijskoj kategorizaciji, nemoguće je neprimijetiti postmodernističke teorijske premise u njegovom pisanju, koje je, čini se, u potpunosti orijentisano ka suprotstavljanju isključivim i monolitskim definicijama identiteta i postavljanju marginaliziranih i potčinjanih nasuprot centralnim i dominantnim diskursima moći. Kureishijeva i Baumanva shvatanja predstavljaju odjek Nietzcheovog perspektivizma koje negira bilo kakvu mogućnost sagledavanja jedinstva istine te zahtijeva na višestrukim perspektivama kao na jedinom načinu na koji je moguće tumačiti svijet. Nietzcheov perspektivizam, pak, predstavlja jedan od najvećih uticaja na Foucaulta, koji također smatra da jedna teorija nije u stanju tumačiti višestuke diskurse. On, također, ukazuje na potrebu obraćanja pažnje na 'ustanak podjarmljenih znanja'[3] ili 'diskvalifikovanih'[4] diskursa kao jedinog načina borbe protiv metoda discipliniranja i prisilne normalizacije koje praktikuju institucije prosvjetiteljstva. Promocije znanja i razuma, po Foucaultu, ima za cilj stvaranje novih oblika domnacije, što za sobom povlači stvaranje otpora na mikronivoima društva. Kureishi u *Crnom albumu* prikazuje fundamentalizam kao jedan takav vid otpora prema institucijama, kao što je univerzitet, koje, po Foucaultu, treba raskrinkati jer su samo naizgled 'neutralne i neovisne'[5] ali su ustvari mjesta na kojima se 'potajno provodi političko nasilje.'[6] Ovaj rad će se, ipak, pozabaviti drugačijim oblikom otpora, koji igra izuzetno važnu ulogu u Kureishijevim djelima kao jedina tačka istinske hibridnosti i otpora prema institucionaliziranim oblicima opresije – pop muzikom.

[2] Chris Snipp-Walmsey (2006), 'Postmodernism', u: Patricia Waugh, ur., *Literary Theory and Criticism, An Oxford Guide,* Oxford University Press, Oxford, str. 417.

[3] Steven Best and Douglas Kellner (1991), *Postmodern Theory, Critical Interrogations*, The Guilford Press, New York, str. 48. (U daljem tekstu: *Postmodern Theory*)

[4] Ibid.

[5] Ibid., str. 57.

[6] Ibid.

Prepoznajući pop muziku kao važan izvor stvaralačke inspiracije, koja piscu pruža uvid u 'rubna područja pristojnog svijeta'[7], Kureishi je također vidi kao idealnu poziciju iz koje se mogu ispričati alternativne historije klase, roda i rase, kao kategorija od primarne važnosti za britansku književnost postratnog perioda. Njegov prvi roman *Buda iz predgrađa* (1990) nas uvodi u London sedamdesetih godina sa mnogim istaknutim imenima pop kulture iz tog perioda, slaveći punk kao stjecište različitih diskursa i prostor pregovaranje i pomirenja. *Crni album* predstavlja iskorak ka savremenijim oblicima umjetničkog izražaja, kao što je rave. Dvije forme, ipak, posjeduju zajedničku karakteristiku – obje su ono što Lyotard naziva 'podzemni pokreti'[8] umjetnosti i imaginacije u kojima treba tragati za oslobađanjem od opresivnih diskursa teorije i filozofije.

> *Ovdje su 'ljudi obilja', 'gospodari' današnjce: marginalci, eksperimentalni slikari, pop, hipiji i jipiji, paraziti, pomahnitali i luđaci. Jedan sat njihovog života nudi više intenziteta i manje namjere nego tri stotine hiljada riječi profesionalnog filozofa.*[9]

Upravo u diskursu Lyotardovog paganizma Kureishi vidi oslobođenje sebstva i identiteta, jer poput Lyotarda, on poziva na protivljenje 'hegemonijskim i homogenim muškim diskursima'[10] te poziva na stvaranje kolaža manjinskih diskursa, kao načina drugačijeg izražavanja.

Kureishijev esej 'Eight Arms to Hold You' ('Osam ruku da te grle') je još jedan omaž pop muzici kao kao najistaknutijem kulturnom proizvodu postratne Britanije. U eseju se Kureishi prisjeća školskih dana i konzervativnog nastavnika gospodina Hogga, koji je ulogu Beatlesa kao značajnog kulturnog činioca na kulturnoj sceni Velike Britanije smatrao neprihvatljivom, ocje-njujući umjetnost prema zadatoj hijerahijskoj skali, na čijem je dnu bila sama pop muzika, najomraženija među oblicima kao što su film ili televizija, koje se je 'rijetko posmatralo kao oblike umjetnosti.'[11] Kureishi, međutim, ukazuje da su Hoggsovi kriteriji zasnovani na staromodnim shvatanjima o količini znanja koju je potrebno posjedovati za sticanje autoriteta u donošenju suda o dobrom i lošem ukusu. Hoggsov najveći problem je bila činjenica da njegovi kriteriji

[7] Hanif Kureishi, 'That's How Good It Was' (2002), u: Hanif Kureishi i Jon Savage, ur., *The Faber Book of Pop*, Faber and Faber, London, str. xix.
[8] *Postmodern Theory*, str. 155.
[9] Ibid., str. 156.
[10] Ibid., str. 159.
[11] Hanif Kureshi, "Eight Arms to Hold You" (2002), *Dreaming and Scheming*, Faber and Faber Ltd, London, str. 107. (U daljem tekstu: " Eight Arms to Hold You")

nisu mogli biti valjani jer se je 'taj posebni oblik uvjerenja, intelektualnog autoriteta, kao i drugih oblika autoriteta mijenjao.'[12] Beatlesi su za Kureishija bili vijesnici postmodernističkog/ paganističkog stanja koje nije prihvatalo ideale niti jednog metanarativa. Postmoderno stanje je podrazumijevalo stvaranje novih paradigmi razmišljanja putem negiranja i brisanja granica između jasno zacrtanih kategorija kao što su crno i bijelo, muško i žensko, visoka i niska kultura, a koje su stvarane u odnosu na moćni kulturni centar. Visoka umjetnost nije bila u stanju da na pravi način odrazi senzibilitet mladih ljudi, koji su sada pronalazili nove i efikasnije načine komunikacije. Učešće u ovakvim diskursima je bilo slobodno za sve, što ih je činilo idealnom stjecišnom tačkom različitih diskursa kao i polazištem za rađanje novih kolažnih izražaja.

> *...pop muzika ostaje područje dostupno svima, posmatračima, a posebno učesnicima. Kino je preskupo, roman previše prefinjen i ekskluzivan, teatar je presiromašan i okrenut srednjoj klasi, a televizija prekomplikovana i stroga. U muziku se lakše može ući. Pop muzičari se nikada ne moraju pitati – na način na koji to, primjerice, pisci stalno rade – ko je moja publika, kome ja to pišem i šta to pokušavam reći? To je umjetnost radi njih samih i umjetnost koja se povezuje sa bitnom publikom koja je gladna novih proizvoda, sa publikom koja je, već sada, zadubjena u historiju pop muzike, ali je i sofisticirana, prijemljiva i puna znanja...upravo je pop progovorio o svakodnenom iskustvu sa daleko više preciznosti, stvarnog znanja i visprenosti nego, recimo, britanski roman iz istog perioda. A uz roman se ne može ni plesati.*[13]

Glavni ženski lik u *Crnom albumu*, liberalna predavačica Deedee Osgood utjelovljuje Kureishijevo negiranje esencijalističkih koncepata visoke i niske kulture, kao i njegovo tumačenje pop muzike kao najboljeg medija komunikacije nove generacije. Cijeneći vrijednost 'ozbiljne' književnosti, Deedee shvata da ona, ipak, ne koristi mnogima. 'A koliko je ljudi poznavalo neku knjigu kao što je oznavalo *Blonde on Blonde*, *Annie Hall* ili čak Princea? Može li književnost povezivati jednu generaciju na isti način? Neki izuzetni studenti bi i čitali teške knjige, no većina ne bi. I nisu budale.'[14]

Crni album je vjerovatno najveća počast koju je Kureishi odao pop muzici u svojoj karijeri. *Buda iz predgrađa* sadrži mnogobrojne reference na važne ličnosti i pokrete u pop muzici sedamdesetih godina, pa bi lista muzičara koji su uticali na

[12] Ibid., str. 107.
[13] Ibid., str. 119.
[14] Hanif Kureishi (2000), *The Black Album*, Faber and Faber Ltd., London, str. 134. (U daljem tekstu: *The Black Album*)

ličnost Karima Amira najvjerovatnije mogla poslužiti za stvaranje pop enciklopedije tog perioda.[15] Kureishi je u drugom romanu otišao i korak dalje, ustanovivši suptilne intertekstualne odnose između svog teksta i nekih od najistaknutijih figura i proizvoda postmodernističke pop kulture. Dok se Beatlesi često pominju u *Budi iz predgrađa*, *Crni album* je taj koji uzima njihov rad kao model opiranja velikom narativima u procesu definiranja identiteta. Dvije jednako važne ličnosti u logici romana su Prince i Madonna, čija je igra sa pastišem i bricolageom jasno odražavala postmodernističku imploziju autentičnosti te oglašavala otpor među različitim marginalizovanim grupama kroz promoviju polimorfnih i bezgraničnih oblika identiteta. Madonna, Prince i Beatlesi savršeno utjelovljuju Kureihijevo shvatanje pravca u kojem bi se kretalo razumijevanje britanskog identiteta kao hibridog oblika, čije shvatanje ne može počivati na principima zastarjelih metanarativa kao što su imperijalizam, fundamentalizam i mačoizam.

CRNI ALBUM: UMJETNIČKA PORUKA IZMEĐU POŠILJAOCA I PRIMAOCA

Pored toga što je shvaćen kao diskurs bez hijerarije i granice između visoke i niske kulture, postmodernizam se često opisuje kao ravan, bezvremenski diskurs stilova koji naizmjenično cirkuliraju.[16] Razlog ovakvog cirkuliranja leži u osjećanju iscrpljenosti koji prožima postmodernizam, gdje je jedina mogućnost dostupna umjetniku jeste igra i kombinacija djelića urušenih diskursa. 'Igra sa dijelovima - to je postmodernizam.'[17] - tvrdi Lyotard, a Kureishi praktikuje njegovo teorijsko shvatanje tako što uspostavlja intertekstualnu vezu između naslova svog drugog romana i *Bijelog albuma* (*The White Album, 1968*) Beatlesa, djelomično koristeći stavove John Lennona, Beatlesa kao i koncept *Bijelog albuma* kako bi i svoj roman bazirao na mogućnostma višestruke interpretacije ovisne o korisniku, a ne o stabilnom centru na kojem je proizvod baziran.[18]

Izdat 1968. godine nakon uspješnih okušavanja u solo karijerama sva četiri člana, *Bijeli album* je dočekan od strane kritičara kao umjetnički neuspjeh kojem je nedostajalo jedinstvo prethodnih albuma kao što su *Sgt. Pepper* (1967). 'Malo

[15] Jörg Helbig (1998), 'Get back where you once belonged': Hanif Kureishi's use of the Beatles-myth in The Buddha of Suburbia, u Wolgang Kloos, ur., *Across the Lines: Intertextuality and Transcultural Communication in the New Liteartures in English*, Rodopi, Amsterdam.

[16] Frederic Jameson (1984), 'Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review*, 146.

[17] *Postmodern Theory***,** str. 128.

[18] Julia Kristeva u svojoj knjizi *Revolucija u pjesničkom jeziku* (1974) intertekstualnost objašnjava kao transponovanje jednog ili više znakovnih sistema u drugi. (Julia Kristeva, *The Revolution in Poetic Language*, prev. Margaret Waller, Columbia UP, New York, 1984, str. 60) *Crni album* predstavlja jasan primjer jednog takvog transponovanja.

je sadržaja na ovom albumu koji bi ukazali na književno ili muzičko jedinstvo. Pored česte preokupacije satirom i ironijom u različitim oblicima, ovaj album ne uspijeva da demonstrira tematsko jedinstvo ili konceptualnu referencu.'[19] Međutim, Ed Whitley, poput Kureishija, ukazuje na opravdanost ovakvih stvavova samo ukoliko se *Bijeli album* interpretira sa konvencionalnog estetskog stanovišta. Zaista je teško uvidjeti bilo kakvo tematsko i muzičko jedinsvo između pjesama kao što su, primjerice, 'Dear Prudence' i 'Back in the USSR', obje autorstvo John Lennona. Međutim, upravo u nedostatku ovog jedinstva, odsustvu stabilnog centra i preovladavajuće teme ovaj album pronalazi svoj izraz i odražava postmodernističko stanje potpune fragmentacije. *Bijeli album*, ističe Whitley, ne izriče svoje značenje i na taj način 'razvija se mjesto na kojem čitalac doprinosi stvaranju značenja. Cilj umjetnosti postmodernizma nije da daje odgovore na ovakva pitanja, nego da otvori prostor gdje može doći do dijaloga između čitaoca i teksta; upravo je to postigao *Bijeli album* kada se govori o prirodi i mjestu pop muzike.'[20]

Ideja odustva autoriteta koji bi mogao prisvojiti pravo konačnog suda je također od središnje važnosti u logici *Crnog albuma*. Tako se glavni junak, nakon perioda zbunjenosti i straha uzrokovanih odsustvom stabilnog polazišta u odnosu na koji bi se definisao, konačno oslobađa okova društvenih ograničenja i počinje preispitivati ideale islama i porodične tradicije. Shahid počinje shvatati Kur'an kao još jedan u nizu velikih narativa koji nisu u stanju dati odgovore na sva pitanja te uviđa da 'život mora da je više od gutanja jedne stare knjige.'[21] Tekstovi vjerskog sadržaja koji, po Riazu i njegovim sljedbenicima, zavređuju apsolutno poštovanje, za Shahida postaju 'najsmješnije stvari' [22] koje mu pružaju obilje materijala za igru. Shahidove izmjene u Riazovom tekstu, kojeg je trebao samo prepisati, pokazuju Shahida kao tipičnog sljedbenika kulturne estetike koja ne pridaje vrijednost originalima nego demokratskom

[19] Terence J. O'Grady (1983), *The Beatles, A Musical Evolution*, Twayne Press, Boston, str. 11.

[20] Ed Whitley (2000) "The Postmodern White Album", u Ian Inglis, ur., *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, St. Martin Press, New York, str. 106.
Tvrdnja Ed Whitleya je slična stavu Rolanda Bartehsa izrečenog u eseju 'Smrt autora' (1968) u kojem tvrdi da tekst više nije poruka sa jednim značenjem koje izriče Autor-Bog, nego višedimenzionalo mjesto u kojem se sudaraju različiti tekstovi i njihova tumačenja. 'Tekst je tkivo citata izvučenih iz bezbrojnih centara kulture.' (Roland Barthes (1977), 'The Death of the Author', *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath,, Fontana, London, str. 146.) Barthes nadalje tvrdi da je odbijanje postojanja krajnjeg značenja u tekstu određena forma anti-teološke aktivnosti (str. 147), jer negiranje značenja znači i negiranje Boga i institucija koje su njegov temelj. Najočitiji primjer nepostojanja stabilnog centra koji generira tumačenje na *Bijelom albumu* je, između ostalih, McCartneyeva pjesma 'Helter Skelter', u kojoj je Charles Manson sopstvenim tumačenjem pronašao poruke koje su ga navele na seriju ubistava.

[21] *The Black Album*, str. 272.

[22] Ibid., str. 235.

principu stvaranja verzija.[23] Poput *Bijelog albuma* za slušaoce, originalan tekst za Shahida ne predstavlja autoritet sam po sebi. Tekst mu zapravo stvara prostor gdje može razviti svoje čitanje i interpretaciju.

Ne shvatajući niti jedan tekst kao 'Sveto pismo'[24] Shahid postaje Lyotardov postmodernistički pisac i filozof. 'Tekst koji piše, rad koji stvara nisu u principu vođeni nekim ranije utvrđenim pravilima, i ne mogu biti prosuđivani na osnovu određenog sistema prosuđivanja...'[25]

Prisustvo Rushdijevih *Satanskih stihova* i njegovog pristupa Kur'anu i islamu u *Crnom albumu* se ogleda i u Shahidovom pristupu Riazovim tekstovima. Kureishijevo tumačenje *Satanskih stihova* i pobuna protv njihove cenzure koju je jasno izrekao u *Crnom albumu* također ukazuje ne samo na potrebu sumnje u vjerske autoritete nego i u sve vrste velikih narativa koje su u svojoj prirodi isključive. *Crni album* ne izriče kritiku na račun islamskih fundamentalista, nego i kulturnih šovinista čija su shvatanja imigrantskog i britanskog identiteta dijametralno suprotstavljena. U novom Londonu koji obiluje domovima sa sobama 'punim Afrikanaca, Iraca, Pakistanaca...'[26] nema dovoljno prostora za isključivo razmišljanje. Granice među vjerama i rasama u Kureish-ijevom postmdernističkom Londonu su pomućene ili potpuno izbrisane, a na njihovom mjestu su se otvorili prostori za pregovaranja značenja i identiteta. U postmodernističkom univerzumu implozija sa simulakrama koje lebde bez čvrstih referenata, književnost i umjetnost, kao i društvo čiji su proizvodi, se mogu osloniti na nekritičnu kombinaciju različitih fragmenata. Shahidov prisup Riazovom teksu ukazuje na potrebu izmijenjenog pristpa shvatanju engleskog identiteta koji bi nekritički kombinirao bjelačke sa fragmentima imigrantskih identiteta radije nego ga bazirao na binarnim suprotnostima utemeljenim na nekoj vrsti autentičnog originala.

DEEDEE OSGOOD I MADONNA KAO NESPUTANE PORNO SVEĆENICE

Veliki uticaj na Shahidovo formiranje svijesti o religiji kao jednom u nizu metanarativa ima i njegova predavačica sa koledža i ljubavnica Deedee Osgood. Već je ranije pomenuto da se Deedee može smatrati kao utjelovljenje Kureishijevih shvatanja o potrebi brisanja zacrtanih granica, a njen moto istaknut na zidu kancelarije 'Sva ograničenja su tamnice' [27] jasno ukazuje na njeno nepriznavanja

[23] Dick Hebdige (1987), *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Comedia, London, str. xiv.
[24] Ibid., str. xv.
[25] Jean-François Lyotard (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (trans. Geoff Bennington and Brian Massumi), University of Minnesota Press, Minneapolis, str. 81.
[26] *The Black Album*, str. 1.
[27] Ibid., str. 25.

bilo kakvog autoriteta. Njen nekonvencionalni pristup podučavanju studentima pruža mogućnost sticanja znanja u različitim područjima kojima na konvencionalnim institucijama ne bi bila pridavana bilo kakva pažnja. Tako su 'Ona i drugi postmodernistički tipovi ohrabrivali studente da izučavaju sve što im je bilo od interesa, od Madonnine kose do historije kožne jakne...'[28] Pored djela afroameričkih autora kao što su Toni Morrison, Alice Walker, Richard Wright i Ralph Ellison, Deedee značajno mjesto u svom programu daje Jimiju Hendrixu, Madonni i Princeu. Razlog zbog kojeg voli Princa je što je 'Pola bijel, a pola crn, pola muškarac, a pola žena, polubroj u veličini. Ženstven je, ali i mačo.'[29] Kao epitom postmodernističkog samotransformirajućeg identiteta koji prkosi svim pravilima i koji se može svesti na gomilu fragmenata koji se nanovo kombiniraju svaki put kada se pojavi u formi diskursa, bilo da se radi o albumu, živom nastupu, intevjuu ili video spotu, Prince je prema riječima Sukhdev Sandua 'savršeno utjelovljenje onoga što London znači mladom (etnički obilježenom) došljaku u metropols.'[30] Upravo će Deedeeina želja da se odupre bilo kakvoj vrsti ograničenja, posebno patrijarhalnih, biti dovedena u usku vezu sa Kureishijevim shvatanjima identiteta i potrebi da se odupre esencijalističkim pristupima u njegovom shvatanju.

Natpis na zidu Deedeeinog ureda, slučajno ili ne, predstavlja svojevrstan odjek riječi operatera vruće linije iz filma Spike Leeja *Girl 6*: 'Bez inhibicija, bez restrikcija, potpuna sloboda, bez tabua.'[31] Opet slučajno ili ne, operaterku u filmu igra Madonna, te ova korespondencija predstavlja dobro polazište za analizu veze između lika Deedee Osgood i pop ikone. Za razliku od *Satanskih stihova* i Beatlesa, reference na Madonnu nisu samo indirektne. Njen hit 'Vogue' se pominje, a dijelom i citira, u jednoj od najznačajnijih scena u romanu.

> *Prešla je preko sobe i pustila Madonnin 'Vogue'. Madonna je rekla: 'What are you looking at?' Volio je tu pjesmu. Deedee dohvati svoju torbicu i sve iz nje poreda po bijelom peškiru. Sjedio je pored nje. One je pjevušila i pipkala ga, nanoseći karmin na njegove usne, tamnu maskaru na trepavice, rumenilo, i podvukla mu oči olovkom. Kosu mu je počešljala unazad. Mučilo ga je to. Osjećao je kao da gubi sebe. Šta li je vidjela?*[32]

[28] Ibid., str. 26.
[29] Ibid. str. 25.
[30] Sukhdev Sandhu (2003) *London Calling, How Black and Asian Writers Imagined a City*, Harper Perennial, London, str. 252. (U daljem tekstu: *London Calling*)
[31] Georges-Claude Gilbert (2002) *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, McFarland & Company Inc., Jefferson, str. 99.
[32] *The Black Album*, str. 117.

Izbor Madonninog 'Voguea' koji svira u pozadini nije slučajan, jer naziv pjesme upućuje na ono što se odigrava u samoj sceni. Pored svog standardnog značenja (eng.: *vogue -moda, popularnost*), izvedenica riječi vogue, *voguing*, označava specifičnu vrstu plesa koji se sastoji od zauzimanja stiliziranih poza u svrhu imitacije modela. *Voguing* je specifičan oblik *draga* (eng.: *drag - oblačenje u odjeću suprotnog spola*), fenomen konstruisanja drugačijeg, glamuroznog identiteta, izuzetno popularan na njujorškim transvestitskim i gej balovima. *Voguing* je omogućavao '*drag kraljici'* da postane zvijezda za jednu večer tako što bi zauzimala stilizirane poze i pravila glamurozne plesne pokrete oponašane u Madoninom video spotu za tu pjesmu. Ovi balovi su uživali veliku popularnost među Hispanoamerikancima kao i Afroamerikancima, tj. članovima tih zajednica koji su bili žrtve dvostruke marginalizacije – unutar svoje zajednice kao spolno nepodobni, kao i unutar bjelačke zajednice zbog boje kože. *Drag* balovi su tako postali sredstva dekonstrukcije roda i rase kao datih kategorija. Nanošenjem debelih slojeva šminke, '*drag kraljice'* su bile u stanju doslovno nacrtati novi identitet. Spol/rod se na taj način otvoreno prikazuju kao društveni konstrukti, radije nego prirodne kategorije. [33]Shahidov seksualni identitet postaje konstruiran na sličan način, a posebno mjesto u sceni zauzimaju stereotipični označitelji ženskosti kao što su crveni karmin i rumenilo. Kako se uz nanošenja šminke dešava i važan proces preuzimanja kontrole kao jednog od označitelja muškosti, ne izneneđuje što Shahid postaje zabrinut zbog osjećaja gubitka sebe. Ona zaista i gubi važan dio svog identiteta koji mu je dodijeljen u falocentričnom diskursu shvatanja muškog kao aktivnog i ženskog kao pasivnog principa, ranjivijeg, osjetljivijeg i potpuno nepodobnog za preuzimanje kontrole.[34]

Upravo je njena igra sa spolnim identitetom kao i tradicionalnim shvatanjima spolnih uloga navela Georges-Claude Gilberta da pomalo pretenciozno opiše Madonnu kao Judith Butler pop kulture.[35] Performativni aspekt iden-

[33] Georges-Claude Gilbert (2002), *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, McFarland & Company Inc., Jefferson, str. 123-126.

[34] Dominacija je godinama zauzimala centralno mjesto u Madonninoj karijeri i vidljiva je u mnogim njenim spotovima, kao i živim nastupima. Očit primjer je izvođenje pjesme 'Express Yourself' na turneji *Blond Ambition* koji prikazuje muške subjekte bez ikakve moći, dok se Madonna pojavljuje obučena u crno odijelo i sa monoklom, dva jasna simbola muške moći. Madonna započinje nastup hvatanjem za prepone u stilu Michaela Jacksona, a cjelokupan nastup bell hooks opisuje kao 'elokventno vizuelno gašenje muškog faličnog ponosa' (bell hooks (1992), *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, str. 160.) koje upućuje poruku da nošenje simbola muške moći može značiti i sposobnost prakticiranja svega što oni simbolizuju.

[35] *Madonna as Postmodern Myth*, str. 110.

titeta konstruisanog za javno pojavljivanje igra veliku važnost u Butlerinom pristupu shvatanju rodnog identiteta, ali i Madonninim nastupima. Ponovo ne čudi što je jedini dio pjesme 'Vogue' citiran u *Crnom albumu* njen prvi stih 'What are you looking at?' (U šta to ti gledaš?), a glagoli vizuelne precepije se u sceni pominju na nekoliko mjesta. Shahid se tako pita šta to Deedee vidi nakon nanošenja šminke, što nas opet uvodi u dikusiju o politici predstavljanja i posjedovanja moći usko povezanog sa posjedovanjem moći pogleda. Deedee i na ovaj način odoljeva 'standardnoj formlaciji: muškarci gledaju, žene su izložene pogledu'[36] tj. tradicionalnom shvatanju ženskog tijela kao terena na kojem se može prakticirati muška dominacija, a njeno izlaganje muškom pogledu kao jedna od potvrda njegove dominacije. Deedee, kao i u mnogim slučajevima Madonna, odlučuje poljuljati strukturu dominantnih shvatanja i pretvara Shahida u objakat svog pogleda. Njegova zabrinutost zbog gubitka sebe postaje još jednom opravdana činjenicom da postaje objektiviziran Deedeeinom *scopophiliom*, i podvrgnut potpunoj kontroli njenog pogleda.

Jedan od Madonninih najkontroverznijih uradaka, knjiga *Sex* (1992), dala je povoda mnogima da Madonnu i njeno, kao i žensko tijelo uopšte, analiziraju u kontekstu teorije pogleda i moći. Neki kritičari u 'Vogue' sceni *Crnog albuma* vide jasan uticaj ove Madonnine knjige. Njen uticaj, iako nikad javno priznat, je očigledan u opisu seksualnih fantazija Deedee Osgood. Jedna od njih je i scena u kojoj se Deedee zamišlja kako hoda ulicama Londona obučena u providnu odjeću, izložena pogledima muškaraca koji masturbiraju dok je posmatraju.

> *Hodala bi gradom u viskom potpeticama, nakarminana i u dugoj povidnoj haljini, kroz koju su se vidjele njene bradavice i pička. Niko je nije dirao, samo gledao. A dok je hodala, gledala je muškarce kako je gledaju, i dok su masturbirali i ona je sebe milovala.*[37]

Uzbuđena 'razuzdanošću i slobodom koju grad pruža došljacima poput nje'[38] i imajući povjerenja u grad prepun muškarca koji joj upućuju poglede, ona je naizgled spremna pretvoriti se u objekt požude i dozvoliti posmatračima da je razgolite. Jasno je, međutim, da u svojim seksualnim fantazijama Deedee, poput Madonne u video spotovima, ima apsolutnu kontrolu nad situacijom. Izložena je pogledima muškaraca, ali se ne može svesti na pasivni objekt seksualne požude. Svjesna činjenice da je posmatrana, ona poglede ne

[36] Jeremy Hawthorn (2006) 'Theories of the Gaze', u Patricia Waugh, ur., *Literary Theory and Criticism, An Oxford Guide,* Oxford University Press, Oxford, str. 513. (U daljem tekstu: Jeremy Hawthorn, 'Theories of the Gaze')

[37] *The Black Album*, str. 124.

[38] *London Calling*, str. 267.

prihvata pasivno. Kao što to čini Madonna u spotu za 'Open Your Heart',[39] Deedee uzvraća pogled svjesna seksualnog uzbuđenja na obje posmatračke strane. Deedeeino vraćanje pogleda ukazuje na potrebu jednakosti spolova u seksualnom užitku, na prisustvo 'demokratije u neagresivnom, zajedničkom pogledu, demokratije koja mnogim autorima služi kao primjer onoga kakav bi odnos između muškaraca i žena, između muškarca i žene, mogao biti ali rijetko jeste.'[40] Kao što je i slučaj sa demokratskim principom stvaranja verzija, i princip uzvraćenog pogleda u *Crnom albumu* ima šire reference od samih rodnih odosa. Vodeći se argumentom o jednakosti spolova, E. Ann Kaplan vidi demokratski princip uzvraćenog pogleda kao savršeno kompatibilan sa teorijama kolonijalizma i postkolonijalnom promišljanju identiteta. Uzvraćeni pogled predstavlja svojevrsni 'zahtjev za jednakost'[41] u rasnom i etničkom smislu, te razumljiv sam po sebi u kontkekstu dosadašnje diskusije *Crnog albuma*, ali i cjelokupnog djela Hanifa Kureishija.

Osim sticanja mnogobrojnih pristalica zbog mogućnosti artikulisanja marginalnih identiteta, pop kultura je često kritizirana zbog eksploatacije i komodifikacije supkulturnih/marginalnih identiteta kako bi ojačala dominirajuće (profitabilne) strukture. Madonnini kritičari se primarno fokusiraju na ovaj aspekt njenog prisvajanja mnogostrukih identiteta i zvjezdane slave utemeljene na eksploataciji afroameričkih, hispanoameričkih i gej supkulturnih pokreta. Slično njoj, i Deedee pokazuje znake bijele dominacije nad Shahidom i drugim nebijelim studentima. bell hooks, primjerice, opisuje Madonninu fascinaciju crnačkom kulturom kao oblik zavisti koji ima za cilj 'da uništi, izbriše, preuzme, i potroši objekt požude.'[42] hooks dalje tvrdi da Madonna, kao i većina zvijezda koje pastišem oponaša u svojim spotovima, promovira koncept bijele, plave djevojke koja posjeduje moć i za koju je 'više vjerovatno da će uspjeti u svojim nastojanjima'[43], što je, prema hooks, samo još jedan od znakova bijele supremacije. Dokumentarni film *Truth or Dare* (1991) je očit primjer Madonnine potrebe dominacije nad Drugim. bell hooks navodi primjer crnog plesača čija je kosa blanširana, i koji, po njoj, predstavlja utjelovljenje 'obožavanja bijelog.'[44] Kao što Madonna nebijele i homoseksualne članove svog tima vidi kao 'emocionalne bogalje'[45], Deedee u Shahidu vidi osobu sa nedostatkom i potrebom za vođenjem. Ovaka stav

[39] *Madonna as Postmodern Myth,* str.46
[40] Jeremy Hawthorn, 'Theories of the Gaze', str. 513.
[41] Ibid., 514.
[42] bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992, p. 157. (U daljem tekstu: *Black Looks: Race and Representation)*
[43] Ibid., str. 158.
[44] *Black Looks: Race and Representation*, str. 163.
[45] Ibid.

Deedee ima i prema ostalim nebijelim likovima iz romana, kao što su djevojka koju je Deedee krila od roditelja. Shahid, štaviše, nije Deedeein jedini ljubavnik, jer po Sadiqovim riječima, Deedee 'imala ljubavnike među Afro-Karipcima i Azijcima'[46], pokazujući Madonni sličnu fascinaciju Drugim. Tahira zbog toga tvrdi da su 'Naši ljudi godinama predmet seksualne požude bijelcima. Nije ni čudo što preziru našu skromnost.'[47] Upravo ja ta fascinacija i potreba za osvajanjem ležala u srži muslimanskog straha od gubitka identiteta u novoj domovini. 'Porno svećenica hrabri našu crnu braću da se drogiraju.'[48] su Sadiqove riječi koje ne samo da podsjećaju na bristup bell hooks Madonninom prisvajanju elemenata nebijele kulture, nego i stavove onih koji su kroz aferu Salman Rushdie oglasili svoj protest protiv postmodernističke relativizacije vrijednosti ispod koje se je po mnogima krila ideologija zapadnjačkog neoimperijalizma.

Ispod maske antirasističke i antipatrijarhalne angažovanosti koja se ogleda u značajnom mjestu koje crni pisci i muzičari uživaju u njenom programu, postoji, makar i podsvjesno rasistički sistem razmišljanja koji donekle, po Kureishiju, i opravdava postojanje fundamentalističkih islamističkih grupa koje na isključenja reaguju isključenjem.

Deedee preuzima ulogu majke i vođe 'bogaljima' koje smatra nespremnim za staranje o sebi. Shahid je samo jedan od primjera, no ima ih još. Jedna od scena u romanu opisuje Deedee sa 'njenim djevojkama'[49], crnim ženama i studenticama modnog dizajna, na času. Jedna od djevojaka posramljeno stoji na stolici, i izložena je pogledima ostalih. Dok prstom pokazuje na djevojkine cipele kao na neki nedostatak, Deedee izaziva smijeh u ostatku grupe, i pritom sva blista. Postaje jasno da se Deedeein osjećaj slobode, ukoliko u pitanju nisu njene seksualne fantazije, direktno proizilazi iz osjećaja superiornosti u kontaktu sa rasno i kulturno inferiornim Drugim, kao što su Shahid i 'njene djevojke.'

Deedee na kraju romana uspijeva pridobiti Shahida, a mnogi kritičari to vide kao pobjedu jedne ideologije nad drugom, zbog čega je Kureishi čest predmet osuđivanja.[50] Ipak, Shahidova spoznaja mnogostrukosti identiteta koji su konstatno u fluidnom stanju i koji uvijek iznova stvaraju nove hibridne identitete se može smatrati kao pobjeda relativima koji ne priznaje isteme u odnosu na fundamentalna shvatanja i kulturni šovinizam. A upravo je fluidnost ono što u Shahidu na kraju prevlada.

[46] *The Black Album*, str. 228.
[47] Ibid.
[48] Ibid.
[49] Ibid., str. 221.
[50] Vidi: Ruvani Ranasinha (2002), *Hanif Kureishi*, Northcote House, Devon, str. 81-92.

Morao je naći neki smisao u svojim skorijim iskustvima. Htio je znati i razumjeti. Kako se je neko mogao ograničiti na jedan sistem i vjerovanje? Zašto bi osjećali da moraju? Nije postojalo stalno ja. Sigurno se je više naših ja topilo i mutiralo svaki dan. Mora da je bilo bezbroj načina ostojanja u svijet. On se je želio širiti u poslu i u ljubavi, slijedeći sopstvenu radoznalost.[51]

Ne radi se ovdje o jasno određenom metanarativu, nego o principu potpune provizionalnosti i postmodernističke nesigurnosti. Na kraju romana, Deedee i Shahid napuštaju London i spremni su za novu avanturu koja će trajati 'Sve dok ne prestane biti zabavno.'[52] Definitivna pobjeda ideologije bi značila Shahidovu spremnost za istrajavanje na novom putu. Umjesto toga, Shahid još jednom dokazuje da je 'neko ko se nije mogao pridružiti...' [53] Svijet u koji ulazi je dijelom svijet obrazovanja, ali također i svijet *ravea* i ekstazija u kojem je svako slobodan da se dobro osjeća. Ovaj svijet je, po Kureishijevom shvatanju, najjača opreka ideologijama zadatih vrijednosti i nametnutih ograničenja. Rave zabave tokom osamdesetih i devedesetih, poput Beatlesa tokom šezdesetih i sedamdesetih, su otvorile nove vidike za mlade ljude koji jednostavno nisu prihvatali riječi Margaret Thatcher da je 'zabavljanje zarad zabavljanja pogrešno.'[54] Mladi ljudi, poput Shahida, su znali da je svijet više od toga a pop muzika, LSD i ekstazi su ih uvjerili da je to, barem privremeno, moguće. Plesni podij je postao mjesto na kojem su se mogle ispuniti svačije fantazije, i gdje su mašta i kreativnost, a ne boja kože, bili važni. Što je najvažnije, pop muzika nije ograničena i ne ograničava – traje dok ne prestane biti zabavna, a onda poprima novi oblik. Kako postoje bezbrojni načini postojanja u ovom vremenu, i beskonačne mogućnosti kombiniranja fragmenata, njen rok trajanja, čini se, nikada neće ni isteći.

POP KULTURA – JOŠ JEDNA U NIZU IDEOLOGIJA?

U zaključku je važno napomenuti da su pop zvijezde oduvijek izražavale svoje protivljenje različitim ideologijama i velikim narativima, ali da je Kureishijev stav prema njima prilično idealiziran i jednostran. Poruke oslobođenja od opresije se mogu naći u radovima ikona popa kao što su Madonna, Beatlesi, David Bowie, Sex Pistolsi itd., ali sve su one imale jako malo efekta na mehanizme društvene kontrole. Bilo bi lako otići i korak dalje i ustvrditi da su je i promovirali. I dok je Kureishi spreman odbaciti fundamentalizam kao ideologiju

[51] *The Black Album*, str. 274.
[52] Ibid., str. 276.
[53] Ibid., p., 225.
[54] "Eight Arms to Hold You", str. 116.

koja nanovo promovira iste binarne opozicije na kojima je zasnovan i rasizam, a služi se cenzurom kako bi održao stabilnost, kraj *Crnog albuma* nas ostavlja sa pitanjem na koji način bi supkulturalni pokreti trebali da donesu određenu promjenu. Efekat zabave bi mogao donijeti samo privremeno olakšanja, ali ne uspijeva ponuditi trajno rješenje. Gdje i u kome treba potražiti razloge što do promjene neće i ne može doći? U svojoj raspravi o supkulturalnim pokretima, Dick Hebdige razloge vidi u neminovnoj inkorporaciji supkulturalnog u mainstream, citirajući Sir John Reada, redsjednika muzičke izdavačke kuće E.M.I., koji opisuje slične pokrete kao nešto što postepeno postaje 'potpuno prihvatljivo'[55] i što nudi veliki doprinos razvoju muzičke industrije. Upravo je kroz proces prisvajanja simbola i njihovog plasiranja na tržište, koji je istovjetan Madonninom ili Deedeeinom prividnom antirasizmu, industrija upjela asimilirati otpor i iznaći način da ga putem velikih korporacija proda širokim masama. Deedeein moto neodoljivo podsjeća na 'Just do it!' kompanije Nike[56], gdje se postmodernističko rušenje ograničenja koristi za promociju proizoda. Filozofija popa, uprkos svom protivljenju ideologiji tačerizma, je predočena masama posredstvom velikih korporacija kao što je Warner Bros., koji također koristi cenzuru kako bi revolucionarni sadržaj učinio profitabilnim, a istovremeno dao osjećaj lažne moći onima kojima se proizvod prodaje. Za fanove ostaje malo toga što mogu učiniti osim da se dive i doprinose nečijoj slavi, pod uslovom da plate, naravno. Napokon, uspjeh Madonninih albuma se ne procjenjuje kroz moralne ideje koje valorizuje na njima, nego kroz broj prodanih primjeraka. Njena subverzivnost traje sve dok je kompatibilna sa potražnjom na tržištu. Više nego li se može posmatrati kao uzročnik značajnih političkih promjena 'Madonna kultura može biti sredstvo kojim se zavaravamo da su stvari bolje nego doista jesu.'[57] Linijom argumenta Frederic Jamesona da poststrukturalističko naglašavanje fragmentacije i razlika samo prikriva i ojačava kapitalističkih tendencija ka uniformnosti i masovnoj potrošnji[58], može se ustvrditi da ideja jednakog prava na uspjeh i oslobođenje koju promovišu ikone postmodernizma kao što je Madonna, samo maskira logiku kapitalzma koja je prvobitno i stvorila nejednakosti.[59] Jednako kao

[55] Dick Hebdige (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, London, str. 99.

[56] Frederick M. Holmes, 'The Postcolonial Subject Divided between East and West: Kureishi's *The Black Album* as an Intertext of Rushdie's *The Satanic Verses*', Papers on Language and Literature, Summer 2001, str. 309.

[57] David Tetzlaff (1993) 'Metatextual Girl: Patriarchy, Postmodernism, Power, Money, Madonna', u Cathy Schwichtenberg, ur. *The Madonna Connection, Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*, Westview Press, Boulder, str. 261.

[58] Frederic Jameson, 'Postmodernism and Consumer Society', u Vincent B. Leitch et al., ur., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W.W. Norton & Company, New York, 2001, str. 1974.

[59] David Tetzlaff (1993) 'Metatextual Girl: Patriarchy, Postmodernism, Power, Money, Madonna', str 261.

što fundamentalizam ne uspijeva pružiti rješenje za rasizam, suštinske odlike pop industrije kao što su kompetitivnost i samopromocija ne uspijevaju se izdići iznad postavki tačerizma i reganizma kojima se je pop muzika kao umjetnički izraz idejno i trebala suprotstaviti.

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNI IZVORI:

Kureshi, Hanif (2002), *Dreaming and Scheming*, Faber and Faber Ltd, London, 2002.

Kureishi, Hanif (2000), *The Black Album*, Faber and Faber Ltd., London.

Kureishi, Hanif i Jon Savage, ur. (2002), *The Faber Book of Pop*, Faber and Faber, London, 2002.

SEKUNDARNI IZVORI:

Barthes, Roland (1977), 'The Death of the Author', *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath, Fontana, London.

Best, Steven and Douglas Kellner (1991), *Postmodern Theory, Critical Interrogations*, The Guilford Press, New York.

Gilbert, Georges-Claude (2002), *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, McFarland & Company Inc., Jefferson.

Hebdige, Dick (1987), *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Comedia, London.

Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, London.

hooks, bell (1992), *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston.

Inglis, Ian, ur. (2000), *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, St. Martin Press, New York.

Kloos, Wolgang, ur. (1998) *Across the Lines: Intertextuality and Transcultural Communication in the New Liteartures in English*, Rodopi, Amsterdam.

Kristeva , Julia (1984), *The Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, Columbia UP, New York.

Leitch, Vincent B. et al., ur., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W.W. Norton & Company, New York, 2001.

Lyotard, Jean-François (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (trans. Geoff Bennington and Brian Massumi), University of Minnesota Press, Minneapolis.

O'Grady, Terence J. (1983), *The Beatles, A Musical Evolution*, Twayne Press, Boston.

Sandhu, Sukhdev (2003), *London Calling, How Black and Asian Writers Imagined a City*, Harper Perennial, London.

Schwichtenberg, Cathy, ur. (1993), *The Madonna Connection, Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*, Westview Press, Boulder.

Waugh, Patricia, ur. (2006), *Literary Theory and Criticism, An Oxford Guide***,** Oxford University Press, Oxford.

ČLANCI U MAGAZINIMA:

Frederick M. Holmes (2001), 'The Postcolonial Subject Divided between East and West: Kureishi's *The Black Album* as an Intertext of Rushdie's *The Satanic Verses*', *Papers on Language and Literature*.

Frederic Jameson (1984) 'Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review*, 146.

* Prevode odlomaka iz citiranih djela na engleskom jeziku uradio autor teksta.

THE BLACK ALBUM – QUESTIONING IDEOLOGICAL DICHOTOMIES IN THE WORLD OF IMPLOSIONS

Summary

In his second novel, *The Black Album* (1995), Hanif Kuresihi expresses severe criticism towards the grand narratives of fundamentalism and liberalism, depicting them both as coercive discourses of power that resort to violent methods in the face of a potential threat. Kureishi renounces the possibility of any single story claiming primacy over another, insisting on existence of as many stories as needed in order to promote understanding and tolerance. Seeing the majority of literary works as no longer capable of conveying messages of the necessary recognition of hybridized identities to young people, Kureishi recognizes pop music as an ideal point from which alternative stories of identity could be told. He expressed his respect to some of the leading figures of pop music of the sixties and seventies in various interviews and articles such as 'Eight Arms to Hold You', but *The Black Album* is definitely the greatest homage to pop, for its messages of tolerance and protest against censorship are mapped against works of pop music icons such as Prince, The Beatles and Madonna. Their works are used to express adamant opposition to grand narratives of cultural chauvinism, racism, patriarchy etc. The paper discusses the ways in which the main characters of the novel, Shahid Hassan and Deedee Osgood, embody the postmodernist ideas of identity in relation to religion, ethnicity and gender, expressed by the above artists.

II. OSVRTI I PRIKAZI

Vedad SMAILAGIĆ

ZRINJKA GLOVACKI-BERNARDI: *KAD STUDENT ZATRUDNI. RASPRAVA O RODNOJ PERSPEKTIVI U JEZIKU*
(Alfa, Zagreb, 2008, 113 stranica)

Knjiga Hrvatske lingvistice Zrinjke Glovacki-Bernardi *Kad student zatrudni* podjeljena je u četiri poglavlja: *Jezik i zbilja, Jezik i kultura, Jezik i žene* te na koncu *O trudnom studentu, gospođama i gospođicama*. U poglavlju o *Jeziku i zbilji* autorica promišlja o jeziku i njegovom značaju za čovjekovu svakodnevnicu i za društvo općenito iz perspektive njemačkih i austrijskih jezikoslovaca i filozofa poput Lea Weisgerbera, Maxa Schelera, Wilhelma von Humboldta, Ernsta Cassirera, Ludwiga Wittgensteina te Bernharda Waldenfelsa. Iako to promišljanje djeluje mnogo više filozofski nego filološki, a pogotovo lingvistički, ono za autoricu predstavlja neophodan uvod u poglavlje o *Jeziku i kulturi* koje, kako je to rekao Humboldt, nebi ni bilo bez jezika. U ovome drugom poglavlju autorica govori o pojmu kulture u tradiciji njemačkoga govornog područja ali i općenito analizirajući pri tome stavove Kanta, Cassirera, Waldenfelsa, Michaela A.K. Hallidaya i Benjamina Lee Whorfa. U ovome se dijelu kultura postepeno dovodi u kontekst jezikoslovlja i to na osnovu opće prihvaćenog stava da je jezik dio kulture neke društvene zajednice, a jezikoslovlje dio kulturoznanstva. Kao ključni teoretski koncept u istraživanju jezika u kulturi autorica ističe koncept jezičke zajednice, budući da se ona konstruira oko kulturno i socijalno konstituirane zajednice te slijedom toga kulturne promjene bitno utječu na promjene u jeziku. O tome postoje jasni dokazi u povijesti čovječanstva, ali autorica stavlja naglasak na promjene u društvu kao posljedice demokratizacija društva i insistiranju na jednakopravnosti svih članova jedna društve zajednice.

Inspirirana Preporukom R (90)4 od 21.2.1990. godine Ministarskog odbora Vijeća Evrope kojom se od zemalja članica traži da potiču neseksistički jezik, autorica u naredna dva poglavlja *Jezik i žene* i *O trudnom studentu, gospođama i gospođicama* analizira odnos prema ženama

u jeziku u njemačkoj i hrvatskoj jezičkoj zajednici. Iz insistiranja modernog društva na neseksističkom jeziku zaključujemo da su evropski jezici seksistički te da su evropski, a time i njemački jezik prema ženama diskriminatorski. To su najbolje osjetile Švicarke koje su pravo glasa dobile tek 1971. godine, i to nakon poraza onih snaga u Švicarskoj koje su bili protiv dozvole ženama u Švicarskoj da glasaju pravdajući to tekstom ustava koji je govorio samo o "Švicarcima" a ne i o "Švicarkama". Jačanje feminističkih pokreta u Njemačkoj koncem šezdesetih godina dvadesetog vijeka uz nastanak feminističke lingvistike na univerzitetima u Berlinu, Osna-brücku te Konstanzu čije su prve i najznačajnije predstavnice Senta Trömel-Plötz i Luise F. Pusch otvara put ulasku žena u službene tesktove.

Pri tome se najprije misli na upotrebe naziva zanimanja samo u muškom rodu što lingvisti opisuju kao generičke imenice u obliku imenica muškog roda. Krajem osamdesetih godina pojedini pokrajinski parlamenti u Njemačkoj donose odluke faktički o zabrani upotrebe generičkih imenica i o obaveznom navođenju zanimanja u oba roda npr: gradonačelnik/gradonačelnica.

U ovakvom političkom pristupu jeziku autorica prepoznaje kako probleme u prvom redu vezane za kompleksnost teksta, tako i prednosti budući da se time eliminiraju logički neprihvatljive rečenice poput onih iz njemačkog ali i iz hrvatskog zakona tipa: "*Ako liječnik zatrudni za vrijeme stažiranja, ima dopust prema odredbama Zakona o zaštiti majke, nakon porodiljnog dopusta može nastaviti izobrazbu*". Kao najveću prednost ovakve upotrebe autorica ipak smatra to da što su žene prisutnije u jeziku, one su prisutnije i u društvu. Prethodno citiranu logičku nebulozu autorica uzima za naslov četvrtog poglavlja svoje knjige u kojem analizira seksizam u jeziku hrvatskog društva. Na početku autorica donosi povijest borbe za ženska prava u Hrvatskoj koja seže još u 19. vijek za vrijeme Habsburške monarhije istovremeno citirajući istupe poznatih žena toga vremena, u prvom redu spisateljica, koje govore o novoj ulozi žena u društvu. Nakon osvrta na političku raspravu o novom statusu žena u društvu koncem 19. vijeka i potrebi da se ta uloga i jezikom prizna, slijede prikaz lingvističkih rasprava na ovu temu u danima prve Jugoslavije kao i formiranje prve feminističke grupe registrirane u ne-zapadnome svijetu 1977. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Demokratizacijom hrvatskog društva u poratnim devedesetim godinama dvadesetog vijeka jačaju feministički pokre-

ti, ali to jačanje ne prati paralelno i korištenje ženskih oblika za zanimanja u društvu.

Analizirajući javnu komunikaciju putem zakona, oglasa za radna mjesta ili općenito u jeziku hrvatskih medija Glovacki-Bernardi zaključuje da za spolnu ravnopravnost u jeziku hrvatski mediji imaju daleko više sluha nego hrvatski zakoni u kojima se nedosljedno koriste imenice muškoga roda čas generički, a čas samo kad se misli na muški rod (npr. kad se govori o vojnoj obavezi), dok se za situacije u kojima se isključivo misli na žene često koristi neutralna imenica. Npr. umjesto: *Država štiti majke, djecu i mladež* stoji *Država štiti materinstvo, djecu i mladež*. Na kraju knjige autorica analizira rezultate kratke ankete o oslovljavanju sa *gospođa* i *gospođica* u Hrvatskoj koju su 2006. godine proveli studenti germanistike.

Iako autorica na početku govori i o filozofskom pristupu jeziku i o jeziku kao kulturi, jasno je da joj je primarna namjera osvrt i prikaz ravnopravnosti spolova u jeziku, ali ono što s obzirom da se radi o autorici, dakle ženi, predstavlja najveći značaj je činjenica da autorica ne piše sa feminističkog aspekta nego sasvim objektivno i spolno neutralno (generički) nastojeći svo vrijeme da se u tekstu o ovoj osjetljivoj temi ne prepozna njen prirodni spol nego namjera da ukaže na društvenu neophodnost moderne jezičke zajednice, a to je da tamo gdje je to moguće i jezikom pokaže da društvo ne čine samo muškarci.

Meliha HRUSTIĆ

MILOJE ĐORĐEVIĆ / ULRICH ENGEL (2009): *WÖRTERBUCH ZUR VERBVALENZ DEUTSCH – BOSNISCH/KROATISCH/SERBISCH,*
(Iudictum Verlag, München, 686 stranica)

Objavljivanjem *Rječnika valentnosti glagola* njemačka i bosanska lingvistička scena dobile su značajno leksikografsko djelo, važno za dalji razvoj teorije valentnosti, koja se nakon nekoliko decenija intenzivnog razvoja u njemačkoj lingvistici polahko počinje implementirati i u bosanskoj lingvistici. Ovaj je rječnik rezultat dugogodišnjeg rada njegovih autora zasnovanog na saznanjima ranijih teoretskih istraživanja i ranijih objavljenih rječnika valentnosti. Tu prije svega mislimo na "Kleines Valenzlexikon deutscher Verben" (Engel/Schumacher, 1976), potom na prvi kontrastivni leksikon njemačko-rumunski (Engel/Savin, 1983), te na VALBU (Schumacher, 2004), opširan leksikon njemačkih glagola koji predstavlja izvanrednu podlogu za dvojezične rječnike.

Izrada svakog rječnika predstavlja izuzetan izazov autorima jer zahtijeva jezičku kompetenciju i stručnost, ali i poseban metodološki i pragmatični postupak koji se koristi u rječniku. Naravno da je pisanje rječnika uvijek podložno kritikama, ali koliko naučne i stručne podloge treba za izradu jednog ovakvog rječnika vidljivo je već iz samo jednog primjera navedenog u *Rječniku valentnosti glagola njemačkog - bosanskog / hrvatskog / srpskog jezika*. Autori su se u ovom rječniku oslonili na Engelov model opisa glagola, koji uključuje različite komponente, počev od morfološkog, preko morfosintaksičkog do semantičkog i pragmatičnog nivoa. S obzirom na kompliciranost zahvata, i korištenje ovog rječnika pretpostavlja ovladavanje korištenim modelom. Određen nivo gramatičkog znanja također je neophodan. No, konačno ovladavanje korištenim modelom rezultirat će značajnim pomakom u pravilnom formiranju njemačke i bosanke rečenice te biti od velike pomoći prvenstveno svima koji uče njemački kao strani jezik. Može se očekivati da će ovako koncipiran rječnik biti dobra podloga za razvoj leksikografije uopće na ovim prostorima. Pomalo u nesuglasju sa samim nazivom rječnika jeste činjenica da su ilustrativni primjeri

bosanskog/hrvatskog/srpskog jezika pisani ekavicom, ali valja napomenuti da autori već u uvodu upozoravaju na jezičke razlike na prostorima bivše Jugoslavije i navode svoje uvjerenje da će Bosanci, Hrvati, Srbi i Crnogorci podjednako razumjeti i moći koristiti ovaj rječnik.

Rječnik valentnosti glagola njemačkog-bosanskog/hrvatskog/srpskog obuhvata detaljno opisanih oko 650 njemačkih glagola i oko 1.200 glagola u b/h/s jeziku, koji su postavljeni kao odgovarajući ekvivalenti za navedene njemačke glagole. Autori su birali glagole prema njihovoj učestalosti pojavljivanja, ali i prema značaju u nastavi njemačkog jezika kao stranog. Bitno je napomenuti da su ovdje uvršteni svi glagoli s liste certifikata njemačkog kao stranog jezika.

Za svaki glagol navedeni su njegovi osnovni oblici (Stammform), potom njegovo značenje (Bedeutung), mogućnosti dalje tvorbe (Wortbildung), rečenični plan (Satzbauplan), semantika (Semantik) te mogućnosti tvorbe pasiva (Passivformen). Osim toga, za svaki glagol koji ima mogućnost pravljenja neke rečenične konstrukcije navedena je i ta mogućnost (Ausbau), kao i odgovarajuća primjena u pogledu korištenja određenog glagola (Bemerkung). Varijante leme, dakle riječi navedene u rječniku, navode se više puta ukoliko postoji razlika u formiranju rečeničnog plana. Npr. glagol *antworten* navodi se dva puta, kao *antworten 1* i *antworten 2* zbog razlike u odabiru dopuna ova dva glagola; *antworten 1* veže subjekt i prepozicionalni objekt (*Auf eine solche Frage solltest du präzise antworten*), dok *antworten 2* veže subjekt i objekt u akuzativu (*Hanna hat Folgendes geantwortet*). Isti je pregled dat i za bosanski/hrvatski/srpski jezik. Za svaki glagol navedene su dopune. Fakultativne dopune također su navedene, mada u zagradi. Slobodni se dativi ne navode. Autori su koristili Engelovu klasifikaciju dopuna iz 1988. godine. Korištenje rječnika pretpostavlja poznavanje osnovnih karakteristika ovih dopuna.

Dio koji obrađuje semantiku glagola podrazumijeva i najveću upućenost u teoretske postavke Engelovog modela. Za svaku dopunu navedene su i semantičke restrikcije i semantičke uloge. Korištena je opširna lista semantičkih obilježja kako bi se izbjegle neprihvatljive rečenice tipa **Daniel hat meinen Wagen beleidigt. /*Danijel je uvrijedio moj auto.* Navedena su sljedeća obilježja: *materijalno, živo, ljudsko, institucija čiji su tvorci ljudska bića, životinja, biljka, neživo, predmet – brojiv, predmet – nebrojiv, nematerijalno, situacija, aktivnost – radnja, stanje – osobina i ostala obilježja.* Znatno

su kompliciranije semantičke uloge za koje će korisnici morati utrošiti određeno vrijeme kako bi shvatili Engelov model razrađen u ovu svrhu. Engel, naime, razlikuje četiri osnovne semantičke uloge (*Agentiv, Affektiv, Lokativ i Klassifikativ*), ali se svaka semantička uloga može dalje razložiti na nekoliko podgrupa. Tako se agentiv i afektiv mogu dalje precizirati u *AGTeff/AFFeff*, čime se označava da istovremeno s radnjom nastaje ili prolazi data veličina (*Machen Sie bitte das Licht an. – Upalite molim vas svjetlo.*), potom *AGTmut/AFFmut*, kojim se označava da se radnjom navedena veličina prostorno ili kvalitativno mijenja (*Bei diesen Worten errötete er – Pri ovim riječima je pocrvenio*), te *AGTfer/AFFfer*, koji označava da se data veličina ne mijenja nego služi kao nosilac radnje *(Ich weiss, dass ihr das anders macht. – Znam da vi to drugačije radite*). Sama kompliciranost ovog modela ne smije zaplašiti korisnike, jer će ovladavanje ovim detaljnim semantičkim ulogama na kraju znatno poboljšati jezičku kompetenciju svakog pojedinca. Izuzetno važnim mogu se smatrati primjedbe o tvorbi pasiva, kako na njemačkom tako i na bosanskom / hrvatskom / srpskom jeziku, jer iskustvo pokazuje da čak i oni koji dobro vladaju nekim od kontrastiranih jezika ovdje nailaze na probleme. Ovaj će dio posebno pomoći studentima germanistike koji imaju teškoća s tvorbom pasivnih rečenica u oba jezika. Također valja napomenuti da će mnogima dobro doći navođenje i svršenog i nesvršenog glagolskog vida, što predstavlja težak problem prije svega za strance koji uče naš jezik ali i za studente germanistike. Konačno, za pojedine glagole, tamo gdje je to moguće, navedena je mogućnost preobražaja određene dopune u rečenicu ili infinitivnu konstrukciju, ponovno za oba jezika. Značajnim smatramo i navođenje primjedbi za pojedine glagole koje umnogome olakšavaju upotrebu rječnika i doprinose poboljšanju pragmatične kompetencije korisnika.

Recimo na kraju da ovaj rječnik predstavlja izuzetno značajno leksikografsko djelo za njemačku lingvistiku, te posebno za bosansku lingvistiku, jer se može koristiti kao osnova za dalji leksikografski rad. Rječnik će zasigurno biti od ogromne pomoći svima koji uče njemački kao strani jezik, ali i nastavnicima i onima koji podučavaju njemački kao strani jezik, jer će isti u slučaju dvoumljenja moći provjeriti vrstu i osobine dopuna koje određeni glagol traži. Isto važi i za sve one koji uče bosanski/hrvatski/ srpski kao strani jezik, mada je takvih sigurno manji broj. Činjenica je da bi rječnik bio puno djelotvorniji ukoliko bi imao na kraju registar

glagola s uputama na kojoj se strani određeni glagoli nalaze, što bi olakšalo korištenje rječnika u oba pravca. No, njegova vrijednost i uspješnost je nepobitna, te se ovim dokazuje već davno poznata činjenica – da je svaki sljedeći rječnik ovog tipa bolji i potpuniji od prethodnog, jer autori poboljšavaju ranije urađeno. Rječnik je teoretski dobro utemeljen, jasno koncipiran, metodološki tako postavljen da može zadovoljiti i početničke studentske dileme u pogledu formiranja ispravne rečenice u oba jezika, ali i riješiti veliki broj otvorenih pitanja u pogledu semantičkih restrikcija, tvorbe pasiva, te pomoći u rješavanju nekih otvorenih teoretskih lingvističkih problema. Stoga se ovaj rječnik u svakom pogledu može preporučiti kao veoma uspješan i nadasve kompletan rječnik valentnosti glagola u njemačkom i u bosanskom/hrvatskom/srpskom jeziku.

Nirha EFENDIĆ

SEVDALINKE JANKA M. VESELINOVIĆA U OBNOVLJENOM IZDANJU

Prošlo je više od stotinu godina otkako je srpski književnik Janko M. Veselinović načinio izbor od osamdeset i pet sevdalinki, a knjižara Velimira Valožića objavila u vidu omanje knjige u Beogradu 1895. godine. Veselinović je svojoj antologiji dao naslov: *Sevdalinke. Narodne biser-pesme za pevanje*. Veselinovićevu antologiju – koja je takva rijetkost da su je samo malobrojni pojedinci imali u rukama – priredio je i srazmjerno obiman pogovor napisao Miodrag Maticki, proučavalac srpskog usmenog pjesništva, posebno epike. Obnovljeno izdanje Veselinovićevih *Sevdalinki* objavio je 2008. godine "Službeni glasnik" iz Beograda.

U kratkom proslovu za svoju bisernu nisku od 85 pjesama, Veselinović, iz mnoštva razloga koji su ga naveli da sastavi svoju – kako je sam označava – zbirčicu, obznanjuje dva: "Prvi je: što sam rad pružiti lepu srpsku pesmu za pevanje; a drugi je: što sam uveren da su ovo zaista lepe pesmice, jer ono oduševljenje koje izazivah kod drugih pevajući ih sam, daje mi najviše jemstva da će ove biti ne samo lepa nego i prijeko potrebna lektira." (J. M. Veselinović, *Sevdalinke*, str. 6) Međutim, u Veselinovićevu izboru ne nalaze se isključivo lirske pjesme, kako sugerira antologičareva sintagma "lepe pesmice", naime, put do njegove zbirke našle su neke balade i romanse, dakle i one pjesme kakve je Vuk Stefanović Karadžić svojevremeno označio kao pjesme "na međi" – zbog njihove pozicije između "ženskih" i "muških". Tako su se među Veselinovićevim sevdalinkama našle balade o ranjenom *Jovi-begu* i *lijepoj djevojci* te poznata pjesma *Smrt Omera i Merime*, preuzeta iz Vukove zbirke. Od pjesama koje bi se današnjom terminologijom mogle označiti romansama, među Veselinovićevim sevdalinkama našle su se one naslovljene s *Dockan pođoh na Nerića hana* i *Žalostiva Ajka.*

Značajan broj pjesama ili njihovih varijanata iz Veselinovićevog izbora našli su se i kod kasnijih antologičara sevdalinke. Takve su naprimjer pjesme: *Srdo moja*, *ne srdi se na me*; *Ajde, dušo, da ašikujemo*; *Snijeg*

pade, drumi zapadoše; *Što sam mlada, da sam voda ladna*; *Vjetar ružu niz polje nosaše*; *Ne čudim se mraku ni oblaku* i neke druge.

Veselinović, nažalost, nije naveo izvore niti ubilježio moguća imena pjevača ili kazivača pjesama koje je uvrstio u svoju antologiju. Međutim, poznavaocima sakupljačkog rada Vuka S. Karadžića već poslije prvog prohoda kroz ovaj izbor postaje jasno da se Veselinović obilato poslužio prvom knjigom Srpskih narodnih pjesama.

Značaj Veselinovićeve antologije u vremenu u kojem se pojavila, obrazložio je priređivač Miodrag Maticki u pogovoru *Sevdalinke Janka Veselinovića*, odmjerava se iz dva ugla: sevdalinka je važna za historiju srpskog pjesništva i njegove poetike 19. vijeka, važna je i za ocjenu poezije oslonjene na sevdalinku, čiji su metar i ritam, i osobito tematsko-motivski potencijal, određivale narodne pjesme, s druge strane, Veselinovićev izbor pojavio se u vremenu kada je "srpski narod razmišljao o kulturološkom objedinjavanju prostora na kojem živi, pogleda uprtog u Staru i Južnu Srbiju koje su još bile pod Turcima". Kako je folklorizacija podrazumijevala svojevrstan otpor potiskivanju usmenog pjesništva, otkrivanje duha vlastitog naroda za Veselinovića – a prema mišljenju M. Matickog – bilo je od izuzetne važnosti. Zbog toga ovaj srpski književnik odabire *zrno po zrno* iz narodnog biserja određujući na taj način "lektiru" za pjevanje. Ipak – po mišljenju pjesnika Jovana Ilića, na koje se poziva i Maticki – sevdalinku najvjerodostojnije prikazuje "šarkija bega bosanskoga". Maticki se u pogovoru Veselinovićevim *Sevdalinkama* poslužio Ilićevim opisom sevdalinke, kao i nekim primjerima objavljenim u *Bosanskoj vili* 1889. godine u prilogu pod naslovom *Sevdalije bosanske. Slika iz književnosti*.[1]

U pogovoru obnovljenog izdanja Veselinovićeve antologije Maticki se također pozabavio propitivanjem poetskog rječnika sevdalinke. U središtu njegovih razmatranja našli su se različiti oblici riječi – glagoli, imenice i pridjevi koje najčešće susrećemo u sevdalinkama. Određene imenice čine osnovu poetskog rječnika sevdalinke, zapaža Maticki, kao što su *halva* u značenju ponude, *ašikovanje*, što podrazumijeva čin udvaranja i ljubavnog susretanja, zatim *bašta* kao mjesto sevdaha i prostor za susret zaljubljenih i tako redom. Kada je riječ o duševnom stanju i osjećajnosti, glagoli preuzimaju vodeću ulogu, poput glagola *kleti*, *koriti*, *ljubiti*, a u slikama koje teže metaforici pridjevi su najčešći oblik riječi – uz imenicu *sokak* najčešći je pridjev *tijesan*, usta su gotovo uvijek *medna* dok je ruža *rumena* itd.

[1] Isto, str. 63.

Pomno analizirajući motive odabranih pjesama, Maticki je ponudio vlastiti odgovor na pitanje zašto se na kraju Veselinovićeva izbora našla omiljena balada *Smrt Omera i Merime*. Najčešći motivi koje susrećemo u sevdalinkama jesu pohvala ljepote, rastanak zaljubljenih, kuđenje djevojke ili momka, djevojačka kletva, preprošena draga i slično, pri čemu je samo jedan od njih usredsređen na poentu pjesme. Najviše situacija u sevdalinkama ostvaruje se u dijalogu momka i djevojke uglavnom preko posrednika – Mjeseca, Sunca itd. Razmatrajući navedene i slične motive, Maticki je zaključio da je balada o smrti Omera i Merime ustvari razvijena sevdalinka koja za središnji motiv uzima rastavljene drage.

Konačno, nalazeći kao valjane razloge koji su potakli priređivača da nam predstavi jednu davnašnju, skoro zaboravljenu zbirku bisernih pjesama za pjevanje, zapravo prvu antologiju u čijem naslovu imao termin sevdalinka, Miodragu Maticckom valja odati priznanje za hvale vrijedan posao. Što se samog izbora sevdalinke tiče, bilo bi važno da je značaj duhovnog samoprepoznavanja kroz pjesmu – o kojem piše Maticki – sagledan u raznolikijem i širem kontekstu od južne Srbije.

Bosansko porijeklo sevdalinke nesporno je, što je i sam Maticki, na izvjestan način, potvrdio spomenutim prilogom iz časopisa Bosanska vila *Sevdalije bosanske*. Činjenica da se sevdalinke nisu pjevale samo u Bosni, također je neupitna. Najzad, prema istom načelu po kojem je bosanstvo nesumnjiva sastavnica identiteta Bošnjacima, Srbima, Hrvatima i drugim narodima koji žive u Bosni i Hercegovini, balkanstvo bi bila šira odrednica sredine u kojoj se njegovala ova osebujna lirska vrsta, pri čemu se ne bi smio zanemariti orijentalni utjecaj napjeva, čijem su prodoru posredovale Osmanlije, djelujući i na taj način na višestoljetni preplet kultura i tradicija na označenom prostoru.

Muris BAJRAMOVIĆ

O *MALIM PRIČAMA* ZILHADA KLJUČANINA
(Zilhad Ključanin: *Male priče od životne važnosti*, Connectum, Sarajevo, 2009)

Pred nama se nalazi još jedna uspješna knjiga kratkih priča Zilhada Ključanina. Nakon što je u *Sarajevskoj hagadi i drugim pričama* pokazao majstorstvo u izgradnji zahtjevne strukture kratke priče, u ovoj zbirci *Malih priča od životne važnosti* pokazao nam je da kratka priča zaista može biti kratka. No, pri tome Ključanin ne umanjuje ništa od fabule, lika ili strukture. Naprotiv, on sažetošću u izrazu i psihologiziranjem upotpunjava značenja (i moguća značenja) i uvodi čitaoca u sasvim specifičan svijet. Ti su svjetovi raspoređeni prema nivoima ***A***, ***B***, ***C***, ***D***, i svaki od njih je poseban i bavi se određenom tematikom.

U prvom, sasvim postmodernistički, Zilhad Ključanin uspostavlja dijalog s tradicijom i historijom, miješajući stvarne i izmišljene svjetove, odnosno brišući granice između tih svjetova. Tako već u prvoj priči *Feth* čitamo o osvajačkim pohodima Mehmeda Fatiha, koji su se zaista dogodili (kao što je osvojenje Istanbula), ali ujedno čitamo i o legendi koja kaže da su: ” tih dana zvijezde sjale kao usred noći; većina rođene djece bila su muška (...) a pojavila se i velika zvijezda repatica, koja se mogla vidjeti kako se pruža s jednog na drugi kraj Istanbula (...)” Legende i bajkoviti svijet koji nagovještava osvajanje Istanbula i stvarni svijet osvajača izjednačili su se, i to je *igra* koju ćemo iščitavati i u ostatku ove zbirke. Tako u dijelu ***A.*** čitamo priče koje se odnose na stvarne događaje i stvarne ličnosti (koji su izvanredno opisani i precizno psihologizirani do tančina, u svega par rečenica), kao što su Mehmed Fatih, vezir Dželaludin Ali-paša, Viktor Tausk, Alijaga Ključanin, i drugi, koji postaju likovima i samim tim podliježu zakonitostima književnog teksta.

Drugi dio ***B.*** Predstavlja realizaciju poetike *ratnog pisma*. Pri tome valja naročito istaknuti priču *Luk*. Riječ je o Ademu Ključaninu, koji se odlučuje odužiti Milomiru Stakiću, upravniku logora Omarska. Njegov dug je, naime, glavica luka, koju mu je Milomoir dao u logoru, ali Adem

se odužuje s nekoliko vreća luka, koje donosi u Sheweningen. Priča ne samo da pokazuje mentalitet Krajišnika, prognanika s dokumentarističkim iskustvom logora nego pokazuje i humornu notu u obliku *ironije*, koja je toliko svojstvena postmoderni. Oko ove priče upliću se i psihologija i etika i duh vremena, a sve to u nešto više od pedesetak rečenica, u kojima je sve kazano i u kojima ništa ne nedostaje ni u smislu priče, ni u smislu strukture.

Ključanin u ovim pričama uvodi još jednu novost, a odnosi se na pripovijedanje poslije traume. Tako u priči *Pospremanje* čitamo kulturološko poimanje smiješenja u Švedskoj u kojoj su se zatekli otac i majka, najvjerovatnije otac i majka samog autora. Ova namjernost u autobiografiziranju priče zapravo se odnosi ne toliko na uvođenje *malog*, običnog *čovjeka* u tkivo priče, koliko o intimizaciji i svođenju pričanja na lično, na blisko, što je, pak, svojstveno poetici *nove osjećajnosti*. Filozofija smiješka iskazana u priči nije nimalo neutemeljena, jer nam pokazuje da zaista male stvari poput smiješka mogu mnogo toga reći o odnosima i namjerama ljudi. Odnosno, da poentiramo majčinim zaključkom: "Čovjek koji se smiješi ne ubija". Ili, iskazano simbolikom naslova same zbirke pokazano je kako male stvari (kao što je osmijeh) u malim pričama zaista postaju od životne važnosti.

Humor, koji je svojstven Ključaninovom načinu pripovijedanja, a koji se može pronaći u skoro svim njegovim knjigama, našao je svoje mjesto i u ovoj zbirci. Zapravo, humor se proteže kroz cijelu zbirku. Humor proizvodi smijeh. U dijelu ***C.*** Ključanin pokazuje različita značenja smijeha u sedam priča: *Smijeh, Smjehuljak, Smiješak, Osmijeh, Grohot, Kikot, Kez.* Tu se poimanje i variranje značenja smijeha kreće od fantastike (*Smijeh*), preko priče o Nedimu Bajramoviću, koji je imao "rupice na obrazu iz koji izlazi smijeh" (*Smjehuljak*), a koja zapravo pravi preokret ka poetici "nove osjećajnosti" (koja je već naznačena u priči *Pospremanje)*, do zanimljive priče *Kikot*, koja indirektno propituje odnose pisca i pisanja s drugim piscima, i odnosa s čitaocima, a sve u okvirima fantastičnog. Kikot je neobuzdan, nekontroliran smijeh, smijeh slobode ili oslobađanja. Ovdje je kikot zarobljen na koricama knjige Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*, u liku pisca/profesora koji se misteriozno našao na koricama te jedine knjige (Julijana Matanović u priči potvrđuje pripovjedaču/liku da je u izdanju knjige ilustracija na naslovnoj strani prazna željeznička stanica). Time se otvaraju mnoga pitanja, i rekli bi-

smo igre, s kojima se čitalac može i dalje poigravati, i postavljati pitanja o odnosima pisca-djela-čitatelja, knjige i pisanja, reprezentiranja stvarnosti i realizacije postmodernističke poetike itd.

Ključanin nam je pokazao i da osmijeh može biti bezličan i tup, ali da ipak može mnogo toga kazati, kao u priči *Kez*.

I na kraju u dijelu ***D.*** Ključanin za moto citira pravilo Orhana Pamuka, pravilo dobre književnosti: *to je umijeće da se svoje priče mogu ispisati kao tuđe, i da se tuđe priče mogu pisati kao da su naše*. Ključanin se ponovo igra, i to majstorski. On u ovom dijelu ulazi u dijalog s njemu bliskim i izabranim piscima poput Amina Maaloufa, Denisa Johnsona, Haruki Murakamija, Jorge Luisa Borgesa, ali u tom nizu komuniciranja na kraju stavlja i sebe. Tako ove priče nisu samo intertekstualne već i autoreferencijalne, čime se još jednom potvrđuje savremena književna pozicija ne samo unutar bosanskohercegovačke i bošnjačke književnosti nego i svjetske književnosti.

U ovom dijelu on preuzima dijelove tuđih priča, citira djela ovih pisaca (izvor dakako navodi na početku), ali ne završava priču kao njihovu, jer bi to onda bilo puko prepričavanje, nego dodaje i svoje rečenice i završava te pričice na sebi svojstven način. To bi bila još jedna novost i osvježenje i dakako poslastica za čitaoca.

Zilhad Ključanin je već od prije poznat čitalačkoj publici kao postmodernistički i veoma plodan i uspješan pisac. U njegovom opusu pronalaze se djela iz sva tri književna roda. Ključanin je ovom zbirkom pokazao stvarni potencijal kratke priče.

Optimistični smo kada pišemo da male priče zaista mogu biti od životne važnosti za sve one koji su u dodiru s književnim djelom, i da se tom konstatacijom ne pretjeruje.

Dijana HADŽIZUKIĆ i Selma RALJEVIĆ

U OTPLITANJU KRVAVOG ČVORA SELIMOVIĆEVIH OBLIKA PRIPOVIJEDANJA

(Elbisa Ustamujić: *Oblici pripovijedanja u romanu Meše Selimovića*, Fakultet humanističkih nauka Univerziteta "Džemal Bijedić", Mostar, 2009)

Povodom četrdeset i pet plodotvornih godina rada profesorice emeritus Elbise Ustamujić objavljeno je novo, dopunjeno izdanje monografije *Oblici pripovijedanja u romanu Meše Selimovića,* modificirane doktorske disertacije odbranjene na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, 1983. godine. Prvo izdanje monografije objavljeno je neposredno pred posljednji rat u Bosni i Hercegovini, 1990. godine, zbog čega nije naišlo na adekvatanu čitalačku recepciju. U tom smislu ova studija i danas predstavlja značajan doprinos bosanskohercegovačkoj književnoj kritici općenito, a pogotovo *selimovićevologiji*, čijem je utemeljenju doprinijela i Ustamujićeva svojim brojnim tekstovima.

Studija je podijeljena na sedam poglavlja: (1) Monološko-ispovjedna forma, (2) Monolog protagonista, (3) Ispovjedni monolog, (4) Unutrašnji monolog, (5) Monolog u slobodnom neupravnom govoru, (6) Dijalozi i (7) Umijeće pripovijedanja, u kojima je autorica detaljno raščlanila oblike pripovijedanja u romanu Meše Selimovića, te ukazala na njihov značaj u funkciji djela, kompoziciji, lirizaciji proznog iskaza, kao i ekstenzionalnim i intenzionalnim fenomenima.

Književnoteorijska nauka u periodu nastanka studije još uvijek nije bila detaljno razradila niti terminološki precizirala podjelu specifičnih oblika pripovijedanja u okviru forme unutarnjeg monologa. Vlastitom inventivnošću i sposobnošću teorijskog promišljanja autorica je primjereno osobenostima Selimovićevog teksta uspostavila vlastitu nomenklaturu, čime je, kako sama kaže, pokušala "metodološki razriješiti problem pripovjedne supstancije, jer se oblici pripovijedanja ne mogu potpuno apstrahirati od umjetničkog sadržaja." (Ustamujić 2009: 27) Unutrašnji monolog u Selimovićevom romanu, s težištem na dva najznačajnija, "Derviš i smrt" i "Tvrđava", Ustamujićeva je podijelila na: *monolog protagoniste*, *ispovjedni monolog* i *unutrašnji monolog*, vodeći računa o tome da li se iskaz protagoniste odnosi na zbivanja i doživljaje u

prošlosti ili sadašnjosti, odnosno, da li je u pitanju iskaz koji nije moguće vremenski precizirati i koji je svevremen. Osim toga, studija daje uvid i u različite oblike slobodnog neupravnog govora, pri čemu ukazuje na kompleksnost i slojevitost ispovijesti protagoniste kojima je Selimović proširio stilsko-izražajne mogućnosti ovog oblika pripovijedanja unutar bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti, ali i prostora šire interliterarne južnoslavenske književne zajednice. Iznijansirana autoricina vlastita tipologija oblika iskazivanja unutrašnje drame procjepljenog bića ogoljelog i oslobođenog glasa u vidu *struje svijesti* sadrži i kategorije *delirijskog* i *fantazijskog govora*, koje ona ovako objašnjava:

Unutrašnji monolog u ovom obliku jeste iskaz grozničavih stanja svijesti psihe ugroženog čovjeka, njegove duhovne skepse i tragične vizije svijeta. U slobodnom strujanju vanjskih i unutrašnjih sadržaja i saživljavanju sa pejsažom, slobodni glas nesaznanog bića jeste delirijski govor. *A kada se posredstvom pejsaža dozove ono što je bilo ili što će biti u snovidnim priviđenjima, to su "trenuci čudnog zaborava" i oblici* fantazijskog govora. (Ustamujić 2009: 260)

Već u prvom poglavlju, u okviru cjelina zaokruženih podnaslovima: "Nagon ispovijedanja", "Život kao *krvav čvor*" i "Priča i hronika", pokazano je kako se Selimovićeva romaneskna struktura ostvaruje u međusobnoj isprepletenosti navedenih oblika monologa, ali i u relativizmu monološko-dijaloške forme. U takvom pristupu, možda ponajviše onoj unutarnjoj drami Ahmeda Nurudina, potvrđuje se paradigmatska koncepcija romana o univerzalnom demoničnom bitku vlasti i nesigurnosti pojedinca u svijetu, u čijem se sukobu i težnji ka njegovom prevladavanju nemoćni pojedinac sve više zapliće u vječno kolo propitivanja esencije filozofsko-spoznajnih poriva i dogmatizma vlasti. Iako je težište studije na dva najveća romana, autorica uspostavlja dijahronijski tok Selimovićeva osvajanja oblika unutrašnjeg monologa od romana "Tišine" i "Magla i mjesečina", do umjetničkog vrhunca ostvarenog u "Dervišu i smrti". Analizom se dolazi do zaključka da je izbor derviške svijesti kao središta u kome se zbivaju sumnje i lomovi od ključne važnosti, kako za izbor pripovijednih oblika, tako i za cjelokupno strukturalno ustrojstvo romana, te zaključuje da je ''kategorija pripovjedača u Selimovićevim romanima izrazito individualiziran umjetnički postupak''. (Ustamujić 2009: 41)

Naredna razmatranja, također, polaze od osnovne egzistencijalne situacije, moralno-psihološke nesigurnosti pojedinca, dramske sadržine romana, traganja za simbolima tvrđave i onih koncentriranih oko situacije "smrt

i derviš" koje, kako Mushin Rizvić u Predgovoru studije objašnjava: "razvijaju oblici monologa u ovom djelu, čiji je duhovni rezultat skepsa kao spoznaja života i svijeta, data u imanentnoj antipoziciji prema demoničkoj suštini vlasti, ali i kao posljedica relativizma morala." (Ustamujić 2009: 14) Drami neizvjesnosti, nemira i modernom osjećaju osamljenosti pojedinca u iskazu unutarnjeg monologa doprinosi i ono što Ustamujićeva sugerira metaforom "praznine i gluhog prostora". Ona otkriva i Selimovićeve suptilne jezičko-stilske karakteristike, *univerzalne iskaze*, *monološke meditacije*, *ispovijesti dranatičnog udesa* i *zavičajnog identiteta*, te *ritam i ravnotežu ispovijesti*, kako su u mnogome dati podnaslovi osnovnim poglavljima ove studije. Podreference istraživanja predstavljaju i dijelovi: "Smrt i derviš", "Potraga za istinom", "Dijaloški monolozi", "Priroda – simbol očišćenja", "Vedrine sjećanja", zatim "Gorčina samoironije", "Intonacione nijanse" i, na kraju, "Ispovjedni dijalog", "Pratioci", "Apsurd i groteska".

Moderna je naratologija dokazala da ni u jednom velikom umjetničkom djelu nije moguće izdvojiti samo jedan segmet proznog diskursa koji bi bio analitički samodostatan. U tom smislu, i u studiji Ustamujićeve, prepliću se nivoi analize iz svih slojeva djela – od tematsko-motivskih odrednica koje čine fabularni tok, preko analize uloge autobiografskog samopropitivanja i zapisivanja doživljenog i promišljenog, bilo da se radi o dalekoj ili neposrednoj prošlosti ili pak sadašnjosti (što uključuje i pitanje romanesknog vremena), do minucioznih sintaksičkih analiza rečenica, ili cijelih odlomaka, iz kojih je vidljiva specifičnost Selimovićeva pripovijedanja. Ustamujićeva je, kao kritičar istančanog nerva, pokazala na koji se način počevši od jednog segmenta strukture romana može sagledati njegova cjelina, pri čemu je dokazala umjetničku vrijednost i zapazila neotkrivene obzore djela onog autora koji je "općeprihvaćenom postupku unutrašnjeg monologa dao neke posve individualne oznake, uvjetovane osebujnim bosanskohercegovačkim prostorom i historijskim i kulturološkim bićem autora i njegovih protagonista, koji kao oblik življenja, tip kulture i sistem mišljenja dolaze do izražaja u trenutku govora." (Ustamujić 2009: 261) Svojim interpretativnim pristupom Elbisa Ustamujić je nastavila begićevsku liniju unutarnjeg pristupa tekstu koji počiva na njegovom punom razumijevanju, raščlanjivanju preciznim naučnim instrumentarijem, ali bez matematičke hladnoće nekih savremenih teorijskih pristupa. Ova cijenjena bosanskohercegovačka profesorica književnosti i književna kritičarka pokazala je na taj način

osjećaj za prefinjene valere poetskog romana, sinhronijski i dijahronijski kontekst u kome je nastao, s obzirom na vremeno-prostorne i tradicijske specifičnosti razvoja bošnjačkog romana, ali i na filozofsko ozračje evropske duhovne klime šezdesetih godina.

Iako je Selimović smatrao da se unutarnji svijet protagoniste, pa time i njegov iskaz koji mora biti kopliciran i zapleten kao *krvav čvor*, ne podaje potpunom racionalnom saznanju, Ustamujićeva je studijom o oblicima pripovijedanja u njegovom romanu uveliko doprinijela interpretaciji djela ovog svjetski priznatog velikana bosanskohercegovačke književnosti. Svojim kritičkim osvrtima to potvrđuju Krunoslav Pranjić i Ivan Lovrenović, a Mushin Rizvić smatra da je autoricin "specifičan zahvat Selimovićevih romana na osnovu pripovjednih oblika kojima ih je umjetnički kreirao – doveo do dubinskih spoznaja o bitnoj strukturi ovih djela i samom biću njihova stvaraoca." (Ustamujić 2009: 273)

Elbisa Ustamujić je svojom cjelovitom studijom ukazala na jedan od mogućih načina čitanja Selimovićevog djela otvorivši prostor novim naraštajima istraživača i kritičara za daljnje interpretativno i analitičko čitanje, kako samog teksta, tako i njegovog integriranja u tokove unutarnje historije bošnjačkog romana koju tek treba ispisati.

Irma DURAKOVIĆ

KAFKINO KINEMATOGRAFSKO PRIPOVIJEDANJE

(Peter-André Alt: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München: C.H. Beck 2009, str. 237)

Projiciranjem pokretnih slika kinematograf u prelomu 20. stoljeća izaziva veliku znatiželju kod publike. Da bi demonstriralo svoje tehničke i organizacijske mogućnosti, rano kino radi sa slikama u kojima dominiraju dinamika i pokret. Ovo *kino atrakcije*, koje svojim tehničkim dostignućima uvozi voz u operatersku kabinu, publici je na početku sedme umjetnosti bilo daleko interesantnije od samog čina pripovijedanja.

U knjizi *Kafka i kino* Peter-André Alt, profesor novije njemačke književnosti na Freie Universität Berlin, piše o kinematografu koje će obilježiti Kafkinu poetiku. Česte odlaske u kino Kafka dokumentira u svojim dnevnicima te izdvaja estetiku pokreta i dinamiku slike kao specifičnosti filma koje će on, kako Alt tvrdi, pokušati transformirati u svoj medij. Prvi korak Kafkinog literarnog pisanja počinje u aktu gledanja, ili, kao što Alt kaže, u samom uvježbavanju kinematografskog gledanja. Autor ističe da je za Kafkino uspješno literarno pisanje bila presudna "programatična udaljenost od sopstvenog Ja", unutarnja ispražnjenost koju reflektira film i na osnovu koje se mobilizirala pisčeva literarna imaginacija. Ovo distancirano gledanje filma puni Kafkine "fantazijske arsenale" te kondicionira pisanje njegovih literarnih konstrukcija stvarnosti. Kafkine studije o gledanju, koje nastaju u periodu od 1907-1912. godine, daju utisak nanizanih slika koje kadrovima *close-upa* i *establishing shota* reprezentiraju filmsku formu pripovijedanja. Pisac svoje objekte svodi na geometrijske oblike time što ih bez uzroka i posljedica organizira kinematografski a ne psihološki. Tako Kafka ovom plastičnom vizurom ispisuje impresije urbanog života koje se manifestiraju jedino na površini i koje daju izgled kao da se iza njih ništa značajno ne događa. U njegovim pripovijetkama i romanima središte radnje čini *pokret u prostoru* antipsihološki motiviran s najčešće opisnim scenama gradskog saobraćaja i potjera.

Kafkine literarne slike slične su pokretnim slikama u kinu, ističe Alt

i tvrdi da se pisac školovao u kinu i literarnom imaginacijom pokretnih slika stvorio novu formu pripovijedanja. Iako će Alt na samom kraju svoje knjige u jednoj sporednoj rečenici reči da je Kafka prije svega bio očaran aparatom koji reproducira dinamične slike a manje narativnim i kompozicijskim formama filmskog pripovijedanja, njegova teza i njegove interpretacije govore drugo. Skoro sva Kafkina djela, kako Alt piše, jesu reprodukcije filmova koje je pisac gledao i kojima je bio potaknut na stvaranje, pa čak i na prepisivanja. Tako Kafka, tvrdi autor, inspiriran likom Hallera u filmu *Der Andere* (Max Mack, 1913), piše *Proces* i kreira lik K. U Kafkinom romanu *Zamak* autor dalje vidi ispisanog *Nosferatua. Sinfoniju straha* (F. W. Murnau, 1922) te piše[1] da je Kafka nakon odgledanog filma možda bio previše pod utjecajem ovog filma te iz tog razloga obustavio dalji rad na spomenutom romanu.

Na osnovu "ostentativne upotrebe uzvičnika" Alt u Kafkinoj pripovijeci *Bratoubistvo* (1930) prepoznaje usku povezanost sa stilom međunaslova u nijemom filmu, koji svojom čestom primjenom interpunkcije u uskom prostoru stvara maksimum ekspresivne energije. Isto tako u gestikama figura kao i određenih objekta koji u pisčevom djelu odišu karakterom filmskih rekvizita Alt ističe isključivo estetsku perspektivu filma.

Iako autor u svojoj knjizi otvara jedan sasvim novi pogled na Kafkinu poetiku te izlaže zanimljive interpretacije njegovih djela, ipak se piščeva poetika teško može svesti samo na kinematografski utjecaj u kojoj su dekontekstualizirani i vrijeme i prostor 20. stoljeća. Već s izumom željeznice sredinom 19. stoljeća u umjetnostima se reflektira vremenski i prostorni diskontinuitet, a sama činjenica da su Kafkina djela nastala u doba velike industrijalizacije i mehanizacije kojima se pomjerilo opažanje te čiji se utjecaj očitava koliko u književnosti toliko i u vizualnim umjetnostima, govori o tome da je ova Kafkina forma pripovijedanja isto tako mogla biti inspirirana ne samo u operaterskim kabinama već i izvan njih, kao što je slučaj u djelima suvremenih autora koji nisu bili veliki obožavatelji sedme umjetnosti.

[1] Autor navodi da od 1913. godine Kafka u dnevnicima više ne piše o svojim odlascima u kino.

IN MEMORIAM
DR. DOROTHEA KÖNIG (1945–2009)

Odsjek za bosanski, hrvatski, srpski jezik, Odsjek za njemački jezik i književnost Filozofskoga fakulteta u Sarajevu te Odsjek za bosanski jezik i književnost Fakulteta humanističkih nauka u Mostaru sa tugom se sjećaju svoje drage prijateljice dr. Dorothee König, koja nas je napustila 04. 11. 2009. godine. Sahrana je obavljena 09. 11. 2009. u Rottendorfu, gdje je provela najveći dio svog životnog vijeka.

Dr. Dorothea König bila je veliki prijatelj Bosne i Hercegovine i našeg fakulteta. Zahvaljujući profesorici König četrdesetak najboljih studenata/studentica i nekoliko asistenata/asistentica ova dva odsjeka imalo je priliku boraviti na Institutu za slavensku filologiju u Würzburgu. Njihovi diplomski i magistarski radovi, završavani tokom ovih studijskih boravaka, dokaz su plodotvorne saradnje s prijateljskom institucijom u Saveznoj Republici Njemačkoj. Naravno, presudnu ulogu u iniciranju i učvršćenju ove saradnje imala je dr. Dorothea König, na čemu joj sva tri odsjeka duguju neizmjernu zahvalnost. Međutim, naša zahvalnost postaje i veća samom činjenicom što smo poznavali jednu tako plemenitu i nesebičnu osobu. Stoga na kraju samo možemo reći: Slava joj! U miru počivala!

Odsjek za bosanski, hrvatski, srpski jezik
Odsjek za germanistiku
Filozofskoga fakulteta u Sarajevu

Odsjek za bosanski jezik i književnost
Fakulteta humanističkih nauka u Mostaru

DR. DOROTHEA KÖNIG
BIBLIOGRAFIJA

Das Verbalsystem des Vatikanski Hrvatski Molitvenik. Würzburg 1972, Diss. masch.

Notizen zum Wortschatz des Vatikanski Hrvatski Molitvenik, in: Anzeiger für Slavische Philologie VII (1974), S. 159-161.

Materialien zu den Fragmenten des Mihanović-Homiliars, in: Anzeiger für Slavische Philologie XV/XVI (1984/85), S. 167-205, in: Anzeiger für Slavische Philologie XVII (1986), S. 143-157, in: Anzeiger für Slavische Philologie XVIII (1987), S. 129-148.

D. König, R. Aitzetmüller, Die Slavistik an der Universität Würzburg, in: Materialien zur Geschichte der Slavistik in Deutschland. Wiesbaden 1987 (Slavistische Veröffentlichungen, Bd. 50,2), S. 261-263.

Katharina von Bosnien und der Untergang Bosniens 1463, in: Würzburger Katholisches Sonntagsblatt, 10.1.1998.

Iskazi Stefana Nemanje o sebi i o obavezama vladalaca, in: Naučni sastanak u Vukove dane, Bd. 27/1. Beograd 1998, S. 15-27.

Zum Missionsgebiet des Method und zur "Bosnischen Kirche", in: Anzeiger für Slavische Philologie XXVI (1998), S. 181-185.

Fra Anđeo Zvizdović, in: Würzburger Katholisches Sonntagsblatt, 7.2.1999.

Stefan Nemanja: Sveti kralj - monah, in: Naučni sastanak u Vukove dane, Bd. 28. Beograd 1999, S. 27-35.

"Nauk karstjanski kratak" Rafaila Levakovića. Levakovićev tekst, Bellarminov tekst i kazalo reci, in: Zbornik radova sa Znanstvenog skupa u povodu 500. obljetnice smrti fra Anđela Zvizdovića (1498-1998). Sarajevo 2000, S. 303-439.

"Azbukividnek" Rafaila Levakovića, in: Bosna Franciscana, god. VIII, br. 13. Sarajevo 2000, S. 258-327.

Übersetzung der kroatischen Texte in: Bartol Kašić, VERSIO ILLYRICA SELECTA, seu DECLARATIO Vulgatae Editionis Latinae, Biblia Sacra, ed. Hans Rothe et Christian Hannick, Kommentare Wörterverzeichnis. Paderborn 2000.

Das Bild der Slaven im Mithridates des Konrad Gessner (1555) und in der 2. Ausgabe des Werks, in: Anzeiger für Slavische Philologie XXVII (2000), S. 155-172.

O pojmu "ilirski" kod Kašića, in: II. Hrvatski slavistički kongres, 2001 Osijek, 14.-18.9. 1999, Zbornik radova I. Zagreb 2001.

Nemački humanista Joachim von Watt/Joachimus Vadianus o Marku kraljeviću i o Srbiji 1548 g., in: Naučni sastanak u Vukove dane, Bd. 30/2. Beograd 2002, S. 99-113.

Serbokroatisch - hat es eine Zukunft in Europa?, in: Sprache, Literatur, Politik. Ost- und Südosteuropa im Wandel. Beiträge zu einem Symposium in Münster, 28./29. Juli 2003. Hg. B. Symanzik. Hamburg 2004, S. 245-257.

Bartol Kašić i Rafael Levaković o ostvarivanju crkvenih odluka o upotrebi Štokavštine, in: Štokavski književni jezici u porodici slovenskih standardnih jezika. Podgorica 2004, S. 239-251.

Uzor i funkcija kataloga greha u narodnim pesmama, in: Naučni sastanak u Vukove dane, Bd. 32/ 2. Beograd 2004, S. 97-108.

Tko starim putem hodi, ne zahodi, in: Glagoljica i hrvatski glagolizam, Zbornik radova. Zagreb - Krk 2004, S. 667-676.

Zapažanja o Srbima u predavanjima Adama Mickjeviča, in: Naučni sastanak u Vukove dane, Bd. 32/2. Beograd 2004, S. 41-50.

Stvarna i društvena realnost u poeziji Šiška Menčetića, in: Naučni sastanak u Vukove dane, Bd. 36/2. Beograd 2007, S. 59-68.

Nomina agentis im Lexicon des A. Jambrešić. Grammatikalisches und Skurriles, in: Tilman Berger, Biljana Golubović (Hg.), Morphologie - Mündlichkeit - Medien. Festschrift für Jochen Raecke. Hamburg 2008 (Studien zur Slavistik, Bd. 15), S. 165-170.

REZENSIONEN

Natalino Radovich, Analisi Insiemistica Del Lessico Slavo Ecclestiastico Antico, Padua, 1974, in: Anzeiger für Slavische Philologie IX (1977), S. 480-481.

Marija Dumitrescu, Wortindex zum Psalterium Sinaiticum, Bucuresti, 1980, in: Anzeiger für Slavische Philologie, XII (1981), S. 189-192.

Winfried Baumann, Die "Davidias" des Marko Marulić, Frankfurt, 1984, in: Anzeiger für Slavische Philologie, XV/XVI (1984/85), S. 236-238.

Güther Tutschke, Die glagolitische Druckerei von Rijeka und ihr historisches Knižice od žitije rimskih arhierov i cesarov, München, 1983, in: Anzeiger für Slavische Philologie, XV/XVI (1984/85), S. 238.

H. P: Houtzagers, The Cakavian dialect of Orlec on the island of Cres, Amsterdam, 1985, in: Anzeiger für Slavische Philologie, XVIII (1987), S. 182-183.

Jean Paul Deschler, Kleines Wörterbuch der kirchenslavischen Sprache, München, 1987, in: Anzeiger für Slavische Philologie, XVIII (1987), S.183.

PODACI O AUTORIMA

Faruk Bajraktarević
Filozofski fakultet
Sarajevo
faruk.bajraktarevic@ff.unsa.ba

Berin Bajrić
Orijentalni institut
Sarajevo
berin.bajric@gmail.com

Muris Bajramović
Pedagoški fakultet
Zenica
muris.bajramovic@telekabel.ba

Sabina Bakšić
Filozofski fakultet
Sarajevo
sabina.baksic@ff.unsa.ba

Ena Begović
Filozofski fakultet
Sarajevo
ena.begovic@ff.unsa.ba

Halid Bulić
Filozofski fakultet
Tuzla
halidb10@yahoo.com

Ifeta Čirić
Filozofski fakultet
Sarajevo
ifeta.ciric@ff.unsa.ba

Irma Duraković
Sarajevo

Nirha Efendić
Zemaljski muzej BiH
Sarajevo
efendicnirha@yahoo.com

Sabaheta Gačanin
Orijentalni institut
Sarajevo

Izela Habul-Šabanović
Pedagoški fakultet
Sarajevo
e-mail: izzy@bih.net.ba

Dijana Hadžizukić
Fakultet humanističkih nauka
Mostar
dijana.hadzizukic@unmo.ba

Meliha Hrustić
Filozofski fakultet
Tuzla
meliha.h@bih.net.ba

Sanjin Kodrić
Filozofski fakultet
Sarajevo
sanjin.kodric@ff.unsa.ba

Brigita Kosevski Puljić
Filozofski fakultet
Ljubljana
brigita.kosevski@guest.arnes.si

Nihada Lubovac
Sarajevo
nihada_lubovac@hotmail.com

Mirza Mejdanija
Filozofski fakultet
Sarajevo
mirza.mejdanija@ff.unsa.ba

Amina Pehlić
Islamski pedagoški fakultet
Zenica
amina.pehlic@gmail.com

Selma Raljević
Fakultet humanističkih nauka
Mostar
selma.raljevic@unmo.ba

Edina Rizvić-Eminović
Pedagoški fakultet
Zenica
edina.rizvic@gmail.com

Amela Šehović
Filozofski fakultet
Sarajevo
amela.sehovic@bhmobile.ba

Amila Tekešinović
Sarajevo

Lejla Tekešinović
Filozofski fakultet
Sarajevo
lejla.tekesinovic@ff.unsa.ba

UPUTE ZA AUTORE

Radovi trebaju biti pisani u standardnome formatu A4 (prored 1,5, Times New Roman, veličina slova 12). Napomene stoje na dnu stranice, a ne na kraju teksta.

Rukopis treba organizirati i numerirati na sljedeći način:

0. stranica: naslov i podnaslov, ime(na) autora, ustanova, adresa (uključujući i e-mail);

1. stranica: naslov i podnaslov, ključne riječi, sažetak na jeziku na kojem je napisan tekst (u slučaju rasprava i članaka);

2. stranica i dalje: glavni dio teksta.

Ako je tekst pisan na bosanskome jeziku, na njegovu kraju treba dati sažetak (na novoj stranici) na engleskom, njemačkom, francuskom ili italijanskom (uključujući i navođenje naslova), a ako je pisan na engleskom ili njemačkom jeziku, sažetak treba biti na bosanskome.

Popis izvora i literature treba početi na novoj stranici.

Na kraju treba dodati sve posebne dijelove (crteže, tablice, slike) koji nisu mogli biti uvršteni u tekst.

Ukoliko se numeriraju, odjeljci trebaju biti označeni arapskim brojkama (1./1.1./1.1.1). Za različite razine upotrebljavati različite tipove slova:

1. Masnim slovima (Times New Roman)

1.1. Broj masnim slovima*, a naslov masnim kosim slovima (Times new Roman)*

1.1.1. Broj običnim slovima*, a naslov kurzivom (Times New Roman)*

Navodi u tekstu sastoje se od prezimena autora i godine objavljivanja rada, te, ako je značajno, broja stranice nakon dvotačke (sve u zagradama), npr.: (Jackendoff 2002) ili (Bolinger 1972:246). Ako je ime autora sastavni dio teksta, navodi se na sljedeći način: Allerton (1987:18) tvrdi...

Kraće citate treba započeti i završiti navodnim znacima, a sve duže citate treba oblikovati kao poseban odlomak, odvojen praznim redom od ostatka teksta, uvučeno i kurzivom, bez navodnih znakova.

Riječi ili izraze iz jezika različitog od jezika teksta treba pisati kurzivom i popratiti prijevodom u zagradi, npr.: *noun phrase* (imenička fraza).

Primjere u radu koji se normalno ne uklapaju u rečenicu u tekstu treba brojčano označiti koristeći arapske brojke u zagradama i odvojiti ih od glavnog teksta praznim redovima. Ako je potrebno, primjeri se mogu grupirati upotrebom malih slova, a u tekstu se pozivati na primjere: (3), (3a), (3a, b) ili (3 a-b).

Na kraju rukopisa, na posebnoj stranici s naslovom **Literatura**, treba dati cjelovit popis korištene literature. Bibliografske jedinice trebaju biti poredane abecednim redom prema prezimenima autora; svaka jedinica u posebnom odjeljku; drugi i svaki daljnji red uvučen; bez praznih redova između jedinica. Radove istog autora složiti hronološkim redom, od ranijih prema novijima, a radove jednog autora objavljene u istoj godini obilježiti malim slovima (npr. 2001a, 2001b). Ako se navodi više od jednog članka iz iste knjige, treba navesti tu knjigu kao posebnu jedinicu pod imenom urednika, pa u jedinicama za pojedine članke uputiti na cijelu knjigu.

Imena autora po mogućnosti treba dati u cijelosti.

Svaka jedinica treba sadržavati sljedeće elemente, poredane ovim redom i uz upotrebu sljedećih interpunkcijskih znakova:

- prezime (prvog autora), ime ili inicijal (odvojene zarezom), ime i prezime drugih autora (odvojene zarezom od drugih imena i prezimena);
- godina objavljivanja u zagradi iza koje slijedi zarez;
- potpun naslov i podnaslov rada, između kojih se stavlja tačka;
- uz članke u časopisima navesti ime časopisa, godište i broj, te nakon zareza brojeve stranica početka i kraja članka;
- uz članke u knjigama: prezime i ime urednika, nakon zareza skraćenica ur., naslov knjige, nakon zareza broj stranica početka i kraja članka;
- uz knjige i monografije: izdanje (po potrebi), niz te broj u nizu (po potrebi), izdavač, mjesto izdavanja;
- naslove knjiga i časopisa treba pisati kurzivom;
- naslove članaka iz časopisa ili zbornika treba pisati pod navodnim znacima.

Nekoliko primjera:

Beaugrande, R. de, W. Dressler (1981), *Introduction to Text Linguistics*, Longman, London

Crystal, David, ur. (1995), *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge

Ivić, Milka (1979), "O srpskohrvatskim prilozima za način", *Južnoslovenski filolog* 35, 1-18.

Peters, Hans (1993), *Die englischen Gradadverbien der Kategorie booster*, Gunter Narr Verlag, Tübingen

Thorne, J. P. (1970), "Generative Grammar and Stylistic Analysis", u: J. Lyons, ur., *New Horizons in Linguistics*, 185-197, Penguin Books, Harmondsworth

GUIDELINES FOR AUTHORS

Contributions should be written using standard A4 format (1,5 spacing, Times New Roman 12). Use footnotes rather than endnotes.

Use the following order and numbering of pages:

Page 0: title and subtitle, author's (or authors') name(s) and affiliation, complete address (including e-mail address).

Page 1: title and subtitle, abstract in the language in which the article is written (in case of full-length articles).

Page 2 etc.: body of the article

If the article is written in Bosnian, the summary (on a new page) should be written in English, German, French, or Italian (including the title of the article). If it is written in English or german, the summary should be written in Bosnian.

References, beginning of the new page.

At the end of the article, on a new page, any special matter (i.e. drawings, tables, figures) that could not be integrated into the body of the text.

If sections and subsections in the text are numbered, it should be done with Arabic numerals (e.g. 1./1.1./1.1.1.). Different font types should be used for section titles at different levels:

1. Bold (Times New Roman)

1.1. Numbers in bold*, title in bold italics (Times New Roman)*

1.1.1. Numbers in roman, t*itle in italics (Times New Roman)*

Within the text, citations should be given in brackets, consisting of the author's surname, the year of publication, and page numbers where relevant, e.g. (Jackendoff 2002) or (Bolinger 1972: 246). If the author's name is part of the text, use this form: Allerton (1987: 18) claims...

Quotations should be given between double quotation marks; longer quotations should be intented and set apart from the main body of the text by leaving one blank line before and after, printed in italics, without quotation marks.

Words or phrases in languages other than the language of the article should be in italics and accompanied by a translation in brackets, e.g. *padež* (case).

Examples should be numbered with Arabic numerals between brackets and set apart from the main body of the text by leaving spaces before and after. Use lowercase letters to group sets of related examples. In the text, refer to numbered items as ((3), (3a), (3a, b) or (3 a-b).

At the end of the manuscript provide a full bibliography, beginning on a separate page with the heading **References**. Arrange the entries separately by the surnames of authors, with each entry as a separate hanging intented paragraph. List multiple works by the same author in ascending chronological order. Use suffixed letters a, b, c, etc. to distinguish more than one item published by a single author in the same year (e.g. 2001a, 2001b). If more than one article is cited from the same book, list the book as a separate entry under the editor's (or editors') name(s), with crossreferences to the book in the entries for each article.

Use given names instead of initials whenever possible.

Each entry should contain the following elements in the order and punctuation given:

- (First) author's surname, given name(s) or initial(s), given name and surname of other authors, year of publication in brackets follwed by a comma;
- Full title and subtitle of the work;
- For a journal article: Full name of the journal and volume number, inclusive page numbers;
- For an article in a book: full name(s) of editor(s), ed., title of the book, inclusive page numbers;
- For books and monographs: the edition, volume or part number (if applicable), and series title (if any). Publisher, place of publication;
- Titles of books and journals should be in italics;
- Titles of articles should be in double quotation marks.

Some examples:

Beaugrande, R. de, W. Dressler (1981), *Introduction to Text Linguistics,* Longman, London

Crystal, David, ed. (1995), *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge University Press, Cambridge

Ivić, Milka (1979), "O srpskohrvatskim prilozima za način", *Južnoslovenski filolog* 35, 1-18.

Peters, Hans (1993), *Die englischen Gradadverbien der Kategorie booster,* Gunter Narr Verlag, Tübingen

Thorne, J. P. (1970), "Generative Grammar and Stylistic Analysis" in J. Lyons, ed. *New Horizons in Linguistics*, 185-197, Penguin Books, Harmondsworth

HINWEISE FÜR AUTOREN

Beiträge werden im Standardformat DIN-A4 (1,5-zeilig, Times New Roman, Schriftgröße 12 pt) geschrieben. Gebrauchen Sie Fußnoten und nicht Endnoten.

Gestaltung des Manuskripts and Numerierung:

Seite 0: Titel und Untertitel, Autorenname(n), Institution, Anschrift (einschließlich e-mail)

Seite 1: Titel und Untertitel, Abstract in der Sprache des Textes (bei Besprechungen und Artikel)

Seite 2 und weiter: Haupttext

Wenn der Artikel im Bosnischen geschrieben wird, dann wird die Zusammenfassung (auf der neuen Seite) im Englischen, Deutschen, Französischen oder Italienischen geschrieben, einschließlich Titel. Wenn er aber im Englischen oder Deutschen geschrieben wird, dann erfolgt die Zusammenfassung im Bosnischen.

Das Literaturverzeichnis auf der neuen Seite.

Im Anhang sind alle nichttextuellen Teile (Zeichnungen, Tabellen, Abbildungen, u.ä.) beizufügen, die in den Haupttext nicht integriert werden konnten.

Falls Sie Kapitel, Abschnitte und Unterabschnitte numerieren, verwenden Sie eine Dezimalgliederung (1./1.1./1.1.1.). Für verschiedene Ebenen der Untergliederung ist unterschiedliche Schreibweise zu verwenden:

1. fett (Times New Roman).

1.1. die Ziffer fett, *die Überschrift fett und kursiv (Times New Roman)*.

1.1.1. die Ziffer in Grundschrift, *die Überschrift kursiv (Times New Roman)*.

Beim Zitieren im Text sind Autorenname(n) und das Erscheinungsjahr, ggf. auch die Seitennummer nach einem Doppelpunkt anzugeben (alles in Klammern), z.B. (Jackendoff 2002) oder (Bolinger 1972: 246). Ist der Autorenname Bestandteil des Satzes, steht er ausserhalb der Klammern, z.B. Allerton (1987: 18) behauptet, ...

Kürzere Zitate sind mit Anführungszeichen zu eröffnen und zu beschließen, alle längeren Zitate sind als besonderer Absatz zu schreiben, jeweils mit einer Leerzeile vom Rest des Textes getrennt, eingerückt, kursiv, ohne Anführungszeichen.

Fremdsprachige Ausdrücke sind kursiv zu schreiben und in die Sprache des Haupttextes zu übersetzen, die Übersetzung ist in Klammern zu kennzeichen, z.B. *noun phrase* (Nominalphrase).

Beispiele sind mit arabischen Ziffern in Klammern zu numerieren, ggf. durch Kleinbuchstaben neben den Ziffern zu gruppieren, und vom übrigen Text jeweils durch eine Leerzeile zu trennen. Im Text erfolgt der Bezug auf einzelne Beispiele als (3), (3a), (3a, b) oder (3 a-b).

Auf den Haupttext folgt auf der neuen Seite mit der Überschrift **Literatur** das vollständige Verzeichnis der im Haupttext zitierten Literatur. Die bibliographischen Einheiten sind alphabetisch nach Namen der Autoren zu ordnen, jede Einheit im eigenen Absatz, zweite und alle weiteren Zeilen des Absatzes eingerückt, ohne Leerzeile zwischen Absätzen. Mehrere Schriften desselben Autors sind chronologisch von den älteren zu den neueren zu ordnen, bei gleichem Erscheinungsjahr mit Kleinbuchstaben gekennzeichent (z.B. 2001a, 2001b). Wenn mehr als ein Artikel aus einem Buch zitiert werden, sind sowohl die Artikel unter Autorennamen und Verweis auf das Buch als auch dieses Buch unter dem Namen des Herausgebers als gesonderte bibliographische Einheiten zu verzeichnen.

Die Autorennamen sind möglicherweise vollständig anzugeben und nicht durch Initiale zu ersetzen.

In jeder bibliographischen Einheit sind folgende Daten anzugeben, in folgender Reihenfolge und Interpunktion:

- Name und Vorname des (ersten) Autors (durch ein Komma getrennt), danach vom ersten Autor durch ein Komma getrennt ggf. Vor-und Name(n) des anderen Autors, bzw. der übrigen Autoren (falls mehrere, jeweils durch ein Komma voneinander getrennt);
- Erscheinungsjahr in den Klammern, mit einem Komma hinter der Klammer;
- Vollständiger Titel und ggf. Untertitel;
- Bei Zeitschriftenartikeln: Name der Zeitschrift und Jahrgang, davon mit einem Komma getrennt die Seitenangabe in der Zeitschrift;
- Bei Beiträgen in Büchern: Vor-und Name des Herausgebers, bzw. der Herausgeber, Hrsg., Titel des Buches, die Seitenangabe im Buch;
- Bei Büchern und Monographien: ggf. Auflage, Reihe und ggf. Nummer (Heft) in der Reihe, Verlag, Eerscheinungsort;
- Buch-und Zeitschriftentitel sind kursiv zu schreiben;
- Titel der Artikel sind mit Anführungszeichen zu kennzeichen;

Einige Beispiele:

Beaugrande, R. de, W. Dressler (1981), *Introduction to Text Linguistics,* Longman, London

Crystal, D., Hrsg. (1995), *The Cambridge Encyclopedia of the English Language,* Cambridge University Press, Cambridge

Ivić, Milka (1979), "O srpskohrvatskim prilozima za način", *Južnoslovenski filolog* 35, 1-18.

Peters, H. (1993), *Die englischen Gradadverbien der Kategorie booster,* Gunter Narr Verlag, Tübingen

Thorne, J. P. (1970). "Generative Grammar and Stylistic Analysis" in J. Lyons, Hrsg. *New Horizons in Linguistics,*. 185-97, Penguin Books, Harmondsworth

Štampa:
Bemust, Sarajevo

Tiraž:
300 primjeraka

Cijena: 15 KM (za Bosnu i Hercegovinu), 15 EUR (za inozemstvo)

Available for order at/Bezugsmöglichkeiten über: pismo@bih.net.ba