



UDK 81+82

ISSN 1512-9357

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

VI/1

Published by  
Herausgegeben von:

BOSNIAN PHILOLOGICAL SOCIETY  
BOSNISCHE PHILOLOGISCHE GESELLSCHAFT

SARAJEVO, 2008

UDK 81+82

ISSN 1512-9357

**PISMO**  
**Časopis za jezik i književnost**

GODIŠTE 6, BROJ 1

SARAJEVO, 2008.

*Izdavač:*  
Bosansko filološko društvo,  
F. Račkog 1, Sarajevo

*Savjet:*  
prof. dr. Esad Duraković (Sarajevo), prof. dr. Dževad Karahasan (Graz –  
Sarajevo), prof. dr. Svein Mønnesland (Oslo), prof. dr. Angela Richter (Halle),  
prof. dr. 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

Ispravka .....	11
Nedžad Leko	
<i>Imenička sintagma: NP, DP, ili ...?</i> .....	13
Senka Ahmetović-Palić	
<i>Clitics in English and Bosnian</i> .....	28
Nermina Čengić	
<i>O aspektu i polifunktionalnosti gerundiva u italijanskom jeziku</i> .....	52
Lejla Tekešinović	
<i>Sintaksički i semantički osvrt na prijedloge u francuskom jeziku</i> .....	70
Kamiah Arnaut-Karović	
<i>The subclasses of the open class degree adverbs in English</i> .....	78
Adnan Kadrić	
<i>Sintaksostilska izražajnost stilskih figura u poeziji Sabita Užičanina</i> ....	96
Jasmin Džindo	
<i>Jezik likova u "Gepardu" Giuseppe Tomasija di Lampeduse</i> .....	121
Janja Polajnar	
<i>Nicht immer, aber immer öfter</i> .....	129
Sedina Brkić-Međedović	
<i>Načini nastanka frazema u bosanskohercegovačkoj štampi</i> .....	147
KNJIŽEVNOST	
Sanjin Kodrić	
<i>Modeli kulturnog pamćenja i interkulturnala preplitanja u bošnjačkoj / bosanskohercegovačkoj književnosti 20. stoljeća</i> .....	169

---

## Sadržaj

Neva Šlibar	
<i>Transformationsraum Literaturunterricht? Literarische Kompetenzen als Herausforderung und Chance</i> .....	187
Dijana Hadžizukić	
<i>Samosvjesni dramatizovani pripovjedač u postupku poetizacije romaneskog diskursa</i> .....	204
Amela Vranac	
<i>Šta je Nora nama ženama?</i> .....	227
Irena Samide	
<i>Freundschaft als Beweggrund zum Schreiben: Dialogizität von Romantikerinnen</i> .....	239
Naser Šećerović	
<i>Spuren des Faustmotivs in Franz Kafkas Process</i> .....	252
Irma Duraković	
“...Im toten Winkel unserer Selbst...“ <i>das Distanzierte sehen in das abenteuerliche Herz Ernst Jüngers und der Bezug zur inneren Emigration</i> .....	266
Špela Virant	
<i>Der Weltensammler und der Welterfinder: Zu Der Weltensammler von Ilijan Trojanow und Wie der Soldat das Grammofon repariert von Saša Stanišić</i> .....	286
Lejla Mulalić	
<i>Postmoderna biografija kao model (ne)komunikacije s prošlošću</i> .....	297
Ksenija Kondali	
<i>Nova obzorja u američkom naturalizmu: roman Maggie Stephen Cranea</i> .....	310
Ifeta Čirić	
<i>Britanski teatar XX stoljeća</i> .....	329
Tatjana Bećanović	
<i>Hronotop hajke u Šćepanovićevom tekstu Usta puna zemlje</i> .....	342

## GOSTUJUĆI ČLANAK

Lejla Kodrić:

*O baštinskim ustanovama u kontekstu teorija kulturnog pamćenja* ..... 357

## II. OSVRTI I PRIKAZI

Mirza Sarajkić:

*Vrijedna studija na arapskom jeziku o bošnjačkom narodu* ..... 369

Ksenija Kondali:

*Michael J. Lewis, American Art And Architecture* ..... 372

Podaci o autorima ..... 379

Upute za autore ..... 381



# I. RASPRAVE I ČLANCI

JEZIK



## ISPRAVKA

U prošlom broju Pisma greškom je ispušten UDK-broj uz članak Amele Šehović pod naslovom “Leksičke promjene – pokazatelj društvenih promjena”, pa to ovom prilikom ispravljamo:

UDK: 821.163.4(497.6).09-2”19 “  
811.163.4\*3’27

*Redakcija*



Nedžad LEKO

## IMENIČKA SINTAGMA: NP, DP, ILI ...?

(Povodom Boškovićevog: *Imenička fraza – DP ili NP?*,  
u Pismu V/1)

KLJUČNE RIJEČI: *imenička sintagma, imenica, upravni član, determinatorska sintagma, determinator, funkcionalna projekcija, specifikator, pokazni izrazi, prisvojni izrazi, pridjevski brojevi, opisni pridjevi, nepredikativni pridjevi*

Prvobitno su se u generativnoj gramatici sintagme s imenicom kao upravnim članom tretirale kao imeničke sintagme (NP = *Noun Phrase*). Abney (1987) je uvjerljivo pokazao da su takve sintagme zapravo determinatorske sintagme (DP = *Determiner Phrase*). Postulira se univerzalna DP struktura, gdje je D upravni član (head) cijele sintagme. Jezici se razlikuju po tome da li je pozicija D prazna ili popunjena. U jezicima s članovima, kao što je engleski, u poziciji D najčešće se nalazi član, a u jezicima bez članova, kao što je bosanski, postulira se postojanje nultog D elementa. Bošković (2007) dovodi u pitanje opravdanost postuliranja univerzalne DP kategorije. Umjesto toga, on smatra da je imenička sintagma u jezicima s članovima zaista DP, a u jezicima bez članova ta je sintagma NP. U ovom se radu postulira postojanje funkcionalne projekcije i u jezicima bez članova, ali to nije DP, već RefP (*Referential Phrase*).

### UVOD

Prvobitno su se u generativnoj gramatici sintagme s imenicom kao upravnim članom tretirale kao imeničke sintagme, tako da je engleska sintagma *a book* (knjiga) analizirana kao imenička sintagma (NP = *Noun Phrase*), u kojoj je imenica (N) *book* upravni član cijele sintagme, dok se determinator (D) *a* tretirao kao specifikator imeničke sintagme (*Specifier*)<sup>1</sup>.

---

1 U ovom radu, slijedeći Klajnov prevod engleskih lingvističkih termina (Crystal 1985), koristit će termine sintagma za englesko *phrase* i upravni član za englesko *head*.

Abney (1987) je doveo do promjene perspektive. Postulirana je funkcionalna projekcija iznad NP, tako da se determinator više nije tretirao kao specifikator imeničke sintagme, već kao njen upravni član. Prema tome, ako je detereminator (D) upravni član, onda cijela struktura mora biti determinatorska sintagma (DP = *Determiner Phrase*), u kojoj D kao upravni član uzima NP kao svoj komplement. Zbog toga se sintagma kao što je *a book* više nije tretirala kao NP, već kao DP.

Međutim, u jeziku kao što je bosanski ono što odgovara engleskoj sintagmi *a book* je jednostavno *knjiga*, dok bi u engleskom \**book* bez člana, ili nekog drugog determinatora, bilo negramatično. Zato bismo mogli reći da je imenička sintagma u engleskom zaista DP, ali u bosanskom nije DP, već NP.

Druga mogućnost je da se postulira univerzalna DP struktura, tako da bi imenička sintagma uvek bila DP, čak i u jezicima bez članova, kao što je bosanski, s tim što bi upravni član projekcije DP u takvim jezicima bio jednostavno nulti element (tj. element bez fonetskog sadržaja), odnosno nulti determinator. Mnogi lingvisti su prihvatali upravo ovakav pristup.

Međutim, zapaženo je da se jezici koji imaju članove ponašaju drukčije od jezika koji nemaju članove kada je riječ o određenim sintaksičkim fenomenima. Na osnovu tog zapažanja, zaključeno je da postuliranje univerzalne strukture imeničke sintagme kao DP nije održivo, već da je neophodno praviti razliku između jezika u kojima je imenička sintagma DP i onih u kojima je imenička sintagma jednostavno NP.

## JEZICI S ČLANOVIMA VS. JEZICI BEZ ČLANOVA

Bošković (2007) ukazuje na nekoliko zanimljivih sintaksičkih fenomena po kojima se jezici s članovima razlikuju od jezika koji nemaju članove:

1. Jezici bez članova dozvoljavaju tzv. ekstrakciju lijeve grane iz imeničke sintagme (LBE = left-branch extraction), kao u (1), dok jezici s članovima to ne dozvoljavaju, kao u (2):

- (1) Skupa<sub>i</sub> je video [t<sub>i</sub> kola].      Ta<sub>i</sub> je video [t<sub>i</sub> kola].  
(2) \*Expenive<sub>i</sub> he saw [t<sub>i</sub> cars].      \*Those<sub>i</sub> he saw [t<sub>i</sub> cars].

2. Jezici bez članova dozvoljavaju ekstrakciju adjunkta iz imeničke sintagme, kao u (3), dok jezici s članovima to ne dozvoljavaju, kao u (4):

- (3) Iz kojeg grada<sub>i</sub> je Petar sreo [djevojke t<sub>i</sub>]? od: Petar je sreo [djevojke iz tog grada].

(4) \*From which city<sub>i</sub> did Peter meet [girls t<sub>j</sub>]?

3. Jezici bez članova dozvoljavaju skrembling (japanskog tipa), kao u (5), dok jezici s članovima to ne dozvoljavaju, kao u (6):

(5) Onu knjigu mislim da čita.      od:      Mislim da čita onu knjigu.

(6) \*That book I think that she reads.

4. Jezici bez članova ne dozvoljavaju pomjeranje negacije (*Negative Raising*) u rečenicama koje sadrže elemente negativnog polariteta (NPI = *Negative Polarity Items*), kao u (7), dok jezici s članovima to dozvoljavaju, kao u (8):

(7) \*Ivan nije vjerovao da će Marija otići sve do sutra.      vs.

Ivan nije vjerovao da će Marija otići.

(8) John didn't believe that Mary would leave until tomorrow.

5. Jezici koji dozvoljavaju višestruko *wh*-pomjeranje (MWF = *Multiple Wh-fronting*) i nemaju članove, ne manifestiraju efekte superiornosti (tj. striktno utvrđen poredak *wh*-elemenata), kao u (9), dok jezici s članovima manifestiraju efekte superiornosti, kao u (10):

(9) Ko koga vidi?      Koga ko vidi?

(10) Koj kogo vižda?      \*Kogo koj vižda?      (bugarski)

6. Jezici bez članova ne dozvoljavaju dupliranje klitika (*clitic doubling*), kao u (11), dok jezici s članovima to dozvoljavaju, kao u (12):

(11) \*Ivo ga piše pismo.

(12) Ivo go napisa pismoto.

7. Jezici bez članova ne dozvoljavaju nominalne izraze s dva genitiva, kao u (13), dok jezici s članovima to dozvoljavaju, kao u (14):

(13) \*osvajanje Rima Hanibala      vs.

Hanibalovo osvajanje Rima; osvajanje Rima od strane Hanibala

(14) Hannibals (gen) Eroberung Roms (gen) (njemački); Hannibal's conquest of Rome

8. Jezici bez članova ne dozvoljavaju većinsko značenje u superlativu, kao u (15), dok jezici s članovima to dozvoljavaju, kao u (16):

- (15) Največ ljudi piye pivo. (slovenski)  
(16) Most people drink beer.

Engleski primjer (16) ima većinsko značenje prema kojem više od polovine ljudi piye pivo. Takvog značenja nema u primjeru (15) iz slovenskog jezika, koji ima pluralno značenje, što podrazumijeva da više ljudi piye pivo nego bilo koje drugo piće, iako to može značiti i manje od polovine ljudi.

Pored ovih generalizacija, Bošković (2007) daje i neke druge argumente protiv DP analize imeničkih sintagmi u jezicima bez članova. Tako, članovi se tretiraju kao prototipični primjer kategorije D, a bosanski<sup>2</sup> nema članova. Uz to, Bošković ističe da i neki drugi leksički elementi koji se u engleskom jeziku tretiraju kao determinatori, kao što su *some* ‘neki’, pokazni izrazi (*demonstratives*) i prisvojni izrazi (*possessives*)<sup>3</sup>, u bosanskom ne mogu biti determinatori, pošto imaju morfološke karakteristike pridjeva, a što se vidi iz različitih oblika slaganja ovih elemenata s odgovarajućim imenicama, kao u (17):

- (17) a. Govori nekim mladim djevojkama.  
Sjeća se nekih mlađih djevojaka.  
b. Govori onim mladim djevojkama.  
Sjeća se onih mlađih djevojaka.  
c. Govori našim mladim djevojkama.  
Sjeća se naših mlađih djevojaka.

Drugo, ovi leksički elementi mogu se pojaviti u tipičnim pridjevskim pozicijama, uključujući predikativne pozicije, to jest, mogu funkcionirati kao komplementi subjekta.

Međutim, Bošković daje samo primjer s prisvojnim izrazima u predikativnim pozicijama, što je moguće u bosanskom, ali ne i u engleskom jeziku, kao u (18b). Premda Bošković to ne spominje, treba istaći da iako su prisvojni izrazi zaista dozvoljeni u predikativnim pozicijama, to nije slučaj s pokaznim izrazima i oblikom *neki*, kao u (18 c, d):

---

2 Bošković jezik naziva srpskohrvatski, a ja ћu koristiti naziv bosanski.

3 Ovi se leksički elementi tradicionalno nazivaju pokazne zamjenice i prisvojne zamjenice. Međutim, ovdje ne funkcioniraju kao zamjenice, te zbog toga koristim termine pokazni i prisvojni izrazi.

- (18) a. Djevojke su mlade.      The girls are young.  
       b. Djevojke su naše.      \*The girls are our.  
       c. \*Djevojke su neke.      \*The girls are some.  
       d. \*Djevojke su one.      \*The girls are those.  
       e. Njihove djevojke su one.      \*Their girls are those.

Zanimljivo je da struktura s pokaznim izrazom u predikativnoj poziciji postaje prihvatljiva ako subjekat sadrži prisvojni modifikator, kao u (18e). Tako, ako bismo uzeli u obzir samo test predikativne pozicije, onda bi samo prisvojni izrazi mogli biti tretirani kao pridjevi, dok to oblik *neki* ne bi mogao biti, a pokazni izrazi manifestiraju ambivalentno ponašanje, kao što je vidljivo iz (18 d, e).

Treće, Bošković tvrdi da se ovi leksički elementi, tj. *neki*, pokazni izrazi i prisvojni izrazi, u bosanskom jeziku mogu kombinirati, kao što to čine i pridjevi, dok se u engleskom ne mogu kombinirati, kao u (19):

- (19) ta moja slika      vs.      \*this my picture.

Zaključak je da ovi leksički elementi nisu pridjevi u engleskom, a jesu u bosanskom jeziku. Engleski primjer (19) sadrži dva determinatora: *this* i *my*, pa je struktura neprihvatljiva zbog toga što sintagma sadrži dva elementa koji mogu biti upravni član (D) te sintagme, a svaka sintagma može sadržavati samo jedan upravni član. Međutim, primjeri u (20) su podjednako prihvatljivi i u engleskom i u bosanskom:

- (20) ta plava slika      vs.      that blue picture

U engleskom *that* je sasvim sigurno determinator, a *blue* je pridjev. Zbog toga bi u odgovarajućem bosanskom primjeru oblik *ta* mogao također biti determinator. Činjenica da je sintagma *ta moja slika* u (19) prihvatljiva, nikako nije dokaz da oblik *ta* treba tretirati kao pridjev. Moglo bi se uzeti da ovdje imamo determinator *ta* iza kojeg slijedi pridjev *moja*.

Bošković također ističe da je poredak tzv. determinatora, tj. leksičkih elemenata kao što su *neki*, pokazni izrazi i prisvojni izrazi, u bosanskom jeziku relativno slobodan. Međutim, činjenica je da u (19) taj poredak nikako nije slobodan, već se radi o fiksnom redu riječi. Naime, drukčiji poredak od onog u (19) teško da je prihvatljiv za izvornog govornika:

(21) \*moja ta slika

Teško je očekivati da je moguće naći bar jedan primjer takvog poretka u korpusu tekstova bosanskog jezika. Pretraživanje korpusa *The Oslo Corpus of Bosnian Texts* dalo je ove rezultate:

Tražene su sintagme: *taj moj/ tvoj/ njegov/ njen/ naš/ vaš/ njihov, i ta moja/ tvoja/ njegova/ njena/ naša/ vaša/ njihova, i to moje/ tvoje/ njegovo/ njen/ naše/ vaše/ njihovo*. Pronađena su 54 primjera s takvim redom riječi. Traganje za primjerima s obrnutim redom riječi, t.j. *moj taj* itd., nije dalo rezultata. Korpus ne sadrži nijedan takav primjer.

Zatim Bošković ističe da determinatori moraju prethoditi pridjevima u engleskom, dok se u bosanskom jeziku pridjevi mogu pojaviti ispred leksičkih elemenata koji odgovaraju engleskim determinatorima, kao u (22):

- (22) a. moj stari kaput      vs.      stari moj kaput  
      b. my old coat              vs.      \*old my coat

Bošković daje samo primjer s prisvojnim izrazima. Izgleda da isto važi i za oblik *neki*, kao u (23):

- (23) neki stari kaput      vs.      stari neki kaput

Međutim, primjeri s pokaznim zamjenicama imaju marginalnu prihvativost, kao u (24):

- (24) taj stari kaput      vs.      (?) stari taj kaput

Treba također naglasiti da se uvijek preferira poredak s prisvojnim izrazima, pokaznim izrazima i oblikom *neki* ispred "pravih" pridjeva. Bošković ne tvrdi da je poredak ovih leksičkih elemenata potpuno sloboden, već želi naglasiti činjenicu da postoji jasan kontrast između engleskog i bosanskog kada je riječ o poretku pridjeva i nekih leksičkih elemenata koji odgovaraju engleskim determinatorima. Drugim riječima, pridjev nikada ne može prethoditi determinatorima u engleskom, dok je u bosanskom lakše obrnuti poredak ovih elemenata.

Dalje, Bošković ističe da prisvojna sintagma u bosanskom ne može biti modificirana prisvojnim izrazom ili pridjevom, kao u (25 b, c), dok je u engleskom to moguće, kao u (25d):

- (25) a. \*kaput profesora                  vs.    profesorov kaput  
       b. kaput starog profesora              vs.    \*stari profesorov kaput  
       c. kaput moga profesora                vs.    \*moj profesorov kaput  
       d. my/ old professor's coat

Na osnovu ovoga, Bošković zaključuje da su prisvojne zamjenice u bosanskom pridjevi. Najzad, Bošković ističe da ekstrakcija iz određenih imeničkih sintagmi nije dozvoljena u engleskom, dok je moguća u bosanskom, kao u (26):

- (26) a. O kojem piscu<sub>i</sub> je pročitao [svaku knjigu/ sve knjige/ (tu) twoju knjigu t<sub>i</sub>?]  
       b. \*About which writer did he read every book/ all books/ this book of yours?

Na osnovu ovih argumenata, Bošković zaključuje da leksički elementi koji su determinatori u engleskom jeziku ne mogu biti D u bosanskom jeziku, što ide u prilog analize imeničkih sintagmi koja podrazumijeva nepostojanje DP u bosanskom i svim drugim jezicima koji nemaju članova. Istovremeno, Bošković dopušta mogućnost da postoji funkcionalna struktura u imeničkim sintagmama u jezicima koji nemaju članove, ali ta funkcionalna struktura ne može biti DP. Upravo tu mogućnost želim elaborirati u drugom dijelu ovog rada.

## FUNKCIONALNE PROJEKCIJE IZNAD NP

Slažem se s Boškovićem da u bosanskom ne postoje leksički niti morfološki elementi koji bi mogli biti upravni član D. Također, smatram da su svi imenički predmodifikatori po svom karakteru sintagmatske pridjevske kategorije (AP). Svi se ti predmodifikatori moraju slagati s imenicom u relevantnim obilježjima kao što su rod, broj, padež.

Slažem se također s Boškovićem da se ovi predmodifikatori generiraju unutar NP, i pritom prepostavljam da se svi oni generiraju u multipliciranim specifikatorskim pozicijama. Bošković također dopušta mogućnost da su ovi elementi pripojeni uz NP kao adjunkti. Međutim, za razliku od Boškovića, ja ne mislim da ovi pridjevski elementi ostaju unutar NP.

U izrazito flektivnim jezicima kao što je bosanski neophodno je postulirati neku vrstu funkcionalne projekcije za slaganje ne samo kod rečenica već i kod imeničkih sintagmi. Pridjevsko slaganje mora se provjeriti u nekoj funkcionalnoj projekciji. Naprimjer, rečenica u (27) je negramatična:

(27) \*Veselog žene pjevaju.

Sasvim jasno, rečenica je negramatična zbog toga što nema slaganja u rodu, broju i padežu unutar subjekta. Relevantna obilježja pridjeva kao modifikatora imenice nisu provjerena i zbog toga je rečenica negramatična. Prepostaviti će da se takva projekcija obilježja treba obaviti u odgovarajućoj funkcionalnoj projekciji iznad NP, nazovimo je *AgrP* (*Agreement Phrase*). Nije očigledno da bi ova *AgrP* projekcija trebala biti rascijepljena, ali će ovdje ipak zagovarati postojanja tzv. rascijepljene *AgrP* projekcije (*split AgrP*).

Pokazat će da se mogu razlikovati obilježja kao što su rod, broj, padež, specifičnost, referencijalnost itd., i da bi se moglo tvrditi da sva ova obilježja mogu biti provjerena u istoj funkcionalnoj projekciji. Međutim, ova se obilježja razlikuju. Naprimjer, rod, broj i padež su sasvim jasno obilježja slaganja u smislu da se pridjevi moraju slagati u rodu, broju i padežu s upravnom imenicom. Ova obilježja su inherentna obilježja imenica, dok druga, o kojima će ovdje biti riječi, to nisu. Shodno tome, treba postulirati druge funkcionalne projekcije u kojima bi se provjerila ostala obilježja.

Činjenica da sasvim izvjesno postoji neutralni poredak pridjevskih elemenata koji modificiraju imenicu, a vrlo često je taj neutralni poredak zapravo i jedini koji je moguć, također sugerira da mora postojati hijerarhija funkcionalnih projekcija iznad NP. U toj hijerarhiji, prva projekcija iznad NP, nazovimo je *AgrP*, bila bi funkcionalna projekcija koja je "zadužena" za provjeru relevantnih obilježja roda, broja i padeža na odgovarajućim pridjevskim elementima koji se slažu s imenicom. Prepostaviti će da rod, broj i padež predstavljaju kompleks obilježja slaganja koja se sva provjeravaju u istoj funkcionalnoj projekciji i da tu provjeru vrši jedan upravni član *Agr*<sup>4</sup>.

Specifikatorska pozicija ove *AgrP* projekcije bila bi rezervirana samo za one pridjeve koji ne zahtijevaju provjeru bilo kakvih drugih obilježja osim roda, broja i padeža. Postoji grupa takvih pridjeva u bosanskom jeziku koji bi se mogli nazvati nepredikativni pridjevi, termin koji koristi Levi (1978) za odgovarajuću grupu pridjeva u engleskom. Ti se pridjevi pojavljuju isključivo u atributivnoj poziciji i ne mogu se upotrijebiti u predikatu da bi modificirali istu imenicu, kao u (28):

(28) mašinski tehničar      vs. \*tehničar koji je mašinski      vs. tehičar  
                      koji je lijep

---

4 Međutim, isto tako bi se moglo postulirati i postojanje zasebnih *Agr* upravnih članova, od kojih bi svaki bio "zadužen" za provjeru samo jednog obilježja, t.j. jedan za rod, drugi za broj, treći za padež.

Ovo su, dakle, pridjevi koji uvijek neposredno prethode imenici, pošto su najtješnje vezani uz imenicu i ne dozvoljavaju umetanje drugih pridjeva između njih i imenice, kao u (29):

- (29) *lijepi mašinski tehničar*      vs.      *\*mašinski lijepi tehničar*

Sintagma *\*mašinski lijepi tehničar* je neprihvatljiva zbog toga što pridjev *lijepi* ima, pored roda, broja i padeža, još jedno dodatno obilježje koje treba provjeriti. To je obilježje koje imaju neki opisni pridjevi u bosanskom jeziku. Slijedeći tradicionalnu gramatiku, u nekim ranijim radovima (npr. Leko /1999/ između ostalih) ovo sam obilježje nazivao određenost (*Definiteness*). Zasebna funkcionalna projekcija se postulira koja sadrži relevantan upravni član “zadužen” za provjeru ovog obilježja. Međutim, neki lingvisti (Trenkić /2004/ između ostalih) dovode u pitanje opravdanost termina određenost, nagašavajući da je obilježje koje ja nazivam određenost zapravo obilježje specifičnost (*Specificity*).

U svakom slučaju, dobro je poznato da neki opisni pridjevi u bosanskom jeziku imaju dva oblika, koji se tradicionalno nazivaju određeni i neodređeni pridjevski vid, tako da pridjev *lijep* ima dva oblika: *lijep* (neodređeni) i *lijepi* (određeni). U hijerarhiji funkcionalnih projekcija, ona u kojoj se treba provjeriti obilježje specifičnost/ određenost, nazovimo je DefP (*Definiteness Phrase*) ili SpecP (*Specificity Phrase*), trebala bi biti iznad AgrP, pa je sintagma *\*mašinski lijepi tehničar* negramatična zbog toga što se pridjev *lijepi* još uvijek nalazi unutar AgrP, ili niže, te obilježje određenost/ specifičnost ostaje neprovjereno.

Neki brojevi u bosanskom jeziku su pridjevskog karaktera. U okviru tih pridjevskih brojeva mogu se razlikovati tri podgrupe:

Prvo, pridjevski oblici glavnih brojeva *dva*, *tri* i *četiri*, koji se pojavljuju samo u kosim padežima, kao u (30a). Drugo, pluralne varijante glavnih brojeva, oblici kao što su *jedni*, *dvoji*, *troji*, i t.d., kao u (30b). Treće, redni brojevi *prvi*, *drugi*, *treći*, i t.d., kao u (30 c). I najzad, broj *jedan*, kao jedini glavni broj koji ima punu deklinaciju, kao u (30d).

- (30) a. Pričala je o [dvama lijepim tehničarima] vs. *\*Pričala je o lijepim dvama tehničarima*
- b. Bio sam u [dvojim veselim svatovima] vs. *\*Bio sam u veselim dvojim svatovima*
- c. Zaljubila se u [prvog veselog tehničara] vs. *\*Zaljubila se u veselog prvog tehničara*

d. Zaljubila se u [jednog veselog tehničara] vs. \*Zaljubila se u veselog jednog tehničara

Činjenica da je samo jedan poredak moguć u ovim primjerima pokazuje da ovi pridjevski brojevi imaju jedno dodatno obilježje koje treba provjeriti, a to je specifično obilježje broja. Pošto ovi brojevi moraju prethoditi opisnim pridjevima, zaključujem da postoji funkcionalna prijekcija, nazovimo je NumP (*Number Phrase*), koja je iznad projekcije DefP/ SpecP.

Pridjevski brojevi u prvoj grupi, ilustrirani primjerom (29a), imaju genitivne oblike *dviju*, *dvaju*, *triju*, *četiriju*, dok oblike *dvjema*, *dvama*, *trima*, *četirma* nalazimo u kontekstima s dativom, instrumentalom i lokativom. Nastavci ovih oblika, posebno genitivni nastavak *-ju*, predstavljaju ostatke starog duala i razlikuju se od nastavaka u pridjevskoj deklinaciji, što sugerira da ti oblici ne mogu biti provjereni u projekciji AgrP, već da se mora postulirati posebna projekcija za provjeru tih oblika.

Ograničenja u pogledu mogućeg poretkaa, kao u (29a), pokazuju da ova projekcija mora biti iznad AgrP, a upravni član te projekcije bio bi “zadužen” za provjeru specifičnih (dualskih) nastavaka u kosim padežima glavnih brojeva *dva*, *tri* i *četiri*. Ako prepostavimo da su obilježja upravnih članova funkcionalnih projekcija binarna, onda bismo mogli prepostaviti da upravni član Num nosi obilježje [ $\pm$  Dual].

Ako je to obilježje pozitivno specificirano, specifični (dualski) nastavci u kosim padežima glavnih brojeva *dva*, *tri* i *četiri* provjerili bi se u specifikatorskoj poziciji projekcije NumP. S druge strane, obilježje [- Dual] ne implicira ni singular ni plural, već radije specifičan tip plurala, t.j. *pluralia tantum*, i u takvom slučaju brojevi koji nose to obilježje, kao što su *jedni*, *dvoji*, *troji*, i t.d., mogli bi se provjeriti u specifikatorskoj poziciji NumP.

Prema tome, samo obilježja *pluralia tantum* i dual bi se provjeravala u projekciji NumP, dok bi se obilježja singular i plural provjeravala u projekciji AgrP, zajedno s obilježjima roda i padeža.

Prisvojni izrazi kao što su *profesorov*, *očev*, *sestrin*, *školski* itd. prethode svim drugim pridjevima, kao u (31):

- (31) a. profesorov crveni automobil      vs. \*crveni profesorov automobil<sup>5</sup>  
          b. profesorova pisača mašina      vs. \*pisača profesorova mašina

---

5 *Crveni profesorov automobil* je prihvatljivo, ali bi se takva sintagma interpretirala kao kontrastivni fokus, odnosno implicira se da profesor posjeduje i automobil neke druge boje, a mi govorimo o onom njegovom automobilu koji je crven.

Premda ovi prisvojni izrazi imaju pridjevske oblike, činjenica da oni prethode pridjevima, a ne slijede ih, pokazuje da oni zauzimaju višu strukturalnu poziciju. Za razliku od engleskog, gdje prisvojni morfem 's može biti označen kao upravni član projekcije PossP (*Possessive Phrase*), kao što to tvrdi Kayne (1994), u bosanskom jeziku Poss nema nikakav leksički niti morfološki sadržaj, već sadrži obilježe [POSS] koje provjerava prisvojne sufikse *-ov* (*-ev*), *-in* i *-ski* na prisvojnim pridjevima koji se pomjeraju u poziciju specifikatora projekcije PossP.

Osim pravih prisvojnih pridjeva, još dvije vrste prisvojnih izraza mogu popuniti poziciju [Spec, PossP]: to su prisvojni izrazi koji se tradicionalno nazivaju prisvojnim zamjenicama, ali koji funkcioniraju kao pridjevi, kao u (32a), te neodređeni i negativni prisvojni izrazi, kao u (32b):

- (32) a. moj/ tvoj/ negov/ njezin (njen)/ naš/ vaš/ njihov/ svoj automobil  
       b. nečiji/ ničiji automobil

Najzad, pokazni izrazi u bosanskom jeziku također su pridjevskog karaktera, ali oni uvijek prethode prisvojnim izrazima, pridjevskim brojevima i opisnim pridjevima, kao u (33):

- (33) a. onaj profesorov automobil    vs.    \*profesorov onaj automobil  
       b. onaj crveni automobil    vs.    \*crveni onaj automobil

Činjenica da se pokazni izrazi pojavljuju vrlo visoko u proširenoj projekciji NP, kao što je ilustrirano u (33), mogla bi sugerirati da se tu radi o upravnom članu kategorije D. Umjesto toga, ovdje slijedim prijedlog koji je iznijela Giusti (1992, 1997) da je univerzalna pozicija koju pokazni izrazi zauzimaju zapravo pozicija specifikatora. Njeni zaključci se zasnivaju na činjenici da se u mnogim jezicima pokazni izrazi mogu pojaviti s članom, kao što je slučaj u mađarskom jeziku:

- (34)        ez    a        haz  
               ova ČLAN kuća

Prema tome, pokazni izrazi su u poziciji specifikatora projekcije u kojoj se provjeravaju referencijalna obilježja imeničke sintagme. Na osnovu svega zaključujem da najviša funkcionalna projekcija iznad NP u bosanskom jeziku nije DP, već RefP (*Referential Phrase*).

## ZAKLJUČAK

Da sumiramo razmatranja iz prethodne sekcije:

1. Za razliku od engleskog jezika, gdje se pokazni i prisvojni izrazi uzajamno isključuju, kao u (35b), u bosanskom jeziku se ne isključuju, ali moraju poštovati hijerarhiju poretka gdje pokazni izraz uvijek prethodi prisvojnom izrazu, kao u (35a):

- (35) a. onaj tvoj kaput      vs.      \*tvoj onaj kaput  
b. \*that your coat

Pored pokaznih i prisvojnih izraza, i druge vrste pridjevskih elemenata mogu prethoditi imenicama: pridjevski brojevi, opisni pridjevi i nepredikativni pridjevi. Kad se takvi pridjevski elementi pojavljuju s pokaznim izrazima, samo je jedan poredak moguć: pokazni izrazi moraju prethoditi drugim pridjevskim elementima, kao u (36):

- (36) a. onaj mladi čovjek      vs.      \*mladi onaj čovjek  
b. onaj mašinski inženjer      vs.      \*mašinski onaj inženjer  
c. ono prvo predavanje      vs.      \*prvo ono predavanje

2. Prisvojni izrazi obično prethode pridjevskim brojevima, ali obrnuti poredak nije neprihvatljiv, kao u (37):

- (37) moj prvi automobil      vs.      (?) prvi moj automobil

Međutim, prisvojni izrazi moraju prethoditi opisnim pridjevima i drugim vrstama pridjeva, kao u (38):

- (38) a. tvoj crveni automobil      vs.      \*crveni tvoj automobil  
b. twoja šivača mašina      vs.      \*šivača twoja mašina

3. Pridjevski brojevi moraju prethoditi drugim vrstama pridjeva. Na primjer, redni brojevi uvijek prethode opisnim pridjevima i nepredikativnim pridjevima, kao u (39):

- (39) a. prvi crveni automobil      vs.      \*crveni prvi automobil  
b. prva šivača masina      vs.      \*šivača prva mašina

4. Najzad, u kombinacijama opisnih i nepredikativnih pridjeva, dozvoljen je samo poredak gdje opisni pridjevi prethode nepredikativnim pridjevima, kao u (40):

- (40) mladi mašinski inženjer        vs.        \*mašinski mladi inženjer

Još se neki testovi mogu upotrijebiti kao potvrda potrebe postuliranja zasebnih funkcionalnih projekcija:

5. Nije moguće koordinirati pokazne izraze i prisvojne izraze, kao u (41):

- (41) \*onaj i tvoj automobil        vs.        \*tvoj i onaj automobil

Takođe nije moguće koordinirati prisvojne izraze i pridjevske brojeve, kao u (42):

- (42) \*moj i prvi automobil        vs.        \*prvi i moj automobil

Na osnovu ovih činjenica može se zaključiti da se pokazni izrazi, prisvojni izrazi, pridjevski brojevi, opisni pridjevi i nepredikativni pridjevi nalaze u specifikatorskim pozicijama zasebnih funkcionalnih projekcija iznad NP. Upravni članovi ovih funkcionalnih projekcija ne sadrže nikakav leksički niti morfološki materijal, već samo relevantna obilježja.

Pridjevski elementi se generiraju u poziciji [Spec, NP]. Međutim, oni ne mogu ostati *in situ*, već se moraju pomjeriti kako bi provjerili različita obilježja. Nepredikativni pridjevi se moraju slagati s imenicom u rodu, broju i padežu. Zbog toga se pomjeraju u specifikatorsku poziciju odgovarajuće funkcionalne projekcije da provjere ta obilježja uspostavljajući slaganje s upravnim članom (Spec-head agreement), nazovimo ga Agr upravni član. Opisni pridjevi koji se mogu pojaviti u dva oblika, tzv. određenom i neodređenom obliku, pomjeraju se u višu funkcionalnu projekciju, gdje mogu provjeriti obilježja određenosti/specifičnosti. Pridjevski brojevi se pomjeraju u još višu funkcionalnu projekciju, gdje provjeravaju svoja specifična obilježja broja. Prisvojni izrazi se pomjeraju u još višu projekciju da provjere Poss obilježje. Najzad, pokazni izrazi moraju provjeriti svoja referencijalna obilježja u poziciji specifikatora najviše funkcionalne projekcije. Možemo nazvati ovu najvišu funkcionalnu projekciju RefP. Prema tome, za razliku od engleskog, gdje su imeničke sintagme DP, možemo reći da su u jezicima kao što je bosanski imeničke sintagme RefP.

## LITERATURA

- Abney, Steven (1987), *The English Noun Phrase in Its Sentential Aspect*. Ph.D. dissertation, MIT, Cambridge
- Bošković, Željko (2007), "Imenička fraza – DP ili NP?", *Pismo V/I*, 13-31.
- Giusti, Giuliana (1992), "Heads and Modifiers among Determiners: Evidence from Romanian and German", *University of Venice Working Papers in Linguistics* 2, 1-19.
- Giusti, Giuliana (1997), "The Categorial Status of Determiners" in L. Haegeman, ed. *The New Comparative Syntax*, 95-123, Longman, London
- Kayne, Richard (1994), *The Antisymmetry of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Leko, Nedžad (1999), "Functional Categories and the Structure of the DP in Bosnian" in M. Dimitrova-Vulchanova and L. Hellan, eds. *Topics in South Slavic Syntax and Semantics*, 229-252, John Benjamins, Amsterdam
- Levi, Judith (1978), *The Syntax and Semantics of Complex Nominals*, Academic Press, New York
- Trenkić, Danijela (2004), "Definiteness in Serbian/Croatian/Bosnian and some implications for the general structure of the nominal phrase", *Lingua* 114, 1401-1427.

## NOUN PHRASES: NPS, OR DPS, OR ...?

### *Summary*

This paper argues that languages without articles must have some functional projection above NP. It is claimed that demonstratives, possessives, adjectival numerals, descriptive adjectives, and nonpredicating adjectives are in Spec positions of separate functional projections above NP. Heads of these functional projections do not contain any lexical or morphological material, but only relevant features. Adjectival elements are base generated in the [Spec, NP]. However, they cannot remain *in situ*, but must move in order to check various features. Nonpredicating adjectives must agree with the noun in gender, number and case. Therefore, they move to the Specifier of the functional projection to check these features establishing Spec-head agreement with the

functional head, call it Agr head. Descriptive adjectives which may appear in two forms, so-called definite and indefinite forms, move to a higher functional projection where they can check their definiteness/ specificity features. Adjectival numerals move to a still higher functional projection where they check their specific number features. Possessives move to a still higher projection to check their possessive features. Finally, demonstratives must check their referential features in the specifier of the highest functional projection. We may call this highest functional projection RefP. So in contrast to English where noun phrases are DPs, we may say that noun phrases in languages like Bosnian are RefPs.

Senka AHMETOVIĆ-PALIĆ

## CLITICS IN ENGLISH AND BOSNIAN

KEY WORDS: *verbal auxiliary enclitics, word order, prosodic and syntactic issue*

This paper explores the syntactic behavior of clitics in English and Bosnian, with a special overview on their position in phrases and clauses of these languages.

I will first write about the general characterization of clitics in some prominent linguistic works, then I will present what is said about clitics in some referential grammars of English and Bosnian/Croatian/Serbian.

Clitics have been the subject of many discussions in generative grammar, so I will first give an overview of basic theoretical approaches to this phenomenon, then I will focus only on verbal auxiliary enclitics and study their position in English and Bosnian.

### CLITICS IN GENERAL

In Bosnian the word order is very free in comparison to the strictly arranged word order in English (SVO) which has very few exceptions (e. g. the case where we have the order OSV):

- (1) That furniture we bought years ago.

This word order is called marked word order (for more details, see Carter and McCarthy (2006: 778). Another exception is the auxiliary inversion, as in (2), which is to be distinguished from subject postponing, as in (3):

- (2) Where is she?;
- (3) More terrible is her behavior.

See Huddleston and Pullum (2002: 97) for more details on subject postponing.

However, there are three types of word order in Bosnian (Jahić, Halilović, Palić 2000): the basic word order (*osnovni red riječi*), which depends on the grammatical and semantic relations, the actualized word order (*aktualizirani red riječi*), which depends on the communicational aspect (it takes into account the position of themes and rhemes), and the obligatory word order (*obavezni red riječi*), which depends on prosody. The obligatory word order includes the specific positions of clitics, especially enclitics, that must be put in certain order to be acceptable.

Many grammarians have tried to define clitics. However, this has proved to be very difficult since it is almost impossible to categorize clitics as a part of speech. In one respect, they are words, but on the other hand, they depend on their host and resemble affixes. The old grammarians ignored the problem of clitics. They just enumerated them without explaining why they have a peculiar placement when compared to other parts of speech. Some modern linguists reject the need for their categorization (for more details see Caink 2006).

Haspelmath (2002) points out that clitics are neither words nor affixes but a special category in between. They are not affixes because they have freedom of movement and they are not words because they are not prosodically independent. He also emphasizes that they have freedom of movement only in languages where the full forms they stand for have also freedom of movement. So, in English they don't have this freedom like in Bosnian for example.

Zwicky (1992) states that English clitics are optionally bound words, since they are in stylistic alternation with independent words.

What is known is that clitics are words without accent and thus cannot be autonomous as other words. This fact is emphasized by Inkelaas (1989), cited in Franks and King (2000):

*Clitics are lexical items which can never serve as an independent prosodic domain; as a result they must always become part of some other, adjacent domain for stress assignment purposes. That is, clitics are prosodically weak and hence unaccented. As such, they must attach to a nonclitic to form a valid utterance. The form to which they attach is referred to as the clitic's "host", and the clitic becomes part of the prosodic constituency of that host...*

There are two kinds of clitics: proclitics and enclitics. Proclitics have their host on the right, while enclitics have hosts on their left.

## PLACEMENT OF CLITICS: PROSODIC OR SYNTACTIC ISSUE

The disputes about clitic placement in Bosnian included also the question of which factors decide about clitic placement: prosodic or syntactic. Franks and King (2000) conclude that both of these factors influence clitic placement, but they say that most aspects of clitic placement are syntactically determined (Franks and King 2000: 375). They give examples where clitics follow a syntactic maximal projection (4) and examples where they follow the first prosodic word (5). They are both completely natural in Bosnian, but prescriptive grammars consider the examples where the clitics follow the first prosodic word more correct.

- (4) (*Ovu zanimljivu knjigu sam pročitao.*  
this interesting book aux. read  
'I read this interesting book'

- (5) *Ovu sam zanimljivu knjigu pročitao.*  
this aux. Interesting book read

Radanović-Kocić (1996) argues that the placement of clitics is almost entirely influenced by prosody. She says an enclitic appears second in its intonational phrase and this has nothing to do with syntax. So, the clitic, in her opinion, can be almost at the last place in a clause, but still in the second place of its intonational phrase, because it is only the clitic's host that matters in determining the clitic's place as in (6):

- (6) *U rano jutro tog decembarskog dana, (djeca su)  
došla s mamom.*  
in early morning that decembar day children 've  
come with mum.  
'In that early December morning the children came with their mum'.

So, the intonational phrase is *djeca su* and *su* is in its second place. The fact that other six words precede this phrase is not important.

Bošković (2004) also concludes that clitics appear in the second position of their intonational phrase and that the second position effect is phonological in nature. He argues that on the syntactic level the clitic comes at first place, but phonology makes it second. Bošković (2004: 8) gives the following examples:

- (7) Syntax: *su tog čovjeka vidjeli.*  
           ‘ve that man seen  
           ‘They have seen that man’  
 (8) PF: Tog su čovjeka vidjeli.  
           That ‘ve man seen

Jahić, Halilović, Palić (2000) also argue that clitic placement depends only on prosody.

However, the mystery of this issue remains still unclear. I think that both syntactic and prosodic factors influence clitic placement, because if the enclitic doesn’t appear immediately after the first accented word, it appears after the verb. The fact that a word must be a verb for the enclitic to lean on it includes the knowledge of syntax and morphology and not just prosody, so syntactic influence cannot be excluded although I think that prosodic factors are most important. I also think that clitic placement cannot be investigated only through prosody, but that it must be included in syntax, since it is syntax that determines the word order.

I want also to emphasize the fact that a verbal auxiliary enclitic is always syntactically a part of the predicate for traditional syntax, no matter which word is prosodically its host. This is the case in English as well, although the enclitic leans on the subject. However, generative grammar considers auxiliaries separate units which do not form a constituent with the verb. The generative linguists (cf. Haegeman and Guéron 2000) consider the auxiliaries and inflectional morphemes equal (so an auxiliary has the same function as *-ed*, *-s*, etc. for them, it just marks the tense, and in some cases the person).

## CLITICS IN ENGLISH AND BOSNIAN

Both of these languages have compound tenses which consist of one or more auxiliaries<sup>1</sup> (Franks and King 2000) added to a form of the main verb. These auxiliaries have full and cliticized forms, as in Table 1:

These enclitics are used in English to form the Present continuous, Future, First Conditional and Past perfect tense. Past tense forms of *be* cannot be contracted, probably because they would easily be confused with the present tense forms (‘*s* and ‘*re*). The contractions ‘*s* and ‘*d* are ambiguous (with ‘*s* representing *is* or *has*, and ‘*d* representing *had* or *would*). Another problem is that ‘*s* has other three uses: the object pronoun *us* in *let’s*, it also represents

---

1 I intentionally omitt other English auxiliaries that do not have a cliticized form.

Table 1: *English auxiliary forms*

FULL FORM	CLITIC
will	'll
would	'd
has	's
had	'd
have	've
am	'm
is	's
are	're

*does* after *wh*-question words (*What's he want?*) and it is also the form which is used to express the genitive. However, thanks to the fact that *has* and *had* appear almost always before a past participle form, their contracted forms are recognizable by the context (Biber et al. 1999).

In English, these contractions are phonologically reduced or simplified forms which are institutionalized in both speech and writing, but much more common in speech. They should be distinguished from cases of phonological reduction only: *are* = *ə* in some cases (see Quirk et al. 1999).

The Bosnian counterparts of these auxiliaries are shown in Table 2:

Table 2: *Bosnian auxiliary forms*

FULL FORM	CLITIC
hoću	ću
hoćeš	ćeš
hoće	će
bi"	bi
jesam	sam
jesi	si
jeste	je
jesmo	smo
jeste	ste
jesu	su

In Bosnian these auxiliaries are used to form the future, the conditional and *perfekt*, which is the equivalent of Simple past tense in English.

In English clitic forms are not always used, and they are used because of the language economy, while clitics are always used in Bosnian, when it

comes to the formation of the three tenses I previously enumerated, whereas the full forms of these clitics are only used when a speaker wants to emphasize the auxiliary.

- (9) *Ja jesam došla!*  
‘I **have** come!’
- (10) *Ja hoću doći!*  
‘I **will** come!’
- (11) *Ja jesam učiteljica!*  
‘I **am** a teacher!’
- (12) *Oni jesu došli da me vide!*  
They **have** come to me see  
‘They **have** come to see me’

The full forms in English can be used even if the speaker doesn’t want to stress them.

Besides these verbal auxiliary clitics there are also pronominal clitics in Bosnian. These are shorter forms of pronouns that are used because of language economy. They are listed in Table 3:

Table 3: *Bosnian pronominal forms*

FULL FORM	CLITIC								
G mene	me	tebe	te	njega	ga	nje	je	sebe	se
D meni	mi	tеби	ти	njemu	mu	njoj	joj	sebi	si
A mene	me	tebe	te	njega	ga	nju	ju, je	sebe	se

FULL FORM	CLITIC	FULL FORM	CLITIC	FULL FORM	CLITIC
G nâs	nas	vâs	vas	njih	ih
D nama	nam	vama	vam	njima	im
A nâs	nas	vâs	vas	njih	ih

Enclitics cannot be separated, nor exchange places. The maximal number of clitics in a cluster is four (...ako li bi nam ga dali (see Maretić 1963)), but usually two or three clitics appear in a cluster.

I will focus on verbal auxiliary enclitics only. To understand better the difference between English and Bosnian enclitics, I will try to explain Zwicky’s (1992) division of clitics. He mentions three types of clitics: simple

clitics, special clitics and bound words. English has simple clitics. So, these are the clitics that depend on phrase phonology and are affected by speech rate, level of formality, etc. Special clitics (e. g. in Bosnian) are those that are allomorphs of a full form word, and they don't depend on speech rate. Bound words don't have a full form but do need a host and very often have a characteristic position in the sentence. An example of a bound word is *li* in Bosnian.

In English the distribution of verbal enclitics is very simple. These enclitics do not occur where the operator is the only verb in the verb phrase, and precedes an ellipsis. Quirk et al. (1999) give the following examples:

- (13) A: Will you visit Jane tomorrow?  
B: \*No, but I'll next week.

Usually these enclitics appear with a preceding pronoun, or words *there* and *here* and *it*:

- (14) *I'll come to the party.*  
(15) *They'd like to be here with us.*  
(16) *She's danced with him the whole night.*  
(17) *We've talked to them for hours.*  
(18) *Here's/There's John.*  
(19) *It's snowing.*

We usually use full forms when the auxiliary has the function of the main verb:

- (20) *Anne is happy.*  
(21) *We have a car.* vs. \**We've a car.*

Of course, enclitics cannot appear at the beginning of a sentence. This is the reason why we must use the full form at the first place in questions, because the enclitic would not have a host on its left: \**'ve they decided against it?* (Caink 2006: 491). If the speaker wants to stress the auxiliary, or when he is answering a question, he must use the full form of the auxiliary.

- (22) A: Have you been to Italy?  
B: Yes, I HAVE. vs. \*Yes, I've.

Ctic forms of auxiliaries are more restricted in their distribution than weak forms, but in varying degrees.

Enclitics ‘m, ‘ve, ‘re and ‘ll attach only to a preceding pronoun. However, sometimes they can not even attach to them. This happens in two cases:

- when there are two or more subjects:  
(23) *\*Jim and you’re good.*;
- with constructions such as “both of you”:  
(24) *\*Both of you’re lying.*

Of all the English auxiliaries, *is* and *has* are the least restricted when it comes to their distribution. They can lean on:

- NP subject:  
(25) *The policeman’s there.*
- Clause subject:  
(26) *That they’re crazy’s obvious enough.*
- Subordinator *that*:  
(27) *Take the one that’s on the table.*
- Matrix clause + subject gap:  
(28) *What do you think’s going to happen?*
- Connective *so*:  
(29) *She is leaving, and so’s Jack.*
- Locative *here/there*:  
(30) *There’s/Here’s Matt.*
- Monosyllabic interrogative word:  
(31) *Why’s this happening?*
- Interrogative + emotive modifier:  
(32) *What the hell’s he saying?*

Primary verbs in final position cannot be contracted (e. g. *\*I don’t know what it’s.*). It is also very unusual for an enclitic to have a noun with a post-modifier as a host (Biber et al. 1999).

I investigated the International Corpus of English<sup>2</sup> to find out how many examples of each English clitics I write about in this paper there are, if they are more frequent in examples of spoken or written language and which hosts appear on their left. The results are summarized in Table 4:

---

2 The International Corpus of English has 1.061.264 words and it contains examples of both spoken and written English used by British adults during the period 1990-3 inclusive.

Table 4: Frequency of clitics in the ICE

CLITIC	TOTAL NUMBER OF SENTENCES	SENTENCES OF SPOKEN ENGLISH	SENTENCES OF WRITTEN ENGLISH
‘m	1.367	1.163	204
‘re	1.822	1.696	126
‘ve	2.073	1.914	159
‘d	976	800	176
‘ll	1.092	905	187

- the only host that the clitic ‘m has is *I*;
- the hosts of clitic ‘re are: personal pronouns (the great majority), interrogatives: *what, why, how, who*, adverb *there*, the relative pronoun *which, that* and the demonstrative pronoun *these*;
- I can not tell the exact number of ‘s because the examples that appeared included also other three uses of this form I mentioned previously, but again the majority of examples are found in the spoken corpus. The hosts of this clitic are: personal pronouns, *that, there, who, what*;
- the hosts of the clitic ‘ve are the personal pronouns, *who, would, could, should, nor, might, must, to, nouns, couldn't*;
- the hosts of ‘d are personal pronouns, *who, nouns, there*;
- the hosts of ‘ll are personal pronouns, *that, who, which, there, somebody, what*.

On the basis of this research we can conclude that clitics appear more frequently in spoken language and they lean most frequently on personal pronouns.

Biber et al. (1999: 1129) give some interesting data about the frequency of verbal auxiliary enclitics in conversation, fiction writing, news and academic language. Clitics are very frequent in conversation (65 %), then in fiction writing (37 %), then in news (7 %), whereas in academic language less than 2 % of clitics are found.

When it comes to Bosnian, the situation is much more complicated, but what is certain is that an enclitic can never appear at the beginning of a clause:

- (33) \**Ću ja doći.*  
          ‘ll I come.
- (34) \**Su oni išli.*  
          ‘ve they go.

- (35) \***Bih** ja kupila kuću.  
      'd I buy a house.

There have been many disputes about verbal enclitic placement in this language. It has been argued for many years and by many linguists (Roman Jacobson, a.o.) that enclitics in Bosnian can only occupy the second position in the clause (Franks and King 2000: 28). This is a very logical conclusion, if we consider all the possible combinations a simple clause such as (36a) can have:

- (36) a. *Ona bi sutra vidjela sestru.*  
          she 'd tomorrow see sister  
 (36) b. *Sutra bi ona vidjela sestru.*  
          tomorrow 'd she see sister  
 (36) c. *Vidjela bi ona sutra sestru.*  
          see 'd she tomorrow sister  
 (36) d. *Sestru bi ona vidjela sutra.*  
          sister 'd she see tomorrow

As it can be seen, the clitic in these examples is always in the second position.

However, we must again consider the difference between prosodic and syntactic perspective to this problem. If we pay attention to prosody, we will say that in (35) the enclitic is on the fourth place.

- (37) *Naš komšija Kemal je pilot.*  
          our neighbour Kemal is pilot  
          ‘Our neighbour Kemal is a pilot.’

However, if we look at this sentence through syntactic perspective, it comes on the second place, because *naš komšija Kemal* is the subject. Silić and Pranjković (2005) consider such sentences perfectly grammatical.

Stanojčić and Popović (1995) state that enclitics cannot appear at the beginning of a sentence, behind prepositions, and behind a pause (coma).

Barić et al. (1997) say that enclitics come after the first accented word, that they tend to appear in the first part of a sentence (but not as the first word) and they often appear in groups. Težak-Babić (1996) also says the enclitics come usually after the first accented word.

Mrazović and Vukadinović (1990), on the other hand, say that enclitics appear behind the first accented unit.

Brabec, Hraste and Živković (1970) say they appear both after the first accented word and first accented unit. They also say enclitics can appear after the third accented word, as in (38):

- (38) *Lav Tolstoj otac je književnosti.*

Lav Tolstoj father is literature

‘Lav Tolstoj is the father of literature.’

They also emphasise that many writers put enclitics behind a logical unit, regardless of the accent.

Franks and King (2000) also present various deviations from the second placement rule, such as:

– the case when a clitic comes after more than one constituent, a phenomenon referred to as **clitic third** (Franks and King 2000: 229), as in (39):

- (39) *Onaj poklon dobila sam od Jasne.*

that gift received ‘ve from Jasna

‘I received that gift from Jasna’

This case is explained in the grammar of Bosnian (Jahić, Halilović, Palić 2000) where it is said that if an enclitic doesn’t come after the first accented word, it comes after the lexical verb.

Another case Franks and King (2000: 230) mention is when there is an embedded clause in front of the enclitic, as in (38):

- (40) *To znači da, kao što rekoh, sve se obavlja po planu.*

that mean that, as that said, all goes according plan

‘That means, as I said, everything is going according to plan’

Caink argues that the second position of the enclitic is “to some extent” true for Bosnian (Caink 2006: 492).

Haspelmath (2002) states that only the enclitic *je* is a second-position-clitic. However, he also stresses that it still has the freedom of host selection, so it can lean on different syntactic categories and still not syntactically relate to them.

Spencer (1991) says that in Serbo-Croatian the enclitic can come after the first accented constituent or after the first accented word and that it de-

pends on sentence accent or similar prosodic factors. He also notices that the word order in Bosnian is very free, while the clitic order is more fixed and this makes clitics more like bound morphemes than words, but, unlike affixes, they can attach to various elements.

Bošković (2004) considers the claim that enclitics in Bosnian come to the second place incorrect.

However, he offers very similar examples to Franks and King's (2000) where the enclitic comes after the lexical verb and after embedded clauses, which I already explained.

In the subordinate clause, the enclitic usually comes right after the conjunction, as in (41) – (43), but it cannot follow *i* and *a*, as in (44), (45) (Jahić, Halilović, Palić 2000).

- (41) *Oni su bili tu, ali su odmah otišli.*  
they 've been here, but 've right away left  
'They were here, but they left right away.'
- (42) *Rekla je da će doći.*  
said 've that 'll come.  
'She said that she would come.'
- (43) *Bio je tužan pa je zaplakao.*  
been 's sad so 's cried.  
'He was sad so he cried.'
- (44) \**On je čitao, a sam ja spavao.*
- (45) \**Ona je plakala i sam ja znala zašto.*

There is no valid explanation why only the last two conjunctions do not allow an enclitic to appear after them. It is probably because they consist of just one vowel and that is not enough to carry the accent together with the enclitic.

## CASE STUDY

Native speakers of Bosnian will not blindly follow the word order that is obligatory according to prescriptive grammar because even that word order can be violated, and the sentence is still acceptable.

I will use a sentence to illustrate how many combinations it can have and still be grammatical and perfectly clear to the native speakers. The sentence I will use to illustrate this is:

(46) a. *Naša je ljubav bila vječna.*<sup>3</sup>

According to prescriptive grammars, this is the only correct word order this clause can have.

In English this same sentence has only one possible word order: *Our love's been eternal.*

This sentence in Bosnian has 17 combinations.

I used a questionnaire to check whether native speakers consider all the 17 combinations “correct” and natural. I interviewed 50 native speakers of Bosnian of various age (from 18 to 55 years old), gender and educational background (18 people just finished high school, 15 students and 17 people finished university). They had to fill a questionnaire with these 17 combinations and write YES next to the sentences they considered natural and NO next to the ones they considered unnatural. I also specified that they should include all the possible registers of language, not just standard language. The results are presented in Table 5:

Table 5: *Questionnaire on position of clitics in Bosnian*

Number of clause	Number of people in favour of the correctness of this clause
1 (= 46a)	42
2 (= 46b)	44
3 (= 46c)	26
4 (= 46d)	24
5 (= 46e)	21
6 (= 46f)	19
7 (= 46g)	29
8 (= 46h)	39
9 (= 46i)	28
10 (= 46j)	33
11 (= 46k)	30
12 (= 46l)	22
13 (= 46m)	18
14 (= 46n)	19
15 (= 46o)	22
16 (= 46p)	24
17 (= 46r)	34

3 I used only past tense for the sake of economy, but I included in this small research examples with the other two tenses as well (future: *Naša će ljubav biti vječna*, and conditional: *Naša bi ljubav bila vječna*) and the results are the same.

- (46) a. Naša je ljubav bila vječna.  
       our   's      love   been    eternal
- (46) b. Naša ljubav bila je vječna.  
       our    love    been   's      eternal
- (46) c. Naša ljubav je bila vječna.  
       our    love   's      been    eternal
- (46) d. Vječna je bila naša ljubav.  
       eternal 's    been    our    love
- (46) e. Ljubav naša je vječna bila.  
       love    our   's      eternal been
- (46) f. Vječna je naša ljubav bila.  
       eternal 's    our    love    been
- (46) g. Vječna je ljubav naša bila.  
       eternal 's    love    our    been
- (46) h. Bila je vječna naša ljubav.  
       been   's      eternal our    love
- (46) i. Ljubav naša je bila vječna.  
       love    our   's      been    eternal
- (46) j. Ljubav naša vječna je bila.  
       love    our    eternal 's    been
- (46) k. Ljubav naša bila je vječna.  
       love    our    been   's      eternal
- (46) l. Vječna je bila ljubav naša.  
       eternal 's    been    love    our
- (46) m. Bila je naša ljubav vječna.  
       been   's      our    love    eternal
- (46) n. Bila je ljubav naša vječna.  
       been   's      love    our    eternal
- (46) o. Ljubav naša vječna bila je.  
       love    our    eternal been   's
- (46) p. Naša ljubav vječna bila je.  
       our    love    eternal been   's
- (46) r. Bila je vječna ljubav naša.  
       been   's      eternal love    our

As we see from the Table 5, most people considered sentence 2 to be correct, although prescriptive grammar doesn't consider it so. The sentence that prescriptive grammar considers to be correct (46a) is at the second place

of “correctness” assigned by these people. None of the sentences is considered to be ungrammatical by all the informants and some of them consider even the 100% grammatical one to be unacceptable for them.

Although some of these sentences will probably never be used in everyday communication, because they sound “too poetic” (clauses 44n and 44o, for example) or “too archaic”, grammar cannot be blind towards them and they must be explained by grammarians.

However, a very important factor for the acceptability of these sentences is the stress of a particular word in the sentence. Namely, only the first sentence has a straight melody, without any particular word being stressed. The other sentences must have a word stressed, to be acceptable and understood. The most important word is thus stressed and the melody of the sentence is not straight anymore. I will underline the stressed word for each sentence.

- (46a) *Naša je ljubav bila vječna.*<sup>4</sup>
- (46b) Naša *ljubav bila je vječna.*
- (46c) *Naša ljubav* je *bila vječna.*
- (46d) Vječna *je bila naša ljubav.*
- (46e) Ljubav *naša je vječna bila.*
- (46f) *Vječna* je naša ljubav *bila.*
- (46g) Vječna *je ljubav* naša *bila.*
- (46h) *Bila* je vječna *naša ljubav.*
- (46i) Ljubav *naša je bila vječna.*
- (46j) *Ljubav* naša vječna *je bila.*
- (46k) Ljubav *naša bila* je vječna.
- (46l) Vječna *je bila ljubav* naša.
- (46m) Bila *je naša ljubav* vječna.
- (46n) Bila *je ljubav* naša vječna.
- (46o) Ljubav *naša vječna* bila je.
- (46p) Naša *ljubav vječna* bila je.
- (46r) Bila *je vječna ljubav* naša.<sup>5</sup>

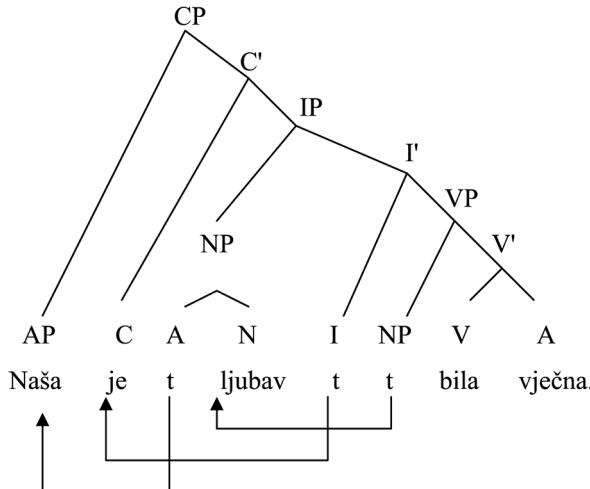
I will try to explain each of these sentences analysing it in the form of syntactic trees.

---

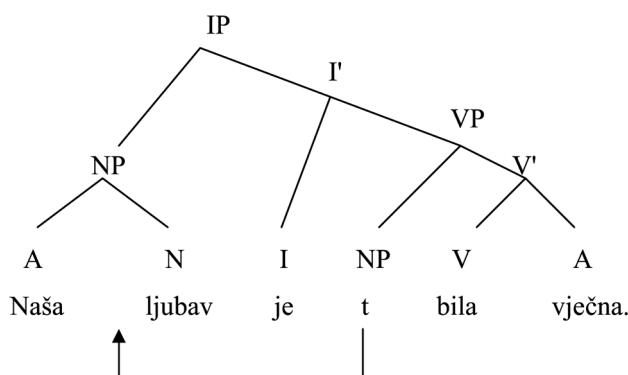
4 In this sentence the stress of a particular word is optional. It depends on the emotions of the speaker. However, it sounds acceptable even without stressing just one word.

5 As it can be seen, in some sentences two and even three words are underlined. It depends on the speaker which word will be emphasized. What is important is that only one word at the time can be stressed.

(46) a. Here an NP<sup>6</sup> in Bosnian splits in two parts: A and N, (English: D and N). This is impossible in English. These split constructions are seen differently by linguists. There are two main approaches: purely syntactic and mixed prosodic (for more details see Franks and King 2000: 358). What happens next is that A moves to the specifier position of CP and leaves a trace in NP. I moves to C and leaves a trace in I as well. So, in Bosnian this sentence is a CP. The syntactic tree of this clause is as follows:

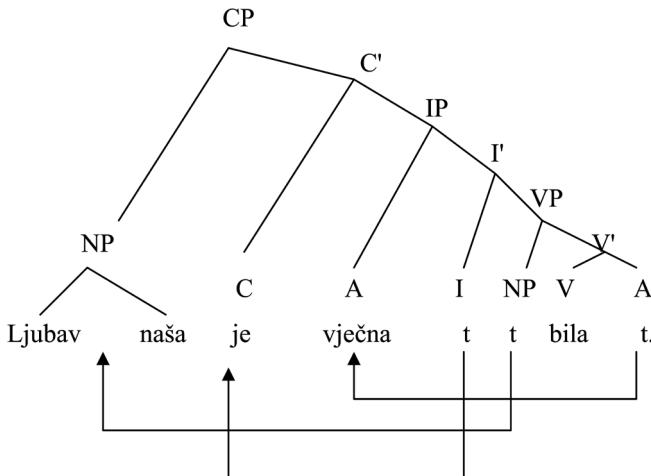


(46) c. Sentence (46c) is just like the one in English, its tree looks the same.

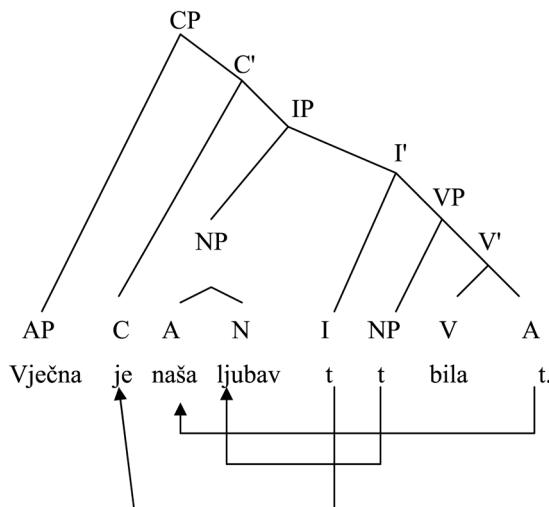


6 I will refer to NP to what in English is DP, because Bosnian doesn't have D, and thus neither DP, while English does have it (see Bošković 2005).

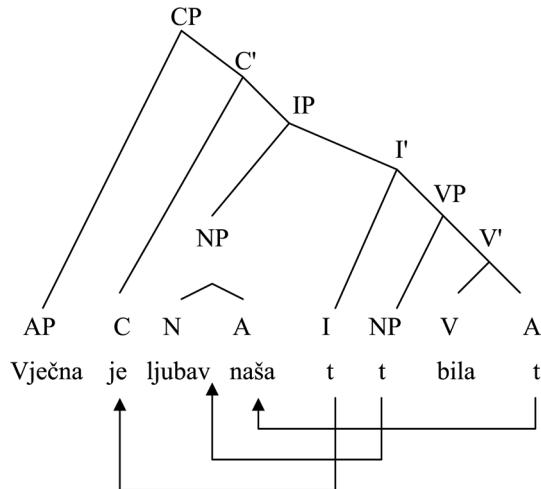
(46) e. The oddity in sentence (46e) lies in the fact that N is before A which English can not have. Another oddity is that after the auxiliary first comes A then the lexical verb.



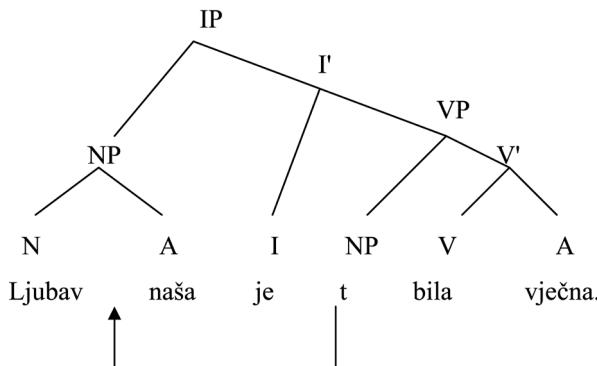
(46) f. Here A comes in the first position and the auxiliary comes before the subject (Bosnian: NP, English and Italian: DP). This is again a CP where A leaves a trace in complement V' position, and goes to Spec CP position. I moves from I to C. NP moves from Spec VP to Spec CP.



(46) g. In this sentence we have the same case only that the A/D is again before N.



(46) i. The only peculiarity is A/D – N inversion.



I did not find a solution for sentences (46b), (46d), (46h), (46j), (46k), (46l), (46m), (46n), (46o), (46p). However, the answer may lie in the “split CP”, an idea which was promoted by Rizzi (1997). He claims that there are two elements in a CP: focus and topic. Such a structure would probably solve the problems with the representation of distribution of clitics in a CP.

The trees in (46a), (46c), (46e), (46f), (46g) and (46i) show that Bošković's (2004) statements about clitic positions in syntactic trees are correct. He says that clitics are not always located in C, as it was often argued, and this is illustrated in the trees of sentences: (46c), (46i). He also says clitics can be located pretty low in the structure as in sentence (46b) (for more details, see Bošković 2004).

In these seventeen sentences, the clitic is on the second place in sentences: (46a), (46d), (46f), (46g), (46l), (46m), (46n), after the lexical verb in sentences: (46i), (46l), (46n), (46o), (46p), (46r), and on a non-second position and not after the lexical verb in sentences: (46c) (here its host is *ljubav*, and it is the first word in its intonational phrase), (46e), (46j) (here her host is *naša*, which is the first word in its intonational phrase), and (46k) (its host and first word in intonational phrase is *vječna*).

The questionnaire I did illustrates how many combinations one single sentence can have and be absolutely correct according to the native speakers, no matter what prescriptive grammars say.

### PECULIARITY OF JE

*Je* as an enclitic has a very peculiar behaviour in comparison to all other verbal auxiliary clitics. This phenomenon has not been discussed in details by traditional grammarians, but they only emphasized the fact this enclitic behaves differently. Only this enclitic comes after pronominal enclitics, while others precede them:

- (47) a. *Te su mu ruke bile drage.*  
those 've him hands were dear.  
'Those hands were dear to him.'
- (47) b. *Ta mu je ruka bila draga.*  
that him 've hand been dear.  
'That hand was dear to him'
- (48) a. *Policajci su ga udarili.*  
policemen 've him hit.  
'The policemen have hit him'
- (48) b. *Policajac ga je udario.*  
policeman him 've hit.  
'The policeman has hit him'
- (49) a. *Ja sam ti ga uzeo.*  
I 've you it taken.  
'I've taken it from you.'

- (49) b. *On ti ga je uzeo.*  
 He you it ‘ve taken.  
 ‘He’s taken it from you.’

Stevanović (1986) notices that this is the only case in Serbo-Croatian when an enclitic appears at the beginning of a sentence:

- (50) ***Je***            *li*                      *došao*    *Amar?*  
 ‘s                  interrogative particle    arrive    Amar  
 ‘Has Amar arrived?’

The same auxiliary must be in its full form for other persons:

- (51) ***Jesam*** *li došao?*  
 ‘Have I arrived?’  
 (52) ***Jesi*** *li došao?*  
 ‘Have you arrived?’  
 (53) ***Jesmo*** *li došli?*  
 ‘Have we arrived?’  
 (54) ***Jeste*** *li došli?*  
 ‘Have you arrived?’  
 (55) ***Jesu*** *li došli?*  
 ‘Have they arrived?’

I think that *je* is not an enclitic here because an enclitic cannot appear in the first position and because it carries the accent in this case, together with *li*, which is also an enclitic. *Je* could be a kind of proclitic in this example. However, this requires a much longer research.

Maretić (1963) says that in this case *je* is not a clitic but an accented word.

It is very difficult to find a logical explanation for this clitic’s behaviour. Franks and King (2000: 215) noticed as well this peculiarity and they also note how this clitic’s form is different in comparison to forms of other persons.

Bošković (2004: 36) wrote about this phenomenon as well. He writes about its high position in the structure. He states that *je* precedes pronominal clitics in the syntax, but follows them in the phonology.

It is noted by many prominent linguists that *je* might cease to be a clitic, since it is so different from all the other clitics. In their opinion, it is still a clitic

because it can not be at the beginning of a clause. However, I don't agree with this statement and I think this is just an easy way out for linguists since the behaviour of *je* is inexplicable. *Je* cannot bear an accent, even when emphasized, so, in order to pronounce that someone HAS done something, the full auxiliary form must be used, just like in English:

- (56) \**Ja SAM izašla.* → *Ja JESAM izašla*  
     I 'VE gone out.                   I HAVE gone out.

(57) \**Ti SI pobijedila.* → *Ti JESI pobijedila.*  
     you 'VE won.                   You HAVE won.

(58) \**Mama JE to rekla.* → *Mama JESTE to rekla.*  
     mum 'S this said.           Mum HAS this said.  
     \*'Mum'S said this'           'Mum HAS said this.'

(59) \**Mi SMO uzele knjigu.* → *Mi JESMO uzele knjigu.*  
     we 'VE taken book.           we HAVE taken book.  
     \*'We'VE taken the book.'    'We HAVE taken the book.'

(60) \**Vi STE bili u Rimu.* → *Vi JESTE bili u Rimu.*  
     you 'VE been in Rome.       You HAVE been in Rome.

(61) \**Oni SU ukrali pare.* → *Oni JESU ukrali pare.*  
     they 'VE stolen money.      they HAVE stolen money.  
     \*'They'VE stolen the money'   'They HAVE stolen the money.'

*Je* is often omitted in a clause. It is always omitted after the enclitic *se*.

- (62) *On se doselio ovdje.* vs. \**On se je doselio ovdje.*  
 he himself moved here                    he himself's moved here  
 'He moved here'

*Je* is also very often omitted in colloquial when the pronoun enclitic *je* is present:

- (63) *Poljubio* (*ju*) *je* *i* *otisao.*  
       kissed      her    's    and    went away  
       'He kissed her and went away.'

This enclitic can be omitted even when the pronominal enclitics *me* and *te* are in the same sentence.

- (64) *Ona me (je) čekala.*  
     she me 's waited  
     'She's waited for me.'

(65) *Ona te (je) čekala.*  
     she you 's waited  
     'She's waited for you.'

This topic requires a lot of research and I had to mention it in this paper, although I don't have space in it to analyse it with more details. However, I strongly believe that *je* is a clitic, but a very particular one. Its placing might be a fact without a logical explanation. It is maybe another miracle of innate language knowledge that generative syntax has not discovered yet.

## BIBLIOGRAPHY

- Barić, et al. (1997), *Hrvatska gramatika*, Školska knjiga, Zagreb
- Biber, Douglas et al. (1999), *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Longman, Harlow
- Bošković, Željko (2004), "Critic Placement in South Slavic", In: *Journal of Slavic Linguistics*, 12:37-90.
- Bošković, Željko (2005), "Imenička fraza: DP ili NP", In: *Pismo*, V/1.
- Brabec, Hraste, Živković (1970), *Gramatika hrvatskosrpskoga jezika*, Školska knjiga, Zagreb
- Caink, A. D. (2006), "Clitics", In: Keith Brown (ed.) *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Second edition, Volume 2, pp. 491-495, Elsevier, Oxford
- Carter and McCarthy (2006), *Cambridge Grammar of English*, Cambridge University Press, Cambridge
- Franks, Steven and Holloway King, Tracy (2000), *A Handbook of Slavic Clitics*, Oxford University Press, Oxford
- Haegeman and Guéron (2000), *English Grammar: A Generative perspective*, Blackwell, Oxford
- Haspelmath, Martin (2002), *Understanding Morphology*, Oxford University Press, New York
- Huddleston and Pullum (2002), *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge
- Inkelas, S. (1989), *Prosodic Constituency in the Lexicon*, PhD thesis, Stanford University
- International Corpus of English
- Jahić, Dž., Halilović, S., Palić, I. (2000), *Gramatika bosanskoga jezika*, Dom Štampe, Zenica
- Maretić, Tomo (1963), *Gramatika hrvatskog ili srpskog književnog jezika*, Matica hrvatska, Zagreb
- Mrazović and Vukadinović (1990), *Gramatika srpskohrvatskog jezika za strance*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad
- Quirk, Greenbaum, Leech and Svartvik (1999), *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, Harlow

- Radovanović-Kocić (1996), “The Placement of Serbo-Croatian Clitics: A Prosodic Approach”, In: A. Halpern and A. Zwicky (Eds) *Approaching Second: Second Position Clitics and Related Phenomena*, 429-446, CSLI Publications, Stanford
- Rizzi, Luigi (1997), “The fine structure of the left periphery”, In: Haegeman, L. (ed.) *Elements of Grammar*, Handbook in Generative Syntax, Kluwer Academic Publishers, London
- Silić, Josip and Pranković, Ivo (2005), *Gramatika hrvatskog jezika*, Školska knjiga, Zagreb
- Spencer, Andrew (1991), *Morphological theory: an introduction to word structure in generative grammar*, Cambridge University Press, Cambridge
- Stanojević and Popović, (1995), *Gramatika srpskog jezika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd
- Stevanović, M. (1986), *Savremeni srpskohrvatski jezik II*, BIGZ, Beograd
- Težak-Babić, (1996), *Gramatika hrvatskog jezika*, Školska knjiga, Zagreb
- Zwicky (1992), “Clitics”, In: William Bright (ed.) *International Encyclopedia of Linguistics*, Oxford University Press, Oxford

## KLITIKE U ENGLESKOM I BOSANSKOM JEZIKU

### *Sažetak*

U ovom radu pišem o položaju pomoćnih glagolskih enklitika u rečenicama i frazama bosanskog i engleskog jezika. U engleskom je jeziku situacija veoma jasna: postoje stroga pravila koja se moraju poštovati. U bosanskom je jeziku stanje mnogo komplikiranije. Ne postoji univerzalno pravilo bez izuzetaka.

U prvom dijelu ovog rada pokušala sam pružiti generalne informacije o klitikama i definirati ih. U drugom dijelu pisala sam o položaju glagolskih klitika spomenuvši i mišljenje uvaženih lingvista o ovoj temi. Također sam

pisala o tome da li sintaksička ili prozodijska pravila određuju položaj klitika. Prikazala sam i jedno svoje manje istraživanje ilustrirajući njegove rezultate uz pomoć sintaksičkih stabala. Nastojala sam pružiti kraći prikaz enklitike "je" kao klitike s neobičnim osobinama.

Ovaj rad otvara mnoga pitanja i pokušava odgovoriti na neka stara. Međutim, red klitika u rečenici ili frazi zahtijeva mnogo veće i serioznije istraživanje. Samo takvim istraživanjem misterija rasporeda klitika može biti riješena.

Nermina ČENGIĆ

## O ASPEKTU I POLIFUNKCIONALNOSTI GERUNDIVA U ITALIJANSKOM JEZIKU

**KLJUČNE RIJEČI:** *gerundiv, nominalizacija gerundiva, perifrastične glagolske konstrukcije, zavisne rečenice*

Neka činjenica se pomoću glagola može predstaviti na različite načine. U zavisnosti od toga u kojem se načinu nalazi, glagolom se može izraziti sigurnost, mogućnost, želja, naređenje, itd. U italijanskom jeziku postoje dvije kategorije glagolskih načina: određeni načini (indikativ, konjuktiv, kondicional, imperativ), koji razlikuju vrijeme, lice, rod i broj, i neodređeni načini (infinitiv, particip, gerundiv), koji razlikuju samo vrijeme, osim participa koji razlikuje rod i broj.

Gerundiv se koristi za označavanje radnje koja se dešava u isto vrijeme kad i radnja glavne rečenice. Ovaj glagolski način ima dva vremena: sadašnjost i prošlost. Njegove funkcije su višestruke:

- neki oblici gerundiva sadašnjeg koriste se kao imenice, naročito termini u muzici;
- gerundiv prezenta čini dio perifrastičnih glagolskih konstrukcija (*stare + gerundiv sadašnji, andare + gerundiv sadašnji, venire + gerundiv sadašnji*), kojima se izražava progresivna radnja i radnja u trajanju;
- gerundiv (sadašnji i prošli) se koristi u zavisnim rečenicama (vremenska, uzročna, dopusna, kondicionalna, načinska) u cilju pojednostavljivanja rečenice.

### GLAGOL I GRAMATIČKE KATEGORIJE SISTEMA KONJUGACIJE GLAGOLA

Vrlo važnu ulogu u konstrukciji rečenice u italijanskom jeziku ima glagol. Glagol predstavlja “sintakšički centar rečenice, oko kojeg se organizuju različiti elementi koji je čine.”<sup>1</sup> Glagol je promjenljiva vrsta riječi kojom se

---

1 Dardano, Maurizio e Trifone, Pietro (1999), *La lingua italiana*, Zanichelli, Bologna

označava radnja, stanje i zbivanje (*viaggiare, scrivere, pulire, nevicare, vivere, stare, alzarsi*). Od svih promjenljivih riječi u italijanskom jeziku glagoli se posebno ističu svojim obiljem i raznovrsnošću oblika.

Sistem konjugacije glagola čine sljedeće gramatičke kategorije:

- *vrijeme* – kategorija kojom se precizira hronološki odnos između trenutka u kojem se govori i onog u kojem se dešava činjenica o kojoj se govori. Tako se može govoriti o istovremenosti (koristi se sadašnje vrijeme), prijevremenosti (koristi se neko prošlo vrijeme) i poslijevremenosti (koristi se buduće vrijeme).
- *način* – kategorija kojom se označava specifično raspoloženje govornika pa se glagolom može izraziti sigurnost, mogućnost, želja, naredba itd. Uzimajući glagol kao centar rečenice, korisnik italijanskog jezika može neku činjenicu izraziti na različite načine. Postoje dvije kategorije glagolskih načina:
  - a) određeni glagolski načini: indikativ (za izražavanje sigurnosti), konjuktiv (za izražavanje mogućnosti), kondicional (za izražavanje želje) i imperativ (za izražavanje naređenja). Za određene glagolske načine karakteristični su vrijeme (sadašnjost, prošlost, budućnost), lice (prvo, drugo i treće), rod (muški i ženski) i broj (jednina i množina).
  - b) neodređeni glagolski načini: infinitiv, particip i gerundiv. Neodređene glagolske načine karakterizira samo vrijeme (sadašnjost i prošlost), osim participa prošlog, koji razlikuje rod (muški i ženski) i broj (jednina i množina).
- *aspekt* – semantička kategorija kojom se glagolska radnja predstavlja u njenom trajanju, odvijanju i ispunjenju (svršena, nesvršena, progresivna, iterativna, uobičajena).
- *lice, rod i broj* – kategorije na osnovu kojih zaključujemo na koju se osobu, direktno ili indirektno, odnosi glagol (prvo, drugo i treće lice; muški i ženski rod; jednina i množina).
- *glagolsko stanje* – kategorija kojom se precizira da li je agens glagola subjekat rečenice (aktivna forma) ili je agens glagola dodatak subjektu (pasivna forma).

## GERUNDIV

*Gerundiv* je neodređeni glagolski način kojim se označava činjenica u zavisnoj rečenici u odnosu na činjenicu koja je data u glavnoj rečenici (a u kojoj se koristi određeni glagolski način).

U italijanskom jeziku postoje dvije vrste gerundiva:

- a) gerundiv sadašnji
- b) gerundiv prošli

a) *Gerundiv sadašnji* odgovara glagolskom prilogu sadašnjem u bosanskom jeziku. Gerundiv sadašnji najvećeg broja glagola formira se na taj način da se na prezentsku osnovu dodaju nastavci *-ando* za glagole prve konjugacije, i *-endo* za glagole druge i treće konjugacije, (*parlare – parlando, chiedere – chiedendo, partire – partendo*). Izuzetak čine glagoli koji imaju posebnu osnovu na koju se dodaju nastavci *-ando* i *-endo*, a to su uglavnom oni glagoli koji imaju izvjesne nepravilnosti u tvorbi glagolskih oblika općenito (*fare – facendo, dire – dicendo, porre – ponendo*).

Gerundiv sadašnji može se koristiti sâm u raznim vrstama zavisne rečenice (vremenska, kondicionalna, načinska, uzročna, dopusna) s ciljem pojednostavljivanja i skraćivanja rečenice. U tom slučaju gerundiv se koristi umjesto veznika karakterističnog za određenu vrstu zavisne rečenice i odgovarajućeg određenog glagolskog načina i to samo onda kad su subjekat zavisne i glavne rečenice isti.

Primjeri:

1. *Gli alunni escono dalla classe facendo rumore.* (Učenici izlaze iz učionice praveći buku.)
2. *Sei seduto a un tavolino di caffè, leggendo il romanzo di Silas Flannery che t'ha prestato il dottor Cavedagna e aspettando Ludmilla.* (Sjediš za stočićem u kafeu čitajući roman Silasa Flanneryja, koji ti je posudio doktor Cavedagna, i čekajući Ludmillu.)<sup>2</sup>

Može se koristiti i za tvorbu tzv. perifrastičnih konstrukcija kao što su:

– <i>stare</i> + gerundiv sadašnji	<i>sto mangiando</i>
– <i>andare</i> + gerundiv sadašnji	<i>va migliorando.</i>
– <i>venire</i> + gerundiv sadašnji	<i>viene piovendo</i>

## NOMINALIZACIJA GERUNDIVA

Postoje slučajevi upotrebe gerundiva sadašnjeg u kojima ovaj glagolski oblik zadržava osobine tvorbe glagola, ali je po značenju i upotrebi u kategoriji imenica. Ovakve karakteristike imao je latinski prethodnik gerundiva koji se ponašao kao imenica. Mogu se izdvojiti sljedeće tri kategorije gerundiva sadašnjeg koji po značenju i upotrebi ima osobine imenica:

---

2 Calvino, Italo (2004), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano

- imenice kojima se označava titula: *il laureando, il reverendo*
- imenice kojima se označavaju termini u muzici a koje se koriste kao takve i u drugim jezicima: *il crescendo, il diminuendo*
- imenice nastale od latinskog gerundiva: *l'agenda – od glagola agire, la leggenda – od glagola leggere.*

b) *Gerundiv prošli* odgovara glagolskom prilogu prošlom u bosanskom jeziku. Gerundiv prošli je složeni glagolski oblik koji se pravi od gerundiva sadašnjeg pomoćnog glagola *avere* ili *essere* i participa prošlog odnosnog glagola (*parlare – avendo parlato, chiedere – avendo chiesto, partire – essendo partito/a*).

Gerundiv prošli upotrebljava se za izražavanje radnje koja prethodi raniji glavne rečenice.

U odnosu na upotrebu gerundiva sadašnjeg, upotreba gerundiva prošlog je rjeđa s obzirom na to da se umjesto njega radije koristi eksplicitna rečenica, što se može vidjeti u sljedećim primjerima:

3. *Luca è stato promosso perché ha studiato.*  
umjesto: **Avendo studiato** *Luca è stato promosso.*  
(Luka je položio ispit zato što je učio.)
4. *Dopo che abbiamo comprato tutto usciremo dal negozio.*  
umjesto: **Avendo comprato** *tutto usciremo dal negozio.*  
(Nakon što smo sve kupili, izaći ćemo iz prodavnice.)
5. *Dato che sei arrivato tardi non puoi vedere lo spettacolo.*  
umjesto: **Essendo arrivato** *tardi non puoi vedere lo spettacolo.*  
(Budući da si došao kasno, ne možeš gledati predstavu.)

Gerundiv sadašnji koristi se vrlo često u italijanskom jeziku zbog toga što doprinosi jednostavnosti rečenice. Tako se može govoriti o fenomenu “princip kompenzacije”, koji se može objasniti “činjenicom da u jezicima postoji opća tendencija ka izbjegavanju pretjerane kompleksnosti”.<sup>3</sup>

## GERUNDIV I GLAGOLSKI ASPEKT

Glagolski aspekt je jedna od glavnih semantičkih kategorija koje čine sistem konjugacije glagola (od ostalih semantičkih kategorija važne su i vri-

3 Džindo, Jasmin (2002), “Gerundiv u italijanskom jeziku”, u: *Didaktički putokazi*, broj 27, Pedagoški zavod i Pedagoška akademija, Zenica, decembar 2002, p 24.

jeme, način, stanje, lice, rod i broj). To je osobina koja definira trajanje radnje u vremenu. Postoje dvije osnovne vrste aspekta: svršeni i nesvršeni glagolski aspekt.

Svršeni glagolski aspekt opisuje radnje koje su ograničene u vremenu (trenutna radnja, početak radnje ili zaključivanje radnje).

Primjeri:

6. *Quando vedo la mia vicina la saluto.* (Kad vidim komšinicu, pozdravim je.) – trenutna radnja
7. *Comincio a vedere una soluzione.* (Počinjem nazirati rješenje.) – početak radnje
8. *Ho visto abbastanza.* (Vidio sam dovoljno.) – svršetak radnje

Nesvršeni glagolski aspekt opisuje radnje čije trajanje nije određeno, ili traju dugo, ili se ponavljaju u vremenu.

Primjeri:

9. *La scritta si vede male.* (Natpis se loše vidi.) – neodređeno trajanje
10. *Vorrei vedere il film.* (Htio bih gledati film.) – trajanje je određeno ali nije trenutno
11. *Ho visto simili casi nel passato.* (Vidio sam slične slučajeve u prošlosti.) – radnja se ponavlja

## GERUNDIV I PERIFRASTIČNE GLAGOLSKE KONSTRUKCIJE

Progresivni aspekt, kao jedna od manifestacija nesvršenog glagolskog aspekta, sagleda jedan trenutak toka glagolske radnje. Ovaj glagolski oblik može se zamjeniti tzv. progresivnom perifrazom ili perifrastičnom konstrukcijom. Postoje tri vrste perifrastične konstrukcije i svaka od njih sadrži gerundiv sadašnji:

- *stare* + gerundiv sadašnji - koristi se za označavanje radnje koja traje. Glagol *stare* može biti u različitim prostim vremenima glagolskog sistema (prezent i imperfekt indikativa, prosti oblici konjuktiva)

Primjeri:

12. *Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino.* (Počinjem čitati novi roman Itala Calvina.) (Calvino 2004: 3)
13. *Ecco che fin dalla prima pagina t'accorgi che il romanzo che hai in mano non ha niente a che fare con quello che stavi leggendo ieri.* (Evo kako, već od samog početka, uviđaš da roman koji držiš u ruci nema nikakve veze sa romanom koji si čitao jučer.) (Calvino 2004: 37)

14. *Il tempo sta migliorando.* (Vrijeme se poboljšava.)  
 15. *Ti viene l'idea che qualcuno dei viaggiatori, o tutti, stiano leggendo uno dei romanzi che tu hai dovuto interrompere, ...* (Pada ti na pamet da neko od putnika, ili svi, čitaju jedan od romana koje si ti morao da prekineš, ...) (Calvino 2004: 284)

– *andare* + gerundiv sadašnji koristi se za označavanje radnje koja traje, ali u ovom slučaju naglašava se ponavljanje i progresija. Za razliku od kombinacije glagol *stare* i gerundiv sadašnji, glagol *andare* može se pojaviti i u složenim vremenima glagolskog sistema (npr. u perfektu)

Primjeri:

16. *Essi vanno allargando il loro potere.* (Oni proširuju svoju vlast.)  
 17. *Da anni i seguaci della setta vanno cercando il vecchio cieco per tutti i continenti dove si tramanda la sua leggenda in innumerevoli varianti locali.* (Već godinama sljedbenici sekte tragaju za slijepim starcem po svim kontinentima gdje se prenosi legenda o njemu u bezbroj lokalnih verzija.) (Calvino 2004: 152)  
 18. *... e capivo che la rete che mi tratteneva era lui, il signor Okeda, che andava strigendola maglia per maglia.* (... i shvatao sam da je ta mreža koja me je zadržavala bio lično on, gospodin Okeda, koji ju je zatezao, nit po nit.) (Calvino 2004: 240)  
 19. *Il tempo è andato man mano migliorando.* (Vrijeme se postepeno poboljšalo.)
- *venire* + gerundiv sadašnji je perifraza koja se rijetko koristi a služi za označavanje radnje koja traje.

Primjer:

20. *Il tempo viene migliorando.* (Vrijeme se poboljšava.)

## FUNKCIJE GERUNDIVA U ZAVISNIM REČENICAMA

Osim ovakve upotrebe gerundiva, ovaj glagolski oblik zamjenjuje razne vrste zavisnih rečenica.

Zavisne rečenice mogu biti eksplisitne – rečenice u kojima se koristi određeni glagolski način (indikativ, konjuktiv, kondicional, imperativ) i im-

plicitne – rečenice u kojima se koristi neodređeni glagolski način (infinitiv, particip, gerundiv).

Kad u implicitnoj zavisnoj rečenici subjekat nije određen, glagol može biti u jednom od tri neodređena glagolska načina:

- infinitiv – kad nije izraženo lice

Primjer:

21. *Rita dice di essere a casa.*

umjesto: *Rita dice che e a casa.* (Rita kaže da je u kući.)

- particip prošli – u funkciji vremenske rečenice

Primjer:

22. *Partita da Senigallia, Maria si è diretta verso Ancona.*

umjesto: *Dopo che era partita da Senigallia, Maria si è diretta verso Ancona.* (Nakon što je krenula iz Senegala, Marija se uputila prema Ankoni.)

- particip prošli može biti upotrijebljen uz imenicu i tada se slaže s njom u rodu i broju

Primjer:

23. *Di chi è quel libro aperto sul tavolo?*

umjesto: *Di chi è quel libro che è aperto sul tavolo?* (Čija je ona knjiga koja стоји otvorena na stolu?)

- gerundiv sadašnji – ako se subjekat zavisne i glavne rečenice podudaraju, gerundiv ima funkciju uzročne rečenice

Primjer:

24. *Essendo in ritardo Maria si è diretta verso Ancona.*

umjesto: *Siccome era in ritardo, Maria si è diretta verso Ancona.* (Budući da je kasnila, Marija se uputila prema Ankoni.)

- gerundiv sadašnji može se koristiti i kada su subjekti zavisne i glavne rečenice različiti; u tom slučaju gerundiv ima funkciju vremenske rečenice i koristi se umjesto bezlične glagolske forme

Primjer:

25. *Leggendo, il tempo passa con facilità.*

umjesto: *Quando si legge, il tempo passa con facilità.* (Kad se čita, vrijeme prolazi bez napora.)

U zavisnosti od toga u kojoj je vrsti zavisne rečenice upotrijebljen gerundiv, može se govoriti o njegovim različitim funkcijama. To su:

- vremenska funkcija u vremenskoj rečenici

Vremenska rečenica je zavisna rečenica koja označava vremenski odnos između zavisne i glavne rečenice. U odnosu na radnju glavne rečenice postoje tri kategorije vremenskog odnosa: istovremenost, prijevremenost i poslijevremenost.

U eksplizitnoj vremenskoj rečenici, vrijeme se može izraziti na sljedeće načine:

*prijevremenost* – pomoću izraza koji traže upotrebu konjuktiva

Primjer:

26. *E' meglio uscire prima che chiudano le porte.* (Bolje je izaći prije nego što zatvore vrata.)

*istovremenost* – pomoću veznika *quando* ili *mentre*, koji traže upotrebu indikativa

Primjer:

27. *E' meglio uscire quando tutte le porte sono aperte.* (Bolje je izaći kad su sva vrata otvorena.)

*poslijevremenost* – pomoću izraza ili veznika koji traže upotrebu nekog prošlog vremena u indikativu

Primjer:

28. *Non si può uscire dopo che / quando hanno chiuso le porte.* (Ne može se izaći nakon što / kad su zatvorili sva vrata.)

Implicitna vremenska rečenica pribjegava upotrebi infinitiva, participa i gerundiva.

- Infinitiv (sadašnji i prošli) se može upotrijebiti da bi se izrazili različiti vremenski odnosi između glavne i zavisne rečenice, tj. istovremenost, poslijevremenost i prijevremenost. Infinitiv se može upotrijebiti samo ako se subjekat glavne rečenice podudara sa subjektom zavisne rečenice.

Primjeri:

29. istovremenost: *Al momento di uscire, Roberto si è sentito male.* (U trenutku kad je izašao, Robertu je bilo loše.)
  30. poslijevremenost: *Dopo esser uscito, Roberto si è sentito male.* (Nakon što je izašao, Robertu je bilo loše.)
  31. prijevremenost: *Prima di uscire, Roberto si è sentito male.* (Prije nego što je izašao, Robertu je bilo loše.)
- Particip prošli se rijetko koristi u vremenskoj rečenici. Ovaj glagolski oblik služi za izražavanje poslijevremenosti.

Primjer:

32. *Uscita di casa, Laura si dirige verso l'ufficio postale.* (Nakon što je izašla iz kuće, Laura ide prema pošti.)
- Ako se subjekat glavne rečenice podudara sa subjektom zavisne rečenice, može se koristiti i gerundiv (sadašnji i prošli).  
Gerundiv sadašnji u vremenskoj rečenici izražava istovremenost u odnosu na glavnu rečenicu

Primjeri:

33. *Niente, non fa niente – hanno detto, allontanandosi.* (Onako, ništa važno – odgovorili su udaljujući se.) (Calvino 2004: 68)
  34. *...fatto sta che attraversando il Ponte Ferro in mezzo alla folla quel mattino mi sentivo contento e leggero ...* (... činjenica je da sam se tog jutra, prelazeći preko Željeznog mosta, usred te gomile osjećao zadovoljnim i lakin ...) (Calvino 2004: 92)
  35. *Voi ci direte “Arrivederci“ partendo per le vacanze.* (Pozdravit ćete se s nama kad budete krenuli na odmor.)
- Gerundiv prošli u vremenskoj rečenici izražava prijevremenost u odnosu na glavnu rečenicu
- Primjer:
36. *Essendo uscita di casa, Laura si dirige verso l'ufficio postale.* (Nakon što je izašla iz kuće, Laura ide prema pošti.)
- uzročna funkcija u uzročnoj rečenici  
Uzročna rečenica je zavisna rečenica koja označava uzrok situacije ili događaja koji je izražen u glavnoj rečenici.

U eksplisitnoj uzročnoj rečenici koriste se karakteristični veznici koji traže upotrebu indikativa, konjuktiva ili kondicionala.

Primjeri:

37. *Siccome non ho soldi, non posso ancora pagarti.* (Budući da nemam novca, ne mogu ti još platiti.)
38. *Glielo dirò non perché voglia delle scuse, ma perché preferisco che sappia come la penso.* (Reći ču joj to ne zato što želim izvinjenje, nego zato što više volim da zna šta mislim o njoj.)
39. *Non ti chiedo di accompagnarmi perché non lo faresti.* (Ne tražim od tebe da me pratiš zato što to ne bi ni uradio.)

U implicitnoj uzročnoj rečenici glagol može biti:

- u infinitivu – ako se subjekat glavne rečenice podudara sa subjektom zavisne rečenice

Primjer:

40. *Mio figlio è stato denunciato per aver infranto i vetri di alcune finestre.* (Moj je sin bio prijavljen zato što je razbio stakla nekoliko prozora.)

- u gerundivu sadašnjem – ako su radnje glavne i zavisne rečenice u istovremenom odnosu

Primjeri:

41. *Non avendo voglia di studiare, vado a giocare in giardino.*  
umjesto: *Siccome non ho voglia di studiare, vado a giocare in giardino.* (Budući da mi se ne uči, idem u baštu da se igram.)
42. *Non avendo soldi, non posso ancora pagarti.*  
umjesto: *Siccome non ho soldi, non posso ancora pagarti.* (Budući da nemam novca, ne mogu ti još platiti.)
43. *Avendo molto da fare non verrò da lei stasera.*  
umjesto: *Non verrò stasera da lei perché ho molto da fare.* (Budući da imam mnogo posla, neću doći kod nje večeras.)
44. ... *incontrandomi tanto spesso lei forse s'aspetta che io un giorno le rivolgo un saluto.* (... s obzirom na to da se tako često srećemo, ona možda očekuje da joj ja jednog dana uputim pozdrav) (Calvino 2004: 64)
45. ... *tra il libro e lei si sarebbe insinuata sempre l'ombra della mistificazione, e lui identificandosi con ogni mistificazione avrebbe affermato la sua presenza.* (... između nje i knjige uvukla bi se sjen-

ka mistifikacije, što bi, budući da se on poistovjećivao sa svakom mistifikacijom, bila potvrda njegovog postojanja.) (Calvino 2004: 186)

- u gerundivu prošlom – ako se radi o prijevremenosti u odnosu na radnju glavne rečenice

Primjeri:

46. *Essendo piovuto, ella è rimasta in casa.*

umjesto: *Poiché è piovuto, ella è rimasta in casa.* (Ostala je u kući zato što je padala kiša.)

47. *No, tu speri sempre d'imbatterti nella novità vera, che essendo stata novità una volta continui a esserlo per sempre.* (Ne, ti se uvijek nadaš da ćeš naletjeti na neku istinsku novinu koja će, budući da je jednom bila novina, ostati to zauvijek.) (Calvino 2004: 7)

48. *Per quanto la mia accettazione sia stata un po' forzata, non essendomi stato lasciato il tempo di riflettere, ne di far capire che non potevo decidere così su due piedi, questo impegno non mi è sgradito.* (Iako je moj pristanak bio donekle iznuđen, budući da mi nije ostavljenovo dovoljno vremena da razmislim, niti da mu objasnim da ne mogu tako na licu mjesta odlučiti, taj zadatak mi nije bio mrzak.) (Calvino 2004: 67)

49. *Io non le avevo fatto nessuna domanda, ma essendosi accorta che l'avevo vista ieri sul piazzale, s'era creduta in dovere di giustificare la sua presenza in quel luogo.* (Ja je nisam ništa pitao, ali pošto je primijetila da sam je jučer video na platou ispred zatvora, osjetila se dužnom da opravda svoje prisustvo na tom mjestu.) (Calvino 2004: 70)

- dopusna funkcija u dopusnoj rečenici

Dopusna rečenica je zavisna rečenica kojom se izražava sadržaj uprkos kojem se ostvaruje sadržaj glavne rečenice.

U eksplicitnoj formi dopusne rečenice upotrebljavaju se karakteristični veznici koji traže upotrebu:

- indikativa

Primjer:

50. *Anche se sono tutti arrivati, c'è poca gente alla festa.* (Iako su svi došli, na zabavi je malo ljudi.)

- konjuktiva

Primjer:

51. *Malgrado siano tutti arrivati, c'è poca gente alla festa.* (Iako su svi došli, na zabavi je malo ljudi.)

U implicitnoj dopusnoj rečenici koriste se sljedeći neodređeni glagolski načini:

- infinitiv – nakon izraza *a costo di*

Primjer:

52. *Andrò fino in fondo, a costo di rimettermi.*

umjesto: *Anche se mi rимetto, andrò fino in fondo.* (Ići ću do kraja makar morao ići od početka.)

- gerundiv sadašnji (ako se radi o istovremenosti) ili gerundiv prošli (ako se radi o prijevremenosti) u odnosu na radnju glavne rečenice. Gerundiv (sadašnji ili prošli) koristi se s česticom *pur*.

Primjeri:

53. *Pur ballando male, sono andata alla festa e ho conosciuto un sacco di gente.*

umjesto: *Anche se ballo male, sono andata alla festa e ho conosciuto un sacco di gente.* (Iako plešem loše, otišla sam na zabavu i upoznala mnogo ljudi.)

54. ... *pur essendo* tutti i miei atti intensi a cancellare conseguenze d'atti precedenti e *riuscendo* anche a ottenere risultati apprezzabili in questa cancellazione, /.../ devo però tener conto che ogni mia mossa per cancellare avvenimenti precedenti provoca una pioggia di nuovi avvenimenti ... (... premda su svi moji postupci usmjereni na to da izbrišu posljedice prethodnih postupaka i premda u tom brisanju postižem zavidne rezultate, /.../ ne smijem nikako zaboraviti da svaki moj pokušaj da izbrišem prethodne događaje izaziva čitavu bujicu novih događaja ...) (Calvino 2004: 18)

55. *Così come l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, ed avendo deciso di chiamare "io" il personaggio quasi per sottrarlo alla vista, /.../ si sente spinto a metter in questo "io" un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire.* (Isto kao što se autor, premda nemajući nikakvu namjeru da priča o sebi, i donijevši odluku da lik iz romana nazove "ja" kako bi ga gotovo uklonio s vidika, /.../ osjeća pozvanim da u to "ja" unese djelić sa-moga sebe, onoga što osjeća ili vjeruje da osjeća.) (Calvino 2004: 16)

56. *E' lei? – chiedi, pur avendo capito che non può essere altri che lui.*  
(To ste Vi? – pitaš, iako si već shvatio da to ne može biti niko drugi  
do on.) (Calvino 2004: 56)

– hipotetička funkcija u kondicionalnoj rečenici

Kondicionalna rečenica sastoji se iz dvije međusobno usko povezane  
rečenice: zavisne i glavne. Zavisna kondicionalna rečenica, koja se još zove protaza  
(rečenica uvodnica), izražava pretpostavku, tj. uvjet od kojeg zavisi ono što  
se dešava u glavnoj rečenici. Glavna rečenica, koja se još zove apodoza (završna  
rečenica), izražava posljedicu onog što je predstavljeno u zavisnoj rečenici.

U zavisnosti od stepena vjerovatnoće činjenica u zavisnoj rečenici, u  
italijanskom jeziku postoje tri vrste kondicionalne rečenice:

a) Kondicionalna rečenica kojom se izražava realnost, dakle pretpostavka  
koja je predstavljena u rečenici je ostvariva. I u zavisnoj i u glavnoj rečenici  
glagol je u indikativu, a u glavnoj rečenici može biti i u imperativu.

Primjeri:

57. *Se non partiamo subito, non arriveremo in tempo.* (Ako ne krenemo  
odmah, nećemo stići na vrijeme.)  
58. *Se continuerà a piovere, resteremo a casa.* (Ako kiša bude i dalje  
padala, ostat ćemo u kući.)  
59. *Se non hai niente da fare a casa, vieni da me!* (Ako nemaš nikakvog  
posla u kući, dođi kod mene!)

b) Kondicionalna rečenica kojom se izražava mogućnost, dakle moguće  
je da se ispuni pretpostavka koja je data u zavisnoj rečenici, ali to nije sigurno.  
U zavisnoj rečenici glagol je u konjuktivu imperfekta, a u glavnoj rečenici  
glagol je u kondicionalu sadašnjem.

Primjeri:

60. *Se glielo chiedessi tu, forse accetterebbe.* (Kad bi ti to tražio od  
njega, možda bi i prihvatio.)  
61. *Aspetterei se non avessi troppa fretta.* (Čekao bih da nisam u velikoj  
žurbi.)

c) Kondicionalna rečenica kojom se izražava irealnost, dakle pretpostavka  
koja je data u zavisnoj rečenici, ne može se realizirati, ili je mogla ali  
se nije ostvarila.

Ako se prepostavka odnosi na sadašnjost, glagol je u konjuktivu imperfekta (u zavisnoj rečenici) i u kondicionalu prezenta (u glavnoj rečenici).

Ako se prepostavka odnosi na prošlost, glagol je u konjuktivu pretprošlom (u zavisnoj rečenici) i u konditionalu prošlom (u glavnoj rečenici).

Primjeri:

62. *Andrei più spesso all'estero, se conoscessi le lingue.* (Išao bih češće u inostranstvo kad bih znao jezike.)
63. *Se fossi stato in te, non mi sarei comportato così.* (Da sam bio na tvom mjestu, ne bih se tako ponašao.)

Najčešći veznik u zavisnoj kondisionalnoj rečenici je *se* (ako, kad bi, da). Umjesto veznika *se*, u zavisnoj rečenici mogu se koristiti i drugi veznici i izrazi (*nel caso che*, *a patto che* i dr.) i nakon tih veznika glagol je uvijek u konjuktivu.

U implicitnoj formi kondisionalne rečenice mogu se koristiti i neodređeni glagolski načini i to onda kad se subjekat zavisne rečenice podudara sa subjektom glavne rečenice.

– a + infinitiv

Primjer:

64. *A vederlo, non penseresti che è ricco.*

umjesto: *Se lo vedessi, non penseresti che è ricco.* (Kad bi ga video, ne bi pomislio da je bogat.)

– particip prošli

Primjer:

65. *Sviluppata meglio, sarebbe un'ottima idea.*

umjesto: *Se fosse sviluppata meglio, sarebbe un'ottima idea.* (Da je bolje razložena, bila bi to odlična ideja.)

– gerundiv sadašnji

Primjeri:

66. *Troverete la porta chiusa tornando a casa tardi.*

umjesto: *Troverete la porta chiusa se tornate a casa tardi.* (Naći ćete zatvorena vrata ako se vratite kasno kući.)

67. *Applicandoti, potresti rendere molto di più.*

umjesto: *Se ti applicassi, potresti rendere molto di più.* (Kad bi se potudio, mogao bi postići mnogo više.)

68. ... anche **avanzando** in un mondo levigato e scorrevole la mia mano contratta sul leggero timone della valigia a rotelle esprimerebbe pur sempre un rifiuto interiore ... (...čak i koračajući kroz jedan skladan i lagodan svijet, moja ruka, zgrčena na kormilu kofera s točkićima, svejedno bi ukazivala na neki unutrašnji otpor ...) (Calvino 2004: 14)
69. ... ma tu **leggendo** schoëblintsijia puoi giurare sull'esistenza della schoëblintsijia ... (... ali čitajući schoëblintsijia ti bi se mogao zakleti da rečena schoëblintsijia doista postoji ...) (Calvino 2004: 39)
70. Potevamo lasciarlo lì ma Bernadette temeva che **trovandolo** potessero ricostruire come s'erano svolti i fatti ... (Mogli smo je ostaviti tu, ali Bernadet se plašila da bi, našavši je, mogli rekonstruirati šta se dogodilo ...) (Calvino 2004: 131)

– modalna funkcija u načinskoj rečenici

Načinska rečenica je zavisna rečenica koja označava način na koji se odvija radnja glavne rečenice.

U eksplicitnoj formi načinske rečenice nakon odgovarajućih veznika koristi se indikativ – ako je u načinskoj rečenici predstavljena realna činjenica, ili konjuktiv – ako je u načinskoj rečenici činjenica koja je predstavljena hipotetična ili irealna.

Primjeri:

71. *E' proprio come ho detto.* (Upravo je onako kako sam rekao.)  
72. *Fai come se niente fosse.* (Ponašaj se kao da se ništa nije desilo.)

U implicitnoj formi načinske rečenice umjesto veznika koristi se gerundiv sadašnji i to samo ako se subjekat zavisne rečenice podudara sa subjektom glavne rečenice.

Primjeri:

73. *Scappò via correndo.* (Pobjegao je trčeći.)  
74. *Boris è entrato nella stanza facendo molto rumore.* (Boris je ušao u sobu praveći veliku buku.)  
75. *Sono tornata a casa pedalando in bicicletta.* (Vratila sam se kući vozeći bicikl.)  
76. *Seguendo questa traccia visiva ti sei fatto largo nel negozio attraverso il fitto sbarramento dei Libri Che Non Hai Letto ...* (Slijedeći

taj vizuelni trag, probijaš se kroz prodavnicu savlađujući prepreke u vidu Knjiga Koje Nisi Pročitao ...) (Calvino 2004: 5)

77. *Leggendo devi dunque mantenerti insieme distratto e attentissimo, come me che sto assorto tenendo l'orecchio con un gomito sul banco del bar e la guancia sul pugno.* (Dakle, dok čitaš moraš istovremeno biti i odsutan i usredsređen, kao ja, koji, načulivši uši, sjedim zadubljen u misli, s laktom na šanku i obrazom oslonjenim o pesnicu.) (Calvino 2004: 21)
78. *Ti concentri nella lettura cercando di trasferire l'attesa di lei nel libro, ...* (Usredsređuješ se na čitanje trudeći se da iščekivanje preneseš s nje na knjigu, Calvino 2004: 63.)

Osim ovih funkcija gerundiva, u nekim gramatikama istaknute su još neke njegove funkcije. U zavisnosti od funkcije koju ima u rečenici, postoje i sljedeće vrste gerundiva:

- koordinativni gerundiv: za izražavanje istovremenosti radnji glavne i zavisne rečenice
- 79. *Il gatto insegue il topo raggiungendolo.* (Mačka ide za mišem i stiže ga.)
- apozitivni gerundiv: daje karakter subjektu glavne rečenice
- 80. *Il topo scappa squittendo.* (Miš bježi cvileći.)
- apsolutni gerundiv: podsjeća na apsolutni ablativ u latinskom jeziku
- 81. *Essendo mio fratello stanco, siamo rimasti tutti a casa.* (Budući da je moj brat umoran, ostali smo svi u kući.)

S obzirom na sve navedeno, može se govoriti o polifunktionalnosti gerundiva u italijanskom jeziku. Naime, gerundiv je neodređeni glagolski način koji se vrlo često koristi ne samo u italijanskom jeziku nego i u drugim romanskim jezicima (francuskom i španskom) u cilju pojednostavljivanja sintakške konstrukcije. Najčešće se koristi za tvorbu zavisne rečenice: vremenske, uzročne, dopusne, kondicionalne, načinske. Česta je i upotreba gerundiva u sklopu perifrastične konstrukcije *stare* + gerundiv sadašnji, u kojoj se ogleda progresivni aspekt ovoga glagolskog oblika.

Ne treba zanemariti ni veliki broj imenica u italijanskom jeziku koje se po tvorbi ponašaju kao gerundiv, dakle glagol, ali po značenju i upotrebi imaju

osobine imenice. Ovdje naročito dolaze do izražaja termini koji se koriste u muzici i to ne samo u italijanskom jeziku.

## IZVORI

- Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano, 2004. (za većinu primjera – rečenice u kojima se koristi gerundiv)
- Kalvino, Italo, *Ako jedne zimske noći jedan putnik*, Biblioteka Vijesti, Podgorica, 2003. (za prevod primjera iz originalnog djela)

## LITERATURA

- Dardano, Maurizio, Trifone, Pietro (1999), *La lingua italiana*, Zanichelli, Bologna
- Deanović, Mirko, Jernej, Josip (1987), *Talijansko-hrvatski ili srpski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb
- Džindo, Jasmin (2002), "Gerundiv u italijanskom jeziku", u: *Didaktički putokazi*, Pedagoški zavod i Pedagoška akademija, Zenica, broj 27.
- Jernej, Josip (1985), *Konverzacijksa talijanska gramatika*, Školska knjiga, Zagreb
- Zingarelli, Nicola (2001), *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna
- referentne internet stranice

# SULL'ASPECTTO E SULLA POLIFUNZIONALITA' DEL GERUNDIO NELLA LINGUA ITALIANA

## *Riassunto*

Un fatto espresso dal verbo può essere presentato in diversi modi. Mettendo il verbo in un modo verbale, si può presentare un diverso punto di vista, un diverso atteggiamento e finalmente un diverso rapporto comunicativo (certezza, possibilità, desiderio, comando ecc).

Ci sono due modi verbali nella lingua italiana: modi finiti (indicativo, congiuntivo, condizionale, imperativo) che determinano il tempo, la persona, il genere e il numero, e modi indefiniti (infinito, participio, gerundio) che

determinano solo il tempo, tranne il participio con cui vengono determinati anche il genere e il numero.

Il gerundio è il modo verbale indefinito che indica il fatto che si svolge in rapporto a un altro, espresso nella proposizione reggente da un verbo di modo finito. Ci sono due tempi del gerundio: presente e passato. Questo modo verbale ha molte funzioni:

- alcune forme del gerundio presente si usano in funzione di sostantivo, specialmente nel linguaggio musicale;

- il gerundio presente fa parte delle perifrasi verbali (stare + gerundio presente, andare + gerundio presente, venire + gerundio presente) che esprimono un'azione progressiva e durativa;

- il gerundio (presente e passato) si usa nelle proposizioni subordinate (temporale, causale, concessiva, ipotetica, modale) per rendere la frase meno complessa.

Lejla TEKEŠINOVIĆ

SINTAKSIČKI I SEMANTIČKI OSVRT  
NA PRIJEDLOGE U FRANCUSKOM JEZIKU

KLJUČNE RIJEČI: *prijedložna grupa (GP), prijedložni komplement, (ne)tranzitivni prijedlog, prazni / bezbojni prijedlog*

U radu se raspravlja o sintaksičkoj i semantičkoj prirodi prijedloga u francuskom jeziku. Prijedlozi se posmatraju kao dijelovi prijedložne sintagme, fraze ili grupe.

Šta znači govoriti o prijedlogu?

U *Enciklopedijskom rečniku moderne lingvistike* za prijedlog se kaže da je to termin koji u gramatičkoj klasifikaciji riječi označava zatvoreni skup jedinica koje prethode imeničkim sintagmama, pojedinačnim imenicama, zamjenicama, kao i nekim oblicima glagola, obrazujući s njima jedinstveni konstituent strukture. Tako stvorena, prijedložna sintagma ili grupa može se opisati na osnovu distribucije ili semantički (...).

(Kristal: 197)

Dakle, bilo da se radi o sintaksičkom ili semantičkom opisu, prijedlog treba posmatrati kao dio prijedložne sintagme, fraze ili grupe, tj. onoga što se u francuskoj gramatici zove *le groupe prépositionnel* ( GP ).

Svaka grupa riječi ili sintagma, pa tako i prijedložna, sadrži riječ koja je upravni član te sintagme i druge riječi koje su zavisne od tog upravnog člana.

Upravni član je osnovna, najvažnija riječ svake sintagme. U francuskoj lingvistici se označava terminom *tête*, a u engleskoj terminom *head word*.

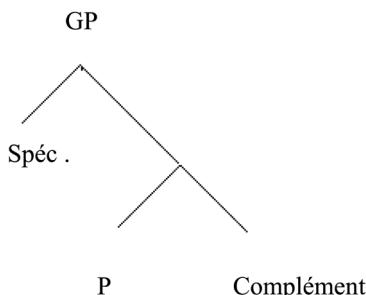
Tako je upravni član imenske grupe imenica, glagolske grupe glagol, pridjevske grupe pridjev, a prijedložne grupe prijedlog.

Pored upravnog prijedloga, GP sadrži još i zavisni element, odnosno *komplement* ( le complément / le régime ).

Prijedložna grupa može sadržavati još jedan zavisni element, koji se označava terminom *modifikator* (*spécificateur de degré*, eng. *modifier*), a koji se nalazi lijevo od upravne prepozicije kao u primjeru:

*Je l' ai vue **juste / un peu** avant quatre heures* (Melis: 10).

Prema tome, prijedložna grupa bi se mogla prikazati ovako:



### STRUKTURA PRIJEDLOŽNOG KOMPLEMENTA

Šta može biti komplement prijedloga? Drugim riječima, šta sve pored prijedloga ulazi u sastav prijedložne grupe?

Struktura komplementa zavisi od samog prijedloga. Tako npr. prijedlog *de*, koji se smatra najfrekventnijim francuskim prijedlogom, ima i najbogatiju komplementsku strukturu, što se ne može reći za prijedlog *en*, a pogotovo ne za prijedlog *dans*. Poređenja radi, GP s prijedlogom *de* može sadržavati: pojedinačnu imenicu, imeničku grupu GN, zamjenicu, infinitiv (sa ili bez objekatske dopune), prilog, prijedlog, odnosno GP, relativnu klauzu, pridjev te particip perfekta, dok GP s upravnim prijedlogom *dans* može sadržavati pojedinačnu imenicu, GN i relativnu klauzu.

Zapravo, ono što je važno naglasiti kad se govori o komplementskoj strukturi jeste da svaka grupa riječi, pa tako i prijedložna, za sebe čini ne samo jednu formalnu nego i misaonu cjelinu. Recimo, ako je komplement prijedloga infinitiv, a u francuskom jeziku je broj takvih prijedloga prilično ograničen i svodi se na prijedloge: *à, de, pour, sans* te vrlo rijetko *par*<sup>1</sup>, onda u tom slučaju treba voditi računa o tome da li se radi o infinitivu tranzitivnog ili pak ne-

<sup>1</sup> Takvu konstrukciju b/h/s jezik poznaje gotovo samo s prijedlogom *za*, npr.: Dajte nam štagod /nešto za jesti.

tranzitivnog glagola, jer će u prvom slučaju u sastav prijedložne grupe ući i objekatska dopuna tog infinitiva, kao u primjeru:

*Elle se plaisait à embellir cette terre.* (Stendhal: 346)

gdje u okviru GPa **à embellir cette terre** infinitiv, u ovom slučaju tranzitivnog glagola *embellir*, traži dopunu u vidu imenske grupe *cette terre*, bez koje navedena prijedložna grupa ne bi bila potpuna misaona cjelina.

Prisustvo komplementa ukazuje na tranzitivnost upravnog prijedloga pa se komplement posmatra kao njegov objekt, tj. kao prijedložni objekt.

U tom su smislu npr. francuski prijedlozi **à, de, en i dans** tranzitivni. Istina, pojedine gramatike i priručnici navode rijetke primjere netranzitivne upotrebe spomenutih prijedloga. Takav je sljedeći primjer iz francuskog govornog jezika:

*C'est pour aider à \_* (Mauger: 392)  
(c'est-à-dire: *pour faciliter les choses*)

Ludo Melis također navodi primjere upotrebe prijedloga **à, de i dans** bez komplementa, dok prijedlog *en* po njegovom mišljenju ne dopušta takvu upotrebu :

*Il n'est pas un homme qui se plaint, qui accepte, qui se morfond, pour qui la torpeur succède au sommeil, l'amertume à la ferveur, qui reste **dans** \_ .*

*Il est un homme qui va à \_ .*

*Voilà que mon père arrive à un âge **de** \_ , je suis forcé de le remplacer.*  
(Melis: 20)

Međutim, ovdje treba naglasiti da se radi o izuzetno rijetkim slučajevima netranzitivne upotrebe spomenutih prijedloga. Takvu upotrebu, konkretno kad su u pitanju prijedlozi **à, de i chez**, Benveniste isključuje svrstavajući ih, jednako kao i neke determinante, u *riječi sinnome*, koje u rečenicu mogu ući samo vezane za druge riječi (Benvenist: 125).

Brojni se francuski prijedlozi, međutim, mogu upotrijebiti bez svog komplementa. U tom se slučaju komplement obično nalazi u prethodnom kontekstu ili se lako može izvesti iz date situacije, pa kažemo da je implicitan (Grevisse: 1483).

*Prends ce crayon et écris avec \_\_\_. (Papić: 102)*

*Es – tu en faveur de cette proposition ou contre \_\_\_ ?*

*La balle roule et il court après \_\_\_.*

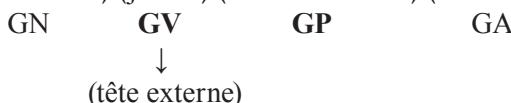
*Montez devant \_\_ et descendez derrière \_\_\_. (Melis: 19)*

Ovo odsustvo komplementa obično se tumači kao znak adverbijalizacije prijedloga. Međutim, također postoji mišljenje da je komplement i u ovakvoj upotrebi prisutan ali da se realizira u obliku nultog elementa.

### GP UNUTAR REČENICE

Kod sintaksičkog opisa prijedloga važan je još jedan tip odnosa i to onaj koji prijedložna grupa uspostavlja s ostalim konstituentima u rečenici, osobito s onim od kojeg zavisi, a koji se označava terminom *tête externe*. Ovaj nam je odnos bitan za utvrđivanje sintaksičkih funkcija prijedložne grupe.

(Les enfants) (jouent) (avec les enfants) (très riches). (Papić: 27)



Posmatrana dakle unutar rečenice, tj. u odnosu na druge rečenične konstituente, prijedložna se grupa javlja u raznim sintaksičkim funkcijama, pa se i u tom smislu GP s prijedlogom *de* izdvaja po broju tih funkcija u rečenici. To su: dopuna uz glagol (gdje je GP u funkciji indirektnog objekta), dopuna uz imenicu i uz pridjev. Sem toga, ova GP može imati funkciju subjekta, predikata, atributa subjekta, atributa objekta te funkciju apozicije.

### RAZLIKA IZMEĐU PRIJEDLOŽNE GRUPE U FRANCUSKOM I B/H/S JEZIKU

Ako usporedimo prijedložnu sintagmu u francuskom i u b/h/s jeziku, prvo što se zapaža, tj. osnovno po čemu se francuska GP razlikuje od b/h/s GP, jeste da se u francuskom jeziku, koji je izgubio deklinaciju, imenica, zamjenica ili pridjev iza prijedloga ne mijenja kroz padeže.

Suprotno tome, u b/h/s jeziku, u kome imamo sistem padeža, od prijedloga kao upravnog elementa zavisi padež imenice, zamjenice i pridjeva. U b/h/s jeziku prijedlog traži da imenica, zamjenica ili pridjev iza njega budu u određenom padežu ili padežima. Naprimjer, prijedlog *u* traži genitiv, akuzativ

i lokativ (Simeon II: 175). Tako da se b/h/s jezik odlikuje brojnim prijedložno-padežnim konstrukcijama.

francuska GP :

avec ces petits enfants  
pour ces petits enfants  
contre ces petits enfants

b/h/s GP :

s tom malom djecom (instrumental)  
za tu malu djecu ( akuzativ)  
protiv te male djece (genitiv)

## ZNAČENJE PRIJEDLOGA

Za prijedloge se kaže da su to nedesignativne tj. gramatikalizirane riječi koje se, nasuprot designativnim riječima, ne odnose na odsječke izvanjezičnog svijeta. Za njih se također kaže da su to sinsemantičke ili gramatičke riječi, tj. pomoćne, nesamostalne, formalne, spojne riječi nasuprot autosemantičkim ili leksičkim, tj. punoznačnim, samostalnim potpunim riječima (Simeon II : 382).

Sve to zapravo upućuje samo na formalnu ulogu prijedloga, zbog koje i postoji mišljenje da prijedlozi nemaju leksičko značenje. Takav je stav prisutan i u francuskom jeziku, a tiče se uglavnom prijedloga *à* i *de*, koji se nazivaju ‘praznim’ (vides) ili ‘bezbojnim’ (incolors) prepozicijama, apstraktnim spojnicama (ligatures abstraites) ili pak riječima - alatkama (mots – outils).

Prvi je Vendryes dvadesetih godina prošlog vijeka upotrijebio termin prazna riječ ili riječ bez značenja nazivajući tako one riječi koje se ne mogu prevesti samo jednom riječju na neki drugi jezik. Zatim se pedesetih godina prošlog vijeka pojavio i termin bezbojna prepozicija, kojim se također označava prijedlog bez značenja.

“ ...en d’autres mots, les prépositions seraient incolores parce qu’elles ne possèdent pas de couleur spécifique et qu’elles ne font que refléter celle de leur environnement linguistique.“ (Vandeloise: 8)

Dakle, polazi se od toga da je neka prepozicija prazna ili bezbojna uokolo njeno značenje velikim dijelom ovisi o kontekstu ali isto tako ukoliko ima isključivo gramatičku ulogu, višestruku upotrebu, te ako njeno značenje doseže izraziti nivo apstraktnosti (Vandeloise: 7).

U skladu s tim Ferdinand Brunot i Charles Bruneau u *Historijskoj gramatici francuskog jezika* razlikuju prazne prijedloge *de* i *à*, poluprazne: *avec*, *en*, *par*, *pour*, *sur* i punе, odnosno punoznačne prijedloge. (Ibid.)

Ludo Melis, međutim, smatra da je prijedlog *de* bezbojniji od prijedloga *à*, za kojim slijedi prijedlog *en*, a potom i poluprazni prijedlozi *dans*, *pour* i

*sur*, dok bi prijedlozi *chez*, *malgré* ili *selon* zauzimali sasvim drugi kraj ljestvice (...). (Melis: 83)

Neki autori u vezi s ovim pitanjem zastupaju suprotan stav, pa tako R. Wagner i J. Pinchon ističu da prijedlozi imaju svoje značenje i da ne treba upotrebljavati nazine prazna riječ, riječ-alatka i druge slične termine (R. L. Wagner – J. Pinchon: 438 - 439).

V. Drašković, koji također smatra da prijedlozi nisu lišeni svog sadržaja, kaže:

*Predlozima se svuda daje i podvlači neki određeni odnos , i prema tome oni moraju imati i značenje. Što taj smisao i značenje nisu u mnogim slučajevima i potpuno precizirani, ne bi se moglo uzeti kao dokaz da predloge ubrajamo u reči bez značenja. Inače, ako bismo pošli tim putem, dospeli bismo dotle da i samostalnim rečima osporimo značenje uvek kad nisu dovoljno određene, te bi svaka apstrakcija nekog pojma bila lišena svog značenja.* (Drašković: 130)

Govoreći na drugom mjestu konkretno o prijedlozima *de* i *à* on kaže: “(...) kad bi predlozi *de* i *à* bili prazni, onda bismo ih mogli ili sasvim izostaviti, ili upotrebljavati jedan mesto drugog. A to nije nikako slučaj, (...)“ (ibid.: 136)

U *Enciklopedijskom rječniku lingvističkih naziva* Rikarda Simeona piše da prijedlog ima značenje i sam po sebi te da je stepen sačuvanosti vlastitog leksičkog značenja, stepen apstraktnosti, formalnosti u raznih prijedloga različit (...). (Simeon II: 175)

A Ivo Pranjković u svojoj *Drugo hrvatskoj skladnji* naglašava da i nedesignativne riječi imaju leksička značenja uprkos tome što su ona gramatikalizirana, a to znači uopćena i sinsemanična (suznačna), ovisna o kontekstu u puno većoj mjeri nego značenja designativnih i autosemaničnih (samoznačnih) riječi. (Pranjković: 30)

Ovdje ćemo prihvati stanovište po kome francuski prijedlozi imaju i gramatičko i leksičko značenje. Njihova formalna gramatička uloga je možda najčešće upravo na primjeru prijedloga *de* u pojedinim konstrukcijama, gdje se ovaj prijedlog može izostaviti. Takav slučaj imamo u sljedećim primjerima, gdje se GP (*de* + particip perfekta / pridjev) javlja u funkciji atributa pravog / logičkog subjekta:

“(...) : elle saura bientôt qu' il y a eu **un homme de tué** : (...).“

(Stendhal: 181)

“Il y eut encore **quelques mots d'échangés** , (...).“ (Stendhal: 237)

S druge strane, međutim, za francuske prijedloge vrijedi načelo semantičke polivalentnosti. I najsuptilniji prijedlozi poput *de* i *à* imaju niz značenja, s tim da se prema situaciji iz tog mnoštva uvijek izdvaja samo jedno. Dakle, umjesto da neki prijedlog proglašimo praznim ili bezbojnim, trebalo bi radije reći da on u pojedinim konstrukcijama ima naglašeniju gramatičku ulogu.

## LITERATURA

- Benvenist, Emil (1975), *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd
- Drašković, Vlado (1960), *Infinitiv iza predloga à i de kao dopuna finitnom glagolu u francuskom jeziku*, Južnoslovenski filolog XXIV, Beograd, 1959 – 1960.
- Grevisse, Maurice (1993), *Le Bon Usage*, 13ème édition par André Goosse, DeBoeck Duculot
- Kristal, Dejvid (1985), *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Nolit, Beograd
- Mauger, Gaston (1968), *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, Librairie Hachette, Paris
- 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
- Simeon, Rikard (1969), *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, I – II, Matica hrvatska, Zagreb
- Stendhal (1960), *La Chartreuse de Parme*, Classiques Garnier, Paris
- Vandeloise, Claude (1993), *La couleur des prépositions*, Langages 110, Larousse, Paris
- Wagner, R. L., Pinchon, J. (1962), *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, Paris

## LA PRÉPOSITION EN FRANÇAIS: QUESTIONS DE SYNTAXE ET DE SÉMANTIQUE

### *Résumé*

La préposition fonctionne comme tête du groupe qu'elle forme avec son complément et peut aussi recevoir un spécificateur de degré. La préposition et son complément forment une unité dont les éléments entretiennent des rapports plus étroits qu'avec le reste de la phrase, c'est-à-dire un groupe prépositionnel (GP). Quand il s'agit des fonctions syntaxiques du GP, ce qui est important, c'est la relation du GP avec les autres constituants de la phrase et plus en particulier avec l'élément dont il dépend et qui s'appelle tête externe.

Les grammaires signalent toutefois que de nombreuses prépositions peuvent apparaître, dans certaines circonstances, sans leur complément qui dans ce cas peut être récupérable dans le contexte. L'absence de complément est souvent interprétée comme un signe d'adverbialisation. Au contraire, certains considèrent qu'il y a toujours un complément mais qui, dans ce cas, connaît une réalisation zéro.

Toutes les prépositions sont-elles porteuses de sens? La question préoccupe les linguistes qui s'occupent du français au moins depuis les années vingt du siècle dernier, depuis que Vendryes a lancé le terme de mot *vide* et que ce terme a été appliqué à certaines prépositions, notamment *de*. En fait, au lieu de dire que cette préposition (ou une autre) est vide, il serait plus juste de dire que certains de ses emplois sont vides parce qu'ils ont un rôle grammatical, dépourvu de valeur inhérente.

Kamiah ARNAUT-KAROVIĆ

THE SUBCLASSES OF THE OPEN CLASS DEGREE  
ADVERBS IN ENGLISH

KEY WORDS: *degree adverbs; intensifiers; adverbs of quantity/measure; passive participles; complementary distribution*

This paper shall discuss the open class degree adverbs usually treated as a single class of adverbs. Assuming that the open class degree adverbs are not a single category I claim that they split up into two separate subclasses:

- intensifiers – modifying only adjectives and passive participles with adjectival reading and
- adverbs of quantity/measure that may modify only verbs and passive participles with verbal reading

and that these two subclasses of the open class degree adverbs may occur only in complementary distribution.

1. The codes for five cities will change completely. – VP
2. This can become completely invisible. – AP

3. completely devastated parents – passive participle with adjectival reading
4. a completely finished hull – passive participle with verbal/passive reading

Given that all open class degree adverbs share the identical morphological form, the same or almost the same semantic content, and the same distribution, they seem to comply with all linguistic criteria to be considered as a single class of adverbs. In this paper I shall propose the appropriate linguistic tests providing the evidence in support of the claim previously stated. The tests proposed in this paper will straightforwardly account for the phenomenon that the open class degree adverb such as *completely* in the examples from (1) through (4) do not fall into the single class but split up into the subclasses stated in the hypothesis. Since passive participles, too, may have different interpretation and either adjectival or verbal/passive reading when used as attributes, the open class degree adverbs are tested at the level of participial phrase used attributively at the level of the NP.

## 1. Introduction

This paper shall discuss the open class degree adverbs usually treated as a single class of adverbs. Assuming that the open class degree adverbs are not a single category I claim that they split up into two separate subclasses:

- intensifiers – modifying only adjectives and passive participles with adjectival reading and
- adverbs of quantity/measure that may modify only verbs and passive participles with verbal reading

and that these two subclasses of the open class degree adverbs may occur only in complementary distribution.

5. The codes for five cities will change *completely*. - VP
6. We *utterly* condemn those responsible. – VP
7. This can become *completely* invisible. – AP
8. An *utterly* different game – AP
9. *completely* devastated parents – passive participle with adjectival reading
10. a *completely* finished hull – passive participle with verbal/passive reading
11. an *utterly* committed sportsman – passive participle with adjectival reading
12. the *utterly* destroyed system – passive participle with verbal/passive reading

Given that all the open class degree adverbs share the identical morphological form, the same or almost the same semantic content, and the same distribution, they seem to comply with all the linguistic criteria to be considered as a single class of adverbs. In this paper I shall propose the appropriate linguistic tests providing the evidence in support of the claim previously stated. The tests proposed in this paper will straightforwardly account for the phenomenon that the open class degree adverbs such as *completely* or *utterly* as illustrated in the examples from (1) through (8) do not fall into the single class but split up into the subclasses stated in the hypothesis. Since passive participles, too, may have different interpretation and either adjectival or verbal/passive reading when used as attributes, the open class degree adverbs are tested at the level of the participial phrase used attributively at the level of the NP.

## 2. Passive attributes and open class degree adverbs

The examples (1) through (8) show that the same degree adverbs may function as the modifiers of both, adjectives and verbs. The well-known fact is that adjectives and verbs share some common grammatical properties: both word classes may occur in the predicative function and they both share the same modifiers – adverbs. However, whereas only adjectives may function as attributes, verbs may not occur in the attributive position.

As they share the same modifiers, (adverbs), it might seem easy to distinguish the subclasses of the open class degree adverbs observing their occurrence in the APs and VPs.

However, the problem arises if they are observed as the modifiers of the passive participles functioning as attributes at the level of the NP:

2. his *slightly* embarrassed wife

3. a *slightly* shortened version

(9) and (10), along with the examples (5) through (8) show that, in spite of the same form, the same distribution and the same or almost the same semantic content, the open class degree adverbs such as *completely*, *utterly* or *slightly*, do not modify the passive attributes in the same fashion, because the pairs of the passive participles: *devastated/finished*; *committed/destroyed* or *embarrassed/shortened* do not share the same adjectival interpretation despite the fact that they all function as the attributes, i.e. the modifiers of the headnoun at the level of the NP. The fact is that the passive attributes such as: *devastated*, *committed* and *embarrassed* qualify for the class of adjectives and they indeed have adjectival reading, as opposed to *finished*, *destroyed* and *shortened* which retain their verbal/passive reading for which reason they are usually called “resultatives” in most of the recent linguistic sources (See Haspelmath: 1994; Embick: 2000 and 2004 etc.).

Besides the fact that passive participles themselves split up into the ones with adjectival and the others with verbal/passive reading, another problematic issue related to the passive attributes is that some of them have to have the obligatory adverbial premodifier to achieve their “adjectival” status and be used as attributes:

4. \* a built hotel

(11.a) a *partly* built hotel

(12) \*a loved cat

(12.a) a *deeply* loved cat

- (13) \*a sought contract  
 (13.a) the *highly* sought contract

This fact, in addition, supports the need to examine the open class degree adverbs as the obligatory elements in the projection of some passive participles in the attributive function.

## **2.1 *The grammatical status of passive participles in the attributive function***

It is a well-known fact that once they are used as attributes, i.e. as the modifiers of the headnoun within the NP, passive participles are grammatically treated and syntactically analysed as the APs. Therefore, in many linguistic sources they are called participial adjectives (Quirk:1985) adjectival passives (Huddleston & Pullum:2002), resultative participles and resultative adjectives (Embick:2004; Goldberg A. and Jackendoff R:2004; Haspelmath: 1994 etc), or simply adjectives (Levin & Rappaport:1986;1993, Bresnan:1982;1995;2001). Given that some of them achieve their attributive distribution if and only if they are premodified by an adverb, including the degree adverbs, as illustrated in the examples (11.a) (12.a) and (13.a), I claim that the mere fact that they occur in the attributive function does not necessarily qualify them for the class of adjectives since some of them must meet the specific syntactic requirements to be used as the attributes at the level of the NP (for more details see the reference in the footnote 3).

Since the passive attributes split up into different subclasses as to the way they are realised in the attributive function and as to the way they may be interpreted when occurring in this function, i.e. into those that have achieved their full adjectival status and adjectival reading as opposed to the ones retaining their verbal force and passive reading (among which there are the ones that are subject to the constraint as illustrated in the examples from (11) through (13)), it seems obvious that the degree adverbs, too, which occur as the pre-modifiers of such different subclasses of the passive attributes also split up into different subclasses.

### **2.1.1. *The problems related to the passive attributes and the open class degree adverbs***

Given that passive participles are:

- categorially neutral between verbs and adjectives
- may have either verbal or adjectival interpretation

- share the same distribution with adjectives: attributive and predicative
- in the reduced diathesis with the copula *be* subject-complement and passive construction may be almost indistinguishable
- the distributional evidence for “verbal” and “adjectival” passives is mixed

a number of sources deal with the identification and proper classification of passive participles. They discuss the following:

- dynamic or statal interpretation when occurring in the predicative function (Quirk: 1985: 168; Huddleston & Pullum: 2002: 1438)
- syntactic contexts in which “verbal” and “adjectival” passives fail to overlap (Wasaw: 1972; Abney: 1987: 162 etc.)
- morphological operations in the lexicon such as null-affixation (Lieber: 1980; Levin & Rappaport: 1986: 623-661; Kratzer: 1994: Ch 2) or conversion (Bresnan: 1982: 3-86, 1995, 2001: 25-40)
- syntactic operations: whether –en/-ed suffix is attached to the VP for “verbal” or Vo for “adjectival” passives (Jackendoff: 1977, Abney: 1987) or Vo is dominated by AspP for “verbal” passives as opposed to the “adjectival” passives that have no projection on the top (Embick: 2000)
- semantic orientation of –en/-ed participial attributes and the semantic constraints on formation of passive attributes such as affectedness by the previous event and telicity (Haspelmath: 1994: 151-177, Bresnan: 1982: 3-86, 1995, 2001: 25-40)

However, these approaches do not deal with the constraint illustrated in (11.a), (12.a) and (13.a).

The only available linguistic explanations of the phenomenon of the obligatory modifiers of some passive attributes are either semantic, pragmatic or morphological:

The reasons for this phenomenon are:

- unknown (Levin & Rappaport: 1986: 623-661)
- an event structure of the verb requires some type of obligatory adjuncts to form the acceptable APPs (Grimshaw & Vikner: 1993)
- general pragmatic principles: non-redundancy, informativeness, contrastive function in the context of a discourse (Ackerman & Goldberg: 1996: 17-29)
- passive participles with the obligatory adverbial premodification are compounds (Adams: 2001, Plag: 2003; Biber: 1999: 533-536)

### *Conclusion*

For all the reasons previously stated it may be concluded that the adjectival interpretation of the passive participles used in the attributive position does not arise from the mere fact that once they are used as attributes they should be grammatically treated and syntactically analysed as adjectives.<sup>1</sup> The fact is that the attributive distribution qualifies them for the class of adjectives grammatically. For this reason passive attributes are usually called *participial adjectives* (Quirk:1985:413) *adjectival passives* (Huddleston & Pullum:2002:1436-41), *resultative participles* as opposed to passive participles (Haspelmath:1994:151-177) or simply *adjectives* resulting from the morphological processes in the lexicon (Levin & Rappaport: 1985: 623-661; Bresnan: 1985: 3-85; 1995; 2001: 25-40).

The general conclusion is that passive participles in the attributive position are grammatically treated as the APs whether semantically interpreted as adjectives or verbs. This approach results from the fact that the structure of a NP may only be:

NP = A+N and never

\*NP = V+N.

Still, it is a paradox that most of the passive attributes have verbal/passive reading and retain their verbal grammatical properties (transitivity, semantic valency) even when they are used in the function which is, by default, associated with the category of adjectives.

The fact that the straightforward interpretation of a word follows from syntax leads to the assumption that the only reliable criterion for proper identification of both, passive attributes, and the open class degree adverbs, is the syntactic one. Therefore this research involves the mutual combinatorial possibilities of adjectives and passive participles on the one hand, and the open class degree adverbs at the level of the maximal projection of the passive participles used attributively within the NP, on the other.

Considering either adjectival or verbal interpretation of the passive attributes it is necessary to summarize the concepts encoded by these three word

---

1 A number of linguistic tests are proposed for proper identification of “adjectival” and “verbal” passive participles such as: distribution of passive participles after the verbs seem/remain/look (Abney: 1987; Quirk: 1985; Huddleston & Pullum: 2002 etc); premodification by the closed class intensifiers *very* and *too* proving their adjectival status (Quirk: 1985; Huddleston & Pullum: 2002 etc); derivation of the adjective by the prefix *un-* providing the evidence for their adjectival status (Wasow: 1977; Huddleston & Pullum: 2002 etc.)

classes: adjectives, verbs and passive participles used attributively: In respect of their concepts:

ADJECTIVES: encode property/quality

VERBS: encode the event (action, process or state)

PASSIVE ATTRIBUTES: may encode both concepts:

- a. property/quality (*distinguished, complicated*) or
- b. a state resulting from the previous event (either action or process) (*stolen, abandoned, altered*).<sup>2</sup>

As all the above stated word classes share the same modifiers – adverbs, the question is: which adverbs are not the common modifiers of adjectives and verbs? As all the adverbs that typically modify verbs, may also modify adjectives:

- (14) a *slowly* progressive illness - manner
- (15) his *often* nervous dad – time (frequency)
- (16) the *completely* different vocabulary – degree

the distinction between the adverbs typically modifying adjectives and their concepts and the ones typically modifying verbs and their concepts may provide the evidence as to whether a passive attribute has verbal or adjectival reading.

I claim that the potentials for this distinction, as assumed herein, may be found in the large open class degree adverbs.

## **2.2. *The closed class degree adverbs modifying adjectives and passive attributes***

Whereas much attention has been paid to the closed class degree adverbs in a number of sources (See: Quirk: 1985; Huddleston & Pullum: 2002; Biber: 1999, Haegeman: 1999 etc.) the open class degree adverbs have not been thoroughly analysed. Regardless their distribution, whether they occur in the APs or VPs they are either called *intensifiers* (Quirk: 1985: 445-448) or simply *degree adverbs* (Huddleston & Pullum: 2002: 547-552 and 576-583). As previously stated, most of the linguistic sources pay much attention to the closed class degree adverbs and their distribution, for which reason the diag-

---

2 For more reference about the resultant state see Langacker (1991) and Parsons (1990)

nostic tests with the closed class degree adverbs *very*, *too* and *much* are most frequently proposed as a reliable indicator of either “adjectival” or “verbal” interpretation of the passive attributes (Quirk: 1985; Huddleston & Pullum: 2002).

If the projection of some passive attributes is observed at the level of the larger constituents the following may be noted:

- (17) a beautiful girl vs.
- (18) an educated girl
- (19) a (very) beautiful girl
- (20) a (very) educated girl

This pair adjective/passive attribute shows:

- equally free attributive distribution
- possibility to take the same optional closed class degree premodifier

- (21) a beautiful girl
- (21.a) a modified rule
- (22) a (very) beautiful girl
- (22a) \*a (very) modified rule
- (23) \*a (much) beautiful girl
- (23a) a (much) modified rule

This pair adjective/passive attribute, on the other hand, shows:

- equally free attributive distribution
- but they fail to share the same closed class degree modifiers.

Therefore the diagnostic tests with the closed class degree adverbs *very* and *much* proposed in many sources, may be a good indicator of either “adjectival” or “verbal” interpretation of the passive attribute, respectively (Quirk: 1985; Huddleston & Pullum: 2002, etc.)

### **2.3. *The open class degree adverbs***

However, not all passive attributes may be premodified by the closed class degree adverbs *very* and *much*:

- (24) \*a very destroyed/finished/built system
- (25)\*a much destroyed/finished/built system

But, these may take the open class degree adverbs:

- (26) the utterly destroyed system

- (27) a completely finished system
- (28) a partly built hotel

Now, if we compare not adjectives and the passive attributes but two passive attributes modified by the same open class degree adverbs the following may be observed:

- (29) completely devastated parents
- (29a) a completely finished hull
- (30) a totally devoted loyalist
- (30a) the totally heated space
- (31) a partly disenchanted crowd
- (31a) a partly built hotel
- (32) his slightly embarrassed wife
- (32a) a slightly shortened version

The pairs of phrases containing the passive attributes modified by the same degree adverbs show that the degree adverbs in the above examples share:

- the same form
- the same distribution
- the same meaning

I claim that the open class degree adverbs from these sets of examples are not the same degree adverbs, but they split up into two subclasses which may occur only in complementary distribution:

1. INTENSIFIERS: that may occur only with adjectives and the passive attributes with adjectival reading

2. ADVERBS OF QUANTITY/MEASURE: that may occur only with verbs and the passive attributes with verbal reading.

With the passive attributes they always occur in complementary distribution, i.e. intensifiers may modify only adjectives and “adjectival” passive participles and adverbs of quantity/measure may modify only verbs and “verbal” passive participles.

Since the intensifiers, being the typical modifiers of adjectives, are generally grammatically optional because they fail to add any restrictive meaning to the adjective they are mostly redundant. Their only function is to “indicate a point on an abstractly conceived intensity scale.... (relatively low or relatively high)” (Quirk: 1985: 589). As the adjectives (and the passive attributes with

adjectival reading) encode property/quality it is logical that property/quality may be indicated by the “high” or “low” intensity. On the other hand, verbs and passive participles with verbal reading encode the states resulting from the previous events (action or process), so it is logical that they may be indicated only by quantity or measure, never by intensity. Therefore, the passive participles retaining verbal/passive reading may be modified only by some restrictive adverbs which include the open class degree adverbs as well. And these may only be the adverbs of quantity/measure. Since the passive attributes retaining their verbal/passive meaning express the state resulting from the previous event, for which reason they are called resultatives, then, the degree adverbs modifying such passive attributes may only express the quantity/measure to which the noun has been affected by the previous event encoded by the passive attribute. As the semantically restrictive elements the adverbs of quantity/measure are neither redundant nor grammatically optional with some passive participles (see examples 11a, 12a and 13a), i.e. in some cases not the intensifiers but the adverbs of quantity/measure may become the obligatory elements in the passive participial phrase used in the attributive position.

### **3. Diagnostic tests for the open class degree adverbs**

The only diagnostic test for the degree adverbs proposed in literature is the question “to what extent?” (Greenbaum: 1970)

However, this test only provides the evidence for the status of the entire class of degree adverbs generally. It seems to be relevant only for distinguishing the manner adverbs from the degree adverbs, since the same forms, usually associated with the adverbs of manner, most frequently function as the degree adverbs when used to premodify the class of adjectives:

- (33) badly hazy pictures - degree in AP
- (34) The play was performed badly – manner in VP
- (35) a badly performed play. – manner with the passive attribute retaining verbal reading

However, I also claim that even the adverbs of manner that change the semantic class and function as the degree adverbs may split up into two subclasses and function either as the intensifiers or the adverbs of quantity:

- (36) a badly damaged boat – intensifier
- (36a) a badly cut face – adverb of quantity

To provide the evidence to support the claim that the intensifiers and the adverbs of quantity are the separate subclasses of degree adverbs I propose the following tests:

By the analogy with the APs:

(37) an unbelievably beautiful girl

How beautiful is the girl?

\*How much is the girl beautiful?

Reply: unbelievably

We propose the following tests:

How X is somebody/something? - for the intensifiers

How much is somebody/something X? – for the adverbs of quantity/measure

Where X stands for the passive participle.

The tests were carried out with the assistance of two native speakers, both British. For each phrase we offered three questions:

*How X is somebody/something? - for intensifiers*

*To what extent is somebody/something X? - for all degree adverbs*

*How much is somebody/something X? – for the adverbs of quantity/measure*

### **3.1. Test results for the open class degree adverbs**

(38) completely devastated parents

*How devastated are the parents?*

To what extent are the parents devastated?

\**How much are the parents devastated?*

Reply: completely

(38a) a completely finished hull

\**How finished is the hull?*

To what extent is the hull finished?

*How much is the hull finished?*

Reply: completely

(39) an utterly committed sportsman

*How committed is the sportsman?*

To what extent is the sportsman committed?

\**How much is the sportsman committed?*

Reply: utterly

(39a) the utterly destroyed system

\**How destroyed is the system?*

To what extent is the system destroyed?

*How much is the system destroyed?*

Reply: utterly

(40) a totally devoted loyalist

*How devoted is the loyalist?*

To what extent is the loyalist devoted?

\**How much is the loyalist devoted?*

Reply: totally

(40a) a totally heated space

\**How heated is the space?*

To what extent is the space heated?

*How much is the space heated?*

Reply: totally

(41) a partly disenchanted crowd

*How disenchanted was the crowd?*

To what extent was the crowd disenchanted?

\**How much was the crowd disenchanted?*

Reply: partly

(41a) the partly built hotel

\**How built is the hotel?*

To what extent is the hotel built?

*How much is the hotel built?*

Reply: partly

(42) His slightly embarrassed wife

*How embarrassed was his wife?*

To what extent was his wife embarrassed?

\**How much was his wife embarrassed?*

Reply: slightly

(42a) a slightly shortened version

\**How shortened is the version?*

To what extent is the version shortened?

*How much is the version shortened?*

Reply: slightly

The examples from (38) through (42) show that the first question is acceptable as opposed to the last one which is ruled out. However, (32a) through (42a) show the completely opposite results, i.e. the last question is acceptable

whereas the first one is ruled out. At the same time it is clear that the question “To what extent is somebody/something X?” proposed as the test for the degree adverbs (Greenbaum: 1970) is acceptable in both cases. Therefore we may conclude that this test (Greenbaum: 1970) may only confirm the status of the degree adverbs generally, but the other two provide the evidence for the distinction between those occurring only with “adjectival” and those pre-modifying only “verbal” passive attributes.

The tests have shown that, despite the same morphological form, the same distribution and almost the same semantic content, all the open class degree adverbs fall into two subclasses:

1. INTENSIFIERS – that occur only with the passive attributes of “adjectival” reading and
2. ADVERBS OF QUANTITY/MEASURE – that occur only with the passive attributes retaining “verbal” reading

and that they may occur only in complementary distribution when modifying passive attributes.

### ***3.2. The grammatical status of the premodifiers of passive attributes in english***

The test results have also provided the evidence that the open class degree adverbs may be either optional or obligatory elements in the maximal projection of the passive participles in the attributive position (See: 11a; 12a; and 13a) and their grammatical status is as follows:

1. Intensifiers are always optional
2. Adverbs of quantity/measure are mostly optional but may become obligatory with a certain subset of passive attributes as illustrated by the examples 11a, 12a and 13a.<sup>3</sup>

## **4. Summary – functions of the open class degree adverbs**

The diagnostic tests proposed in this paper clearly show that the category of the open class degree adverbs may have the following functions:

3 For further analysis of the obligatory modifiers of passive attributes and other relevant tests for identification of either “adjectival” or “verbal” passive participles see: Arnaut-Karović, K. (2008), “A Contrastive Analysis of Passive participles and Passive Adjectives in the Attributive Position in English and Bosnian” – the paper presented at “The 3<sup>rd</sup> International Lingusitic Gathering“ Sarajevo, 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> October 2008, and at the International Linguistic Conference SinFonIJA, Nova Gorica, Slovenia, October 2008. To appear in “Lingvistički vidici“ published by MF “Bosna“, Sarajevo.

1. *The open class degree adverbs functioning as the adverbs of quantity/measure with verbs:*

- (42) The codes for five cities will change completely.
- (43) We utterly condemn those responsible.
- (44) They totally control the import.
- (45) I partly realize it.
- (46) Let the soup cool slightly.

2. *The open class degree adverbs functioning as the intensifiers with adjectives:*

- (47) They can even become completely invisible.
- (48) an utterly different game
- (49) a totally new look
- (50) his partly blind wife
- (51) slightly different sizes

3. *The open class degree adverbs functioning as the adverbs of quantity/measure with the passive attributes retaining their verbal reading:*

- (52) a completely sealed thing
- (53) the utterly rejected claims
- (54) a totally spent force
- (55) the partly finished bridge
- (56) a slightly modified version

4. *The open class degree adverbs functioning as the intensifiers with the passive attributes with adjectival reading:*

- (57) a completely exhausted man
- (58) an utterly frustrated woman
- (59) a totally devoted friend
- (60) his partly disappointed son
- (61) a slightly damaged wishbone

On the basis of the results provided by the proposed tests it may be concluded that despite the fact that the passive participles attributively used are generally treated and syntactically analysed as the APs, it seems that this approach requires a more thorough analysis. The particular attention has to be paid to those passive attributes that may achieve their full adjectival status and be used as attributes if and only if they are premodified by an adverb (in

this paper we illustrated the adverbs of quantity as the ones that, among others, may enable some passive participles to function as attributes – (e.g. 11a; 12a; 13a). Such passive participles in the attributive position have the maximal projection that differs from the maximal projection of adjectives and passive participles with “adjectival” reading.

## 5. Conclusion

The subject analysis is based on the Collins Harper Corpus – Word Banks of English, containing 56 million words. Two native speakers, both British, attested the examples stated herein. The results of the analysis have proved that the open class degree adverbs split up into two subclasses: intensifiers and adverbs of quantity/measure and that these two subclasses may occur only in complementary distribution: the intensifiers may function as the modifiers of adjectives and passive participles with adjectival reading, and they are always the optional elements in the projection of these word classes, and the adverbs of quantity/measure which may modify only verbs and the passive participles that retain their verbal force and verbal reading, and they may become obligatory with a certain subset of passive participles unable to occur in the attributive position unless premodified. This analysis has also shown that not all degree adverbs are intensifiers as claimed by some linguists (Quirk: 1985); neither do they represent a single class of word as claimed by the others (e.g. Huddleston & Pullum: 2002). These tests have also shown that it is not acceptable to analyse all passive attributes as the APs, because the maximal projections of adjectives and passive participles attributively used do not always overlap, since there is a certain subset of passive attributes that may achieve their adjectival status and be used as attributes only if they have the obligatory specifier in their maximal projection as illustrated in 11a; 12a and 13a. However, not all passive attributes may be graded and modified by the degree adverbs. The obligatory specifiers in the maximal projection of a certain subset of passive participles in the attributive position may also include other adverbs, such as the adverbs of manner or time. The problem of the passive attributes with the obligatory specifiers and the way they map into the structure of the NP is the subject of a separate paper (See the footnote nr. 3).

## REFERENCES

- Abney, S.P. (1987), *The English Noun Phrase in Its Sentential Aspect*, (Ph. D. Thesis) B.A. Indiana University.
- Ackerman, F. & Goldberg, A.E. (1996), Constraints on Adjectival Past Participles. In Goldberg, A. E. (ed.) *Conceptual Structure, Discourse and Language*, Stanford, CA: CSLI Publications, (pp. 17-29).
- Adams, V. (1973), *An Introduction to Modern English Word-formation*, London: Longman. Adams,V. (2001). *Complex Words in English*. London: Pearson Education.
- Biber, D. Et al., (1999), *A Grammar of Spoken and Written English*, London: Longman.
- Bresnan, J. (1982), The Passive in Lexical Theory. In Bresnan, J. (ed.) *The Mental Representation of Grammatical Relations*, Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 3-86.
- Bresnan, J. (1995), Lexicality and Argument Structure. Paper presented at the Paris Syntax and Semantics Conference, 12th October 1995, available on line I-28.
- Bresnan, J. (2001), *Lexical-Functional Syntax*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Embick, D. (2000), Features, Syntax and Categories in the Latin Perfect. In *Linguistic Inquiry* 31, 2, 185-230, Cambridhe, MA: MIT Press
- Embick, D. (2004), On the Structure of Resultative Participles in English, In *Linguistic Inquiry* 2004, Cambridge, MA: MIT Press
- Goldberg, A. & Jackendoff, R. (2004), The English Resultative as a Family of Constructions. In *Language-Baltimore-Linguistic Society of America*: <http://www.colorado>
- Grimshaw, J. & Vikner, S. (1993), Obligatory Adjuncts and the Structure of Events. In *Knowledge and Language*, Eric Reuland and Werner Abraham (eds.) Kluwer Academic Publishers.
- Grimshaw, J. (1990), *Argument Structure*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Greenbaum, S. (1970), *Verb-Intensifier Collocations in English: An Experimental Approach*, The Hague: Mouton
- Haspelmath, M. (1990), The Grammaticalisation of Passive Morphology, *Studies in Language* 14 (I). pp. 25-72.
- Haegeman, L. & Gueron, J., (1999), *English Grammar – a Generative Perspective*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Haspelmath, M. (1994), Passive Participles Across Languages. In Fox, B. & Hopper, P. (eds.) *Voice: Form and Function*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 151-177.
- Huddleston, R. & Pullum, G. (2002), *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press.
- Jackendoff, R. (1977), *X-Bar Syntax: A Study of Phrase Structure*. Linguistic Inquiry Monographs, 2. Cambridge, MA, MIT Press

- Jackendoff, R.S.(1972), *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, MIT Press.
- Kratzer, Angelika (1994), *The Event Argument and the Semantics of Voice, Chapter 2: Adjectival Passives*, Ms, University of Massachusetts.
- Langacker, R. (1991), *Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford University Press.
- Levin, B. & Rappaport, M. (1986), The Formation of Adjectival Passives, *Linguistic Inquiry* 17 (4). pp. 623-661. Cambridge, MA: MIT Press
- Levin, B. (1993), *English Verb Classes and Alternations*, Chicago, IL: University of Chicago Press. Part I.
- Lieber, R. (1980), *On Organisation of the Lexicon*, PhD. Thesis, distributed by Indiana University Linguistic Club, Bloomington.
- Parsons, T. (1990), *Events in the Semantics of English: A Study in Subatomic Semantics*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Plag, Ingo. (2003), Word-formation in English. *Cambridge Textbooks in Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Quirk, R. Et al., (1985), *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman Group Limited.
- Siegel, Muffy E.A. (1980), Capturing the Adjective (New York and London)
- Wasaw, T. (1977), *Transformations and the Lexicon in Formal Syntax*, P. Culicover, T. Wasaw and A. Akmajian, eds. New York: Academic Press.

## POTKLASE OTVORENE KLASE PRILOGA STEPENA

### *Sažetak*

Ovaj rad raspravlja o problemu otvorene klase priloga stepena koji se obično tretiraju kao jedinstvena klasa priloga. Prepostavljajući da otvorena klasa priloga stepena ne predstavlja jedinstvenu kategoriju, u ovom radu tvrdim da se oni dijele u dvije zasebne potklase:

- intenzifikatore – koji modificiraju isključivo pridjeve i pasivne participe pridjevske interpretacije, i
- priloge za količinu/mjeru – koji mogu modificirati samo glagole i pasivne participe glagolske interpretacije

te da se ove dvije potklase iz otvorene klase priloga stepena mogu pojavljivati samo u komplementarnoj distribuciji.

1. The codes for five cities will change *completely*. – glagolska sintagma
2. This can become *completely* invisible. – pridjevska sintagma
3. *completely* devastated parents – pasivni participni atribut pridjevske interpretacije
4. a *completely* finished hull – pasivni participni atribut glagolske/pasivne interpretacije

S obzirom da svi prilozi stepena iz otvorene klase imaju identičan morfološki oblik, isto ili gotovo isto značenje, te istu distribuciju, čini se da ispunjavaju sve lingvističke kriterije po kojima bi se trebali smatrati jedinstvenom klasom priloga. U ovom su radu predloženi odgovarajući lingvistički testovi koji pružaju dokaze za naprijed navedenu tvrdnju da ova kategorija priloga sadrži dvije zasebne potklase unatoč gotovo identičnom gramatičkom ponašanju. Testovi koji se predlažu u ovom tekstu jasno će objasniti pojavu da prilozi iz otvorene klase kao što je to slučaj s prilogom *completely* iz primjera od (1) do (4) ne pripadaju jedinstvenoj klasi nego se razdvajaju u dvije zasebne potklase navedene u hipotezi. Pošto i pasivni participi u atributskoj funkciji mogu imati bilo pridjevsku ili glagolsku/pasivnu interpretaciju, otvorena klasa priloga stepena je testirana na nivou atributski upotrijebljene participne sintagme u imeničkoj sintagmi.

UDK: 821.512.161(497.6).09-1Sabit A.  
821.512.161(497.6):81'38  
821.163.4(497.6).09-1Sabit A.

Adnan KADRIĆ

## SINTAKSOSTILSKA IZRAŽAJNOST STILSKIH FIGURA U POEZIJI SABITA UŽIČANINA

**KLJUČNE RIJEČI:** *lingvistička stilistika, turska književnost, stilske figure*

Tema ovog rada jeste sintaksostilska izražajnost stilskih figura u poeziji Sabita Užičanina. Zapravo, u ovom radu se na primjerima iz poezije Sabita Alaudina Užičanina (1650-1713) pokušava ukazati i na sintaksički uvjetovane stilske figure u divanskoj književnosti Bošnjaka općenito. Istodobno treba skrenuti pažnju da su sintaksostilske figure također i rezultat planskih *sintaksostilskih postupaka* na razini diskursa pjesme ili dijela pjesme u kojem se javljaju. Od sintaksičkih stilskih figura / postupaka u Sabitovoј poeziji nevest ćemo sljedeće: a) sintaksostilske postupke / figure *dodavanja*; b) sintaksostilske postupke / figure *iterativnog dodavanja*; c) sintaksostilske postupke / figure *oduzimanja*; d) sintaksostilske postupke / figure *zamjene*; e) sintaksostilske postupke / figure *permutacije*. Sve navedene stilske figure konstrukcije, dodavanja, ponavljanja, zamjene ili permutacije, između ostalog, imaju sposobnost ritmičkog stiliziranja poetskog izraza primarno na sintaksičkoj razini.<sup>1</sup>

### SINTAKSOSTILSKI POSTUPCI / FIGURE DODAVANJA

#### - *Kumulacija*

Kumulacija / gomilanje homofunkcionalnih sintaksičkih jedinica u Sabitovoј poziciјi odvija se na različite načine, kao što su: elizija / redukcija i svođenje različitih semema na zajedničku funkciju, svjesno ponavljanje određenih sintaksičkih konstrukcija, izostavljanje, supsticija i sl. Budući da bitan preduvjet stilogenosti kumulacije kao figure zapravo leži u jedinstvu sintaksič-

---

1 Ovaj rad je inspiriran studijama iz oblasti stilistike koje su napisali prof. dr. Zdenko Lešić, prof. dr. Miloš Kovačević i prof. dr. Marina Katnić-Bakarić. Usp.: Lešić, Zdenko (2005) *Teorija književnosti*, Sarajevo; Kovačević, Miloš (1991) *Gramatika i stilistika stilskih figura*, Sarajevo; Katnić-Bakarić, Marina (2001) *Stilistika*, Sarajevo.

ke i semantičke reduplicacije (Kovačević:1991: 86)<sup>2</sup>, reduplicaciju (istovrsnih ili neistovrsnih sintaksičkih jedinica) u Sabitovom poetskom diskursu treba analizirati u različitim kontekstima.<sup>3</sup> U Sabitovim kasidama kumulacija je prisutna uglavnom kad dolazi do gomilanja koordiniranih homofunkcionlanih sintaksičkih jedinica, kao u sljedećem primjeru (i):

- (i) İmām-ı cum'a-ı dīn(1) seyh-i kürsī-i te'vil(2) >  
Medār-ı vahyi mübīn(3) şāh-ı mesned-i tenzīl(4)
- Delīl-i hayr-i sūbūl(5) mazhar-ı mutahhar-ı kūl(6) >  
Şerīf-i kayl-i rüṣūl(7) seyyid-i 'arīk ü aşīl(8)
- Nağīb-i genc-i şefā'at(9) emīr-i şadr-i ķabūl(10)  
Tabīb-i renc-i şenā'et(11) ħabīb-i Rabb-i celīl(12)
- Na'im-i cennete bādī(13) reh-i hidāya delīl(14)  
Tārīk-i devlete hādī(15) vişāl-i Haķķa vesīl(16)
- (K: III: 23–26)

*Imam skupa vjere, (1) šejh čursa tajne te'vil-spoznaće (2)*

*Posredstvo Objave jasne, (3) vladar što podržava ono što se objavljuje (4)*

*Vodič za puteve najbolje, (5) mjesto za čisto i absolutno ispoljavanje (6)*

*Časni u skupini poslanika, (7) gospodin bezgriješni i čovjek Istine (8)*

*Predvodnik riznice Šefaata, (9) vođa što se prima u pročelje (10)*

*Liječnik od brige teške, (11) miljenik Gospodara kojeg svi slave(12)*

*Vodič za džennet uživanja, (13) naputak za put upute prave (14)*

*Napućivač na put sreće, (15) sredstvo za dosezanje Istine (16)...*

Navedeni tip kumulacije nije rijedak u divanskoj poeziji, a srećemo ga u četrdesetak Sabitovih kasida. Čak se navedeni tip kumulacije sreće i u uvodnim poglavljima nekih većih narativnih poema kod Sabita, odnosno u ljubavnoj mesneviji *Edhem i Huma*, kao i u historijskoj epskoj mesneviji *Zafernami*. Tre-

2 Kovačević (1991).

3 Temeljitija i cjelovitija stilistička analiza bilo koje od stilskih figura u Sabitovojo poeziji iziskuje posebne studije.

ba napomenuti da kumulacija homofunktionalnih jezičkih jedinica u Sabitovoj pjesmi može biti ostvarena kroz dva tipa nizanja – asindet(on) i polisindet(on). Ni *amplifikativna kumulacija* ne predstavlja ništa više od apozicijskog nagon-milavanja homodenotativnih jezičkih jedinica. Takvih je primjera ponajviše u kasidama, puno manje u tarihimu, a u ostalim poetskim vrstama navedeni podtip kumulacije sporadičan je, pa čak i vrlo rijedak.<sup>4</sup> Kad govorimo o specifičnoj realizaciji stilematske vrijednosti amplifikacije u različitim kontekstima u Sabitovim kasidama i tarihimu, onda zapravo govorimo o samoj stilogenosti tog postupka u sasvim određenom kontekstu. Stilogenost je veća pri upotrebi većeg broja različitih sinonimnih konstrukcija, kao u primjeru tariha u formi kaside posvećenoj izgradnji hamama i džamije Ali-paše (K:XLII: 30–32), gdje se postupkom amplifikativne kumulacije pravi nagli, ali vrlo naglašen, prijelaz s opisa hamama na opis osobe koja je sagradila taj hamam:

Girüb bir hâste-dil şavduşça târîhîn ider taşdîk  
Şifâ-dihdûr hevâ vü âb-ı Hammâm-ı ‘Alî Pâşâ (1116)

Cenâb-ı şadr-i ‘alî-ķâdr-i a‘zam Āşaf-ı ekrem  
Vezîr-i muhterem destûr-ı şâhib-mûhr-i mülk-ārâ

Nizâm-ı memleket zîb-i şadâret revnaķ-ı devlet  
Medâr-ı salşanat rûh-ı vezâret râhet-i dünyâ (K: XLII: 30–32)

*Što više da uđe i smiri se napaćeno srce, njegov datum potvrđivat će  
Ono što lijek daje jeste zrak i voda Hamama* [ALI-PAŠE] (iz 1116. godine)

*Visosti upraviteljstva uzvišene moći najvisočijeg Vezira što najplemenitiji je  
Vezira cijenjena, onoga koji ukrašava dopuštenje vlasnika žiga uprave*

*Ustrojstva države, ukrasa sadaretskog položaja, svjetlosti države  
Posrednika sultanata, duha vezareta, smiraja što ovo svjetski je...*

4 Inače, amplifikacija u osnovi označava: a) u tradicionalnoj retorici – prošireni izraz da se istakne važnost ili osobina nekog pojma; b) u priповijedanju – uveličavanje, razgranjenost ili opširnije izlaganje (slično kao اطناپ u orijentalnoj stilistici); c) pojačanje izraza, njegova značenja ili ekspresivnosti dodavanjem sinonima, bliskoznačnih atributa i sličnih konstrukcija. (Simeon: 1969: I: 60).

### - Sinatroidzam

*Sinatroidzam* kao figura gomilanja različitih elemenata, odnosno dodavanja homofunkcionalnih različitih članova, u poeziji Sabita Bošnjaka ima različite stilske funkcije, a najčešće služi za intenzifikaciju radnje ili pojačavanje slikovitosti pojma, kao u primjeru:

‘Aceb raḥṣ idi ol raḥṣ-i ḡerā-gāh-i fezā-yı ķuds  
Cinān-iştabl ü meh-şaṭl ü melek küddām ü şarşar-pā

Ķamer-zeyn ü felek-bergüstvān ü āsūmān-yancık  
Süreyyā-raḥt ü Cevza-teng ü meh-na'l ü şafak-ħinnā (K: I: 59–60)

*Čudnovat at to bi, taj At s pašnjaka svetog od Spoznaje isijavanja  
Dženeta kao ahora i mjeseca posude i meleka čuvara i olujna kopita*

*Mjeseca kao ukrasa i nebesa oklopa i nebeske pokrivke sa strana  
Opreme od Plejada, Blizanaca ravnoteže i mjeseca potkovice i kne povečerja*

### - Distribucija

*Distribucija* kao stilska figura (i postupak) dodavanja podrazumijeva dodavanje elemenata koji pomažu konkretizaciji i objašnjenju određenog pojma ili pojave, odnosno objašnjavanja semantički vrlo općenitih pojmoveva, pojava i situacija, kao u primjeru sljedećeg Sabitovog distiha:

Cemādāt ü bahāyim şidkīn iķrār itdi **[bi-l-cümle]**  
Hasā vü nāka vü āhū vü zi'b vü žabb ü ejderhā (K: I: 51)

*Sve neživo + i što živo je, istinitost njegovu potvrди, skupa:  
I sitno kamenje + i deva + i gazela + i yuk + i gušter + i aždaha.*

Bez sumnje, i u gore navedenom primjeru radi se o gomilanju homofunkcionalnih rečeničnih elemenata, uz dodatak kataforskog supstituenta *bi-l-cümle (skupa)*, koji se razlaže i dodatno objašnjava nizom nagomilanih leksema. S obzirom na semantičke osobitosti “objašnjavajućih” leksema, osim distribucije u navedenom distihu srećemo i neke naznake sinatroidzma kao postupka i figure gomilanja različitih elemenata u nizu. No, već spomenuti kataforski supstituent

*bi-l-cümle (skupa)* navedeni distih nedvojbeno uvrštava u stilsku figuru, odnosno postupak stilske distribucije kao podtip figure kumulacije.

### - *Gradacija*

Gradacija se, kao figura (i postupak) dodavanja, kod Sabita ispoljava na različite načine i na različitim jezičkim razinama. Spomenuti stilski postupak na sintaksičkoj razini uglavnom se javlja u složenim rečenicama s određenim tipovima veznika ili na razini (gramatike) vezanog teksta, nadrečeničnog jedinstva. Budući da je u osnovi gradacije poređenje na osnovu intenziteta, da podrazumijeva više sastavnica u nizu s jasnim eksplisiranim međusobnim poretkom i da se može realizirati na više razina, ona biva u isto vrijeme jednostavna za identifikaciju u tekstu, ali, i zbog nejasnih granica u mogućem broju sastavnica, često izmiče cjelovitijoj i temeljitijoj analizi na svim gore spomenutim jezičkim razinama.<sup>5</sup> U gradaciji je veoma bitan poredak elemenata u nizu i kvantitativno uvećanje semema ili gradualnih kontrasta. Kompoziciona gradacija realizirana postupkom reduplicacije određenih leksema, izraza i konstrukcija na početku ili na krajevima uzastopnih stihova ili distiha vrlo je česta u Sabitovoj poeziji, osobito u kasidama, gazelima i narativnim mesnevjama. Gradacione sintaksičke konstrukcije u Sabitovom poetskom diskursu uglavnom se iskazuju unutar gradacijskog zatvorenog kruga tipa *ne samo – nego*, kao u primjeru:

Saňa her meclisiňde söyleرüz sen mülzem olmazsın  
Degül kürsiye vä'iz 'arşa çıksan ādem olmazsın (G: 254: 1)

*Tebi, na svakoj sjednici tvojoj govorimo, ti to kao obavezu nećeš prihvatići  
O vaize, [ne samo] na čurs, [nego i na] Arš da se ispneš, čovjekom nećeš postati*

Međutim, treba istaći da stilogenost gradacije kao stilske figure više dolazi do izražaja u slučajevima kad dođe do preplitanja gradacije i različitih stilskih figura u istoj pjesmi ili dijelu pjesme.

Her ne kārında olsa dünyānuň /	Kurtuluş yok dilinden insānuň
Şeyh olursa mürāyi eylerler /	Olmadık iftirāyi eylerler
Kādī olursa mürteşî derler /	Hiç kaçırmasız biri besi dirler

---

<sup>5</sup> Katnić-Bakaršić (1996).

Genç iken bir sefīhdür dirler / Kocayınca ‘atīhdür dirler  
Māldār olsa bir ḥasīs olur / Merd dervīş olursa pīs olur  
Mütene‘im<sup>6</sup> ise mübezzirdür / İ‘tidāl eylese muğassırdur  
Ziyy-i abdāla girse mulhīd olur / Ehl-i biḍ‘at muḍīl ü müfsid olur  
(EH: 113–119)

*U kojem god da bude od ovosvjetskih poslova  
Spasa nema od ljudskoga jezika:*

*Ako je šejh, od čovjeka prave dvoličnjaka  
Mi nismo takvi, nastavljuju potvaranje*

*Ako je kadija, kažu, osoba je potkupljiva  
Ništa ne propušta, niti jednog novčića*

*Kad je mlad, drže ga za glupa i nezrela  
Čim ojača, kažu da je neposlušnik asija*

*Ako je bogat, tvrdica biva  
Derviš postane li, vide ga samo kao prljava*

*Ako u izobilju živi, on je rasipnik vazda  
S mjerom kad daje, kažu zakida*

*Ako uđe u ruho abdala, drže ga za mulhida  
Otpadnik od vjere je on, osoba u zabludi skloni smutnjama ...*

U navedenom primjeru imamo primjer *paradoksički* građene gradacije, koja se prepiće sa svojevrsnom tekstualnom *antitezom* i *kontrastnom distri-bucijom*.

### *- Epitet<sup>7</sup>*

Epitet kod Sabita ponekad predstavlja neku vrstu figurativnog pleonazma (kad ne daje neku osobito novu informaciju), iako sam po sebi, bez obzira na stepen stilematičnosti, ima svoje važno mjesto u strukturi izraza ili rečenice. Osim uobičajenih, stereotipnih, ali vrlo ekspresivnih epiteta u divanskoj poeziji, kao što su u konstrukcijama: *bülbül-i zār* — *ucvijeljeni* / *uplakani* *sla-*

6 مُنْتَع

7 Epitet kao stilска figura uglavnom označava figuru dodavanja pri kojoj se nekom pojmu dodaje leksema, sintagma ili rečenica u funkciji atributa naglašene stilematičnosti.

vuj, *gül-i ter* = [uplakana, suzna, mlada] *ruža*, ‘aşık-ı *iſtāde*’ = *aşik* [izgubljeni], *yār-ı gārr* = [varljiva, prevrtljiva] *draga*, sreću se i situacioni epiteti, koji su manje ili više stilematični, ali se u određenom kontekstu pokazuju stilogenijim nego što su inače. Kontekst je, dakle, vrlo bitan faktor koji utječe na stilogenost epiteta i u poeziji Sabita Bošnjaka, kao što se to uočava i u sljedećem primjeru opisa lijepo Jermenke u Sabitovoj vulgariziranoj erotiziranoj poemi *Derenāme-i Sābit* (Der: 16–23):

Gezerek gördü bir ālüfte-nigār / *Gül-beden gonca-dehen lâle-‘ızār*  
*Sürhi-i rüyî kîzîl lâle gibi* / Derlemişti *gül-i pûr-jâle gibi*  
Lebleri sîrhk idi ruhsâresi āl / Kâmetin vaşf idemem ‘alî'l-āl  
Özge şûk idi hîcâbî yoğidi / Turradan gayri niğâbî yoğidi  
Câm-ı mey gibi güşâde-meşreb / Yüz göz açık *giil ü nergis gibi* heb  
Gördi bu sûreti ol şifte-dil / Hüsnine oldı açıldan mâ'il  
Gamzesi cânına hançer tayadı / Çeşm-i *hûn-rîzi* açıldan boyadı  
Eşk-i *gül-fâmi* aķub bî-tâbuñ / Yine çıktı *kızılı* ķallâbuñ

(Der: 16–23)

Šetajući ugleda nekakvu *bestidnicu*, poput slike ljepotici

*Tijela ruže, ustiju poput pupova raspupalih, obrazu sličnih lali*  
*Jačina rumenila njezina poput lale crvene*  
*Prikupila se poput ruže rosom nadojene*  
*Usne crvene bijahu, rumeni joj obrazi*  
*Ne mogu opisati stas njen veličanstveni*  
*Sve izazovno bi, pokrivalo joj iščili*  
*Pored ukrasa od uvojaka pokrivalo za lice se gubi*  
*Razuzdana ponašanja, kao s vinom čaša*  
*Lice vedro, oko stalno nasmijano, poput ruže i narcisa*  
*Ovaj ludo zaljubljeni tu sliku vidje*  
*Ljepotu njezinu otvoreno poželje*  
*Pogled joj sneni u dušu mu handžar zabi*  
*Oko što krvlju lije pred svima tako oboji*  
*Suza boje ruže u nemoćnog se proli*  
*Pojavi se opet taj smutljivac okorjeli ...*

Stilski postupak *epitetacije* (Simeon: 1969: I: 315) služi za detaljniji opis i konkretizaciju onoga što se opisuje, dok stilogenost kao posljedica upotrebe takvog postupka u Sabitovoj poeziji ovisi ponajprije o autorskom odabiru epiteta u svim pojedinačnim situacijama, što ilustrira i gore navedeni primjer.

## SINTAKSOSTILSKI POSTUPCI / FIGURE ITERATIVNOG / PONAVLJAJUĆEG DODAVANJA

### - *Anafora*

Anafora kao stilska figura ponavljanja / repeticije označava ponavljanje istih jezičkih jedinica (fonema, jedne ili više riječi) na početku dvaju ili više stihova, distiha, strofa, rečenica, perioda i sličnih cjelina pjesme. Ubraja se u sintaksičke paralelizme. Prvo ćemo navesti neke tipove anafore, ponavljanja na početku stihova u Sabitovoј poeziji, kao što su:

#### a) *zvukovna anafora*, npr.:

Muşənnə ķurnalar leb-rīzdür mānend-i Cām-ı Cem  
Murəssə tāslar pür-feyzdür çün sāğar ü şahbā (K: XLII: 29)

Ukraşena korita kamena puna do vrha su poput Čaše Džema  
Ukraşeni draguljima sudovi puni su isijavanja blagoslova kao pića čaša

#### b) *leksička anafora*, npr.:

Yine çıktı hiyām-ı meymenter şahrā-yı tevfikē  
Yine tūg-ı ser-āmed kadd-i nuşret şūr-fersādur (K: XXIII: 3)

Opet se čador sreće ispe do polja uspjeha

Opet je uspravnost pobjede s predvodnikom tugom to što zidove obara

#### c) *sintaksička anafora*, pri ponavljanju određenog tipa sintaksičkih konstrukcija, kao u primjeru koji sljedi:

Sābitā destüňe al kilk-i güher-efşāni  
Başa vaş itmege ol Aşaf-ı Cem-‘unvāni

*Nice Aşaf* hired-āmūz-ı şadā Felātūnī

*Nice Aşaf* hikem-endūz-ı dem-i Lokmānī

*Nice Aşaf* gül-ruhsār-ı gülistān-ı hüner

*Nice Aşaf* dür-i yektā-yı yem-i ‘irfānī (K: XXXIX: 1–3)

*O Sabite, u ruku svoju uzmi pero što draguljima sipa*  
*Počni da opisuješ položaj tog Asafa*<sup>8</sup>, vezira Džemova:

8 Asaf = vezir.

Koliki je samo stepen Asafa što podučava pameti glasa Platona  
Koliki je samo stepen Asafa, što skuplja mudrost iz vremena Lukmana

Koliki je samo stepen Asafa, ruže rumenih obraza iz ružičnjaka vrlina  
Koliki je samo stepen Asafa, bisera neprocjenjiva iz mora irfana...

U navedenom primjeru prepliću se anafora, distribucija i kumulacija. Općenito promatrajući, u Sabitovoj poeziji, izuzev u ovakvim primjerima kumulacije, teško je sresti ponavljanja manjih ili većih jezičkih jedinica na početku stiha ili distiha. To je zapravo jedna od općih tendencija u Sabitovim pjesmama.<sup>9</sup> Cjelina teksta s anaforom ne predstavlja samo jedinstvo s aspekta ekspresivnosti, nego se također odražava i kao jedinstvo na komunikativnom i širem semantičkom planu, budući da anafora po svojoj definiciji zauzima jaku poziciju u tekstu (stihu ili distihu) i svojom inicijalnom pozicijom predstavlja neku vrstu zanimljivog tekstualnog konektora. Stoga je vrlo česta situacija preplitanja anafore s drugim stilskim figurama koje teže takvoj vrsti povezivanja jezičkih jedinica u tekstu pjesme, kada dolazi do povećanja stilogenosti i same anafore kao stilske figure.

### - Epifora

Epifora kao stilska figura ponavljanja / repeticije jezičkih jedinica na kraju uzastopnih stihova ili distiha česta je u divanskoj poeziji i ima sličnu funkciju u tekstu pjesme kao i anafora. Sintaksički parallelizam u stihovima (ili distisima) s epiforom također predstavlja kohezioni faktor u tekstu pjesme.<sup>10</sup> Stoga bi ponavljanje leksema na kraju stiha, odnosno leksička epifora, imala veći stupanj stilogenosti nego zvukovna epifora. Najviše je primjera leksičke epifore u kasidama i gazelima s redif-rimom, gdje se jedinstvena rima ostvaru-

---

9 Osim toga, treba napomenuti i sljedeće: pri sintaksostilističkoj analizi dali smo primjere i za zvukovnu, fonetsku anaforu i za leksičku i za sintaksičku anaforu, zato što u analizi slijedimo logiku analize diskursa, gdje svaka vrsta gore navedene anafore u pjesmi predstavlja neku vrstu jake pozicije teksta, ali i vrlo važnog tekstualnog konektora koji snažno uvezuje dio teksta pjesme s anaforskom reduplicacijom jezičkih jedinica na početku stihova. Dakle, pri našoj analizi ne slijedimo logiku formalne retorike, gdje anafora predstavlja samo "jedan od ukrasa".

10 Ako bi se prihvatilo široko tumačenje epifore da je i finalna rima neka vrsta zvukovne epifore, onda bi se moglo reći da je zvukovna epifora jedan od temelja uredenja poetskog teksta.

je ponavljanjem iste lekseme na kraju svakog distiha u njima. Najraznovrsnije je ipak ponavljanje u epiforama unutar bejtova narativnih mesnevija. Kao primjer vrlo zanimljive i osobito stilogene sintaksičke epifore navest ćemo sljedeće strofe iz Sabitovog tahnisa na jedan od gazela Sulejmana Mezakije (TG: 2: I-II):

Ruhlaruň gülşen mi verd-i ter [midür bilmem nedür]  
 Meh midür mür'ät-i İskender [midür bilmem nedür]  
 Sözlerüň şırın hele sükker [midür bilmem nedür]  
 Leblerüň cān mi ya cān-perver [midür bilmem nedür]  
 Çeşme-i Hayvān mi ya Kevser [midür bilmem nedür]

*Uzdasi tvoji, je li to ružičnjak ili ruža tek ubrana, ja ne znam šta je.  
 Mjesec da li je, ili ogledalo Iskenderovo, pak je, ja ne znam šta je.  
 Rijeći tvoje, preslatki šećer da li to je, ja ne znam šta je.  
 Usne tvoje, da li je to duša, ili ono što dušu oživljuje, ja ne znam šta je.  
 Da li je to česma vode života, ili Kevser da li to je, ja ne znam šta je*

Ako prihvatimo definiciju da se epifora kao stilska figura javlja i u formi ponavljajućeg refrena (Simeon:1969: I: 312), onda se ona nalazi i u oba Sabitova terdži-i benda.

### - Simploha

*Simploha* kao stilska figura ponavljanja istih jezičkih jedinica i na početku i na kraju stiha ili distiha zapravo predstavlja figuru u kojoj se spaja ista sintaksička struktura ili ponavljanje početka stiha (anafora) s istovrsnom strukturom na kraju stiha (epifora). Dakle, združivanjem anafore i epifore u istim stihovima dobijamo simplohu. Navedenu figuru kod Sabita srećemo najčešće u narativnim mesnevijama kao:

a) *zvukovnu simplahu*, npr.:

Mükkerem vezfrān-ı āşaf-kışāl  
 Müfahham emfrān-ı şāhīb-hemāl (Zaf: 101)

*Po časti vrijedni veziri sa svojstvom Asafa  
 Počasti vrijedni emiri vlasnika savršenstva*

b) *leksičku simplahu*, npr.:

[Biri] māh idi biri hōrṣīd [idi]  
[Biri] Hüsrev ü biri Cemşīd [idi] (Zaf:133)

Jedno bi mjesec, jedno sunce bi  
Jedno Husrev, a jedno Džemšid bi

c) sintaksičku simplolu, npr.:  
[O]vužūnuň namāzı [hakkı içün]  
[O]namāzuň niyāzı [hakkı içün] (EH: 946)

Tako mi prava zbog namaza u abdestu tom  
Tako mi prava zbog molbe u namazu tom

- *Okruženje / ciklos*  
(رد العجز على الصدر / ≈ REDDÜ'L-ACZ ALE'S-SADR)

*Okruženje (ciklos)* kao stilska figura temelji se na zaokruženju jedne logičke cjeline istom riječju kojom je ona početa. Nekada se zaokruženje značenjske cjeline odvija unutar distiha, kao u sljedećem primjeru iz Sabitove epske historijske mesnevije *Zafername*:

[Saçak] ile rehvār-ı gerdūna bağ  
[Saçak]arda yakpāre şalķım [saçak] (Zaf: 190)

S kićankom u vrat ata, pogledaj, što kaska  
Na kićankama parče leda razbarušena kićanka

Ciklus može obuhvatati i više stihova i tada prelazi formalne okvire šabloniziranih distiha (bejtova) u divanskoj poeziji, kao u sljedećem odlomku iz mesnevije *Edhem i Huma*:

Bu da bir kimiyā-yı a'żamdur /	Dāsitān-ı Hümā vü Edhemdür
Hüccet-i mülk iħtiśāsumdur /	[Eser]-i iħtirā-ı hāsumdur
Bir zamān cāna iṣk idüb te'sir /	Eylemişdüm evā'ilin taħrīr
Şoñra ḫalmışdı bu güzide [eser]... (EH: 731–735)	

*A ovo hemija najveća je*  
*“Huma i Edhem” poema to je*

*Potvrda vladanja vještine moje, to je  
Djelo posebne inspiracije moje, to je*

*Jedno vrijeme dok mi je ašk na dušu jako djelovao  
Ispisivanje početaka njegovih već sam bio uradio*

*Kasnije je već ostajalo – ovo probirano **djelo**...*

- *Anadiploza* ( $\approx$  *tesbīg* / التسبيغ)

*Anadiploza* kao stilska figura reduplikacije (ponavljanja) istih riječi i konstrukcija na kraju jednog i na početku sljedećega stiha nije česta u Sabitovoj poeziji. Tačnije, ona je prava rijetkost u poetskim vrstama s međudistihonskom rimom, a malo češća u mesnevijama, kao u primjeru:

*İki işkenbe idi gūşı yarık  
Cild-i hinzīrdan ikiçarık*

*Çarığın gör de şübheñi şaldur  
Geldi heyhātdan kayışı baldur (EH: 612–613)*

*Uho njegovo rascijepljeno dva burag-iškembeta  
Od kože krmka dva sirova, tek napravljena **opanka***

*Opanak]njegov pogledaj i odagnaj svoje sumnje  
Kajiš oko cjevanice stigao je iz nedodije*

- *Reduplikacija*

*Reduplikacija* kao stilska figura u poeziji podrazumijeva riječ ili izraz koji zauzima prvo i posljednje mjesto u stihu ili distihu, kao što se može zapaziti i u sljedećim primjerima iz Sabitovog *Divana*:

a) uz reduplikaciju iste lekseme, npr.:

Ey ġonca gel açıl diyerek sahn-i bāğda  
*Gül* gibi açdı ġonca-i bülbül-fırıbi *[gül]*

Her cum'a cān ķulağı ile istimā' ider

[Gül]cāmi‘inde şavt-ı hezār-ı haṭībi [gül] (G: 237: 3–4)

*O populjče, dođi, otvori se, dok govori, u pročelju vrta  
Ruža* kao da su, usta slavuja prevrtljiva otvori [ruža]

*Svakoga petka sva se u uho pretvarajući sluša  
U džamiji ruža, glas slavuja hatiba - ruža*<sup>11</sup>

b) uz reduplikaciju istog izraza, npr.:

Kuzum raşad gözedür gürk-i Yūsufī çokdur  
[Şaķin] meğāk-ı firīb-i kilāba düşme [şaķin] (G: 259: 5)

*Janje moje, zamka je izvor, potopnica jusufovskih dosta je  
Pazi se, u jamu varljivih pasa ne upadaj - pazi se*

- *Polisindet*<sup>12</sup>

Polisindet je vrlo čest u Sabitovoј poeziji. On predstavlja stilsku figuru čija stilogenost zavisi od vrste veznika koji se ponavljaju, kao i od raznolikosti istovrsnih veznika. Ponavljanje veznika ima za cilj naglasiti određene tekstualne cjeline (riječi i sintagme), čime se usporava nabranje, a time i ritam i intonacija stiha (Simeon: 1969: II: 84). Stih dobija na povezanosti, ekspresivnosti i ritmičkoj odmjerenošti, koja, dakako, ovisi i o načinu upotrebe samih veznika u tekstu.

Polisindet s veznicima i na početku stihova i u sredini javlja se pretežno kod veznika tipa *hem...hem* (i ... i), kao i kod još frekventnijih veznika tipa *ne...ne* (niti ... niti)<sup>13</sup>, kao u primjeru:

Ne bir senüñ gibi memdūh-ı ‘alem itdi zuhūr  
Ne bir benüm gibi medhinde pehlevān geldi

Benem o Gīv-i Peşen-zūr-ı ma‘rifet ki baña  
Ne hem-cidāl ü ne tīg ü ne hem-sinān geldi (K: XXXIV: 31)

11 U prijevodu se gubi sintaksički poredak prikazan u transliteraciji teksta na osmanskom jeziku.

12 *Polisindet* predstavlja vrstu sintaksičke stilske figure kojom se gomilaju riječi, sintagme ili rečenice istim ili istovrsnim veznicima.

13 Daleko je manje primjera polisindeta s veznicima tipa *gah ... gah* (čas ... čas).

**Niti** se pojavi neko kao ti koga se na svijetu tako veliča  
**Niti** dođe neko kao što sam ja, šetač po konopu u svojim hvalospjevima

*Ja sam junak Giv, snage spoznaje Pešengove tako da meni  
 Niti u raspravi **niti** maču, **a** **niti** u bacanju kopla nema ravna.*

Treba napomenuti da osmanski jezik divanske poezije koristi uglavnom arapske i pokoji perzijski veznik, kao i moderni turski jezik, tako da se općenito može reći da je najčešći u upotrebi koordinativni veznik *ve*, koji je inače arapskog porijekla. On se najčešće javlja pri nabrajanju različitih jezičkih jedinica, kao u primjeru:

Ne evvel var ne āhir bir ḡarīb ‘ālemdür ol ‘ālem  
 Lisān **ü** sem‘ **ü** nuṭķ **u** ‘aḳl **ü** fehmüñ nāmī yoḳ ḳat‘ā (K: I: 91)

*Niti početka ima niti kraja, taj svijet, čudan svijet to je:  
 Doista, **i** jezik **i** sluh **i** govor **i** pamet **i** razbor tamo nema ime*

## SINTAKSOSTILSKI POSTUPCI / FIGURE ODUZIMANJA

### - Asindet

*Asindet* je figura nizanja riječi ili konstrukcija (grupa riječi) bez veznika.<sup>14</sup> Zapravo, sa sintaksičkog aspekta promatrano, u asindetu se sreće sa stilskim postupkom redukcije veznika i istodobne bezvezničke kumulacije sintagmi (ili rečenica) na razini teksta, kao što se vidi i iz sljedećeg primjera:

Tāze peygām-ı Şeref-nāme-i pākīze bu kim  
 Şadr-ı rūm oldı sa‘ādetle naḳībül’-eşrāf

Naḳl-i ser-sebz-i çemen-şoffa-i Āl-i Hāşim  
 Şeref-efrāhte serv-i çemen-i ‘abd-i menāf

Ced-be-ced ‘ırk-ı hüner-mend-i kerīmü’t-ṭarafeyn  
 Sıbt-ı zī-şāna çıķınca çelebüyyü'l-evşāf

14 Lešić (2005: 194).

Eser-inev-be-nevī reşk-i İmām-ı Nevevī  
Hem-‘inān-ı be-ğavī ‘adl-i ‘adīl-i keşşāf

‘Ayn-i nihrīr-i nefes seyyid-i ‘allāme-şeref  
Hikem-āmuz-ı nutef ‘ukde-güşā-yı Kassāf

Ğonca-ı bāğ-ı necābet gül-i naķl-i ‘ismet  
Gevher-i kān-ı nezāhetdür-i ‘ummān-ı ‘atāf (K:XXXVII:9–14)

*Svježa vijest Šerefname – Knjige počasti, čista, to je ta  
Namjesnik Rumelije bi, srećom, nakibul-ešraf, nadglednik časne porodice*

*Mladica posve zelena vrta sa sofom porodice Hašimove  
Počasti uzvišene, čempres u vrtu Abdu Menafovome*

*Od djeda do djeda, loza prosvijećenog, plemenitog s obje strane  
Što ju, kad izađe pred unuka visokocijenjena, gospodstvo opisuje*

*Djelo novo posve, na koje imam Nevevi ljubomoran je  
Što s upućenim i sa zalutalim isti je, pravedni što otkriva pravda što je*

*Uzdah s izvor učenoga, gospodin što na plemenitost ukazuje  
Sjeme učitelja mudrosti, odrješitelj čvora onoga što iznosi neistine*

*Popoljak u bašći plemenita roda, ruža mladice što bezgriješna je  
Izvor dragulja prefinjenosti, biser iz okeana neporočne čistote.*

Sličnost asindeta s kumulacijom prisutna je samo pri gomilanju koordiniranih jezičkih struktura.

### - Elipsa

*Elipsa* je stilska figura oduzimanja riječi koje nisu nužne za značenje, kao u primjeru Sabitovog stiha:

Ak akça şara gün içün dinür meseldür bu (G:277:1/2)

*Bijela para za crne dane – kaže se, ovo poslovica je.  
(tj. Bijela para /kad je čovjek u izobilju, skuplja se/ za crne dane...)*

Elipsom se postiže semantička jezgrovitost i sintaksička zgusnutost izraza. Česta je u poslovicama, aforizmima, mudrim izrekama i sl.

### - *Reticencija*

*Reticencija* (ili *aposiopeza*) kao stilska figura označava postupak označavanja nečega iznendanim prekidom iskazivanja misli, prešućivanjem istoga, nastojanjem da se prepusti da šutnja naznači predmet. U recitenciji kod Sabita obično se koristi neki frazem da bi se napravila pauza, kako bi se frazeološkim signalnim sememom odaslala poruka i naznačilo ono što se u nastavku želi reći, npr.: Sen yine eski har eski pālān... – *Ti opet ...stari magarac stari samar...* (Der: 72) Sabit zapravo želi reći – *ti opet sve po starom...* Željeno značenje se doista razumije, ali tek nakon kraće pauze, svjesno načinjene.

## SINTAKSOSTILSKI POSTUPCI / FIGURE ZAMJENE

### - *Retoričko pitanje*

*Retoričko pitanje* (ili *eroteza*) je sintaksička figura koja se temelji na upotrebi upitnih (ili upitno-odričnih) rečenica s kontekstualnom vrijednošću izjavnih rečenica. Na pitanje se ne očekuje izravni odgovor, već se njime iskaže neka kategorička tvrdnja i dodatno naglašava već poznati odgovor. Nekoliko je vrsta retoričkog pitanja u Sabitovoj poeziji:

a) *eperoteza*, retoričko pitanje koje ne iziskuje odgovor, npr.:

Bozulmuşdur gibi fişkiyye-i feyzünde mecrası  
Niçün havz-ı deründan dīdeye āb-ı nedem gelmez (G:146:2)

*Kao da je pokvaren u vodoskoku milosti tvoje mlaz vode.  
Zašto iz zdenca duše u oko voda pokajnica ne stiže!?*

b) *antipofora*, retoričko pitanje iza kojeg odgovor poriče mogućnost odgovaranja, npr.:

Niçün vaşf-ı Қaysa olur beste-dil  
Göñül minnet Allāha Mecnūn degil (Zaf:11)

*Zašto se opisivanje Kajsovo za srce vezuje:  
Srce Allahu zahvalno je, a Medžnun nije!*

Nekada se samo djelomično može govoriti o oduzimanju mogućnosti odgovora u antipofori, kao u primjeru:

N’išlesem ben de dil-i hasteye bilmem n’itsem  
Zehr ise işledemez zaķumuma merhem itsem (G:242:1)

*Šta da koristim ja, i za srce napačeno ne znam šta da učinim?  
A otrov se koristiti ne može, ako rani svojoj sačiniti mehlem želim*

c) *erotema*, retoričko pitanje koje implicira odgovor, tj. tvrdnja u formi pitanja, koristi se radi emotivnog naglašavanja. Tako Sabit u pjesmi pod nazivom *Bosna Қādīsī Īken Halīl Paşadan Sā’at Recāsına* (*U iščekivanju iftar-skog sata, od Halil-paše dok je još bio bosanski kadija*), napisanoj povodom čekanja iftara, nakon molitve za dug život sultana i traženja određenog postavljenja, vrlo mudro i neočekivano ispisuje i sljedeći više značni distih u formi retoričkoga pitanja:

Tiryāk-ı luťfi hāssiyetin kūb bilmesek  
‘Akreble қoynumuzda niçün ülfet isterüz (K: XXIV: 7)

*Ovisnika o dobroti, suštinu njegovu, ako dobro ne upoznamo  
Sa škorpijom u grudima zašto prisno prijateljstvo želimo?*

Nekada se retoričkim erotemskim ponavljanjem nastoji naglasiti kakav stav ili emocija, kao u primjeru:

Nesīm-i kūyı bize kuħl-ı ‘Isfahān mı virür  
Zemāne hācısı yārāna armağan mı virür

Miṣāl-i post çıkmazsa kısti sırtından  
Ğarībe şehr-i maḥabetde hāncı hān mı virür

Dem-i sirişki ile tutmayınca māyesini  
Bizüm bu ḫanlı furūn bī-nevāya nān mı virür

Mü’ezzin-i cemene nuķre virmese şebnem  
Çıkub mināre-i serv üstine eżān mı virür (G: 124: 1–4)

*Da li nam surma iz Isfahana povjetarac iz mjestu voljene dariva?  
Da li ovodunjalučki hadžija prijateljima dar poklanja?*

*Ako ne skine sličan krznu komadić sa svojih leđa,  
U čudnovatom gradu ljubavi da li handžija gostonicu dariva?*

*Sve dok njegov kvasac ne zakuha s krvavijem suzama  
Da li ova naša krvava furuna prosjaku jadnomet kruh dariva?*

*Ako rosa ne dadne srebrenjak mujezinu iz zelenoga vrta,  
Kad se na minaret od čempresa uspne, da li se ezanom oglašava?*

d) *anecenoza*, retoričko pitanje upućeno zamišljenoj odsutnoj osobi, npr.:  
Sağ ķalduñ ṭutalum nergis-i bīmārından  
Ey dil-i haste nedür ġamze-i hūn-hāra ‘ilāc (G:45:4)

*Recimo da prezivje, od njegova narcisa bolesnoga  
O ti srca bolesnoga, kakva lijeka ima za pogled što krv sipa?*

e) *simbouleuza*, retoričko pitanje kojim se traži savjet, npr.:  
Menba‘ü'l-‘ayn-i ḥayāt-ı dilüm ammā n’ideyüm  
Har ü ḥaṣāk-ı ġumūm ‘illet-i tekḍīrümdür (K:XXXI:20)

*Ja sam izvor Vrela života za srce, ali šta da radim ja  
I trunje i strnjina briga razlog je tugovanja mojega*

### *- Retoričko obraćanje i slične figure konstrukcije*

Retoričko obraćanje i ekspresivne figure konstrukcije zapravo su *intonaciono-sintaksičke figure*, jer se bave većim cjelinama od glasovnih grupa i riječi, odnosno sintaksičkim postupkom uspostave posebnog reda riječi kojim se naglašava ekspresivni aspekt izraza (Lešić: 2005: 190). Figure retoričkog obraćanja podrazumijevaju posebne figure učitivog ili obraćanja kakve druge vrste kojima je glavni cilj privući pažnju slušatelja ili čitatelja.

a) *apostrofa* (النفاث / apostrof) u ovoj analizi promatra se kao vrsta figurativnog retoričkog obraćanja, kad se pjesnik obraća osobama koje nisu žive u njegovo vrijeme, pojavama ili neživim bićima. Sabit počinje svoju epsku historijsku poemu *Zafernamu* (*Pobjedonosnu pjesmu*) navedenom stilskom figuraom:

Gel ey raḥş-ı kilk-i belāğat-nigār / Cedel-gāh-ı ma'nāyi ķıl pür-gubār  
Feżā-yı belāğatda bir ṭoz ķopar / Çemen-zār-ı endīşeden söz ķopar

Gül ü sūsenüň mācerāsın gider / Siperden kılıçdan getür bir haber  
Yeter pīciş-i turre-i müşg-bend / Atub ṭutmač ister kemān ü kemen  
(Zaf:1-4)

*Dođi, hej, o vranče pera predivna, slikovita krasnorječja  
U prah pretvori mjesto gdje se o značenju raspravlja.*

*U nedoglednom polju krasna govora diže se prašina  
Preko pustahija umišljanja, razmišljanja riječ se rasprskava*

*Ti ublaži ono što se između ruže i susama dešava  
Haber-vijest donesi o štitovima i mačevima*

*Dosta je uvojka što se na čelu kovitla, u miris spaja  
Što lukom i nitima kose ljepotice, kad poželi, baca i hvata*

Apostrofa je česta u Sabitovom poetskom diskursu.<sup>15</sup>

b) *dijalogizam* kao stilska figura predstavlja figuru misli u kojoj se u izlaganju uvodi razgovor s drugim osobama, kao u primjeru:

İtsem **didüm** cemālüne ey bī-vefā nažar  
Ol şūh-i mevlidi **didi** ‘aşık şafā-nažar

**Didüm** hābāb-ı cam gibi çatlasun gözüm  
Çeşm-i hīyanet ile idersem saña nažar (G:117:1)

*Rekoh – O nevjerna, da mi je da ljepotu tvoju pogledam  
Reče ašik – čisti pogled, to je onaj raskalašeni od svog rođenja*

*Rekoh – nek mi oko prsne kao mjeđuri iz čaše  
Ako bih na tebe okom izdaje bacio pogled ja...*

c) *interrogacija* kao stilska figura predstavlja prekidanje teksta postavljanjem pitanja, čime se mijenja uzlazna intonacija rečenice, kao u Sabitovoј grotesknoј mesneviji *Derenami*:

Hūyıdır kısrağuň evvelde birez / Gürelikden çabalar bindirmez

15 U njoj se Sabit obraća: *vlastitom srcu* (Ey göñül nazma ihtimām itdüň – *O srce, pjesništvu si pažnju poklonilo...* – EH: 520/1), *glasu* (Ey girift-i nevā nevāz-i kalem – *O uhvačeni glasu, što miluješ pero...* EH: 564), *mjesecu* (Tar: XLI: 3), *ruži* (G: 7: 4), *vrtu* (G: 34: 2), *kćeri loze / vinu* (G: 169: 2), *pameti* (G: 177: 3), *sudbini* (G: 321: 4) itd.

Rām olur var ise sende taķṣīr / Yoksa düzen mi ister o faķīr  
 Fārisündür yine ammā taķṣīr / Yoksa dizgin mi gererdi o faķīr  
 Yığıdi ‘arşā-i meydān aňlar / Fārisü'l-ḥayli kühelylān aňlar  
(Der:73-76)

*Unaravi je kobile da ne dopušta*

*Da se nasilu i s grubim pokušajima uzjaše*

*Ako bi jadnik, ja ili ti, popustio, pokorit će se  
Inače, bi li jadnik taj, ja ili ti, želio smicalice?*

*I opet jahaču preostaje ponovno popuštanje  
Inače, zar bi siromah taj<sup>16</sup> pritezao dizgine?*

*Središnje poprište megdana prepoznaće junaka  
Rasni konj arapski prepoznaće vješta jahača.*

SINTAKSOSTIILSKI POSTUPCI / FIGURE PERMUTACIJE

### - Inverzija

Već smo ranije skretali pažnju na inverziju rečeničnih elemenata u Sabitovoj poeziji. Sada ćemo malo više pažnje posvetiti nekim stilskim figurama koje predstavljaju samo neke od načina inverzije, ili reda riječi ili rečeničnih konstrukcija. Inače, navedene figure svoju figurativnost temelje na samom oneobičenju reda riječi. To su stilske figure oneobičenja sintaksičke kategorije rasporeda sastavnica u konstrukciji (Kovačević: 1998: 30).

a) *hiperbaton* je stilska figura odstupanja od uobičajenog reda riječi. Istodobno je i sintaksička i sintakso-semantička figura. Hiperbaton nastaje razbijanjem sintagmatski usko povezanih komponenti nekom jezičkom jedinicom kojoj tu inače nije mjesto u uobičajenom redu riječi. Kao primjer hiperbatona u Sabitovoj poeziji možemo navesti i sljedeće stihove:

Şan ağladı dil ol büti tersası yedinden  
Sermâye-i İmânını calmış sepedinden

İmānı degül cānını da alsa fakīrūñ  
Hīc cānı mı var sormağā elde senedinden (G:270:1-2)

<sup>16</sup> Inače, riječ *fakīr* može označavati i prvo lice "ja" (iz skromnosti), tj. *siromah, jadni, ubogi ja*.

*Krvavo zaplaka srce, zbog ruke te ljepotice hrišćanke  
Bogatstvo vjerovanja njegova ukrala je iz korpe njegove*

*Ne vjerovanje samo, i dušu njegovu, tog jadnika, da uzme,  
Da li uopće duše ima da pita za nasljeni ugovor koji posjeduje*

Hiperbaton je česta figura u divanskoj poeziji, bez obzira na to da li je inverzija uvjetovana semantičkim ili pak fonostilističkim zahtjevima divanske poetike.

b) *anastrofa* je stilska figura izmjene mjesta dviju sastavnica koje u stilski nemarkiranoj konstrukciji slijede jedna za drugom, kao u primjeru:

Min-vecih hüsni tağayyür buldı eşkümden benüm (← benüm eşkümden)

Gül-cemälüñ şoldurur ‘ālemde şebnem görmedüm (G:244:4)

*S motrišta ljepote njene promijeni se, od suze moje*

*Tvoja ljepota k'o u ruže sve uvehlim čini, u svijetu ne vidjeh rose*

U većini Sabitovih gazela s finalnom rimom na turski kāf (گاف), a gdje se bejtovi završavaju prvim članom prve turske genitivne veze (na -uñ / -iñ, tj. گ), javlja se anastrofa. Slični primjeri javljaju se u narativnim mesnevijama.

c) *sinhiza* je stilska figura sastavljena od hiperbatona i anastrofe. Ona predstavlja figuru naglašene inverzije temeljnih sastavnica rečenice. Relativno je česta u divanskoj poeziji, i osjeća se kao neka vrsta “oneobičenja sintaksičke strukture rečenice”, koja otežava razumijevanje teksta. Od brojnih primjera sinhize u Sabitovoј poeziji navest ćemo jedan, npr.:

Āşinā ol kuş dilin öğren de gel ey müdde‘ī  
Añlamazsın nüktesin bīgānesin bülbüllerüñ (G:219:6)

*Učenjakom postani, taj ptičiji (dječiji) jezik<sup>17</sup> nauči i dođi, o tužitelju  
Ti ne shvataš doskočicu mu, ravnodušnost njegovu – slavujevu*

d) *parenteza* je figura koju čine riječ, sintagma ili rečenica ubačena u sintaksičko-semantički zaokruženu rečenicu, npr.:

---

17 Dječiji jezik u kojem svaka riječ počinje istim suglasnikom ili samoglasnikom.

Zerd olsa *n'ola* kaşlaruň ey ruhları gülgün  
Ser-süreleri Muşhafuň ekser olur altun (Mufr:62)

Ako i požute, šta da bude, obrve tvoje, hej ti s obrazima rumenim  
I počeci sura u Mushafu uglavnom su pozlaćeni

e) *anakolut* je figura kršenja sintaksičkih pravila i neslaganje kraja stiha s početkom drugog stiha, tj. prekida veze u konstrukciji rečenice. Kad se anakolut ispoljava kroz nedovršavanje prethodne rečenice i prelaz u konstrukciju koja ruši gramatičku i logičku pravilnost iskaza, kao u sljedećem Sabitovom stihu:

Ağyār ile gül-geşt-i çemen itmede ol şāh  
Lā havle ve la kuvvete illā billāh (Mufr:64)

*Kad sa suparnicima ružu u travnjaku obilazi vladar taj ...  
La hayle ve la kuvvete ila billah* (tj. Bože spašavaj!)

*Anantapodoton* je vrsta anakoluta, odnosno figura kad se "namjerno" izostavlja dio govora koji slijedi, a potom se nastavlja neki posve drugi govor, npr.:

Ögdile şıksa eger tā'ir-i endiše ile  
Dahi evvel varur Allāhü Ta'ālā a'lem (K:XVII:6)

*Ako se uz savjet spusti s pticom misli  
Još ranije dosegne ... najbolje zna Bog Uzvišeni*

### - Paralelizam

*Paralelizam* je stilska figura koja upućuje na sadržajno i gramatički jednakomjerno raspoređene članove rečenice ili rečenica. Paralelizam upućuje na fonetsko-fonološku i na sintaksičku simetriju više članova rečenice i rečenica. U Sabitovoj poeziji razlikujemo paralelizam članova stihova (ili distiha) na fonološkoj razini, potom tematski paralelizam članova, sintaksički paralelizam i niječni paralelizam.

- Izokolon

*Izokolon* je vrsta paralelizma u kojem svi dijelovi stiha ili sastavnica stiha u jednakom broju odgovaraju dijelovima drugog stiha, makar i ne bili

u potpuno paralelnom redu, kao u sljedećem primjeru iz Sabitove ljubavne mesnevije *Edhem i Huma*:

**Birini**    *setr ile* **ķilub**    a'tā  
**Birini**    *cehr ile* **iderdi**    fedā

**Birini** *subhdem*    **idüb**    īsār  
**Birini** *akşāmdan*    **ķilurdu** nisār. (EH:466–467)

**Jedno** *bi krijući*    **podijelio**  
**Jedno** *bi javno*    **žrtvovaо**

**Jedno** *bi ujutro*    **poklanjaо**  
**Jedno** *bi od akšama*    **darivaо**

Navedeni primjer izokolona potvrđuje ne samo *fonetsko-fonološki* paralelizam rimovanih suglasja u inicijalnoj (anaforskoj) i finalnoj (epiforskoj) rimi nego i *sintaksički* paralelizam sintaksičkih konstrukcija, svojevrsni *morfološki* paralelizam (vrsta riječi), pa čak i *sinonimni* paralelizam kompozitnih glagolskih formi u rimovanim suglasjima finalne rime.

### - *Hijazam*

*Hijazam* je figura prividne simetrije, odnosno ukrštene simetrije. Lešić ga ubraja u vrstu paralelizma u kojem se ukršta red riječi. (Lešić: 2005: 195) Kod Sabita srećemo hijazam u sljedećem primjeru:

Göz yaşı gibi Tuncaya **gitdi** kendi  
Çeşmümde hemān şahs-ı **hayāli** **kaldı** (Tar:XLIII:3)

*Kao suza iz oka u Tundžu ode sam  
U oku mome samo osoba iz mašte ostade*

### - *Zeugma*

*Zeugma* je figura u kojoj se jednoj odrednici pridodaje više riječi. U Sabitovoј poeziji zeugmu imamo u sljedećem primjeru:

Şeref buldı dīvān-ı ‘ālī ile  
Şudūr-ı kirām ü mevālī ile (Zaf:44)

*Slavu steče s Divanom Uzvišenim  
S namjesnicima časnim i s kadijama glavnim<sup>18</sup>*

Drugi stih, kao i prvi, vezuje se za izraz *şeref buldi* (*slavu steče*). Navedeni primjer je primjer *protozeugme*, pošto upravna jezička jedinica dolazi na početku stiha / iskaza, za razliku od *hipozeugme*, kad upravna jedinica stiha dolazi na njegovom kraju.

### UMJESTO ZAKLJUČKA

Sve navedene stilske figure / postupci samo su dio ukupnog inventara stilskih figura koje se koriste u divanskoj književnosti Bošnjaka na orijentalnim jezicima. Dakle, stilske spomenute figure i postupci mogu se analizirati i na primjerima ostalih divana bošnjačkih autora na osmanskom turskom jeziku. Neke poetske vrste unutar divana pokazuju više sistematičnosti u upotrebi određenog tipa sintaksičkih stilskih figura, tako da neke poetske vrste češće koriste figure dodavanja ili iterativnog dodavanja, druge opet figure zamjene ili pak figure zamjene, dok se opet treće prepoznaju po čestoj upotrebi sintaksostilskih figura / postupaka permutacije. Tek temeljita analiza i usporedba određenih tipova sintaksostilskih figura u divanima različitih bošnjačkih autora na orijentalnim jezicima može pokazati osnovne stilske tendencije u upotrebi svake analizirane stilske figure / postupka pojedinačno.

### IZVORI I LITERATURA

- Andrews, Walter G. (1985), *Poetry's voice, society's song*, University of Washington  
Bašagić, Safvet-beg (1916), *Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti. Znameniti Hrvati, Bošnjaci i Hercegovci u Turskoj carevini* (priredili: Čehajić, Dž. i Ljubović, Amir), Svjetlost, Sarajevo  
*Bosnali Alaeddin Sabit, Divan* (haz. Turgut Karacan) Sivas 1991.  
Duraković, Esad (2000), *Arapska stilistika u Bosni: Ahmed sin Hasanov Bošnjak o metafori*, Sarajevo  
Kajzer, Wolfgang (1973), *Jezičko umetničko delo* (prev. Z. Konstantinović), Beograd  
Karacan, Turgut (1990), *Dere-nâme (ya da) Hâce-i Fesâd ve Söz Ebesi - Sâbit*, Sivas  
Karacan, Turgut (1991), *Zafer-name - Sabit*, Sivas  
Katnić-Bakaršić, Marina (1996), *Gradacija (od figure do jezičke kategorije)*, Sarajevo

---

18 tj. *mevâlî* = kadije visokog stupnja, glavni kadije.

Katnić-Bakaršić, Marina (2001), *Stilistika*, Sarajevo

Kovačević, Miloš (1991), *Gramatika i stilistika stilskih figura*, Sarajevo

Lešić, Zdenko (2005), *Teorija književnosti*, Sarajevo

Levin, Samuel R. (1973), *Linguistic structures in poetry*. The Hague – Paris

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

## SYNTACTOSTYLISTIC EXPRESSIVITY OF FIGURES OF SPEECH IN SABIT UŽIČANIN'S POETRY

### *Summary*

In this paper I analize different syntactic figures of speech in the poetic corpus of Sabit Alaudin Užičanin, a well known Bosniak poet who wrote in Ottoman Turkish language. I analyze the next syntactic phenomena / figures of speech: a) figures of *adding*, b) figures of *iterative adding*, c) figures of *subtraction*, d) figures of *replacement*, e) figures of *permutation*.

All these figures are only a small part of the figures of speech that can be found in the diwan literature of Bosniaks in oriental languages. Some poetic types within the diwan have a greater systematicity in the usage of particular types of syntactic figures of speech. However, only a thorough analysis and comparison of different types of figures in the diwans of various Bosniak authors who wrote in oriental languages can show the basic stylistic tendencies in the usage of every single analyzed stylistic phenomenon.

Jasmin DŽINDO

JEZIK LIKOVA  
U "GEPARDU" GIUSEPPEA TOMASIJA DI LAMPEDUSE

KLJUČNE RIJEČI: *jezik likova, jezik pisca, stil, jezičko oblikovanje*

Na tradicionalni autorski govor kojim je pisan roman utiču, čineći jedinstvenu cjelinu, pojedini govorovi definirani svojom historijskom, sociološkom, psihološkom prirodom i funkcijom. Pojedini likovi, bez potenciranja "jezičkog realizma" dijalekta, imaju precizno određene limite, jezičke okvire u kojima se kreću i koji ih definiraju.

Iz ideološke bipolarnosti rađa se struktura historije u opozicijama: antiburbonska revolucija ostaje ipak vanjska činjenica, priobalna struja, dok je glavni tok fabule koncentriran na Don Fabrizija, Concettu, Angeliku, Pirronea i Tancrediju onda kada se on vratи u krug familije. Indirektni govor, refleksija događaja idu u dva pravca: onog aristokratskog Don Fabrizija i narodnog, prizemnog poimanja stvarnosti oca Pirronea. Svi likovi imaju poneku distinkтивnu crtu po kojoj se prepoznaju: gepardska veličanstvenost Kneza, Angelikina usta okusa jagode, njen otac Sedara je prenizak, sitan i neuredno obrijan, Maria Stella se uvijek krsti u krevetu, nazalizacija glasa Tancredija ili, kako to kaže Lampedusa, *l'affettuosità beffarda* (podrugljiva ljubaznost).

Nova klasa koja je u usponu predstavljena je s najmanje tri reprezentativna lika:

- Don Ciccio Ferrara "che nascondeva l'anima illusa e rapace di un liberale dietro occhiali rassicuranti e cravattini immacolati"<sup>1</sup>,
- Russo, koji "compiva le proprie ruberie convinto di esercitare un diritto"<sup>2</sup>,

1 Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1984, str. 23.  
[koji je skrivao obmanutu i grabežljivu dušu liberala iza umirujućih naočala i čistih kravata], (preveo J. Dž.)

2 Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1984, str. 24.  
[svoje je krađe počinjao u uvjerenju da se koristi nekim pravom.]

- don Calogero Sedara, za kojeg “approfittare è legge di natura”<sup>3</sup>.

Iako “piščev jezik” svoj zadržljivoči *crescendo* doživljava u zadnjem pasusu, ne možemo propustiti a da ne spomenemo jednu od njegovih genijalnih intervencija u jezičkom tkivu, a koja je baš i namijenjena pažljivom čitaocu koji želi pronaći ključ čitanja Lampedusinog romana. U epizodi o plebiscitu potkrada se “genijalna” omaška pisca kada on navodi da će posao oko postavljanja kanalizacije u Donnafugati biti dovršen 1961. godine, dakle stotinjak godina poslije radnje u romanu, što vjerovatno i odgovara pravoj istini. Distanca i uloga pisca ne može se sa sigurnošću odrediti, jer je on čas sudionik događaja da bi se odmah u narednoj rečenici vratio na ulogu nekoga ko sve to promatra iz vremenske vizure od stotinu godina poslije. Svoj “životni” roman on s vremenom na vrijeme “posjećuje” tek toliko da bi razjasnio ili se narugao svojim ličnostima.

Jezik pisca i jezik kojim govori knez Salina, kao glavni lik u knjizi, sve do njegove smrti su manje više isti, prepliću se, jer ne treba izgubiti iz vida da se ti likovi i u stvarnosti preklapaju pošto se tu radi o liku piščevog pretka prenesenog u književnost. Likovi kao što su don Fabrizio, Concetta i Angelica doživljavaju i psihološku i sociološku transformaciju tokom radnje, kako vanjsku tako i unutarnju, a shodno tome korespondiraju i jezički registri kojim se oni koriste.

Jezički dijapazon kneza Saline, starog aristokrata koji neprestano promišlja svijet oko sebe svakako je najslojevitiji, najviše podložan situacijskom odabiru leksike. Hladan i strog prema svojoj porodici, društven i ljubazan kada razgovara s Angelicom, lukavo pronicljiv u razgovoru sa seljacima, gdje mu rečenice postaju kratke, odsječne, misao napregnuta i jasna, uz odsustvo atributa i stilskih figura, nježan je i obraća se jezikom punim ljubavi prema nečaku Tancrediju (*Sei pazzo, figlio mio*). U njemu nalazi odgovore na svoja životna pitanja i utjehu jer je Tancredi jedini koji naslućuje njegove misli, koji može dati lakonski odgovor i odagnati njegove sumnje, a iznad svega jedini s kojim se može identificirati (... *i suoi stessi occhi lo fissavano ridenti (...) Questo era il figlio suo vero.*)<sup>4</sup>.

Druga je strana njegove ličnosti, njegov unutrašnji život pun metafizičkog razmišljanja, prikazana sasvim drugaćijim stilom. To su rečenice duge

---

3 O.c., str. 142.

[sticanje koristi je prirodni zakon]

4 O.c., str. 56.

[... njegove oči su ga gledale nasmiješene (...) To je bio njegov pravi sin.]

ponekad i cijeli jedan pasus, pune gorčine, pesimizma, lucidnog uočavanja životnih realnosti protiv kojih se čovjek ne može boriti, ali se i takve tužne i mračne misli gotovo uvijek ublažavaju, odnosno sizifovski prevladavaju, samo u ovom slučaju ne prezriom, već izvanredno duhovitom ironijom, to jeste omalovažavanjem sebe ili svodenjem svijeta na svoju mjeru tako što probleme s kojima se ne može nositi odguruje od sebe i relativizira životne muke. A upravo u tim unutarnjim monolozima jezik pisca i njegovog glavnog junaka dolaze u istu ravan, pisac nadahnuto i iznenađujuće moderno progovara kroz knežev lik. Jedan od najboljih primjera u knjizi je sljedeći:

*Qualcuno era morto a Donnafugata, qualche corpo affaticato che non aveva resistito al grande lutto dell'estate siciliana, cui era mancata la forza di aspettare la pioggia. “Beato lui” pensò il Principe mentre si passava la lozione sulle basette. “Beato lui, se ne strafotte ora di figlie, doti e carriere politiche.” Questa effimeria identificazione con un defunto ignoto fu sufficiente a calmarlo. “Finché c’è morte c’è speranza” pensò; poi si trovò ridicolo per essersi posto in un tale stato di depressione perché una sua figlia voleva sposarsi. “Ce sont leurs affaires, après tout” pensò in francese come faceva quando le sue cogitazioni si forzavano di essere sbarazzine. Sedette su una poltrona e si appisolò.<sup>5</sup>*

U ovom citatu uočavamo i jednu psovku, koja je doduše jedina u knjizi, ali ipak značajna sa stilskog stanovišta. Ako uzmem da je to jedan od osnovnih rekvizita modernog pisanja (i koji će u hronološkom smislu u Italiji doći tek nekoliko godina nakon pojave ovog romana, s neoretorikom), njeni upotrebi pobija tvrdnju o ovom romanu kao tipičnom historijskom romanu devetnaestog stoljeća. S druge strane, pojašnjava kritike koje je roman pretrpio jer nije bio na kolosijeku “neorealizma”, odnosno “jezičkog realizma”. Ovo posljednje i stoga što нико не bi očekivao psovku od jednog plemiča, a pogotovo ne u “plemičkom romanu” kao što je ovaj. Radi se o pasusu izvan-

---

5 O.c., str. 49.

[Netko je umro u Donnafugati, neko izmoreno tijelo koje se nije oduprlo velikoj žalosti sicilijanskog ljeta, kojemu je ponestalo snage da čeka kiše. “Blago njemu”, pomisli Knez trlajući losionom zaliske. “Blago njemu, jebe mu se sada za kćeri, miraze i političke karijere.” To prolazno poistovjećenje s nepoznatim pokojnikom bilo je dovoljno da ga umiri. “Dok ima smrti, ima i nade”, pomisli; poslije se sam sebi učini smiješan što je zapao u takvo stanje potištenosti zato što mu se jedna kćer želi udati. “Konačno, to su njihove stvari” pomisli na francuskom, kao što je činio kad god se trudio da mu umovanje bude obješenjačko. Sjede u naslonjač i zadrijema.], (T. di Lampedusa, *Gepard*, str. 70).

redno stilski oblikovanom, gdje se Knežev uzbudjenje smiruje ubacivanjem i rečenice na francuskom jeziku. I tu pisac jezički genijalno uzdiže tu ogradu koju knez postavlja između sebe i svijeta da bi ostao to što jeste radi i održao svoj duševni mir.

U rijetkim dijalozima evidentna je sociološka razlika među pojedinim likovima, gdje ih obično odaje poneka riječ. Tu razliku potencira i sam pisac u don Calogerovom razmišljanju o jeziku, sugerirajući distinkciju između:

*Non mi sono spiegato bene* (Nisam se dobro izrazio), gdje je upotrijebljen glagol “*spiegarsi*” kao znak vrlo učtivog govora, a ne naprimjer *dichiararsi*, koji se u takvom kontekstu obično upotrebljava).

S druge strane, don Calogero će reći :

*Non hai capito un corno* (Nisi ni zere razumio), gdje pisac upotrebljava glagol *capire un corno*, koji je prizeman, prostački i svakako ne odgovara razgovoru tokom jedne epizode u romanu u kojoj se opisuje otmjena večera.

Priprema kneza za razgovor s don Calogerom oko vjenčanja Tancredija i Angelice je data u samo dvije rečenice, a to su ustvari cijela dva pasusa. U toj sceni kneževe rečenice su duge, misao se razvija u kurtoazno-hvalisavom maniru prilagođenom situaciji, ali je to uvijek birana leksika. Vrhunac knjige, ako ga uopće i ima, to jest vrhunac vitalnosti Saline-gepara je dat u ta dva pasusa. Na skoro jednakoj udaljenosti jedna od druge pisac će upotrijebiti prvo riječ na engleskom *Lime-Juice*, zatim francusku *Redingnote*, potom njemačku *Blater der Himmelsforschung*. Sve je baš kako bi trebalo da bude čak je i Salinino raspoloženje dobro. Ali odmah zatim pomoću nehotične asocijacije misli on se vraća u surovu realnost.

S druge strane, don Calogerove rečenice su kratke, zajedljive, surovo konkretne i pragmatične, pune brojki i kalkulacija o novcu i hektarima zemlje koje će dati u miraz svojoj kćerci. Likovi su osmišljeni u opozitivnim parovima: među njima su najmarkantniji: Don Fabrizio i don Calogero i par Angelica-Concetta. Razlika je ogromna: od društvenog staleža do kulture, pa i samog fizičkog izgleda. Opozicija postoji i unutar samih likova. Knez je fizički ogroman i snažan ali je sav okrenut kometama, apstraktnim idejama, unutrašnjim monologozima.

Napomenuli smo već da je Angelica jedna od ličnosti koja podliježe najvećoj transformaciji tokom radnje romana, a to je svakako vidljivo i na jezičkom planu. Od brižljivo pripremanog i hinjeno skrušenog pozdravljanja na prijemu u kući Salina (izgovorenog drhtavim glasom), ona pri kraju knjige personalizira vodeći sloj društva i kada razgovara s Concettom, pisac i sam kaže: “*Parlava molto e parlava bene;*”<sup>6</sup>. Međutim, njen unutarnji monolog je, kako to i priliči, na sicilijanskom dijalektu:

“Noi avremo il “furmento” e questo ci basta; che strada e strada”<sup>7</sup>

Značajno je, pored ostalog, da od samog prvog pojavljivanja Angelice (doslovno filmskog pojavljivanja, pompoznog ulaska u kadar), pisac nastoji da nam ukaže da će čak i ona, tako blistava i puna mladalačke snage, biti jedna od onih iz svijeta pobijedenih: bez ljubavi, bez istine, bez intimne ljepote.

Jezik Tancređija je pak manje apstraktan, neopterećen metafizičkim, “krajnjim” pitanjima, ali je zato više enigmatičan: “*Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*”<sup>8</sup>, što ipak ne umanjuje njegovu konkretnost. Jer upravo je on taj koji je najviše svjestan historijske situacije u kojoj se nalazi njegova klasa, i njegova mladost ga pokreće na brzo djelovanje i prilagodavanje “zemaljskoj” realnosti. Medu svim likovima pas Bendicò je jedini sigurno pozitivan. On otvara roman ulaskom u salu, a na samom kraju je on “kraj svega”. On ima funkciju da umiri Kneza jer djeluje na njega isto “kao i zvijezde” i stiče se dojam da je njegov lik zadužen da svaki put otjera laž i hipokriziju. U tom kontekstu je značajno njegovo režanje na Angelicu kada je ugleda i obratno, njegovo uvjerenje da je Chevalley “dobar čovjek”.

Zanimljivo je da socijalna hijerarhija likova počinje već s načinom pišanja njihovih imena. Pa tako imamo *Don Fabrizio*, pisano velikim početnim slovom, a drugi likovi su *don Calogero* i *don Ciccio*. U gradiću San Comu jezuita je *Padre Pirrone*, ali je stoga drugdje *padre Pirrone*. (podvukao J. Dž.)

Ni imena likova nisu slučajno izabrana (npr. Angelica po junakinji iz Ariostovog djela *Orlando innamorato*). Imena osoba iz male seoske komedije u San Comu su karakteristična jer su data u deminutivima, vjerovatno zbog

6 O.c., str. 180. [Govorila je mnogo i govorila je dobro;], (T. di Lampedusa, *Gepard*, str. 255)

7 O.c., str. 97. [Imamo šenicu, i to nam je dosta; kakav put pa put! ], (T. di Lampedusa, *Gepard*, str. 138)

8 O.c. str. 21. [Ako želimo da sve ostane kako jest, treba da se sve promijeni.], (T. di Lampedusa, *Gepard*, str. 30)

takve konstelacije odnosa između plemstva-puka: don Pietrino, Sarina, 'Ncelina, Vicenzino, Santino, Turi.

I tako, dok roman sve više ubrzava prema svom epilogu, sa sve većim presjecima vremenskih intervala, priča se postepeno s likova prenosi na predmete koji personificiraju stvarnost osoba i smisao njihova života. Ili je to možda zato da bi se koliko je to moguće usporilo raspadanje jedne plemićke klase, prenošenjem težišta na predmete koji su ipak trajniji od ljudi. Jedan od najboljih opisa koji to argumentuje je onaj predvorja kuće gdje žive tri sada već ostarjele sestre Salina:

*In quel tale pomeriggio di maggio 1910, l'adunata dei capelli era addirittura senza precedenti. La presenza del Vicario Generale dell'Archidiocesi di Palermo era annunziata dal suo vasto cappello di fine castoro di un delizioso color "fuchsia", adagiato su di una sedia appartata, con accanto un guanto solo, il destro, in seta intrecciata del medesimo delicato colore; quella del suo segretario da una lucente peluche nera a peli lunghi, la calotta del quale era circondata da un sottile cordoncino violetto; quella di due padri gesuiti dai loro capelli dimessi in feltro tenebroso, simboli di riserbo e modestia. Il copricapo del cappellano giaceva su una sedia isolata come si conviene a quello di persona sottoposta ad inchiesta.<sup>9</sup>*

Ti šeširi koji se spominju u ovom citatu svakako govore ponešto i o svojim vlasnicima i od tog trenutka pisac će insistirati na minucioznim opisima stvari, koje se kao i tri gospođice Salina lagano ali sigurno kreću prema smrti mada stvari umiru sporije, ali su zato već mnogo prije lišene sadržaja, dakle beskorisne.

Rekli smo da je roman koncipiran iz osam dijelova, a zadnje poglavlje je nazvano "Kraj svega" i upravo tu piščev jezik dolazi do trijumfalnog izražaja. U tom poglavljju na površinu izranja pas Bendicò, kojem je pisac dodijelio život dug pedeset godina i koji traje duže i od relikvija, da bi kao simbol jed-

---

9 O.c., str. 171.

[Toga popodneva u svibnju 1910., zbog šešira zaista je bio kao nikada do tada. Nazočnost generalnog vikara palermske nadbiskupije najavljavao je njegov veliki šešir od fine dabricine divne fuksijine boje, položen na izdvojenu stolicu, s jednom rukavicom kraj sebe, desnom, od pletene svile u istoj nježnoj boji; nazočnost njegova tajnika najavljavao je sjajni crni pliš duge dlake kojemu je kalota bila opasana tankom ljubičastom trakom; nazočnost dvaju otaca isusovaca najavlivali su njihovi skromni šeširi od tamna pusta, znaci uzdržljivosti i krotkosti. Kapelanovo pokrivalo ležalo je na osamljenoj stolici, kako i priliči pokrivalu osobe podvrgnute istrazi.], (T. di Lampedusa, *Gepard*, str. 244.)

nog vremena i porodice postao simbol njihove nepravične i totalne propasti. Međutim u toj sceni dok on biva odvučen i bačen na smetljivo, čitalac ne može eksplicitno zaključiti da li se tu radi o napunjenoj lutki ili živom biću i to upravo zbog jezičkog oblikovanja ta posljednja dva pasusa knjige:

*Concetta si ritirò nella sua stanza; non provava assolutamente alcuna sensazione: (...) Continuò a non sentir niente: il vuoto interiore era completo; soltanto dal mucchietto di pelliccia esalava una nebbia di male-ssere (...) “durante il vollo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell’aria un quadrupede dai lunghi baffi e l’anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò il pace in un mucchietto di polvere livida.”<sup>10</sup>*

Roman se zatvara s letom Bendicoa upravo stoga što knjiga želi biti historija “Geparda”, to jeste cijelog simboličkog univerzuma vezanog za ime porodice Salina. S Bendicom nestaju posljednji ostaci *Geparda*. I u tom zadnjem času upotrijebljen je glagol *danzare*, taj glagol toliko puta ponavljan u romanu da bi se opisao stav geparda na porodičnom grbu. Bacanje Bendicoa i njegova šapa u zraku je posljednji prijekor stvari koje na “kraju svega” postaju beskorisne, lišene smisla. Možemo sa sigurnošću konstatirati da u romanu postoji cijela jedna shema i “topologija” imena koja su nužno motivirana likovima koji ih nose. Ako je i obrnuto, ako su i likovi determinirani svojim imenima, to je najzad malo važno. Ono što se nameće kao zaključak jeste da su likovi tako koncipirani da predstavljaju sve značajnije karaktere i postupke na ovom svijetu, da odslikavaju nerazrješivu međuzavisnot i izmiješanost sudbina koje se odvijaju po nekom nama stranom i nikad otkrivenom “redu vožnje”.

## LITERATURA

- Aromatisi, G. (1993), *Scritti ritrovati*, Flacovio editore, Palermo  
 Debenedetti, G. (1071), *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano  
 Manacorda, G. (1996), *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Editori riuniti, Roma

10 O.c., str. 187.

[Concetta se povuče u svoju sobu; nije čutjela apsolutno nikakav osjećaj: (...) Ni dalje nije ništa osjećala: unutrašnja praznina bila je potpuna; samo je iz hrpice krzna hlapila magla nelagodnosti(..) Za vrijeme leta sa prozora dolje, njegovo se obliće u jednom času ponovo složilo: moglo se vidjeti kako u zraku pleše četveronožac dugih brkova, a podignuta prednja desna šapa izgledala je kao da proklinje. zatim je sve našlo mir u hrpici modrikaste prašine.], (T. di Lampedusa, *Gepard*, str. 264)

Tomasi di Lampedusa, G. (1982), *Gepard*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb  
Tomasi di Lampedusa, G. (1984), *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano

## IL LINGUAGGIO DEI PERSONAGGI DEL “GHEPARDO” DI GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

### *Riassunto*

Uno dei romanzi italiani più famosi, “Il Gattopardo”, ci rivela non solamente una consistenza interna del polisenso esistente ai livelli narrativi, ma anche una nuova tecnica narativa realizzata tramite lo stile e il linguaggio dei personaggi. L’interferenza tra un personaggio e il suo linguaggio nel romanzo è stata elaborata dallo scrittore fino ai dettagli più minuziosi. Il lessico usato determina il personaggio o viceversa, poco importante! Quello che si dimostra evidente è questa armonizzazione interna ed esterna (rappresentata anche graficamente) dei caratteri dei personaggi, ben decritti tramite se stessi.

Janja POLAJNAR

NICHT IMMER, ABER IMMER ÖFTER  
ausdrucksformen und Funktionen von eingeprägten  
Werbewörtern und -sprüchen in der Allgemeinsprache

SCHLÜSSELWÖRTER: *Werbesprache, Alltagssprache, Medien, Intertextualität*

Ziel der vorliegenden sondierenden Untersuchung war es aufzuzeigen, inwiefern die Sprache der Werbung die (außer)werbliche Gemeinsprache beeinflusst und prägt, bzw. inwiefern Bausteine der Werbung in die Gemeinsprache integriert werden. Zuerst wurde ein Überblick über das Vorkommen und die Funktionen von unterschiedlichen Bausteinen der Werbung in der Allgemeinsprache skizziert. Des Weiteren untersuchte ich den am häufigsten verwendeten Baustein der Werbung, den Slogan, in seiner intertextuellen Funktion als Prätext. Anhand der gewonnenen Ergebnisse können zwei Schlüsse gezogen werden: Erstens werden in die Alltagskommunikation nicht nur Werbebausteine, d.h. Markennamen, Logos, Schlüsselwörter und Slogans aus der Werbung integriert, es wird auch Werbung als Gattung nachgeahmt. Zweitens beeinflusst Werbung verschiedene Bereiche der Kommunikation, von außerwerblicher über werbliche Kommunikation bis zur Kommunikation unter Jugendlichen. Die Gründe dafür sind auf die Allgegenwart der Werbung, ihre Einprägsamkeit, die Konsumorientierung der heutigen Gesellschaft sowie auf den hohen Medienkonsum und das starke Markenbewusstsein der heutigen Gesellschaft zurückzuführen.

## 1. Einleitung

Der Gebrauch intertextueller Verfahren als stilistisches Mittel der Postmoderne spielt längst nicht nur in der Literatur sondern auch in der Publizistik und Werbung eine entscheidende Rolle (vgl. Wills 1989: 8; Janich 1997). Die absichtliche und erkennbare Bezugnahme eines Textes auf andere Texte ist also keineswegs als auf literarische Texte oder auf spezifische Textsorten beschränktes Verfahren, sondern vielmehr als „quasi-universales“ Verfah-

ren aufzufassen, das je nach Kommunikationskonstellation und Textfunktion auf unterschiedliche Art und Weise genutzt werden kann“ (Androutsopoulos 1997: 1). Die Gestalt der Intertextualität in der Postmoderne kennzeichnet sich durch

*die zunehmende Knappheit und Abstraktion der intertextuellen Referenz, ihre Bewegung hin zum Visuellen und Multimedialen, die verstärkte Ausnutzung von Textsortenmustern an der Stelle konkreter Prätexe und, last but not least, die Integration der Intertextualität in den Alltag und in die Alltagskultur (Androutsopoulos 1997: 15).*

Massenmediale Textsorten wie Werbung bedienen sich also in ihrem Versuch, aufzufallen und die Aufmerksamkeit der Zielgruppe zu gewinnen, u.a. intertextueller Strategien. So greift Werbung Redewendungen, Zitate aus der Literatur und Medien oder sogar alte bekannte Slogans auf, um sie dann zu verfremden (vgl. Janich 1997). Auf der anderen Seite wird *nicht immer, aber immer öfter* darauf hingewiesen, dass auch die Sprache der Werbung seit einiger Zeit in einem nicht zu unterschätzenden Maße die Alltagskommunikation und Publizistik beeinflusst und prägt. So wurde beispielsweise Verona Pooths *Hier werden Sie geholfen* zu einer festen Redewendung bzw. einem geflügelten Wort, das “auf Schildern vor Bäckereien und Amtsstuben mit einem Augenzwinkern zitiert wird“ (fluter.de Archiv Nr. 53).

Der vorliegende Artikel versteht sich als ein Versuch, die Wechselwirkungen zwischen der Werbung und Gemeinsprache zu skizzieren. Hierbei wird es nicht auf die intertextuellen Bezüge, ihre Formen und Funktionen in der Werbung eingegangen, sondern es wird versucht aufzuzeigen, inwiefern die Sprache der Werbung die (außer)werbliche Alltagskommunikation beeinflusst und prägt, bzw. inwiefern Bausteine der Werbung in die Alltagskommunikation integriert werden. So wird in einem ersten Schritt der Einfluss unterschiedlicher Werbebausteine auf die Allgemeinsprache diskutiert; hierbei werden vor allem die Vorkommensbereiche und Funktionen von unterschiedlichen Bausteinen der Werbung in der Gemeinsprache skizziert, um dann in einem zweiten Schritt auf den am häufigsten verwendeten Baustein der Werbung, den Slogan, in seiner Funktion als Prätex einzugehen.

## 2. Das Vorkommen von Werbebausteinen in der Alltagssprache

Unter dem Begriff *Sprache der Werbung*<sup>1</sup> verstehe ich nicht eine lexikalisch und grammatisch fixierbare Sprachform im Sinne eines allgemein gültigen Textsortenstils bzw. einer Varietät, sondern einen öffentlichen und auf Verhaltenssteuerung gerichteten Sprachgebrauch (funktionaler Stiltyp). Dieser zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: Indirektheit (artifizieller und pursuasiver Sprachgebrauch), Adressatenorientiertheit, sprachliche Schnelllebigkeit und Kreativität (vgl. Sowinski 1998; Zielke 1991; Janich 2001; Bußmann 2002). Hinsichtlich der Untersuchung von lexikalischen Mitteln und grammatischen Strukturen der Werbesprache ist es immer problematisch festzustellen, ob einzelne lexikalische Mittel und grammatischen Strukturen werbespezifisch sind und nicht aus der Alltagssprache lediglich übernommen und durch Werbung nur popularisiert wurden, d.h. dass sie sich von ihrer Verwendung in der Gemeinsprache nur durch ihre Häufigkeit unterscheiden. Versucht man also den Einfluss lexikalischer Mittel wie Fachwörter und grammatischer Strukturen festzustellen, ist es sehr schwer nachzuweisen, ob diese Mittel tatsächlich über die Werbung in die Alltagskommunikation kamen. Dies kann anhand von Korpusanalysen nachgewiesen werden, indem Trendkurven errechnet werden (vgl. Henn-Memmensheimer 2006: 1). Deshalb soll an dieser Stelle mittels einer sondierenden Internetrecherche, einschlägiger Literatur und eigener Beobachtungen ein Überblick über das Vorkommen von Werbebausteinen wie Markennamen, Logos, Schlüsselwörtern, Schlagzeilen sowie Slogans in der Alltagskommunikation gegeben werden.

### 2.1. Markennamen

Markennamen sind keine Namen im engeren Sinn, da sie nicht Einzelobjekte bzw. -produkte individualisieren, sondern ganze Produktgruppen bzw. Herstellungsserien bezeichnen. So nehmen sie eine Zwischenstellung zwischen *Nomina propria* und *Nomina appellativa* ein (vgl. Greule/Janich 2001: 263; Koß 1999: 392). Durch die Allgegenwart von Markennamen, ihr Durchsetzungsvermögen sowie hohes Markenbewusstsein der heutigen Gesellschaft können im Hinblick auf die außerwerbliche Alltagskommunikation zweierlei Tendenzen festgestellt werden:

---

1 Die Sprache der Werbung bzw. Werbesprache ist als öffentlicher, auf Verhaltenssteuerung gerichteter Sprachgebrauch in Werbemitteln zu verstehen und ist von der Werbefachsprache, die von Werbefachleuten in der Fachkommunikation verwendet wird, zu unterscheiden.

*a) Markennamen als Appellativa*

Zum einen rücken Markennamen zu den Nomina appellativa näher und werden wie Appellative verwendet. In der Alltagskommunikation hört man oft Fragen wie: "Hast du ein Tempo/ Aspirin?" Hierbei wird nicht nach dem Taschentuch der Marke *Tempo* bzw. dem Schmerzmittel *Aspirin*, sondern nach dem Taschentuch bzw. Schmerzmittel einer beliebigen Marke gefragt. Markennamen werden immer dann zu Gattungsbegriffen, wenn Markennamen wie *Tempo*, *Tesa*, *Aspirin*, *Fön* und *Haribo* entsprechend allgemein Papiertaschentücher, Klebestreifen, Schmerzmittel, Haartrockner und Gummibärchen aus Gelatine bezeichnen (vgl. Greule/Janich 2001). In diesen Fällen spricht man von der Deonymisierung (vgl. Platen 1997: 121-129). Deonymisierte Markennamen, die formal betrachtet unverändert bleiben, beeinflussen den appellativischen Charakter der Sprache.

*b) Markennamen als Kindernamen*

Zum anderen überrascht in der letzten Zeit die Verwendung von Markennamen als Personennamen. Laut dem britischen Geburtsregister soll der Anteil der außergewöhnlichen Kindernamen wie *Ikea* oder *Apple* im letzten Jahr um 20 Prozent gestiegen sein. In Deutschland jedoch konnte dieser Trend wegen des rigiden Namensrechts nicht beobachtet werden. Meiner Meinung nach versucht man damit weniger seinem Kind durch Image-Transfer oder sogar Co-Branding für die Zukunft eine prägnante Positionierung und einen Mehrwert (vgl. Kinder werden Marken), sondern durch die außergewöhnliche Wahl einen Hauch des Ungewöhnlichen zu verleihen.

## **2.2. (*Falsch*)Logos**

In seiner Untersuchung von jugendkulturellen Textsorten stellt Androutopoulos (1997) fest, dass bei intertextuellen Bezügen als Prätext graphisch-visuelle bzw. bimale Vorlagen wie Logos möglichst bekannter Marken und Großkonzerne wie *Aspirin*, *Tempo* oder *Beck's* genutzt werden, um Falschlogos mit persuasiver Funktion zu gestalten. Falschlogos beobachtete er in Werbetexten, als Zeitschriftenumschläge, Schallplattenhüllen von Diskotheken und Kleinfirmen. So werden Falschlogos als persuasive Referenztexte letzten Endes für eine neue Art der Werbung verwendet. Weil als Prätexte vorzugsweise Logos alltäglicher Konsumprodukte gewählt werden, tragen die Prätexte "eine ‚globale Konnotation‘ (...): sie konnotieren den Alltag in einer konsumorientierten, spätkapitalistischen Wohlstandsgesellschaft" (Androutopoulos 1997: 11).

*Der Prättext-Symbolik wird hier ein völlig anderer Erfahrungsbereich gegenübergestellt. Es wird angestrebt, (verdeckte?) Verbindungen zwischen zwei verschiedenen Wissensrahmen herzustellen, oder aber „harmlose“ Alltagsprodukte werden mit Ekelhaftem assoziiert. (...) Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß die meisten Falschlogos keinen direkten Angriff ihres spezifischen Prätextes darstellen. Die Prätexte werden als Exemplare aus der Masse der Konsumprodukte herausgezogen, und die Verspottung wendet sich vielmehr gegen die Masse und nicht gegen das spezifische Exemplar. (Androutsopoulos 1997: 11-12).*

### **2.3. Schlüsselwörter**

Im Alltag hört man vereinzelt auch Werbeschlüsselbegriffe wie *unkaputtbar*<sup>2</sup> oder *durchschnupsicher*<sup>3</sup>. Auch bei diesen Schlüsselwörtern ist es sehr schwer nachzuweisen, ob dieses Wort wirklich aus der Werbung kommt, oder ob es nicht schon vorher da war und dann von der Werbung aufgegriffen wurde. Ähnlich wie bei Fachwörtern und grammatischen Strukturen müsste man auch hier anhand Korpusanalysen Trendkurven, die die Vorkommenshäufigkeit in angegebenen Zeiträumen ausgewählter Zeitungen und damit im öffentlichen Raum darstellen, errechnen (vgl. Henn-Memmensheimer 2006: 1). Die Internetrecherche ergab jedoch, dass solche Schlüsselwörter noch sehr stark an das Produkt gebunden sind, was als Hinweis dafür interpretierbar wäre, dass diese Schlüsselwörter eigentlich durch die Werbung in die Alltagskommunikation kommen. Deshalb ist ihre Verwendung in den außerwerblichen Kontexten selten und wirkt, wenn dies der Fall ist, jedoch sehr auffällig und öffnet neue Interpretationsräume, z.B. *Die durschnupsichere Theatergruppe GbR* oder der Berliner Punk-Rock-Band *Unkaputtbar*.

### **2.4. Schlagzeilen bzw. Claims**

Schlagzeilen werden im Gegensatz zu Slogans nicht werbemittel- und kampagnenübergreifend genutzt, sondern stark auf eine spezifische Werbung (Werbeanzeige, Werbeplakat etc.) bezogen, nicht selten mit einem starken Bildbezug und heben inhaltlich die Produkteigenschaften (z.B. *Bei Prellungen, Zerrungen, Verstauchungen: Mobilat. Mit der 3-Wirkstoff-Formel* (Mobilat)) oder den Nutzen für den Konsumenten (z.B. *So temperamentvoll, dass man*

---

2 Den Begriff *unkaputtbar* hat Coca-Cola vor rund 10 Jahren im Zusammenhang mit den damals neu auf den Markt gebrachten PET-Flaschen geprägt.

3 Als *durchschnupsicher* werden auf der Verpackung die Tempo-Taschentücher bezeichnet.

*kaum noch anhalten möchte. So sparsam, dass man kaum noch anhalten muss.* (Mazda 262)) hervor. Nur selten besitzen sie einen universellen Charakter und prägen sich entsprechend viel seltener in die Alltagskommunikation ein. Höchstens wäre dies bei den Schlagzeilen denkbar, die sich auf allgemeine Wertvorstellungen (z.B. *Manche mögen's sicher.* (VW Polo)) konzentrieren.

## **2.5. Slogans**

Slogans zählen zu den am meisten verwendeten Werbebausteinen, auf die in unterschiedlichsten Texten Bezug genommen wird. Interessanterweise werden Slogans, insbesondere die "Klassiker" wie *Nicht immer, aber immer öfter* (Clausthaler), *Sind wir nicht alle ein bisschen Bluna?* (Bluna), *Die zarste Versuchung, seit es Schokolade gibt* (Milka) oder *Freude am Fahren* (BMW) häufig als Leseranreiz in Zeitungsüberschriften, Weblogs aber auch Buchtiteln verwendet. Nicht selten werden Werbeslogans in modifizierter Form wieder für Werbezwecke verwendet. Da im Folgenden anhand von konkreten Textbeispielen auf die Verwendung von Slogans als Prätexten (Kapitel 3) eingegangen wird, sei an dieser Stelle auf weitere Ausführungen verzichtet.

## **2.6. Werbung als Textsorte**

Während sich die unter 2.1 bis 2.5 besprochenen Beispiele auf Einzeltextreferenzen bezogen, handelt es sich hier um Anspielungen auf die ganze Textgattung bzw. Textsorte Werbung. Bei Gattungsreferenzen bzw. Textmustermontagen lässt sich kein einzelner Referenztext herauslösen; es wird Werbung als Textsorte nachgeahmt.

Solche Gattungsreferenzen sind in der Alltagskommunikation selten. In ihrer Untersuchung über die Sprache der Jugend konnten Schlobinski u.a. (1993) anhand aufgenommener Gespräche unter Jugendlichen jedoch aufzeigen, dass Jugendliche in ihren Gesprächen auch Werbung als Textsorte spielerisch nachahmen und verfremden (Bricolageprinzip, ebd.: 159). In einer lockeren, "just for fun"-Situation greifen vier Jungen und zwei Mädchen in der Weihnachtszeit das Thema Weihnachtsgeschenke auf, wobei ihr detailliertes Wissen über Qualität und Preis verschiedener Markenprodukte deutlich wird. Das aufeinander folgende Zitieren und Imitieren von Sprüchen und Ausdrücken aus der Puppen-Werbung, der sie längst entwachsen sind, erzeugt eine Ironie, womit sie die massive Spielzeug- und Geschenkwerbung in der Vorweihnachtszeit kritisieren (vgl. ebd.: 162). Im folgenden Beispiel liegt insofern eine Mischform vor, als in die Textmustermontage zitatahaft Bruchstücke von Werbeslogans eingebaut werden.

- Jan: *ich wünsch mir eine barbie ((Lachen))*  
Martin: *he da ((Lachen))*  
Josef: *JAHA () GIBS JA SOLCHE () die kann man ins wasser legen und dann weiß man () ob das n junge ist oder n mädchen*  
Jan: *ja () das sind diese magic misery baby oder irgendwie so was ((Lachen)) und dann () ICH HAB N MÄDCHEN () N EIGENES KIND AU ((Lachen))*  
Martin: *was ist denn das da unten? hubs*  
Jan: *dream-baby mit verlängerbaren klappen ((Lachen, Raunen im Hintergrund))*  
Peter: *oder miss make up () is die schwester von*  
Josef: *= straker*  
Interviewerin: *du bist aber gut informiert ((Lachen, Hintergrund Gespräche))*  
Martin: *oder*  
Josef: *= oder diese () diese dinger () die auch watscheln cherry () merry muppet ((Hintergrundgespräche))*  
Josef: *WATSCHELBABY ((Hintergrundgespräche))*  
Jan: *CHERRY () MERRY MUPPET () sie kocht () sie sie ist süß () und sie sieht süß aus*  
Josef: *= is die nicht süß? und sie sieht süß aus ((Lachen)) oder diese bautzi kids auf (2 sec)*  
Jan: *bautzi babys*  
Josef: *ja () da gibts jetzt auch neue*  
Martin: *oder fisher-price*  
...

(Schlobinski u.a. 1993: 160)

Aus dem obigen Überblick ist es ersichtlich, dass Markennamen, Logos, Schlüsselwörter und Slogans aus der Werbung sowie Werbung als Gattung einerseits viele verschiedene Bereiche der außerwerblichen Alltagskommunikation und andererseits auch die werbliche Kommunikation in einem hohen Maße prägen und beeinflussen. Die Gründe dafür sind auf die Allgegenwart der Werbung, Konsumorientierung der heutigen Gesellschaft sowie auf den hohen Medienkonsum und das starke Markenbewusstsein der heutigen Gesellschaft zurückzuführen.

### **3. Slogans als Prätexte**

In der Alltagskommunikation wird unter den oben besprochenen Bausteinen der Werbung am häufigsten auf Slogans zurückgegriffen. Deshalb wird in dieser sondierenden und exemplarischen Untersuchung im Folgenden anhand von Textbeispielen<sup>4</sup> auf die Verwendung von Slogans als Prätexten von intertextuellen Bezügen näher eingegangen.

#### **3.1. Zum Begriff Intertextualität**

Intertextualität<sup>5</sup> wird heute in der Textlinguistik nicht mehr vordergründig als eine genuine Texteigenschaft angesehen, sondern versteht sich im engeren Sinn<sup>6</sup> auf der Produzentenseite als bewusste Bezugnahme eines Textes auf andere Texte, d.h. „wie ein Autor bzw. Text auf andere Autoren und Texte anspielt, sie zitiert, nachahmt (= plagiiert), parodiert oder karikiert“ (Janich 2001: 174). Auf der Rezipientenseite, die immer stärker in den Blick der Untersuchungen rückt (vgl. Holthuis 1993), wird Intertextualität hingegen als erkennbare Bezugnahme auf andere Texte verstanden. In Anlehnung an Dieter (2007) soll hier der Intertextualitätsbegriff wie folgt verstanden werden:

*Intertextualität liegt dann vor, wenn sich Gründe anführen lassen, aus denen hervorgeht, warum ein Rezipient erkennen kann, daß ein Autor eine Formulierung verwendet hat, in der sich ein Bezug auf einen anderen Text erkennen läßt* (Dieter 2007: 4).

#### **3.2. Grundformen der Intertextualität**

In Anlehnung an Holthuis (1993) wird hier zwischen drei klassischen Konstitutionsverfahren der „engen“ Intertextualität unterscheiden: Zitat, Anspielung und modifiziertes Zitat (nachfolgend: Modifikation). Zudem wird in Anlehnung an Androutsopoulos (1997) bei jedem Referenztext unterschieden,

---

4 Die zur Veranschaulichung angeführten Beispiele entnahm ich einer sondierenden Intertextrecherche. Zum anderen sind hier Beispiele aus Androutsopoulos Untersuchung zu jugendspezifischen Textsorten (1997) zitiert.

5 Der Begriff *Intertextualität* wurde durch Julia Kristeva Ende der sechziger Jahre in die Literaturwissenschaft eingeführt und veränderte das Literaturverständnis radikal.

6 Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Unterscheidung von Intertextualität als genuiner Texteigenschaft, also einem sehr weit gefassten Intertextualitätsbegriff, und einem enger gefassten Intertextualitätsbegriff, der den Text-Text-Kontakt wörtlich nimmt, indem die Übereinstimmung sprachlicher Strukturen als Merkmal der Intertextualität angesehen wird.

ob es sich um einen eigenständigen Referenztext handelt oder einen Referenztext, der in den Gesamttext eingebettet ist (eingebetteter Referenztext).

a) *Zitat*

Beim Zitat wird der Prätext oder ein Teil desselben unverändert in den Referenztext übernommen (vgl. Holthuis 1993: 92). Hierbei kann das Zitat unmarkiert oder markiert, d.h. mit Anführungszeichen, Kursivdruck oder Quellenangabe versehen sein.

(i) eigenständiger Referenztext

Bekannte Werbeslogans werden häufig in unmarkierter Form als Leseranreiz in Zeitungs- und Weblog-Überschriften, aber auch als Titel von Büchern und Kurzgeschichten verwendet.

(1) *Begrüßung: Nicht immer, aber immer öfter*

*Bei der Begrüßung stellt sich die Frage: Stehe ich auf, oder bleibe ich sitzen? Besonders für Frauen stellt sich diese Frage immer häufiger. Die Antwort lautet: Nicht immer, aber immer öfter. Dabei sollten Sie folgende Situationen im Berufs- und Privatleben unterscheiden: ...*

(Titel eines Artikels über Geschäftsetikette, VNR - Verlag für die Deutsche Wirtschaft AG; [http://www.vnr.de/vnr/selbstorganisationerfolgsstrategien/stiletikette/praxistipp\\_07227.html](http://www.vnr.de/vnr/selbstorganisationerfolgsstrategien/stiletikette/praxistipp_07227.html); 2.11.07)

(2) *Jobs per Mausklick - nicht immer, aber immer öfter*

*Strategie*

*Wo wird welcher Job angeboten: Am Internet kommen Stellensuchende kaum mehr vorbei. Ob beim Berufsstart, Auf- oder Umstieg - Bescheid wissen sollte auch der, der sich bevorzugt auf dem gedruckten Stellenmarkt informiert. Dazu verhelfen die Autorinnen Dorothee Köhler und Sonja Klug, auch ohne besondere Vorkenntnisse: "Bedingung ist lediglich, mit einem modernen PC umgehen zu können, der einen Internetanschluss besitzt".*

(Artikel von André Paul am 27. Mai 2000, URL: [http://www.welt.de/print-welt/article515870/Jobs\\_per\\_Mausklick\\_-\\_nicht\\_immer\\_aber\\_immer\\_oefter.html](http://www.welt.de/print-welt/article515870/Jobs_per_Mausklick_-_nicht_immer_aber_immer_oefter.html); 2.11.07)

(3) **Dahinter steckt immer ein kluger Kopf**

Beste Absolventen der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät geehrt  
(Pressemitteilung der Universität Münster (upm), 01. Juli 2005  
(<http://cgi.uni-muenster.de/exec/Rektorat/upm.php?rubrik=Alle&neu=0&monat=200507&nummer=06662>; 2.11.07)

(4) **Sind wir nicht alle ein bisschen bluna - oder - sei mal wieder bambucha**  
(Titel einer Kurzgeschichte von Annina Dessauer; <http://www.kurzgeschichten-verlag.de/kurzgeschichten/alltag-974.html>; 2.11.07)

In Beispielen 1 und 2 wird in den Artikelüberschriften die zunehmende Bedeutung von bestimmten Phänomenen (z.B. Online-Arbeitssuche) mit dem bekannten melodischen Clausthaler-Slogan, der mit Parallelismus spielt und wegen seiner Vagheit breite Verwendung findet, ausgedrückt. Die Pressemitteilung (Beispiel 3) hingegen wählt als die Überschrift den langjährigen Anzeigen-Slogan der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der die Teil-für-Ganzes-Relation aufgreift, um auf die Personen, die hinter den Ergebnissen der Top-Studierenden steht, bildhaft zu verweisen. Der Titel der Kurzgeschichte (Beispiel 4) verwendet den Limonaden-Slogan der Marke Bluna in Form einer rhetorischen Frage, mit der euphemistisch auf unsere Verrücktheit verwiesen wird.

(ii) eingebetteter Referenztext

Interessanterweise konnte ich im Internet keine Texte eruieren, in denen Werbeslogans in eingebetteter Form als Zitate vorkommen. In der Untersuchung von jugendkulturellen Texten führt Androutsopoulos (1997: 2) Beispiele von Werbeslogans an, die ihren ursprünglichen Kontexten entfremdet und in subkulturelle Kontexte eingebettet sind.

(5) **3.30h. Der extreme Laden ist voll und heiß, doch die Frisur sitzt, dank 3 Wetter Taft** (Swirly, Mannheim)  
(Androutsopoulos 1997: 2)

Beim Beispiel (5) wird der Slogan der Haarspraywerbung *Taft* am Anfang eines Partyberichts eingebaut, wobei die Uhrzeit und der Ort des Geschehens sich von der Werbung unterscheiden. Auch die hohe Temperatur ist nicht auf die Sonne, sondern auf den Betrieb im Nachtclub zurückzuführen (ebd.).

Durch die Übereinstimmung beider “extremen Atmosphären“, ist die Verwendung des Slogans eine überraschend witzige, jedoch treffende Wahl, um die Rezipienten zu erheitern.

### b) *Anspielung als Übernahme lexikalischer Elemente*

Holthuis (1993: 92) betrachtet die Anspielung als die so genannte “tiefenstrukturelle“ oder semantisch organisierte Referenzstrategie, bei der der Prätexxt und der Referenztext auf der Textoberfläche keine syntaktisch-strukturelle Identität, sondern nur einen mittelbaren Bezug aufweisen. Ich möchte die Anspielung mit Janich (2001: 175) insofern formalisieren, als dass sie als Übernahme von lexikalischen Elementen aufgefasst wird.

#### (i) eigenständiger Referenztext

In der einschlägigen Literatur sowie in den Ergebnissen durch Internetrecherche werden eigenständige Anspielungen als Übernahme von lexikalischen Elementen ausschließlich als Überschriften verzeichnet, die den Leserreiz stimulieren.

#### (6) **Die zarteste Versuchung:** Toshiba Portégé R500

Puh, als ich den Deckel des Toshiba Portégé R500 aufgeklappt habe, hat der mir einen ganz schönen **Schreck** eingejagt. So ein zartes Stück Display hatte ich noch nie in der Hand - zieht man den Bildschirm nur an einer Seite nach oben, verbiegt er sich doch glatt, so **schmal** ist er geraten (das Display meines Subnotebooks ist mindestens doppelt so dick).  
 (Titel des Blogs; <http://blog.focus.de/techtoys/archives/1070>; 2.11.07)

#### (7) **Zarteste Versuchung**

(Wellnesspaket-Angebot mit “hot chocolate-”Massage ([http://www.hotel-rebhan.de/angebote/zarteste-versuchung\\_10HDY.html](http://www.hotel-rebhan.de/angebote/zarteste-versuchung_10HDY.html); 2.11.07)

In den Beispielen 6 und 7 wird auf das wohlklingende Hochwertwörter-Syntagma “(die) zarteste Versuchung“ aus dem Slogan für Milka-Schokolade zurückgegriffen. Im Beispiel 6 wird der Leser insofern überrascht, als Computer eher selten als zart beschrieben werden. Bei der Bezeichnung für das Wellnesspaket (Beispiel 7) wird der Slogan hingegen nicht verfremdet, da Schokolade als zarteste Versuchung zwar nicht verzehrt, sondern als Massagepräparat verwendet wird.

(ii) eingebetteter Referenztext

In der einschlägigen Literatur sowie durch Internetrecherche konnte ich keine eingebetteten Anspielungen als Übernahme von lexikalischen Elementen eruieren.

c) *Modifikation*

Bei der Modifikation wird ein formal-strukturell identifizierbarer Prätexz in veränderter Form verwendet (nach Wills (1989) ist das “partielle Identität“). Janich (2001: 175) spricht von der Übernahme der syntaktischen Struktur. Im Allgemeinen lassen sich verschiedene Modifikationstypen mit den klassischen rhetorischen Transformationsverfahren beschreiben: Addition, Subtraktion, Permutation, Substitution (vgl. Holthuis 1993: 97).

(i) eigenständiger Referenztext

Ähnlich wie Zitate werden auch Modifikationen überwiegend als Leseranreiz in Zeitungsüberschriften verwendet. Darüber hinaus geht aus der Internetrecherche hervor, dass Modifikationen zum Beispiel in Grußkarten-texten vorkommen, um kommunikative Nähe zu schaffen und positive Assoziationen zu wecken. Nicht selten greifen auch Werbetexter auf bekannte Werbeklassiker zurück, jedoch wird in diesem Fall für Produkte aus anderen Produktbranchen als derjenigen, welcher das Originalprodukt entstammt, geworben.

(8) *Nicht immer, aber immer früher! Schwefelmangel im Herbst beeinträchtigt Gesundheit von Rapsbeständen!*

(Innovationsreport im Forum für Wissenschaft, Industrie und Wirtschaft ([http://www.innovations-report.de/html/berichte/agrar\\_forstwissenschaften/bericht-50280.html](http://www.innovations-report.de/html/berichte/agrar_forstwissenschaften/bericht-50280.html); 2.11.07))

(9) *Nicht immer der billigste, aber immer mit einem überzeugenden Preis Leistungsverhältnis.*

(Händlerkommentar im Forum (<http://forum.geizhals.at/t233270,1356347.html>; 2.11.07))

(10) *Die zarteste Versuchung seit es Avantgarde gab - Kunsterfahrung mit Geschmack*

(Artikel von Michael Linger über Negierung und Kultivierung des Geschmacks; [http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml\\_publikationen/kt95-10.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publikationen/kt95-10.html); 2.11.07)

(11) **Küsse sind die zarteste Versuchung seit es deine Lippen gibt...**  
(Grußkartentext auf GRUSSKARTENFREUNDE.DE; <http://www.grusskartenfreunde.de/postkarte-flirt-867.html>; 2.11.07)

(12) **Die zarteste Versuchung seit es Brillen gibt.**  
(Werbeslogan; [http://cgi.ebay.at/Die-zarteste-Versuchung-seit-es-Brillen-gibt\\_W0QQitemZ190163227069QQihZ009QQcategoryZ-28962QQcmdZViewItem](http://cgi.ebay.at/Die-zarteste-Versuchung-seit-es-Brillen-gibt_W0QQitemZ190163227069QQihZ009QQcategoryZ-28962QQcmdZViewItem); 2.11.07)

Im ersten Beispiel wird der Clausthaler-Slogan minimal modifiziert, indem das Lexem “öfter“ durch “früher“ substituiert wird, um den Slogan besser dem neuen Kontext anzupassen. Im Beispiel 9 wird aus demselben Grund hingegen eine umfangreiche lexikalische Addition dieses Slogans verwendet. Die Vagheit des Clausthaler-Slogans ermöglicht, trotz Modifikation die zunehmende Bedeutung eines Phänomens (Beispiel 8) wie im Originalslogan auszudrücken oder den Inhalt völlig zu verändern (Beispiel 9). In den Beispielen 10 bis 12 wird der erste Teil des Milka-Slogans, das Hochwertwort-Syntagma, (fast) unverändert beibehalten, der zweite Teil, der eigentlich den Bereich der Versuchung spezifiziert, wird entsprechend dem Kontext inhaltlich modifiziert.

(ii) eingebetteter Referenztext

In der Untersuchung von jugendkulturellen Textsorten stellt Androutsopoulos (1997: 7) fest, dass in diesen Texten am häufigsten auf Modifikationen zurückgegriffen wird.

(13) **Die schwarz weißeste Versuchung seit es Ska mit lärmenden Gitarren und rauhem Gesang gibt.** (Gags & Gore, Bremen)  
(Androutsopoulos 1997: 3)

(14) **Bratzige Gitarrenklänge, treibender Bass und klares Drumset ergeben in Kombination mit dem genialen Gesang ( ich stehe auf Frauenstimmen !!!) einen Eindruck, der mich zwar nicht gerade zu Stein erstarrten lässt, aber auf den ich ab und an ganz gerne ab-**

*fahre. Nicht immer, aber irgendwann vielleicht immer öfter ????*  
(*Plastic Population*, Paderborn)  
(Androutsopoulos 1997: 9)

(15) *Mensch sollte sich diesen Virus [=Plattenname, I.A.] holen, mensch gönnt sich ja sonst nichts.*  
(*Flex's Digest*, Wien)

(16) *BORN AGAINST - da weis man/frau was man/frau hat!!! Ich kann die Platte [...] halt nur empfehlen...*  
(*Fight Back*, Zeitz)  
(Androutsopoulos 1997: 9)

(17) *Ich weiß, daß diese LP kaum einem von euch gefallen wird, aber für mich definitiv meine tägliche Portion komprimierte Macht. Natürlich auf SLAP A HAM... Qualität hat einen Namen hahaha.* (*Confrontation*, Ludwigshafen a.R.)  
(Androutsopoulos 1997: 9)

(18) Was zeichnet Ihren Chor aus?

Das Auftreten des Chores in Frack und Zylinder ist mit Sicherheit das offenkundigste Markenzeichen von Eufonia. Darüber hinaus ist es wohl auch die musikalische Qualität und der musikalische Humor. Selbstbewusst behaupten wir von uns: **“Eufonia“ - die zarteste Versuchung, seit es Männerchöre gibt!**

(ZDF-Artikel; ://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/17/0,1872,5264177,00.html; 2.11.07)

Im Beispiel (13) liegt als Prätext der Werbeslogan der Milka-Schokolade vor. In technischer Hinsicht wird die syntaktische Struktur des Prätextes erhalten und durch eine oder mehrere lexikalische Substitutionen neu aufgefüllt (vgl. Androutsopoulos 1997: 3). In den Beispielen (14 - 16) handelt es sich um eingebettete intertextuelle Werbeslogans, die entweder die Gesamteinschätzung oder eine Kaufempfehlung erfüllen. Die geringfügigen Zusätze bzw. Modifikationen, die den Texten eine jugendkulturelle Note verleihen, sind: Die Gleichberechtigungsformen *mensch* und *man/frau* (Beispiel 15) spiegeln die Schreibnormen einer anti-sexistischen Jugendkultur wider. Durch den Lachausruf in (Beispiel 17) wird das Bewusstsein des Zitierens metasprach-

lich unterstrichen (vgl. Androutsopoulos 1997: 9-10). Durch die Internetrecherche konnte ich als einziges Beispiel eingebetteter Modifikation in einem nicht jugendkulturellen Text den Slogan für die Milka-Schokolade finden, der in einem ZDF-Artikel den Männerchor anpreist (Beispiel 18).

Im Hinblick auf die Form und den Grad der Intertextualität bzw. Referenzialität lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Slogans als Prätexte in der Allgemeinsprache tendenziell sehr auffällig, wenn auch nicht markiert verwendet werden. Zum einen werden Slogans oft unverändert, d.h. als Zitate, oder in nur „leicht“ modifizierter Form verwendet, indem nur ein Lexem ausgetauscht oder ausgelassen wird. So bleiben Slogans für den Leser gut erkennbar. Zum anderen liegen in der Allgemeinsprache vor allem eigenständige Referenztexte vor, d.h. es wird vor allem in den Artikel- und Weblog-Überschriften oder Buchtiteln auf die Slogans zurückgegriffen, um die Anfangsaktivierung des Lesers bzw. den Leserreiz zu liefern. Weniger auffällig sind Zitate und Modifikationen, die in die Texte eingebettet sind. Hierbei lässt sich feststellen, dass überraschenderweise fast alle Beispiele den jugendkulturellen Textsorten entstammen. Darüber hinaus werden in den jugendkulturellen Texten Slogans viel häufiger sprachspielerisch modifiziert und nur selten vollständig übernommen. Anspielungen als Übernahme von lexikalischen Elementen sind relativ selten und werden nur eigenständig verwendet.

### **3.3. Funktionen**

Bevor das semantische Verhältnis des Referenztextes zum Prätext in Relation zur Absicht der Produktion einer intertextuellen Referenz und letzten Endes zu ihrer Funktion gesetzt wird, ist es bei Slogans als Prätexten wichtig, ihre funktionalen und Gestaltungscharakteristika kurz zu erläutern.

Formal betrachtet zeichnen sich Slogans durch ihre Knappheit, Schlagfertigkeit und Prägnanz sowie das Aufgreifen von verschiedensten rhetorischen Strategien aus. Inhaltlich betrachtet ist für Slogans inhaltliche Vagheit bzw. unkonkrete Thematisierung positiver Aspekte sowie Bildhaftigkeit von Bedeutung. Da sie meist anzeigen- und medienübergreifend eingesetzt werden, fassen sie nicht den Anzeigeninhalt zusammen, vielmehr ist ihre Hauptfunktion in der Identifikation der Marke, des Produktes oder Unternehmens zu sehen (vgl. Janich 2001: 48-51). Sie erfüllen zudem weitere Teilfunktionen, wie Interesse aktivierende Funktion, Erinnerungsfunktion, vorstellungsaktivierende Funktion sowie Attraktivitätsfunktion (vgl. Stöckl 1997: 71-77). Wegen ihres Wiederholungscharakters stellen sie feste Bestandteile der Alltagskultur dar oder, wie es Schlobinski (1989: 17) ausdrückt, „Teile der kultu-

rellen Lebenswelt, die von den Beteiligten gemeinsam geteilt werden“. Wenn aktuelle Werbeslogans als sprachlich interessant oder witzig empfunden werden, werden sie als eine Art “geflügelte Worte“ (Janich 2001: 49) oder wenigstens für eine Weile in das eigene Repertoire von Sprüchen integriert und im alltäglichen Sprachgebrauch zu persuasiven oder evaluativen Zwecken eingesetzt. So wie die Werbung gut bekannte Zitate aus der Literatur, Sprache und Medien aufgreift, um auf bekannte Muster bzw. Sprach- und Denkschemata anzuknüpfen, so werden auch die Werbesprüche nicht wie normale Wörter verwendet, “sondern immer im Bewusstsein, dass man die Werbung zitiert“ (fluter.de Archiv Nr. 53).

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, dass Slogans erstens wegen ihrer Gestaltungscharakteristika, d.h. ihrer Knappheit und Schlagfertigkeit, der Bildhaftigkeit, der Verwendung rhetorischer Strategien u.a. vor allem in den Überschriften auftreten. Hierbei erfüllen sie in erster Linie die vorstellungsaktivierende sowie Interesse aktivierende Funktion auf der Rezipientenseite. Zweitens entsteht durch ihre Verwendung im Alltag ein Spannungsfeld zwischen der Marke, mit der der Slogan verbunden ist, und dem neuen Kontext. Je mehr dieses Spannungsfeld überraschend oder witzig empfunden wird, desto höher ist die Attraktivitätsfunktion der intertextuellen Referenz, die den Leser erheitern soll. Drittens muss auch die persuasive Funktion der intertextuellen Referenz berücksichtigt werden, wie sie typischerweise intertextuellen Werbetexten zugrunde liegt. In diesem Fall wird auf Intertextualität als Eigennutz zurückgegriffen.

Speziell in den jugendkulturellen Ressourcen unterscheidet Androutsopoulos (1997: 3) in Anlehnung an Schlobinski (1989: 14) zwei gruppen-spezifische Funktionen: die mimetische intertextuelle Referenz, die eine Reproduktion von positiv bewerteten kulturellen Ressourcen und gemeinsamen Wissensbeständen der Beteiligten darstellt und die verfremdende intertextuelle Referenz, bei der die Muster in Form von Sprachspielen verfremdet bzw. parodiert werden, die der negierten dominanten Kultur entlehnt sind, verfremdet bzw. parodiert werden. Diese zwei entgegengesetzten Funktionen intertextueller Referenz reichen für den größten Teil des Materials aus. Beide erfüllen gruppenindizierende Funktionen und beide finden sich nach Schlobinski (1989) auch in gesprochener Sprache Jugendlicher wieder.

#### **4. Fazit**

Mit der zunehmenden Medialisierung der Alltagsrealität wird es also, um bestimmte Diskurse vollständig zu erschließen, notwendig sein, nicht nur

bekannte Zitate aus der Literatur, aus Film und Musik sowie Redewendungen zu kennen, sondern auch Werbeslogans und Markennamen des Ziellandes, dessen Sprache und Kultur in allen ihren Formen und Ausprägungen man zu lernen, verstehen und begreifen versucht. Ein solches Register kann jedoch nicht nur für den DaF-Unterricht (z.B. Landeskunde- und Literaturunterricht), sondern auch für Übersetzer genutzt werden.

## BIBLIOGRAPHIE

- Androutsopoulos, J. (1997), "Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten", In: Klein, J./Fix, U. (Hrg.). *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Stauffenburg, Tübingen
- Bußmann, H. (2002), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 3., völlig neu bearb. Aufl. Kröner, Stuttgart
- Dieter, J. (2007), *Schlagt die Germanistik tot – färbt die blaue Blume rot. Gedanken zur Intertextualität*, [URL: <http://www.jolifanto.de/intertext/intertextualitaet.htm>; 20.07.2007]
- Greule, A./ Janich, N. (2001), "... da weiß man, was man hat? Verfremdung zum Neuen im Wortschatz der Werbung", In: Stickel, G. (Hrsg.). (2001). *Neues und Fremdes im deutschen Wortschatz. Aktueller lexikalischer Wandel*, Institut für deutsche Sprache, Berlin Jahrbuch 2000: 258-279.
- Hahn, A. (2005), *Kinder werden Marken*. [URL: <http://www.slogans.de/magazin.php?Op=Artiche&Id=46>; 18.07.2007]
- Henn-Memmesheimer, B. (2006), "Wortgeschichten: Driften im semantischen Raum", In: Eitelmann, M./ Stritzke, N. (Hrg.), *Ex Präteritis Praesentia. Sprach-, literatur- und kulturwissenschaftliche Studien zu Wort- und Stoffgeschichten*, Festschrift zum 70. Geburtstag von Theo Stemmler, Heidelberg [online] (PDF)
- Holthuis, S. (1993), *Intertextualität, Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Stauffenburg Verlag, Tübingen (Staffenberg Colloquium; Bd. 28)
- Janich, N. (1997), "Wenn Werbung mit Werbung Werbung macht ... Ein Beitrag zur Intertextualität", In: *Muttersprache* 107: 297-309.
- Janich, N. (2001), *Werbepsprache. Ein Arbeitsbuch*, 2. Aufl. Tübingen, Narr
- Koß, G. (1999), "Was ist „Ökonomie“? Vom Einzug der Globalisierung in die Onomastik", In: *Beiträge zur Namenforschung*, Neue Folge 34: 373-444.
- Platen Ch. (1997), "„Ökonomie“. Zur Produktnamen-Linguistik im Europäischen Binnenmarkt. Tübingen, (=Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie; 280).
- Schlöbinski, P. (1989), "Frau Meier hat Aids, Herr Tropfmann hat Herpes, was wollen Sie einsetzen?". Exemplarische Analyse eines Sprechstils. In: Schlöbinski, P. et. al. (Hrsg.): OBST 16. *Sprache und Erfahrung*: 1-34.

- Schlobinski, P./ Kohl, G./ Ludewigt, I. (1993), *Jugendsprache – Fiktion und Wirklichkeit*, Opladen, Westdeutscher Verlag
- Sowinski, B. (1998), *Werbung*. Tübingen. (= Grundlagen der Medienkommunikation; 4).
- Spillner, B. (1995), "Stilsemiotik", In: Stickel, G. (Hrg.): *Stilfragen*. IdS-Jahrbuch 1994. Berlin: 62-93.
- Stöckl, H. (1998), "Das Flackern und Zappeln im Netz. Semiotische und linguistische Aspekte des ‚Webvertising‘". In: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* (ZfAL) 29: 77 – 111.
- Wills, W. (1989), *Anspielungen: zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Sprachverwendung*, Tübingen.
- Zielke, A. (1991), "Beispiellos ist beispielhaft oder: Überlegungen zur Analyse und zur Kreation des kommunikativen Codes von Werbebotschaften", In: *Zeitungs- und Zeitschriftenanzeigen, Pfaffenweiler*. (= Reihe Medienwissenschaft ;5).

**“NICHT IMMER, ABER IMMER ÖFTER”**  
izražajni oblici i funkcije reklamnih riječi i fraza  
u svakodnevnom jeziku

*Sažetak*

Cilj ovog rada jestе pokazati koliko su svakodnevni jezik i / ili medijski tekstovi pod utjecajem reklamiranja, tj. koji su elementi reklama (slogana, tvrdnji, itd.) uključeni u svakodnevni jezik ili medijske tekstove. Rad pruža pregled svih reklamnih elemenata koji se koriste u medijskim tekstovima ili svakodnevnom jeziku i raspravlja o njihovom obliku i funkciji. Po mojim rezultatima, može se zaključiti da nisu u svakodnevni jezik i medijske tekstove uključeni samo reklamni elementi, nego i reklamni modeli. Štaviše, reklamni elementi u kreativno izmjenjenoj ili neizmjenjenoj formi utječu na različite vrste komunikacije: od reklamiranja, nepromotivnih tekstova, do komunikacije mladih.

Sedina BRKIĆ-MEĐEDOVIĆ

NAČINI NASTANKA FRAZEMA  
U BOSANSKOHERCEGOVAČKOJ ŠTAMPI

KLJUČNE RIJEČI: *frazem, frazeološki izraz, semantička transpozicija, trop, jezik štampe*

U radu sam pokušala ukazati na moguće načine nastanka frazema u bosanskohercegovačkoj štampi. Evidentno je da se u jeziku štampe proces semantičke frazeologizacije najčešće odvija metaforizacijom i metonimizacijom, a znatno rjeđe drugim tropima: poređenjem, personifikacijom, hiperbolom, antonomazijom i eufemizmom.

Novinska građa veoma je zahvalan materijal za osvjetljavanje procesa frazeologizacije, jer omogućava istraživaču da prati kako određeni frazemi vremenom gube svoju aktuelnost, manje se upotrebljavaju, a na njihovo mjesto dolaze novi, aktuelniji frazeološki izrazi. Takvi izrazi, koji su aktuelizirani novim političkim i sociokulturalnim realitetom, predmet su ovog istraživačkog rada.

## 1. Semantička transpozicija leksema kao frazeoloških komponenata raznim tropima

### 1. 1. Metaforizacija, metonimizacija

Semantičke transpozicije leksema kao frazeoloških komponenata najčešće se odvijaju metaforizacijom, metonimizacijom i poređenjem. Znatno rjeđe se prijenos značenja leksičkih jedinica realizira drugim tropima: antonomazijom, personifikacijom, hiperbolom, sinegdochom, perifrazom, eufemizmom, ironijom, antitezom, oksimoronom i paradoksom.

Metafora je

*skraćena poredba, tj. takva poredba u kojoj se ne kazuje što se s čime poredi nego se samo iskazuje drugi član poređenja. Metaforom se po načelu sličnosti prenose pojmovi iz jednog područja života i svijeta u*

*druga područja, povezuje se ono što svakodnevni govor rijetko povezuje i uspostavljuju veze i odnosi među pojavama i stvarima koje jezik svakodnevice ili znanstveni jezik teško mogu uočiti (Solar 1977: 65).*

Ona uvijek ima konotacijsko značenje, koje je i razlikuje od doslovног izraza, ali i povezuje s frazeološkim izrazom, jer je jedna od bitnih odlika frazema<sup>1</sup> upravo konotacija.

Najveći broj semantičkih transpozicija u analiziranom korpusu odvijao se upravo metaforičnim putem. Semantička transpozicija metaforom podrazumijeva nastajanje globalnog frazeološkog značenja metaforizacijom nefrazeološkog spoja riječi. U jednim slučajevima proces metaforizacije zahvata nefrazeološki spoj riječi u cijelini (potpuna semantička transpozicija), a u drugim samo pojedine komponente tog spoja (djelomična semantička transpozicija). Tako je naprimjer u frazeološkom izrazu *trnje i ruže* (DA, 3806/36) ostvarena potpuna semantička transpozicija, a u izrazu *osloboditi se repova* (DA, 3819/95) djelomična semantička transpozicija.

U primjeru *trnje i ruže* (DA, 3806/36) lekseme *trnje i ruže* metaforična su zamjena za lekseme *loše, dobro / tegobno, lagodno*, a u primjeru “Želite li krenuti krupnim koracima naprijed, morat ćete se *osloboditi repova* iz prošlosti.” (DA, 3819/95) leksema *rep* metaforična je zamjena za leksemu *ostatak*.

Veliki broj frazema nastalih metaforizacijom nefrazeološkog spoja riječi motiviran je pojavama iz svakodnevnog života, njegove prirodne sredine, njegove profesionalne djelatnosti.<sup>2</sup> Tako je naprimjer frazem *vjetar u leđa* (DL, 1681/51) nastao metaforizacijom nefrazeološkog jezičkog spoja “vjetar u leđu”, koji u sportskoj terminologiji ima značenje podsticaja. Ovaj će frazem i u svakodnevnoj komunikaciji motivirati značenje podsticaja, ali to značenje neće se odnositi na pojam vezan za sport, nego na pojam koji upućuje na sasvim drugačiju izvanjezičnu realiju: “...a nagrada na Melodijama dodatan mi je *vjetar u leđa* za promociju ove pjesme...” (DL, 1681/51).

U rubrikama predviđenim za političke vijesti kao i u sportskim rubrikama često nailazimo na frazem *biti na kormilu*, koji je motiviran leksemom *kormilo* iz oblasti pomorstva: “...već je (...) najavio da, nakon turnira u Njemačkoj, neće *ostati na kormilu* ekipe.” (DA, 3789/42). Veoma često čitaju se i frazemi *rad na crno* (O, 21.277/8), *crna lista* (O, 21.281/16), *crna knjiga* (DL, 1680/6),

1 Frazem se u ovom radu posmatra kao čvrsti spoj najmanje dviju leksičkih jedinica u kojem konstituenti za račun globalnog gube pojedinačno značenje tako da značenje frazema ne odgovara zbiru značenja njegovih konstituenata. Promatraju se tri strukturalna tipa frazema: fonetska riječ, spoj riječi i rečenica.

2 Usp.: Šiljak-Jesenković 2003: 93

*siva ekonomija* ((DL, 1580/6), koji su motivirani leksemama svojstvenim administrativno-pravnoj leksici.

Veoma je mali broj frazema u analiziranom korpusu (ne samo onih koji su nastali putem metafore, nego i uopće) kod kojih se u semantičkoj strukturi kao frazeološke komponente javljaju vlastite imenice: *biti Don Kihot* (O, 21.292/37), *Pandorina kutija* (NN, 2800/8), *osjećati se kao Tiresija* (NN, 2769/7) i *uzletiti kao Ikar* (O, 21.286/21). Prvi primjer frazema *biti Don Kihot* motiviran je književnim likom iz Servantesovog romana *Don Kihot*, u kojem Don Kihot predstavlja zanesenjaka, dok su preostala tri frazema u naš jezik došla iz antičkog svijeta i zato ih smatramo posuđenim frazemima. Pandora u starogrčkoj mitologiji označava “donositeljicu nesreće”, a njena kutija “dar koji uzrokuje nevolje i svađe”. Tiresija je prema grčkoj mitologiji slijepi prorok “vječita razuma”, a Ikar “mladić koji je pobegao iz zarobljeništva s otoka Krete, odletjevši na krilima od perja, slijepljenog voskom, što ih je načinio njegov otac Dedal” (Klaić 1982: 998, 1354, 570). Kod Amine Šiljak-Jesenković ovakvi frazemi su nazvani knjiškim frazemima.

Katkad i metaforizirani medicinski termini proizvode frazeme: “Predsjednik Bil Mičel tokom varanja prve dame, *popuši srčani udar* i na njegovo mjesto uskače dvojnik Dejvid Kovic.” (NN, 2775/6) ili “Službenika nigdje *ni za lijeka.*” (DA, 3832/28).

U svakodnevnom govoru čak i od nevozača možemo čuti kada treba *povući ručnu* (D, 470/43), *dati kome zeleno svjetlo* (NN, 2797/5) ili pak ostati *na leru* (NN, 2807/10).<sup>3</sup>

Za novinarski stil karakteristična je pojava velikog broja frazema s istim semantičkim centrom. Tako se naprimjer pojavljuju frazemi nastali putem metaforizacije sa semantičkim centrom *glava*, koja je u primjerima koji slijede metaforična zamjena za leksemu *život*:

- doći kome glave* (D, 468/55)
- iznijeti živu glavu* (NN, 2795/7)
- izvući živu glavu* (DL, 1718/5)
- ne ići ni za živu glavu* (O, 21.302/17)
- nositi glavu u vreći* (NN, 2778/24)
- obiti o glavu* (D, 462/61)
- ostati bez glave* (NN, 2797/6)
- raditi kome o glavi* (DA, 3816/4)

3 Usp.: Šiljak-Jesenković 2003: 96

*sačuvati svoju glavu* (NN, 2793/7)  
*sjeći kome glavu* (S, 1074/19)  
*skratiti koga za glavu* (D, 470/3));

zatim metaforična zamjena za leksemu *čovjek* u primjerima:

*glava kuće* (DA, 3834/35)  
*masa glava* (DL, 1701/2)  
*nasljedna glava* (DL, 1661/17);

frazemi sa semantičkim centrom *obraz*, koji je u primjerima koji slijede metaforična zamjena za leksemu *čast, poštenje*:

*napustiti šta čista obraza* (O, 21.320/46)  
*imati obraza* (D, 464/16)  
*imati trunku obraza* (D, 468/7)  
*obraza nemati* (D, 461/3)  
*ocrniti obraz* (D, 469/16)  
*osvjetlati obraz* (NN, 2771/11)  
*spasiti obraz* (NN, 2778/53)  
*imati trun obraza* (D, 461/4);

frazemi sa semantičkim centrom *rep*, koji je metaforična zamjena za leksemu *kraj, završetak*:

*biti na repu* (NN, 2807/40)  
*napredovati na repu* (DA, 3824/5)  
*osloboditi se repova* (DA, 3819/95));

frazemi kod kojih je semantički centar leksema *krema*, s metaforičnim značenjem *osoba koje su ugledne u društvu*:

*krema društva* (DA, 3798/26)  
*krema reprezentacija* (DL, 1712/32)  
*sarajevska krema* (D, 465/20).

Niti jedan od navedenih frazema sa semantičkim centrom *krema* nije zabilježen u *Frazeološkom rječniku hrvatskoga ili srpskog jezika* (Matešić

1982). Riječ je zapravo o novijem bosanskom frazemu koji je u novinarski stil došao iz narodnog govora.

Imenica *krema*, koja u navedenim primjerima čini semantičko jezgro frazema, motivirala je globalno značenje i smisao čitavog / čitavih izraza: *markantne osobe*. U kulinarstvu ova leksema označava poslasticu poznatog ukusa. Koristi se pri izradi kolača, torti, veoma je upečatljiva i privlačna ljubiteljima slatkih jela. Kupiti kolač s mnogo kreme znači kupiti kvalitetan i skup kolač. Sve navedene osobine mogu se asociратi sa svojstvom "kvalitetnog, poznatog, skupog", a ta svojstva su metaforična transpozicija pojma *kreme* u ljudskoj svijesti (npr. *sarajevska krema* je frazem koji se odnosi na osobe koje su poznate, odnosno po nečemu upečatljive u svojoj okolini, tj. u Sarajevu). Izraz *krema* se, kako vidimo, u sintaksičko-semantičkoj vezi s nekim drugim leksemama (*krema društva, krema reprezentacija, sarajevska krema*) frazeološki iskorištava za iskazivanje ljudskih osobina: "...moj prijatelj Peđa Kojović i ja smo napravili jedino što smo mogli: na specijalnoj predstavi monodrame upriličenoj za *sarajevsku "kremu*" u klubu SGL, napravili smo incident tako što smo Arsića prekinuli u po predstave, tražeći od njega da malo imitira Miloševića." (D, 465/20).

Putem metaforizacije nastao je i veoma popularan frazeološki izraz u svijetu politike: *evropski put* (DL, 1662/5; D, 465/17); DA, 3791/3; NN, 2793/3; O, 21.326/6).

Metaforu ovog izraza nerijetko opisuju i sami autori novinskih tekstova:

*Nadam se da će biti usvojene dogovorene promjene i BiH zakoračiti na put razvoja i evropske budućnosti.* (DA, 3791/8) ili

*Također je istaknuo da je država BiH nadležna za sva pitanja koja znaće ispunjavanje uvjeta za evropski put, tim prije što su to suštinske promjene, a ne kozmetičke.*

(DL, 1662/5).

Ovaj frazeološki izraz najčešće se javlja sa strukturom pridjev + imenica (*evropski put*), ali i (mada veoma rijetko) sa strukturom imenica + prijedlog + imenica (*put u Evropu*). Značenje mu je, kako smo već konstatirali, vidljivo i u samom kontekstu: *put razvoja, put bolje budućnosti*.

Veoma interesantna je i metafora zelene boje, kojom su motivirani određeni frazemi iz našeg korpusa. Najfrekveniji u novinarskom stilu je frazem *dobiti / dati* (kome) *zeleno svjetlo*, čije se značenje obično dovodi u vezu s pojmom zelenog svjetla u saobraćajnoj kulturi. Frazeološki, zeleno svjetlo se

kako u jeziku štampanih tako i u jeziku elektronskih medija upotrebljava u značenju “saglasnost, dopuštenje, odobrenje”. Jezička konstrukcija *zeleno svjetlo* u sastavu frazema najčešće dolazi uz glagole *dati* ili *dobiti*. Rjeđe se javlja uz neke druge glagole. U analiziranom korpusu identificirani su primjeri frazema u kojima se uz leksički spoj riječi *zeleno svjetlo* javljaju i glagoli *čekati, upaliti*.

*čekati zeleno svjetlo*: “Kompanija još čeka na zeleno svjetlo od regulatornih agencija evropske unije ...” (NN, 2789/16)

*upaliti zeleno svjetlo*: “Nedugo nakon toga pojavio se lord (...) i “*upalio zeleno svjetlo*” građanskoj operativi da krene sa radovima.” (O, 21.323/28)

Primjeri frazema s glagolskom komponentom *dobiti, dati*:

*zeleno svjetlo* “Zeleno svjetlo” (naslov)

“... *dati zeleno svjetlo* nama profesionalcima da se uključimo u rad...”  
(DL, br. 1704/2; Novosti, D. P. Mandić)

*dobiti zeleno svjetlo* “... bez obzira što je *dobio zeleno svjetlo* od FIFA-e da može izabrati i Švedsku nogometničku italijanskog Udineza Zlatan Muslimović potvrdio je da je njegov izbor Bosna i Hercegovina.”  
(D, br. 467/16; Bosanski barometar)

*dali zeleno svjetlo* “Zašto niko nije pozvao srpske ministre i zamjenike u Savetu ministara BiH da napuste rad kada su *dali zeleno svjetlo* za rad Direkcije za reformu policije...”

(NN, br. 2795/8; U fokusu, V. Popović)

*dati kome zeleno svjetlo* “Njegova ratifikacija (...) *dat će zeleno svjetlo* i drugim vjerskim zajednicama na istovrsan tretman.”

(O, br. 21.323/13; Pogled, Edina Kamenica)

*dati zeleno svjetlo* “Brojni primjeri njegove promašene politike, a jedan od njih je da je *dao zeleno svjetlo* za formiranje vlade Pere Bučekovića...”

(NN, br. 2797/5; Dogadaji, V. Popović)

*dati zeleno svjetlo* “Olmert je u utorak izjavio da je *dao zeleno svjetlo* da se lako oružje iz Jordana prebaci gardi palestinskog predsjednika Mahmuda Abbasa.”

(O, br. 21.336/10; Svijet)

*dati zeleno svjetlo* “Regulatorne agencije u Francuskoj, Belgiji, Luksemburgu i Holandiji u utorak su *dale zeleno svjetlo* za ponudu korporacije “Metal stil”...”

(NN, br. 2789/16; Ekonomija, N.N.)

*dati zeleno svjetlo* “Liječnici *dali zeleno svjetlo*” (naslov)

(D, br. 1695/47; Sport, S.N.)

*dati zeleno svjetlo* “...ljekari su ipak *dali zeleno svjetlo* za nastup...”

(DA, br. 3847/2; Mundijal 2006., E.J.)

*dati kome zeleno svjetlo* “Amerikanci *dali zeleno svjetlo* Ankari za fajtera” (naslov)

(O, br. 21.295/23; Pogled, Jusko Bojandžić)

*davati zeleno svjetlo* “...iako hrvatsko vodstvo s podjednakim žarom naстојi ne samo na ulasku u EU, već i u NATO - savez za koji *zeleno svjetlo daju* Amerikanci.”

(O, br. 21.298/12; Svet, Darjan Zadravec)

*dobiti zeleno svjetlo* “Razlozi neusvajanja dnevnog reda, prema riječima predsjednika SO Trebinje Nikole Sekulovića, nalaze se u tome što su načelnik i njegovi odbornici procijenili da izvještaj o radu načelnika za prošlu godinu neće dobiti podršku, jer je dosta šturi, kako i sam ističe, nije zaslužio da *dobije zeleno svjetlo*.”

(NN, br. 2787/11; Društvo, V.D.)

*dobiti zeleno svjetlo* “Bio je to veliki skup, koji je zainteresovao veliki broj privrednika i turističkih djelatnika u ovoj zemlji, a predstavljeni su i značajni projekti koji će moguće *dobiti zeleno svjetlo* i za veća ulaganja u BiH baš u oblasti turizma.”

(NN, br. 2774/9; U fokusu, D.Kovačević)

*dobiti zeleno svjetlo* “... bez obzira što je *dobio zeleno svjetlo* od FIFA-e da može izabrati i Švedsku nogometničku italijanskog Udinesea Zlatan Muslimović potvrdio je da je njegov izbor Bosna i Hercegovina.”

(D, br. 467/16; Bosanski barometar)

*dobiti zeleno svjetlo* “*dobili smo zeleno svjetlo* za nastavak pregovora s Evropskom unijom” (podnaslov)

(DA, br.3819/2; Aktuelno)

*dobiti zeleno svjetlo* “...cjepivo bi uskoro moglo *dobiti zeleno svjetlo*...”

(DA, br. 3820/42; Sveznadarski)

*dobiti zeleno svjetlo* “Iako je *dobio ‘zeleno svjetlo’* od FIFA-e ...”

(DA, br.3823/45; I.Ćosić)

*dobiti zeleno svjetlo* “...neće dobiti ‘zeleno svjetlo’...”

(DA, br. 3826/5; Pogledi, S. Nimanović)

*dobiti zeleno svjetlo* “...na osnovu čega je Bosna i Hercegovina *dobila zeleno svjetlo*...”

(DA, br. 3835/3; Aktuelno, Sead Numanović)

*dobiti zeleno svjetlo* “...da bi u sljedećoj inspekciji kontrolora UEFA-e *dobili zeleno svjetlo* za nastup na svom igralištu.”

(DA, br.3812/42; Sport, N.T.)

Metafora *zelene boje* ne upućuje uvijek na semantiku vezanu za semaforsku signalizaciju. Pogledajmo primjer frazema zabilježenog u *Nezavisnim novinama* (2818/4): “Neki su mislili kroz privatizaciju jeftino razgrabiti potencijale, ali mi ćemo lako privatizirati elektroprivrede kada *izađemo na zelenu granu*.”

Pridjev *zelena* uz imenicu *grana* proizvodi posve novo značenje. U Matešićevom *Frazeološkom rječniku hrvatskoga ili srpskog jezika* na str. 166. ovaj izraz zabilježen je u proširenim oblicima: *doći do zelene grane* (*obogatiti se, materijalno se pridići / ojačati*) i *doći na zelenu granu* (*podići se materijalno, napredovati, uspijevati, oslobođiti se oskudice*). Analoški ovim frazemima pojavio se u jeziku novinarskog stila frazem *izaći na zelenu granu*, koji nije zabilježen u Matešićevom rječniku. Riječ je o frazeološkoj varijanti koja je nastala od značenjske dominante zajedničke trima frazemima i to zamjenom glagolske frazeološke komponente *doći* glagolskom komponentom *izaći*. Karakteristično je da se u ovome primjeru naziv *zelene boje* iskorištava za iskazivanje ljudskih osobina (onaj koji *dođe na zelenu granu* postaje *bogat*). U svijesti govornika bosanskog jezika uvriježena je metaforična zamjena *zelene boje*, kad se njome hoće iskazati ludska osobina, za leksemu *mlad* (za mlada čovjeka obično se kaže da je *zelen*). “Karakteristično je da se baš u rumunskom, dakle u jednom od balkanskih jezika, naziv *zelene boje* iskorističava i za iskazivanje ljudskih osobina bodar, krepak, snažan, kočoperan, odvažan” (Ivić 1995: 99, 100). Kad se naziv *zelene boje* upotrijebi uz imenicu *grana*, onda *zelena boja* može asocirati i na svojstvo materijalnog, jer grana nije *zelena* samo kad je mlada nego i kada je bogata plodom. Obratimo sada pažnju na značenje glagola *izaći*, koji uz spoj riječi *na zelenu granu* blago pomjera značenje frazema dato u rječniku. Na semantičkom planu između frazema *doći na zelenu granu* i *izaći na zelenu granu* osjeti se tanana razlika: *izaći na zelenu granu* znači materijalno se spasiti. Ovakvo shvatanje frazema na planu semantike dovodi nas do zaključka da se ipak ne radi o frazeološkoj varijanti nego o zasebnom frazemu s njegovim semantičko-stilskim osobinama.

Procesu semantičke transpozicije metaforizacijom podliježu ne samo frazemi – *spojevi riječi* nego i frazemi – *fonetske riječi*, kao i frazemi – *rečenice*.

Frazemi *fonetske riječi* nastali metaforizacijom:

*na kormilu* – “Nijemac *na kormilu* Alžira.” (DA, 3790/41).

*na nož* – “Svaki meč *na nož*” (DA, 3808/31).

*za dlaku* – “*Za dlaku* izbjegnut sudar aviona.” (DA, 3809/23).

*na leru* “Objašnjava da je sporazumom entitetskih vlada i Vijeća ministara BiH produžen mandat Komisije do kraja ove godine, ali da je CRPC ‘*na leru*’ do kraja marta.” (NN, 2807/10).

*u vatrnu* – “Ministar proziva sindikat, sindikalci ne žele *u vatrnu*.” (DA, 3834/12).

Frazemi *rečenice* nastali metaforizacijom:

“Ni autorima u takvim uvjetima *ne cvjetaju ruže*.” (DA, 3802/14).

“...a kada je Crouch nabio loptu preko prečke, *pao* mu je *mrak na oči*.” (DA, 3836/30).

Brojni su i primjeri frazema u istraživačkom korpusu koji su nastali semantičkom transpozicijom metonimijom. “Metonimija je trop kod kojeg se zamjena odvija po susjednosti (često se kaže i da je metonimija eliminiranje konteksta...)” (Katnić-Bakaršić 2001: 325). Tipični primjeri metonimije u novinarskom stilu su: *osigurati sebi fotelju* (DL, 1666/2), *fotelja se ljudja* (NN, 2778/20), *napustiti fotelje* (NN, 2786/7), *ugrijati ministarsku fotelju* (NN, 2773/7), u kojima je *fotelja* metonimija vlasti i položaja uopće, ”*uzeti stvar u svoje ruke*” (DL, 1670/55), koji je metonimija za posjedovanje nečega čime se ostvaruje potpuna kontrola nad tim nečim, *biti u tuđoj koži* (DL, 1681/54), gdje je *tuđa koža* metonimija za osobu s kojom se poistovjećujemo, *otvoriti kome oči* (D, 462/14) je metonimija za određeni način gledanja na stvari, bića, pojave, *na sav glas* (DA, 3807/7) je metonimija za jačinu (vrlo glasno) i sl.

Veoma blizak trop metonimiji je sinegdoha. Ovaj trop često se smatra podvrstom metonimije.<sup>4</sup> Funkcionira na zamjeni cjeline dijelom. U primjerima koji slijede sinegdoški su upotrijebljeni leksema *krov* i sintagma *kora hljeba*:

4 V. npr. : R. Jakobson, “Dva aspekta jezika i dve vrste afazičnih smetnji”, u zb. *Metafora, figure i značenje*, Prosveta, Beograd, 1986, 211-237; Solar 1977: 66; Katnić-Bakaršić 2001: 326.

“...pokušaćemo da obezbijedimo radnike kako bi ova djeca do zime dobila pristojan krov nad glavom...” (NN, 2817/28) i

“Tako je Prvi maj postao isto što i drugi i treći i ... samo još jedan dan kada treba izmisliti kako naći koru hljeba.” (NN, 2769/7).

U prvom primjeru frazeološki izraz *dobiti krov nad glavom* nastao je semantičkom transpozicijom putem sinegdohe, gdje je *krov* zamjena za *kuću*, a u drugom primjeru, koji je također nastao putem sinegdohe, *kora hljeba* je zamjena za *hranu*.

Frazemi nastali putem metonimizacije nerijetko upućuju na sadržaj koji je “predstavljen najrazličitijim psihičkim čovekovim reakcijama i osobinama” (Mršević-Radović 1979: 36). Takvi su:

- stisnuti zube* (NN, 2771/50)  
*okrenuti leđa* (DA, 3833/50)  
*maknuti prstom* (DL, 1666/2)  
*zasukati rukave* (NN, 2803/39)  
*zatvoriti oči* (DL, 1666/2)  
*skidati kome kapu* (O, 21.336/27)  
*kapa dole* (O, 21.276/20)  
*natrljati kome nos* (DL, 1671/49)  
*navući mrak na oči* (DL, 1704/49)  
*gledati kome kroz prste* (O, 21.306/9)  
*pokazati kome zube* (S, 1067/32)  
*podmetnuti leđa* (O, 21.276/20)  
*savijati leđa* (O, 21.318/26)  
*raditi šta preko čijih leđa* (S, 1073/26)  
*hodati podvijena repa* (D, 464/16)  
*sklopiti oči* (O, 21.302/22)  
*širom otvoriti oči* (O, 21.293/31)  
*gledati ispod oka* (NN, 2800/7)  
*stati kome na žulj* (O, 21.327/60)  
*gledati čemu u zube* (S, 1068/27)  
*jezik za zube* (S, 1072/31).

Česti su i frazemi nastali metonimizacijom nefrazeoloških sintagmi koje nominiraju različite gestove:

*klimati glavom* (NN, 2799/3)  
*slegnuti ramenima* (DL, 1676/48)  
*pognuti glavu* (S, 1065/14)  
*podignuti obrve* (D, 460/4)  
*ruk u na srce* (O, 21.319/9)  
*vući koga za rukav* (NN, 2764/7)  
*stavlјati ruku u vatru* (D, 467/17)  
*pruziti ruku* (S, 1079/34)  
*upirati prstom* (O, 21.327/42)  
*uprijeti oči* (O, 21.293/51).

## 1. 2. *Antonomazija*

Veoma rijetko se u jeziku štampe pojavljuje antonomazija. To je “peri-frastička, tj. metonimijska zamjena vlastitog imena” (Katnić-Bakaršić 2001: 326). Evo nekih primjera frazema nastalih semantičkom transpozicijom putem antonomazije:

*čokoladna ljepotica* umjesto *Noami Campbel* (NN, 2790/32)  
*čokoladni grad* umjesto *Nju Orleans* (NN, 2793/18)

U novinarskom stilu za antonomazijom se poseže onda kada se želi privući čitaočeva pažnja oneobičavanjem izraza kao i onda kada se želi postići jači stilski efekat. U navedenim primjerima za antonomazijom poseglo se najprije iz razloga da se izbjegne učestala upotreba istog imena u tekstu tako što se umjesto vlastitog imena pojavljuje njegov varijantni oblik (*čokoladna ljepotica* umjesto *Noami Campbel* i *čokoladni grad* umjesto *Nju Orleans*) ali i iz stilskih razloga.

## 1. 3. *Poredbeni frazemi*

Poređenje je također trop pomoću kojeg se odvija semantička transpozicija. To je pojам koji u ovom poglavlju treba razlikovati od pojma poredbenog frazema nastalog semantičkim figurama poređenja. Poređenje ili komparacija povezuje ili suprotstavlja pojmove iz dva različita područja kako bi se jedan od tih pojmove okvalificirao po nekoj svojoj veoma izraženoj osobini. Članovi koji se upoređuju moraju imati zajedničko svojstvo kako bi poređenje bilo moguće. Marina Katnić-Bakaršić razlikuje dva tipa poređenja: poređenje tipa simile i poređenje tipa comparatio.

*Prvi tip (prevodi se kao nalikost, prispodoba) smatra se srodnim sa metaforom, s tim što ovdje još nema zamjene koja je osnova tropičnosti; umjesto toga, postoji ukazivanje na tertium comparationis kao onu karakteristiku koja zблиžava dva različita označena... Dva člana poređenja često se povezuju tipičnim sredstvima – riječima kao, poput, nalik (na)...* (Katnić-Bakaršić 2001: 332).

*Comparatio je poređenje koje bi se moglo nazvati kvantitativnim. Ova figura također poredi dva predmeta ili pojave, ali ukazujući na različit stepen ispoljavanja neke njihove osobine, tj. svojstva. (...) Comparatio je također uvijek u osnovi gradacije; ovo je poređenje jedan od preduvjeta za njenu realizaciju.* (Katnić-Bakaršić 2001: 333)

Poređenje tipa comparatio nije identificirano u našem korpusu, dok se poređenje tipa simile javlja paralelno s drugim tropima putem kojih se odvija proces semantičke transpozicije.

Poredbeni frazemi nastali putem poređenja tipa simile veoma su česti u našem korpusu i prema onome što označavaju mogu se podijeliti na poredbene frazeme koji se odnose na čovjeka i poredbene frazeme koji se odnose na predmete.

Poredbeni frazemi koji se odnose na čovjeka upućuju na čovjekove osobine:

*kao babini zubi* u kontekstu "...u kojima nadmoćnija strana ima pješake  
*kao babine zube*, a slabija strana se uzda u veliku moć raznobojsca." (O, 21.299/50) – vrlo nesigurni pješaci, slabi;

*pući kao balon* "...ali na dan početka rata jedinice MUP-a pukle su ko balon." (O, 21.323/20) – "jedinice" koje lako pucaju, ljudi slabog strpljenja;

*ponašati se kao slon u staklenoj bašti* "Ali on je član organa BiH i kao stranac ne može da se ponaša kao slon u staklenoj bašti, nego da odgovara po zakonima BiH." (NN, 2773/9) – ponaša se "svakako";

*spavati kao beba* "Dok su druga grupa ljudi osobe koje u stresnim situacijama spavaju kao bebe." (NN, 2818/31) – dobro spavaju;

*kao brzi voz* "Gračanlige kao brzi voz." (DA, 3793/51) – izrazito brze Gračanlige;

*biti kao jedno srce i jedna duša* "Međureligijsko vijeće je kao jedno srce i jedna duša i u našim odlukama nikada nije bilo razmimoilaženja..." (NN, 2787/6) – jedinstvenost, ljudi koji su u svemu zajedno;

*ko guske u magli* “Dogodilo se to da smo, bez ozbiljnih analiza i provjere svrshodnosti globalnog koncepta razvoja planine, “*ko guske u magli*” brže-bolje krenuli u obnovu nečega što se već pokazalo pogrešnim!” (O, 21.325/41) – ne razmišljajući mnogo, prebrzo;

*voziti kao ludak* “Nekad sam *vozio* motocikl *kao ludak*, danas mi ne pada na pamet da sjednem na njega ako samo sipi kišica...” (NN, 2793/38) – suviše brzo voziti;

*zadrti kao magarci* “E, suština naših političara je u nepopustljivosti, ako su *zadrti kao magarci* to im izgleda kao najveća prednost.” (NN, 2800/7) – nepopustljivi;

*mlado kao rosa* “Jednom, prošlo ljeto, tražilo nam da primimo neke cure iz Holandije, sve po 18-19 godina, *mlado k'o rosa.*” (NN, 2806/33) – skroz mlado;

izražavaju čovjekov odnos prema čemu:

*potreban kao hleb* “Dobar je dok pije i dok mu dajemo marku za flašu piva ili čašicu rakije, jer je njemu *alkohol potreban kao hleb.*” (NN, 2806/11; ) – prijeko potreban;

čovjekova osjećanja:

*kao kod kuće* “U Iranu *kao kod kuće*” (naslov)

“Bar prema meni bili su izuzetno korektni i osjećao sam se kao kod kuće.”

(O, 21.318/26) – ugodan boravak;

*osjećati se kao kod kuće* “*Osjećajte se kao kod kuće*”, govori jedna nana.”

(O, 21.320/27) – ugodno se osjećati;

*osjećati se kao Tiresija* “Ponekad se *osjećam kao Tiresija*, slijepi vidjelac iz Edipa kojem su bogovi oduzeli vid, jer je okolo puno srao.” (NN, 2769/7) – slijepac “u vječitu razumu” (Klaić 1982: 1354);

način govorenja:

*kao iz topa* “Od čega živiš, pita ga stariji. Od pisanja, mlađi će *ko iz topa.*” (O, 21.316/21) – brzo;

*reći kao iz topa* “Ipak, ovaj put Zlatko je *kao iz topa rekao:* - Na Ostrvo idem tek narednog ljeta.” (S, 1077/13).

Poredbeni frazemi koji se odnose na predmete upućuju na čistoću predmeta i njihovu ljepotu: *čista kao apoteka*: “Mala skromno namještena kuhinja, ali *čista kao apoteka*.” (O, 21.285/28) (skroz čista) i *biti kao šaka na oku* u kontekstu “Dosadašnja robna kuća “Sarajka”, za onoga ko ima i malo ukusa, *bila je k'o 'šaka na oku'?*” (O, 21.329/34) (nešto što zbog svog izgleda, frazeološki rečeno, upada čovjeku u oči; nezgrapno, ružno).

Poredbeni frazemi nerijetko izražavaju način:

*stići kao grom iz vedra neba*: “Ostavka je *stigla kao grom iz vedra neba*.” (NN, 2764/52) (neočekivano, iznenada);

*k'o halva*: “...prema njegovoj verziji, Torlaković je htio ući u taj posao, s tim da mu je, navodno, bilo ponuđeno da pokriva područje Kosova gdje Aura *'ide k'o halva'*.” (D, 462/29) (nešto se odvija u željenom smjeru);

*krenuti kao po loju*: “...atmosfera se raskravljuje i dernek *krene kao po loju*.” (D, 463/53) (dobro krenuti));

količinu:

*kao iz kabla*: “Pod opterećenjima vrlo brzo vam postane vruće, a znoj vam se cijedi *'kao iz kabla'*?” (O, 21.327/30) (količinski puno);

*lilo kao iz kabla*: “...a niko više i ne čuva dosad izmjereno koliko je suza *lilo\_kao iz kabla*.” (O, 21.302/19) i

*mijenjati šta kao košulje*: “Kada je moj prijatelj s Novog Beograda nekoliko minuta poslije ponoći 26. aprila primjetio desetine policajaca kako žure u pravcu Zemuna, bio je, kako reče, stopostotno siguran da su napokon snage reda i mira locirale Ratka Mladića, koga eto opkoljavaju u nekom od stanova u Novom Beogradu, koje je, kako se tvrdi, Mladić *mijenjaо kao košulje*.” (NN, 2775/7) (često mijenjati));

brojnost:

*nicati kao gljive poslije kiše*: “...a čak ni Dejvidove brojne ljubavne avanture, koje su jedno vrijeme *nicale kao gljive poslije kiše* nisu, barem tako djeluje, poremetile bračni sklad.” (NN, 2763/8) (javljati se u izrazito velikom broju).

Katkad poredbeni frazemi izražavaju i međuljudske odnose: *suprotstavljalе su se kao dva jarca na brvnu*: “*Kao dva jarca na brvnu*

*suprostavile se dvije ideje, zabavljuju uglavnom gladni narod, nepismni i polupismeni raspravlja o uređenju ove države, nije im važno što kontejneri u posljednje vrijeme nisu najbolje snabdijevani.” (NN, 2767/7) i *držati koga kao malo vode na dlanu*: “Braća su mi bila bogata i držala me, k'o što narod kaže, k'o malo vode na dlanu.” (NN, 2808/23).*

Poredbeni frazemi tipa simile su i sljedeći primjeri:

*kao iz bajke*: “Ipak, sezona je počela kao iz bajke. U prva tri kola plavi su osvojili sedam bodova.” (S, 1071/13) (pretjerano dobro);

*biti kao među rođenom braćom*: “Šef diplomatičke službe SCG Vuk Drašković je poslije razgovora s visokim predstavnikom EU rekao da “državni razvod” Srbije, kao zemlje nasljednice i Crne Gore, kao nove države, mora da bude kao među rođenom braćom...” (NN, 2805/17) (složno);

*čisti kao suza*: “Svi golovi su bili čisti k'o suza...” (O, 21.276/18) (potpuno čisti);

*čisto kao dječija suza*: “Na žalost Dominković to ne želi, tvrdi da je sve čisto kao dječija suza.” (O, 21.318/25) (bez ikakve prljavštine);

*čuvati šta kao svoje oči*: “... i budućim naraštajima ostavili Sandžak u amanet da ga čuvaju kao svoje oči” (O, 21.336/34) (dobro čuvati);

*čuvati šta kao zmija noge*: “Niko to neće javno priznati. Tu tajnu svih čuvaju kao zmija noge” (NN, 2774/30) (čuvati u najvećoj tajnovitosti);

*čuvati šta kao zjenicu oka svoga*: “Nemate pravo da prodajete svoje grobove i imanja svojih predaka, koji su ih vama ostavljali da ih čuvate kao zjenicu oka svoga...” (O, 21.283/6) (pažljivo čuvati, brižno);

*jasno kao dan*: “Radovanović kaže da je ‘jasno kao dan’ da država ne čini dovoljno u zaštiti svjedoka, jer se u tom slučaju ne bi moglo desiti njegovo ubistvo.” (NN, 2809/17) (posve jasno);

*vidjeti koga, šta kao na dlanu*: “Velež je ostvario svoj cilj i ponosno sad gleda s visine, s koje se kao na dlanu vide: svi lažni prijatelji i svi iskreni neprijatelji.” (O, 2309/20) (jasno vidjeti);

*kao dobiti na lotu*: “U poslijepodnevnim satima je preći ulicu kao dobiti na lotu” (NN, 2789/26) (veoma teško);

*kao kost u grlu*: “Nakon Trafalgara Engleska je Napoleonu ostala kao kost u grlu.” (O, 21.295/26) (velika smetnja);

*trava raste kao luda*: “A sada se moram pozabaviti vrtom oko kuće. Moja trava raste k'o luda. Treba je pokositi.” (NN, 2799/19) (brzo raste);

*kao šlag na tortu*: “A kao šlag na tortu zazvučalo je njezino očijukanje s patriotskim blokom.” (D, 464/16) (dodatak, završnica).

### 1. 3. 1. O osnovnim strukturnim tipovima poredbenih frazema

Na struktornom planu razlikuju se dva tipa poredbenih frazema: trodijelni i dvodijelni (Fink-Arsovski 2002). Trodijelna struktura poredbenih frazema prema Željki Fink-Arsovski

*prepostavlja komponentu koja se uspoređuje (A – dio), poredbeni venzik (B – dio) i komponentu s kojom se uspoređuje odnosno onu koja se stavlja u odnos s A – dijelom (C – dio). Dvodelna poredbena frazema se sastoji samo od “B” dela i “C” dela, ‘njima je izostavljen dio koji se uspoređuje’* (Fink-Arsovski 2002).

Autorka dalje analizira u okviru trodijelne strukture poredbenih frazema poredbene frazeme sa strukturom skupa riječi (*vrtjeti se kao čigra, plivati kao sjekira*), poredbene frazeme s rečeničkom strukturom (*kao kap vode u moru, vratiti će se komu kao boomerang*) i bezlične rečenice (*ima čega kao korova, do čega kao do lanjskog snijega*). U okviru dvodijelnog strukturnog tipa poredbenih frazema Željka Fink-Arsovski razlikuje poredbene frazeme sa strukturom fonetske riječi (*kao grom, kao na iglama*) i sa strukturom grupe riječi (*kao otvorena knjiga, kao vrana među golubovima*)” (Fink-Arsovski 2002).

U primjerima poredbenih frazema iz našeg korpusa koji su identificirani u prethodnom poglavlju dominantan je trodijelni strukturni tip poredbenih frazema sa strukturom spoja riječi (*pješaci kao babini zubi* (O, 21.299/50), *pukle k'o balon* (O, 21.323/20), *spavaju kao bebe* (NN, 2818/31), *biti kao jedno srce i jedna duša* (NN, 2787/6), *voziti kao ludak* (NN, 2793/38), *zadrti kao magarci* (NN, 2800/7), *mlado kao rosa* (NN, 2806/33), *potreban kao hljeb* (NN, 2806/11), *reći kao iz topa* (S, 1077713) i sl.). Poredbeni frazemi sa strukturom rečenice nisu identificirani u našem korpusu.

U okviru dvodijelnog strukturnog tipa javljaju se poredbeni frazemi sa strukturom fonetske riječi, gdje se u jednim primjerima uz poredbeni venzik *kao javlja jedna punoznačna riječ sa ili bez prijedloga* (*kao kod kuće* /O, 21.318/26/, *kao iz topa* /O, 21.316/21/, *k'o halva* /D, 462/29/, *kao iz kabla* /O, 21.327/30/, *kao iz bajke* /S, 1071/13/), a u drugim primjerima i po dvije punoznačne riječi sa ili bez prijedloga (*kao brzi voz* /DA, 3793/51/, *k'o guske u magli* /O, 21.325/41/, *kao dobiti na lotu* /NN, 2789/26/, *kao kost u grlu* /O, 21.295/26/, *kao šlag na tortu* /D, 464/16/), što odgovara tipu frazema “sa strukturom grupe reči” kod Željke F.-Arsovski.

U strukturi poredbenih frazema u funkciji frazeološke bazne komponente javljaju se različite morfološke vrste. Najveći broj frazema je s glagolom kao baznom komponentom, zatim imenicom, pa pridjevom. Zbog toga će se

u poglavlju o klasifikaciji frazema govoriti o glagolskim, imenskim i pridjevskim poredbenim frazemima.

### **1. 4. Personifikacija, hiperbola**

Personifikacija je stilsko izražajno sredstvo kojim se neživim predmetima daju osobine živih bića. U jednom primjeru iz našeg frazeološkoga korpusa uočeno je kako i ovaj trop učestvuje u procesu semantičke frazeologizacije: „*lopta odsjela u mreži*“ u kontekstu „...da sam kojim slučajem loptu uputio po zemlji, vjerujem da bi, takođe, *odsjela u mreži...*“ (DA, 3787/31). Malo više je primjera nastalih semantičkom transpozicijom putem hiperbole.

Hiperbola je trop koji se sastoji “u kvantitativnom pretjerivanju, preuvečavanju; on se nekad definira kao namjerni ‘kvar mjerne tehnike’ ... kaže se da hiperbola laže, ali bez namjere da prevari”... (Katnić-Bakarić 2001: 327).

Identificirani su sljedeći primjeri frazema nastali putem hiperbole: *imatи sto ruku*: “...a brani se, recimo, kao golman koji *ima sto ruku*. Grublje rečeno: I rukama i nogama.” (O, 21.306/47) sa značenjem *biti kvalitetan, dobro obavljati posao; biti manji od makova zrna*: “A zašto su čutali i *bili manji od makova zrna* za vrijeme Mirjanićeve vladavine to samo oni znaju.” (NN, 2804/24), čiji sadržaj označava *neprimjetljivost, poniznost, povučenost, preplašenost; biti na porodajnim mukama* (“Reforma odbrane (...) koja je ‘na porodajnim mukama’ protekla je...”) (DA, 3789/3) sa značenjem *velikih, teških muka; ne može ni igla stati* (“...a svi će se sjećati atmosfere protiv Širokog i Bosne kada u dvoranu na Bijelom brijegu više *ni igla nije mogla stati.*”) (DL, 1701/33) sa značenjem *punine, pretrpanosti; predug jezik* (“...koji će truhnuti u zatvoru cijeli život zbog nečega što nije učinio, već je smo imao *predug jezik.*”) (DA, 3806/19), čiji sadržaj upućuje na osobu koja puno priča; *kroz iglene uši* (“Tako je Konjuh namještaj uspio osvojiti cio pljen od direktnog konkurenta za četvrto mjesto, istina teškom mukom i reklo bi se *kroz iglene uši.*”) (O, 21.287/47) sa značenjem *teško, mučno i žena sa sto jezika* (“Ubija šutevima i pričom – kao da igrate protiv *žene sa sto jezika.*”) (D, 460/49) sa značenjem *žene koja puno priča.*

### **1. 5. Eufemizam**

Registrirani frazemi u našem korpusu pokazuju da su eufemistički frazemi prava rijetkost za novinarski stil.

*Eufemizam podrazumijeva upotrebu riječi ili izraza koji zamjenjuju vulgarizme, psovke ili tabu – riječi; odnosno, baš eufemizmi se odnose*

*na pojave i pojmove koji se smatraju suviše delikatnima (smrt, bolest, neke tjelesne funkcije, sfera seksualnosti i slično), odnosno na ono što se u dator kulturi smatra tabuom.* (Katnić-Bakaršić 2001: 237).

Amina Šiljak-Jesenković eufemističke frazeme klasificuje u sljedeće tematske grupe: "smrt, psihička poremećenost, pijanstvo, fiziološke potrebe i spolnost, nemoral, prostitucija" (Šiljak-Jesenković 2003: 107).

Najfrekventniji u našem korpusu je frazeološki izraz *sići s pameti / uma*, koji prema Šiljak-Jesenković spada u frazeme s tematskom grupom psihičke poremećenosti, odnosno neintelligentnosti. U našem korpusu zabilježen je i eufemistički frazem *ispuštati dušu*, koji se upotrebljava onda kada se hoće saopćiti o nečijoj smrti: "Doduše i kantoni su koješta, eno onaj Goraždanski *ispušta dušu*, tanka mu baza, pa nema para." (NN, 2767/7).

## ZAKLJUČAK

Proces semantičke frazeologizacije odvija se metaforizacijom, metonimizacijom, te drugim tropima: sinegdochom, personifikacijom, anonomazijom, hiperbolom, poređenjem i eufemizmom. Najveći broj frazema iz našeg korpusa nastao je upravo metaforizacijom. Veliki broj frazema nastalih metaforizacijom nefrazeološkog spoja riječi motiviran je pojavama iz svakodnevnog života, čovjekove prirodne sredine i njegove profesionalne djelatnosti (*vjetar u leđa, zeleno svjetlo, rad na crno, crna lista, crna knjiga, bijela knjiga...*). Veoma je mali broj frazema iz našeg korpusa u čijoj se semantičkoj strukturi kao frazeološke komponente javljaju vlastite imenice (*biti Don Kihot, Pandorina kutija, osjećati se kao Tiresija i uzletiti kao Ikar*). Posebno karakteristični za novinarski stil su metaforizirani frazeološki izrazi aktuelizirani novim političkim i sociokulturnim realitetom. Takvi su npr. *krema društva, krema reprezentacija, sarajevska krema, evropski put, izaći na zelenu granu* i sl. Pridjev *evropski* u sastavu frazema *evropski put* razvio je jezgro semantičkih transpozicija, odnosno motivirao je nastanak novih frazeoloških jedinica:

*evropski put:* "Također je istaknuo da je država BiH nadležna za sva pitanja koja znače ispunjavanje uvjeta za *europski put*, tim prije što su to suštinske promjene, a ne kozmetičke."

(Dnevni list, br. 1662/str.5; Novosti, NINA)

*evropski voz:* "...odnosno glupošću domaćih političara koji su tako "s nokta" odbacili možda i posljednju šansu da se BiH ukrca na *europski voz*."

- (Dani, br. 465/str17; Bosanski barometar)  
*ići evropskim putem:* “Ukoliko je ova država odlučna ići *evropskim putem...*”  
(Dnevni avaz, br. 3791/str.3; Aktuelno)  
*krenuti evropskim putem:* “... pokazao da Crna Gora polako, demokratski sazrijeva i da je veoma važno da od danas krene *evropskim putem.*”  
(Nezavisne Novine, br.2793/str.3; Događaji, T. Burzanović )  
*biti na evropskom nebu:* “Labudovi na *evropskom nebu”*  
(Sport, br.1072/str.10; Euro Kupovi, A.D.)  
*preći evropski put:* “Iskoristiti iskustva zemalja koje su prešle *evropski put*” (naslov)  
(Oslobodenje, br. 21.326/str.6; Događaji)

Među navedenim frazemima, koji u svom sastavu imaju pridjev *evropski* ima i varijantnih oblika: *ići evropskim putem* i *krenuti evropskim putem.* Ovi varijantni frazeološki izrazi imaju istu stilsku boju. Značenje im se prevedi kao: ići / krenuti putem razvoja i evropske budućnosti.

## IZVORI I SKRAĆENICE

- Dnevni avaz, Najtiražniji bh politički dnevnik, Sarajevo (skraćenica DA)  
Dnevni list (skraćenica DL)  
Oslobodenje, BH nezavisni dnevnik, / list godine u svijetu 1992., Sarajevo (skraćenica O)  
Nezavisne nedjeljne novine (skraćenica NN)  
Sport, Prvi bh sportski list, Sarajevo (skraćenica S)  
Dani, Bosanskohercegovački news magazine, Sarajevo (skraćenica D)

## LITERATURA

- Fink-Arsovski, Željka (2002), *Poredbena frazeologija: pogled izvana i iznutra*, Zagreb: FF press  
Ivić, Milka (1995), *O zelenom konju*, Slovograf, Beograd  
Jakobson, Roman (1986), “Dva aspekta jezika i dve vrste afazičnih smetnji”, *Metafora, figure i značenje*, Prosveta, Beograd  
Katnić-Bakarić, Marina (2001), *Stilistika*, Naučna i univerzitetska knjiga, IPP “Ljiljan”, Sarajevo  
Klaić, Bratoljub (1982), *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb

Matešić, Josip (1982), *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*, IRO "Školska knjiga", Zagreb

Mršević-Radović, Dragana (1979), "O frazeološkim jedinicama", *Književnost i jezik* 23. Beograd

Solar, Milivoj (1977), *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb

Šiljak-Jesenković, Amina (2003), *Nad turskim i bosanskim frazikonom*, Orijentalni institut, Sarajevo

## WAYS OF PHRASE DEVELOPMENT IN BOSNIAN-HERZEGOVINIAN PRESS

### *Summary*

This paper has shown various possible ways of phrase development in Bosnian press.

Evidently, from the aspect of semantics, phrases most frequently come into existence through metaphor and metonymy, and significantly less through: comparison, personification, hyperbola, antonomasia and euphemism.

Press material is very convenient and brings to light different phraseology processes, because it enables the researcher to follow the decreasing frequency of use of certain phrases in time, and their replacement by new, up-to-date phrases. Such phrases corresponding to new political, social and cultural reality are the topic of this research paper.

KNJIŽEVNOST



UDK: 821.163.4(497.6).09"19"  
821.163.4(497.6):130.2

Sanjin KODRIĆ

MODELI KULTURALNOG PAMĆENJA I INTERKULTURALNA  
PREPLITANJA U BOŠNJAČKOJ / BOSANSKOHERCEGOVAČKOJ  
KNJIŽEVNOSTI 20. STOLJEĆA  
(Od "novih književnih historija"  
ka "kulturalnomemorijskoj historiji književnosti")

KLJUČNE RIJEČI: *kulturalno pamćenje, interkulturalnost, historija književnosti, bošnjačka / bosanskohercegovačka književnost 20. st.*

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 teorije kulturnog pamćenja – tzv. *kulturalnomemorijske historije književnosti* kao jedne od "novih književnih historija". Orijentirana i književno i kulturno, ova vrsta historije književnosti književnost posmatra kao jedan od oblika kulturnog pamćenja, pri čemu je posebno zainteresirana za problem "povlaštenog kulturnog smisla" i "kulturno označenog" što se u kontinuitetima i diskontinuitetima komunicira unutar jedne književnosti, čineći tako njezinu naročitu "unutrašnju" povijest. Uz brojne druge metodološke prednosti, kulturnomemorijska književna historija čini se, pritom, kao posebno privlačna u slučaju kulturno 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, tako i uopće bosanskohercegovačke književnosti.

*Valjalo bi, konačno, sistematski početi s drugim načinom – načinom kulture. Možda se jedino u njemu, u takvomu načinu mišljenja i življenja, može harmonično i produktivno smiriti tenzija između našega bosanstva i našega nacionaliteta.*

(Lovrenović 1990:163)

*Potreba za pamćenjem potreba je za poviješću. [...] Pamćenje je, zapravo, oduvijek poznavalo samo dva oblika legitimitet: historijski i književni. Razvijali su se paralelno, ali sve do sada ostali su razdvojeni. Danas se granica briše i iz gotovo istodobne smrti povijesti-pamćenja i pamćenja-fikcije rađa se novi tip historije koja svoj prestiž i legitimitet duguje svom novom odnosu prema prošlosti, i to jednoj drugačkoj prošlosti.*

(Nora 1984 [2006]:29, 43)

## I.

Nakon što je, zahvaljujući savremenom kulturaliziranju znanosti o književnosti, došlo i do novog razumijevanja historije književnosti – onog, naime, koje će, pored ostalih, najaviti i inovativni interesi kakve podrazumijeva npr. novi historicizam ili, pak, postkolonijalno te feminističko prečitavanje tradicionalne književne historije i njezina kanona, i tzv. male nacionalne književnosti (kakve su zapravo sve književnosti južnoslavenske interliterarne zajednice) zadobile su mogućnost za novo i bitno drugačije razumijevanje njihovih prošlosti. Uz ostalo, postmoderno “pravo na razliku” i poststrukturalistički interes za “diskurzivne prakse” otvorit će istraživačko područje s čitavim nizom novih metodoloških tačaka gledišta, a njihova zajednička značajka često će biti “ideja kulture” i s ovim u vezi ponovno zanimanje za čvršće uvezivanje književnih pojava unutar cjeline kulturnog konteksta, pri čemu, međutim, književnost neće biti razumijevana prvenstveno kao tek odraz ukupnosti okolnosti njezine produkcije (kako je to npr. bio slučaj u pozitivističkim počecima historije književnosti kao zasebne znanstvene discipline), već i kao jedna od djelatnih kulturnih sila kojoj je estetska funkcija dominantno, ali ne i jedino obilježe.<sup>1</sup>

---

1 Za detaljniji uvid u autorovo razumijevanje nekih od mogućih načina iskorištavanja najznačajnijih savremenih i, mahom, kulturaliziranih književnohistorijskih opcija pri pristupu ovdašnjoj književnoj prošlosti usp. npr. i: Kodrić 2006a. Predmet ovog rada primarno su,

“Nove književne historije“ odavno su, dakle, obilježile tzv. postteorijsko stanje današnjeg epistemološkog trenutka,<sup>2</sup> a jedna od njih svakako jeste – ili bi to mogla biti – i književna historija zasnovana na temeljnim postavkama teorije kulturnog pamćenja,<sup>3</sup> a zapravo književna historija koja će prven-

---

istina, teorijske značajke novog historicizma i mogućnosti njegova praktičnog iskorištavanja u slučaju inovativnog razumijevanja prošlosti književnosti i književnog života u BiH, ali se čini da na ovom mjestu ponudena videnja mogu imati i širu primjenu kad je riječ općenito o tzv. malim književnostima, pogotovo u zajedničkom južnoslavenskom okviru. Usto, s obzirom na naročitu metodološku poziciju koju je autor zauzeo, rad je, uz fokusiranje novohistorističkog pitanja kao svojeg glavnog predmeta, u obzir uzeo i neke od najvažnijih problema u vezi s feminističkim te postkolonijalnim pristupom književnoj prošlosti kao takvoj.

2 O “novim književnim historijama“ i njihovu mjestu u savremenoj književnoj i kulturnoj teoriji usp. npr. i: Colebrook 1997.

3 Ovu jednu od mogućih “novih književnih historija“ autor označava vlastitom odrednicom *kulturalnomemorijska historija književnosti* (ili *kulturalnomemorijska književna historija*), koju još uvijek treba smatrati eksperimentalnom, budući da je iznadena u nedostatku drugog, možda i podesnjeg terminološkog rješenja. Pritom, iako su interesi za problem kulturnog pamćenja i drugih srodnih pitanja već duže vrijeme prisutni u okvirima onog područja koje se tradicionalno određivalo kao područje humanističkih znanosti, i sama ideja kulturalnomemorijske historije književnosti onakva kakva se predstavlja u ovom radu (jednako kao i njezina primjena na slučaj književnosti u BiH) u osnovi je i u širim okvirima nova i originalna, pa otud ovaj rad predstavlja i pokušaj inovativnog priloga njezinu metodološkom oblikovanju, razvijanju i afirmiraju, mada je na ovom mjestu autorova konceptacija prezentirana tek u minimalnim naznakama, fragmentarno i bez cjelovite teorijske argumentacije, gotovo kao puka okvirna sinteza autorovih dosadašnjih interesa i iskustava u oblasti posvećenoj problemima pamćenja kao i uopće graničnim fenomenima savremene književne i kulturne teorije te književne historije. Inače, ovdje naznačena autorova ideja kulturalnomemorijske književne historije temelji se – sasvim razumljivo – na brojnoj i raznolikoj literaturi, unutar koje, naravno, najveći dio čini literatura koja se primarno tiče memorijske problematike, pri čemu u istinskom bibliografskom obilju ove vrste – nužno izostavljajući i neke od u široj perspektivi izrazito značajnih bibliografskih jedinica – posebno treba izdvojiti ili radove koji se najčešće razumijevaju kao posebno seminalni u ovom području ili, pak, radove koji se ponavljaju / mogu ticati razumijevanja književnosti kao oblika kulturnog pamćenja, kakvima su se u dosadašnjem autorovu istraživanju pokazale, uz ostale, prvenstveno slijedeće pojedinačne i skupne bibliografske jedinice (abecednim redom): Assmann, A. 1991, 1993 [2002], 2003, 2004; Assmann, J. 1992 [2005]; Bal et al. 1999; D'haen 2000; Erll 2005; Erll, Nünning 2005a, 2005b; Gorp, Musarra-Schroeder 2000; Grabes 2001, 2005; Hebel 2003; Lachmann 1990 [1997], 2002, 2007; Nora 1984 [2006]; Nünning et al. 2006; Riceur 2006; Rossington, Whitehead 2007; Vervliet, Estor 2000 itd. Pritom, kako ovaj rad podrazumijeva tek “natuknice“ za, u osnovi, još jednu moguću “novu književnu historiju“, dakle ne književnoteorijski i književnohistorijski program s pretenzijom potpune i zaokružene eksplikacije, u nastavku se neće posebno referirati na pojedinačna mjesto u literaturi koja su, svako na svoj način i u određenoj mjeri, bila polazишtem za autorovo oblikovanje bilo cjeline njegove koncepcije, bilo pojedinačnih rješenja unutar ovog okvira; takvo što – čini se – bez naročite stvarne potrebe ovaj kratki rad učinilo bi znatno složenijim, otvarajući i brojna druga pitanja kojima se autor nije namjeravao baviti na ovom mjestu, tim prije što je upravo i ovaj kompleks predmet temeljitog razmatranja u

stveno tragati za procesima književno-kulturalnog zapamćivanja i zaboravljanja, odnosno za onim što su složeni putevi i načini književnog tradiranja “povlaštenog kulturalnog smisla” kao onog što se unutar pojedinačne književnosti i kulture kao cjeline ili u nekim njezinim dužim vremenskim odsjećima nastoji razumjeti i predočiti kao njezin sukus ili suštinsko određenje, kao kulturalno predanje prvog reda, bilo u smislu idealne tendencije, bilo u smislu njezina manje ili više cjelovitog ostvarenja. Ovakva, kulturalnomemorijska književna historija bavi se, pritom, prije svega onim što je “unutrašnja” povijest jedne književnosti, koju, međutim, ne treba više shvatati onako kako su “unutrašnjost” književnopovijesnog razvoja razumijevale tradicionalne imanentne književne historije – kao, naime, vrlo često proces tek povijesnog izmjenjivanja književnih postupaka ili modela formalnog strukturiranja književnog teksta – već prvenstveno u smislu praćenja tzv. kulturalnih konektivnih struktura jedne literature, odnosno u konačnici njihove neponovljive i autentične povijesti, sa svojim individualiziranim identitetarnim oznakama. A kao takva, kulturalnomemorijska književna historija ne interesira se više gotovo isključivo za lokalne reflekse sveobuhvatnih književnih procesa, općih književnih pojava i širih književnih zakonitosti (što je u manjoj ili većoj mjeri najčešće u osnovi zanimanja tradicionalnih historija tzv. malih književnosti), već – utemeljena sad na lokalno orijentiranoj kulturalnoteorijskoj osnovi književnoznanstvenih izučavanja – ona prvenstveno traga za specifično lokalnim književnim značajkama, za lokalnom književnom poviješću u njezinoj partikularnosti, na karakterističan način mikrohistorije otkrivajući autohtonu drugost i različitost književnosti onih zajednica čije kulture nisu, u pravilu, igrale zakonomjernu ulogu u književno-kulturalnim događanjima viših, globalnih razina, čime u ukupnosti općih književno-kulturalnih okvira distingvira nove i prepoznatljive literarne identitete.

Kao mogućno jedna od važnih “novih književnih historija”, na konceptu kulturalnog pamćenja utemeljena historija književnosti u središte književnoznanstvenog proučavanja dovodi problem – semiotički govoreći – “kulturalno označenog” što se u kontinuitetima i diskontinuitetima komunicira unutar jedne književnosti, a koje je naročito kulturalno značenje složeno i slojevito upravo onoliko koliko su kompleksne one unutrašnje veze koje pojedinačnu književnost održavaju kao cjelinu, pri čemu ono nikad, naravno, nije zatvoreno i statično niti monolitno i singularno te kao takvo svodivo na samo jednu

---

opsežnoj monografiji *Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u bošnjačkoj književnosti 20. stoljeća (Od utilitarizma preporodnog doba do savremene poetike svjedočenja)*, na čijoj izradi autor trenutno radi.

dominantnu i ekskluzivnu kulturnu matricu ili metapripovijest kao fundamentalno i do kraja isključivo obilježje cjeline jedne literature, makar i tokom jednog, kraćeg i ograničenog razdoblja kakvo npr., u poređenju sa stotinama godina historijskog trajanja, predstavlja vrijeme 20. st. Zato je književna historija koja fokusira fenomen kulturnog pamćenja otvorena i za problem interkulturnih preplitanja, pa – uz upadljivo česta pitanja kakva su, uz ostala, i problemi literarne konstrukcije i reprezentacije u pravilu nacionalne prošlosti, oblikovanja kolektivnih, personalnih ili individualnih identiteta i nacionalne imaginacije – ovakav književnohistorijski interes s posebnom pažnjom uključuje i bavljenje naročito tzv. sinkretičkim oblicima, kao, naime, svojevrsnim repozitorijima kulturnog pamćenja u situaciji interkulturnog geminiranja, umnožavanja i/ili ukrštanja. Zahvaljujući ovom, kulturnomemorijska književna historija izbjegava i ono što su vjerovatno, uz nesumnjive brojne prednosti, nedostaci značajnog broja drugih “novih književnih historija“, koje će – poput npr. neomarksističkih, postkolonijalnih ili feminističkih književnohistorijskih alternativa – najčešće govoriti, ipak barem jednim dijelom reduktionistički, u ime tek jedne, u pravilu marginalizirane zajednice, gotovo slijepo prateći nerijetko isključivo njezinu zanemarenju putanju književnog razvoja, ponekad predočenu i kao svojevrsni “križni put“, ne uviđajući, tako, katkad čitav niz drugih, čak i u njihovoj perspektivi mogućno važnih književnih procesa, pri čemu – na drugoj strani – upravo na kulturnomemorijskoj osnovi utemeljeni književnohistorijski interes možda najcjelovitije uvažava manje-više svim ovim savremenim pristupima izrazito bitnu ideju dijalogizma i pluraliteta, ali ne više kao u osnovi prepostavljeni strogi politički program već, naprotiv, kao jedan od metodološki najinteresantnijih i najizazovnijih predmeta izučavanja. Takvo što sve zajedno određuje, konačno, odnos ove kulturnalizirane književnohistorijske procedure prema pojavi književnog kanona, koji nije više ono što se tek nužno i uvijek nastoji redefinirati ili osporiti, već sad književni kanon kao svojevrsni *locus memoriae* jeste ono čije se izrastanje i oblikovanje želi cjelovito razumjeti u njegovoј stvarnoј ukupnoј složenosti postojanja u okvirima jedne kulture, što, međutim, nipošto ne isključuje interes za pitanja kulturno privilegirajućeg uključivanja ili marginalizirajućeg isključivanja, već naprotiv – ona iznova dobivaju na važnosti, ali na jedan bitno drugačiji i – čini se – za književno-kulturalna proučavanja kao takva ipak umnogome važniji način.

## II.

Književna historija utemeljena na ideji kulturalnog pamćenja jeste izrazito savremen mogući pristup književnoj prošlosti i njezinim složenim pitanjima, a kako je u predmetnom smislu orijentirana i književno i kulturalno, ona se, uz brojne druge prednosti, ukazuje i kao posebno privlačna u slučaju kulturalno kompleksnih zajednica i zajednica koje u vremenu nesklonom tradicionalnoj književnoj historiji pokušavaju po prvi put ispisati ili iznova prečitati vlastitu književno-kulturalnu prošlost, što je posebno karakteristično za južnoslavensku interliterarnu zajednicu uopće te pojedinačne književnosti i kulture koje je čine, a naročito, pak, za bosanskohercegovačku i bošnjačku književnost, kod kojih će i novija povijest njihova književnoznanstvenog proučavanja najčešće indicirati i potrebu za takvim književnohistorijskim pristupom koji će biti u stanju iznaći način da se uvaži kompleksnost kompozitnog i policentričnog “bosanskohercegovačkog književnog mozaika”.<sup>4</sup>

U takvoj situaciji, složenost pitanja kulturalnog pamćenja posebna je karakteristika bosanskohercegovačkog književno-kulturalnog konteksta, koji – s obzirom na svoju medijalnu poziciju u južnoslavenskoj interliterarnoj zajednici – potencijalno sinegdoški zrcali svu kompleksnost ove zajednice kao cjeline, uz kondenziranu, dodatnu usloženost što je bosanskohercegovački mozaički kulturalni kompozit već tradicionalno podrazumijeva. Ovakvo što odnosi se i na samu bosanskohercegovačku književnost (književnost BiH) i na bošnjačku (bosanskomuslimansku) književnost, koja je, s jedne strane, za-

---

4 Na ovakvo što već dovoljno jasno ukazuju kako nekadašnje brojne znanstvene rasprave (kao i politički sporovi) o statusu i načinima izučavanja književnosti u BiH te (ne)opravdanosti njezina institucionaliziranja u širim južnoslavenskim okvirima, jednako kao i, uglavnom nedavni, znatno cjelevitiji pristupi problemu “bošnjačkih i bosanskih književnih neminovnosti”, gdje se – kako to zagovara Enes Duraković (2003a:161) – nužno odustaje “od dugovječnog i pogubnog razumijevanja kulture tek kao jednog od atributa nacije, i u tom smislu svodenja književnosti na homogenu, cjelevitu priповijest nacionalne ekskluzivnosti i agonalnog sučeljavanja s drugim, naporednim kulturama”. Nažalost, uprkos većem broju izuzetno važnih pojedinačnih radova ne samo u prošlosti, već i iz novijeg vremena (usp. npr. Begić 1970, 1973a, 1973b, 1987; Duraković 1977, 1987, 2003a; Lovrenović 1984; Rizvić 1980, 1985, 1994a; Trifković 1968 itd.), još uvijek ne postoji dovoljno cjelevit, sintetsko-panoramski prijegled čak ni ključnih tekstova koji se tiču problema određenja pozicije književnosti u BiH, pa je za barem nešto potpuniji uvid u ovo problemsko područje i njegovu povijest nužno konsultirati brojnu literaturu. Od onoga što ipak postoji kao koliko-toliko zaokružen niz radova o ovom bosanskohercegovačkom književnom problemu treba izdvajiti prije svega slijedeće skupne bibliografske jedinice: *Ssimpozijum o savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine* (1971), *Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja* (1977) i *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici* (1984/85).

jedno s bosanskohrvatskom i bosanskosrpskom književnošću te s manjinskim književnim tradicijama u BiH, tek sastavni dio cjeline bosanskohercegovačkog literarnog mozaika, dok, s druge strane, uzme li se u obzir i npr. književnost Bošnjaka Sandžaka, izlazi iz okvira današnjeg bosanskohercegovačkog prostora te, u situaciji multipliciranih kulturnih raskršća (inače svojevrsne metafore ukupnog složenog bosanskohercegovačkog stanja<sup>5</sup>), stupa u nova interkulturnalna preplitanja s različitim drugim, nebosanskohercegovačkim tradicijskim kontekstima.<sup>6</sup> Pritom, slučaj kulturnog pamćenja, jednako kao

<sup>5</sup> Iako, naravno, ne započinje s njim, ovakvo, na figuri raskrsnice zasnovano razumijevanje književno-kulturnog stanja u BiH naročito se čini upadljivim s pojavom rada Midhata Begića *Naš muslimanski pisac i njegova raskršća* (1973b), pri čemu će se javljati i kod čitavog niza drugih autora, postepeno se, unutar barem jedne interpretativne zajednice, preobražavajući i u naročitu platformu za razumijevanje ukupnosti bosanskohercegovačke književne prakse, koju će – nimalo slučajno – upravo Enes Duraković (2003a:175, 165) izaziti i na ovaj način: “A svи su bosanski (i južnoslavenski) kulturni identiteti *rubni*, nastali na presjecištima velikih kulturno-civilizacijskih sistema i procesa, pa uz njihove nesumnjive posebnosti, ne smijemo previdjeti i onu mnoštvenost sinkretičkih oblika koja se otima nasiљu higijeniziranja nacionalne kulture, egzorcizmu i lustraciji ‘zlih duhova prošlosti’. Stoga naše razumijevanje bosanske povijesti i kulturne tradicije napokon valja oslobođiti epsko-agonalnih predodžbi o dobrim i lošim gospodarima, pseudomitskih predstava po kojima smo ‘zid kršćanstva i mač islama i jezgro bogomilstva’ [Alija Isaković]“, pri čemu se u pristupu ovako složenom književnom naslijedu nužno trebaju pratiti “svekoliki i raznoliki kulturni obrasci, bez obzira na kojem su valu historijskih gibanja donesen, preuzeti, assimilirani i prilagođeni“. Zato, konačno, “i današnje razmatranje statusa i bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti valja ipak započeti od južnoslavenskog konteksta kako zbog općih procesa redefiniranja prisutnih i u drugim nacionalnim književnostima, tako i zbog nezanemarivog fundusa općeg, zajedničkog i nedjeljivog, što se amalgamirao u dugotrajnim književnopovijesnim procesima plodonosnih susreta, prožimanja i prepleta kulturnih fenomena“. Na slično, uz brojne druge primjere kod drugih autora, upozorava uostalom i Ivan Lovrenović (1990:162–163), akcentirajući ovaj put prvenstveno unutrašnjost bosanskohercegovačkog “labirinta i pamćenja“: “Ako Bosna jest ime za nekakav identitet, njegov sadržaj nije dakle u algebarskom zbroju nacija ili nacionalnih kultura, nije u njihovom utapanju u novoj (nad)nacionalnoj konstrukciji, već upravo u toj trajnoj kulturnoj interakciji. Ime *Bosanac, bosanstvo* nisu, tako, pojmovi nacionalnoga reda, a niti samo regionalno-teritorijalnoga. Prije i više od toga to je ime za opisani *civilizacijski proces*, koji kroza sve povijesne mijene i političke nepogode jednakovo svakodnevno i jednakovo vitalno traje milenij. U tom interakcijskom procesu kao *konstanti* (ime joj je Bosna) učestvuju nacionalne kulture kao *variabile*, zadržavajući svoj posebni identitet a ‘izlažući’ se trajnom kulturovnom odnosu *primanja i davanja*. Praktično, svaka nacionalna kultura u Bosni jest i ono što je po imenu, jest i ‘nešto više od toga’. S gledišta nacionalne ideologije ta pojava se ukazuje kao *onečišćenost*. [...] S gledišta kulture, pak, pojava predstavlja izvanredan primjer ‘spajanja nespojivoga’ i plodan humus za stvaralačke artikulacije prvoga reda.“

<sup>6</sup> Naravno, slična situacija karakterizira i položaj bosanskohrvatske i bosanskosrpske književnosti (kao i položaj književnih tradicija nacionalnih manjina u BiH), koje su i same, dakle, dio šireg bosanskohercegovačkog književnog okvira, ali istovremeno takoder i dio hrvatske, odnosno srpske književnosti kao cjeline. Pritom, uprkos danas sve prisutnijoj

i interkulturalnih preplitanja, u bilo bosanskohercegovačkoj, bilo bošnjačkoj književnosti i kulturi složeniji je i izazovniji utoliko prije što će se upravo ovdje, u suženom prostoru golemih historijskih preokreta, ponajviše dešavati neki od i u širim okvirima najradikalnijih kulturno-civilizacijskih lomova te uspostavljati, ukidati, presijecati ili umrežavati različite identitetarne granice, oblikujući tako višestruko rubnu književnost / kulturu brojnih sinkretičkih i liminalnih fenomena s čitavim perpetuirajućim šarenilom diskurza kulturnog uključivanja i isključivanja, prilagođavanja i preinačavanja, a zapravo konstituirajući prvenstveno književnost / kulturu pamćenja – zapamćivanja i zaboravljanja, prisjećanja i potiskivanja, što je – u Lévi-Strausssovoj opreci prema “hladnim”, stabiliziranim – čini upravo “vrućom” književnošću / kulturom korjenitih, naglih i dramatičnih promjena unutar područja njezinih konektivnih struktura.

Ovakvo što ne odnosi se samo na npr. složenu stariju bošnjačku / bosanskohercegovačku književnu prošlost i njezine kompleksne kulturnomemorijalne strategije kontinuiranja i variranja distinkтивnih identitetarnih elemenata iz, vrlo često, sasvim suprotnih civilizacijskih krugova, dio čijeg kompleksnog kulturnog identiteta jesu – tek očiglednosti primjera radi – i dobro poznate jezičko-grafijске razdvojenosti različitih nacionalno-religijskih književnih tradicija, ali, isto tako, i jezičko-grafijске raslojenosti unutar pojedinačne nacionalno-religijske književne tradicije kao takve, baš kao i slučajevi zajedništva i upotrebnih uzajamnosti ove vrste na nekoj od razina kulture. Štaviše, i novije te savremeno kako bošnjačko, tako i bosanskohercegovačko književno-kulturalno stanje, ono mahom tokom 20. st., također je obilježeno složenošću konstanti i varijanti književno-kulturalnih konektivnih struktura, složenošću koja se realizira i kao, kako trajno i istovremeno kontinuiranje i variranje vlastitih kulturnomemorijskih makromodela, tako i kao povjesno trajuća situacija brojnih i višestrukih, u najrazličitijim smjerovima orijentiranih interkulturalnih preplitanja, a zapravo kao situacija izrazitih međukulturalnih razmjena i uzajamnosti vidljivih i u književnosti kao cjelini, ali i u pojedinačnim autor-

---

ideji o mogućnosti književno-kulturalne dvo- i višepripadnosti, pitanja “matičnosti” i ove vrste određenja književnosti u BiH i dalje su posebno složena, a tiču se i kompleksnosti procesa kanonizacije bosanskohercegovačke književne prakse u prošlosti i sadašnjosti, što je – često i u prepregnutom izrazito političkom domenu – višedesetljetni problem o kojem je i autor ovog rada u različitim kontekstima pisao u više navrata (Kodrić 2006a, 2006b, 2007). Ovaj problem nerijetko je još očitiji i teži pokušava li ga se “rješiti” izvan ovdašnjih okvira – mahom u bosanskohercegovačkom istočnom i zapadnom susjedstvu, gdje još uvijek – čini se barem – nema dovoljno onih koji, poput npr. Zvonka Kovača (2001) i sličnih, pokazuju stvarnu zainteresiranost za primjerenija rješenja bosanskohercegovačkog književnog pitanja.

skim opusima i uopće pojedinačnim književnim radovima, pa čak nerijetko i u njezinim različitim najsitnijim, mikrostruktturnim pojavama, gdje se, naime, kulturna kompleksnost bošnjačkog i uopće bosanskohercegovačkog književnog stanja kapilarno izražava, oblikujući i na ovoj razini u svojoj stvarnoj sinkretiziranoj pluralnosti prepoznatljivi i specifični identitet kako bošnjačke, tako i bosanskohercegovačke književnosti kao cjeline.<sup>7</sup>

### III.

Gledano iz perspektive kulturnomemorijski zasnovane historije književnosti, i u bosanskohercegovačkoj i u bošnjačkoj književnosti 20. st., ali – s obzirom na brojne razvojno-kontekstualne povezanosti, srodnosti i podu-

7 Uz druge, mahom nešto mlađe autore (usp. npr. Spahić 1999a; Ključanin 2004), koji su nerijetko došli do izuzetnih i višestruko vrijednih ili poticajnih razumijevanja ove vrste složenosti bošnjačke i uopće bosanskohercegovačke književnosti, pitanje takorekuć “vizorne interkulturnalnosti” i neke vrste “organski prirodnog sinkretizma” unutar ovih dviju literatura već izvjesno vrijeme jedna je od stalnih znanstvenih okupacija Enesa Durakovića, koji će u svojim radovima ponuditi, iako uglavnom sažeta, zasigurno najpotpunija tumačenja ovog fenomena kako u bošnjačkoj, tako i u bosanskohercegovačkoj književnosti, ostvarujući tako i neku vrstu sintetiziranog a širokog interpretativnog programa za kvalitativno novi pristup bosanskohercegovačkom književnom kompleksu, koji – nimalo slučajno – itekako korespondira s onim što autor ovog rada na svoj način razumijeva kao dio metodološkog okvira i interesa kulturnomemorijske književne historije. Tako, pišući o osobitostima bošnjačke književnosti, Duraković – kreativno komunicirajući i razumijevanja drugih – ističe da njezine posebnosti “ne izviru samo iz vrela orijentalno-islamske kulture i duhovnosti, nego su se u bošnjačkoj kulturi od srednjovjekovlja do naše suvremenosti taložila i ‘primala’ raznovrsna književna iskustva, oblici i konvencije. Zato je uz smjenu različitih književnih paradigmi isto tako važno pratiti i one tihе, manje uočljive procese preobrazbi i prelijevanja književnih oblika u *poetskoj* a ne *historijsko-dokumentarnoj* suštini i vrijednosti od srednjovjekovnog zapisa na stećku u epigraf na bašluku (nišanu) do paradigmatičnog i simboličkog susreta i slivanja *bejta i soneta* na razmedu 19. i 20. vijeka. [...] Smjenom makropoetičkih sistema, ali i ovih imanentnih procesa asimilacija i osmoza u bošnjačkoj se književnosti odvijao zanimljiv evolutivni proces neprekidnih smjena umnožavanja i modifikiranja književnih konvencija, pa se i literarna ‘vitalnost’ stanovitih žanrova, stilova i oblika potvrđuje upravo u tim preobražajima i saobraženjima s novim i raznolikim poetičkim karakteristikama. Ti su sinkretički i hibridni oblici koliko u kanoniziranim žanrovima i vrstama prisutni i u brojnim tekstovima koji su strogom kanonizacijom književnopovijesnih kodifikacija uglavnom ostajali na marginama tradicionalnog razumijevanja *literarnosti*, svedeni tek na pozitivističku kategoriju *pismenosti*: u administrativno-dokumentarnim spisima i defterima, epistolarnom naslijeđu, u vakufnamama i tzv. krajišničkim pismima, raznovrsnim oblicima tariba ili epigrafa. Stoga – zaključuje Duraković – bošnjačka književnost 20. vijeka neponovljive uzlete i estetske vrhunce ima upravo onda kada se preobražajna snaga *žive tradicije* sinkretički slije, amalgamira i oplemeni s raznolikim literarnim oblicima što su se javljali u dinamičkoj smjeni razvojnih procesa i stilsko-formacijskih preobražaja novovjeke evropske književnosti.” (Duraković 2003a:173–174)

darnosti – dobrom dijelom i u širim okvirima južnoslavenske interliterarne zajednice, 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 cjeline kulture i društva kojoj pripada, pri čemu u slučaju sva tri makromodela, bez obzira na razlike u realizaciji, književnost u pravilu igra ulogu jednog od središnjih kulturalnih diskurza i, kao takva, sa seizmografskom osjetljivošću, s jedne strane, reflektira sve, kod nas najčešće burne kulturno-društvene promjene, zaokrete i lomove, ali isto tako, s druge strane, aktivno učestvuje u ovim turbulentnim procesima, jednako kao i u brojnim interkulturalnim relacioniranjima.

Početak dvadesetstoljetne književnosti u bosanskohercegovačkom kulturalnom kontekstu obilježen je kanonskim kulturalnomemorijskim makromodelom, koji je u znaku manje ili više strogog ideološki zadatih ili barem društveno potenciranih i preferiranih okvira kulturalnog memoriranja i uopće ideološki posredno ili neposredno proskribirane funkcionalizacije i (zlo) upotrebe književnosti i kulture, kao npr. u književnosti i kulturi folklornog neosentimentalizma i prosvjetiteljskog realizma preporodnog doba sa samog kraja 19. i u praskozorje 20. st., potom međuratne socijalne literature, književnosti NOB-a i poratnog socijalističkog realizma. Njegova temeljna tendencija jeste obavezujuće kulturalno stabiliziranje i, posebno, kulturalno samozao-kruživanje, što je najčešće situacija preferiranja monokulturalnosti i neke vrste kulturalnog autoizolacionizma, ali će se i ovdje – paradoksalno tek na prvi pogled – itekako uspostavljati međukulturalne veze, s tom razlikom da su ovaj put u opticaju nova kulturalna središta i nove kulturalne preferencije, najčešće one koje se u odnosu na tradiciju te, naročito, na današnje poimanje interkulturalnih procesa razumijevaju kao situacije prekidanja slobodno kreirane i nekontrolirane kulturalne interakcije. Unutar bosanskohercegovačke situacije, pritom, u okvirima ovog makromodela posebno je zanimljiv slučaj preporodne bošnjačke književnosti, gdje se – s obzirom na specifičnost položaja bošnjačke kulture na prijelazu dvaju stoljeća i njezinu povijesnu migraciju iz konteksta orientalno-islamske u modernu evropsku civilizaciju – dešavaju i naročiti procesi njezina evropskog kulturalnog (auto)koloniziranja, što je vrijeme kad bošnjačka književnost, proživljavajući traumatičnu dramu kulturalno-civilizacijske tranzicije, prolazi kroz složene procese kulturalnog zaboravljanja i izgradnje novog, evropskog kulturalnog zapamćivanja, koji će se stabilizirati tek dubljim ulaskom u 20. st., kad – postepeno i uporedno s ugodnijim pozicioniranjem bošnjačke kulture unutar cjeline evropskog okvira – nastupa

proces njezina kreativno oslobođenog kulturnog dekoloniziranja te kad ova književnost, smještena nekad na razmeđu međusobno isključivih svjetova, na izrazito autentičan način iznalazi njihov spoj, nerijetko ostvaren u naročitoj sugestivnosti tzv. sinkretičkih oblika.<sup>8</sup>

Svojevrsna kriza tradicije i manje-više radikalni pokušaj njezina redefiniranja ili čak dokidanja, što, dakle, jednim dijelom karakterizira situaciju književnosti unutar kanonskog kulturnomemorijskog makromodela, na na-

8 Ovaj naročiti "mikrofенomen" vidljiv je, uz ostale brojne – možda čak i podesnije – primjere, i u slučaju oblikovanja "austrougarske teme" u bošnjačkoj književnosti u širokom vremenskom rasponu od kraja 19. pa tokom cjeline narednog, 20. st., pri čemu se u ovom kontekstu kao posebno zanimljiva paralela ukazuje odnos između prvog bošnjačkog romana – romana *Zeleno busenje* (1898) Edhema Mulabdića i romana *Ponornica* (1977) Skendera Kulenovića, a zapravo romana koji je prvo romaneskno štivo u bošnjačkoj književnosti koje je, kao neposrednu datost svojeg vremena, artikuliralo ovu temu i romana koji je jedan od, uvjetno govoreći, posljednjih bošnjačkih romana koji ukupnošću svojih kapaciteta sa svim jasno retroaktivno ulazi u dramu povjesnog stanja civilizacijskog i egzistencijalnog vakuma između dviju velikih carevina u nekadašnjoj Bosni – starog, Osmanskog carstva i nove, Austro-Ugarske monarhije, i to u trenutku kad u životnoj stvarnosti "niti je jedna dovoljno umrla niti je druga dovoljno živa" (Rizvanbegović 1990:103). Pritom, nepunih 80 godina, što je vrijeme koje stoji između ova dva romana, jeste zapravo vrijeme povjesnog tradiranja brojnih konstanti, ali i pojavljivanja niza mijena unutar ukupnih kulturnih konektivnih struktura bošnjačke književnosti, što se vrlo jasno reflektira i u povijesti oblikovanja "austrougarske teme", pa tako dok Mulabdić u postorientalnoj, traumatisiranoj i, u osnovi, razorenoj tradiciji ovu temu artikulira tako što – pokušavajući riješiti svoju i kolektivnu zbumjenost – nastoji uglavnom potisnuti prethodne tradicijske okvire kao beživotnu, na nužni zaborav osudenu konačnu prošlost i prihvatići nove, mahom evropske, za njega još uvijek umnogome artificijelne i strane tradicijske tokove i njihove oblike, dote, pak, Kulenović sasvim slobodno krstari najrazličitijim mjestima kulturnog pamćenja (i to i u doslovnom i u figurativnom smislu), kao autor gotovo u cijelosti rasterećen traume tradicijskog raskola, koji u *Ponornici*, kao jedan od stvarnih problema njezina glavnog lika, sad postaje i predmetom naročite (nad)tematizacije, pa čak i neke vrste metakulturalnog ispitivanja. Upravo zato problemski kompleks što ga podrazumijeva "austrougarska tema" – slično slučaju drugih "mikrofенomena" – postaje i jedna od osnova na kojoj se može iščitavati i dobar dio značajnih aspekata povijesti bosanskohercegovačke, a naročito, pak, bošnjačke književnosti, i to ne samo u smislu praćenja puke vremenski uzastopne izmjene općih evropskih poetičkih paradigma i njihovih prilagodavanja u ovim malim slavenskim književnostima već i u smislu prvenstveno kulturnoteorijski osvještenog razumijevanja njihovih specifičnih razvojnih procesa i pojava, dubljih i od karakterističnog lokalnog artikuliranja širih književnih moda i tendencija, čime se već nužno ulazi i u karakteristični kompleks tradiranja tzv. kulturnog smisla. Inače, ovo pitanje autor je cijelovitije tretirao u studiji *Mape novih identiteta: O kulturnom pamćenju i reprezentaciji prošlosti u bošnjačkoj / bosanskohercegovačkoj književnosti 20. stoljeća* (Na primjeru "austrougarske teme"), koja je u pripremi za objavljanje u zborniku radova s međunarodnog znanstvenog skupa *Kulturna mapa nove Evrope: Gradovi, putevi, putovanja* održanog od 7. do 9. 10. 2008. godine u Poznjanu u organizaciji Instituta za slavensku filologiju Univerziteta "Adam Mickiewicz" u Poznjanu (Poljska).

ročit način nastavlja se i u okvirima i hronološki narednog – politradicijskog kulturalnomemorijskog makromodela, s tom ključnom razlikom da se unutar ovog okvira zrcali, pak, trenutak ideološkog rasterećivanja i liberaliziranja književno-kulturalnog prostora, s različitim prijelaznim, nerijetko hibridnim pojavama u domenu kulturalne memorije, uključujući istovremeno supostojanje i ideoološki rigidnih pragmatičnih zadaća koje centar Moći, pod imenom “narodnopreporoditeljske“ ili “partijske savjesti“ i “društvene korisnosti“, stavlja pred književni rad, na jednoj strani, ali i često krajnje iznenađujuće slobodoumnih istupa ili manje-više subverzivnih, bitno drugačijih književno-kulturalnih memorijskih praksi, na drugoj strani, sve to nerijetko čak u jednom te istom književnom tekstu, kao npr. u vremenu preporodnog modernizma s početka 20. st., postpreporodnog tradicionalizma, avangardizma i uopće različitih neoizama i poetičkih alijansi tokom međuratnog doba te predmodernizma neposredno nakon Drugog svjetskog rata i dokidanja projekta socijalističkog realizma. Ovaj kulturalnomemorijski makromodel stoga je u drastično uvećanom kapacitetu otvoren ispitivanju “kulturalno novog“, posebno na način eksperimenta i kulturalnog traženja, kad se “tuđe“ i “strano“ nastoji propitati i konačno prihvati kao “svoje“ i “vlastito“, što je naročita situacija postepenog probijanja književnih i kulturalnih granica i pokušaj “proboja“ ne samo u prostor književno-kulturalne slobode, nego i u stanje književno-kulturalne “prirodnosti“, a zapravo u takav poredak koji će biti lišen artificijelnosti na različite načine nametnutih ili prinudno uvedenih novih književnih i kulturalnih normi i rješenja.

Procesi započeti unutar politradicijskog kulturalnomemorijskog makromodela i njegove naglašene sklonosti ka ispitivanju alternativnih mogućnosti i uključenju drugačijosti, a što – sasvim razumljivo – podrazumijeva i novu otvorenost za interkulturalna relacioniranja na različitim razinama i na različite načine, mada ne i cijelovito razrješenje književno-kulturalnih drama i paradoksa, po prirodi stvari te i dalje uz pravilan hronološki slijed vode u postkanonski kulturalnomemorijski makromodel, koji – za razliku od njegove tradicije – obilježava dominantno rasredišteni i individualizirani sistem vrijednosti i stanje u osnovi široko dezideologiziranog položaja cjeline kulturnih diskurza, pa tako i same književnosti i njezina kulturnog pamćenja, kako je to npr. u slučaju poratnog modernizma i postmodernizma, kao i recentnog tzv. “ratnog pisma“ i “poetike svjedočenja“. Iako ne uvijek svediva na jedinstven, u svemu zajednički obrazac, interkulturalna preplitanja i u bošnjačkoj i u bosanskohercegovačkoj književnosti iz okvira ovog kulturalnomemorijskog makromodela, kao i u ukupnosti južnoslavenskog konteksta, postaju pr-

venstveno pitanje pojedinačnih autorskih poetika i tendencija širih poetičkih sistema, koje će, pak, unutar naročite pluralističke paradigmе, u pravilu biti otvorene istovremeno kako za opća književno-kulturalna iskustva, tako i za kreativni dijalog s vlastitom književno-kulturalnom tradicijom, pri čemu će procesi kulturnog pamćenja i međukulturalnih odnosa biti manje vođeni onim izvana, a više samom književnom i kulturnom potrebotom za artikulacijom na različite načine shvaćenog “sebe” i “drugog”, što, međutim, ne znači i potpuni izostanak nekadašnjih književno-kulturalnih drama, već – nerijetko uz manje ili više modificirano sjećanje na neke od starih – i pojavu novih, čime se, uz ostalo, podjednako i kontinuirala i modificira specifična, “unutrašnja” književno-kulturalna povijest.

Upravo njome, tragajući za specifičnim književno-kulturalnim kognitivnim strukturama, trebala bi se baviti kulturnomemorijska historija književnosti, razumijevajući povijesne posebnosti jedne literature ne u njezinoj apsolutnosti, već u njezinoj prepoznatljivosti, koja je vidljiva tek u vezi s onim drugim i drugaćijim. U tom slučaju, i ideja književnog kanona dobit će novo značenje, baš kao i pitanja nekadašnje i današnje kanonizacije književnosti, pri čemu se književni kanon i književnokanonizacijske prakse ne moraju više razumijevati kao na koncu “nužno zlo”, već – sasvim moguće – i kao povijest šireg kulturnog postojanja jedne literature, njezina trajanja i mijenjanja, jednak i kao otvoreni proces dijalogiziranja s književnošću u jednom povijesno-kulturalnom trenutku, dijalog koji kao takav nije jedan niti je konačan.

## LITERATURA

- Assmann, Aleida (1991), “Zur Metaphorik der Erinnerung”, u: Assmann, Aleida, Dieterich Harth, ur. (1991), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 13–35.
- Assmann, Aleida (1993), *Arbeit am nationalen Gedächtnis: Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsiedee*, Campus Verlag, Frankfurt am Main – New York [Srpski prijevod: Asman, Alaida (2002), *Rad na nacionalnom pamćenju: Kratka istorija nemačke ideje obrazovanja*, XX vek, Beograd; prevela Aleksandra Bajazetov-Vučen]
- Assmann, Aleida (2003), “Three Stabilizers of Memory: Affect – Symbol – Trauma”, u: Hebel, Udo J., ur. (2003), *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 15–30.
- Assmann, Aleida (2004), “Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past”, u: Emden, Christian, David Midgley, ur. (2004), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*, Peter Lang, Oxford, 19–37.

- Assmann, Aleida, Dietrich Harth, ur. (1991), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
- Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C. H. Beck, München [Bosanski prijevod: Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Vrijeme, Zenica; preveo Vahidin Preljević]
- Bal, Mieke et al., ur. (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover, NH – London
- Begić, Midhat (1970), “Književna kretanja u Bosni i Hercegovini od 1945. do danas: Nacrt”, *Odjek*, XXIII/1970, 21–22 / 23–24, 15–18 / 11–12.
- Begić, Midhat (1973a), “Razvojne tendencije književnog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1970. godine”, *Radovi ANUBiH*, XLVIII/1973, Odjeljenje za književnost i umjetnost, I/1973, 13–36.
- Begić, Midhat (1973b), “Naš muslimanski pisac i njegova raskršća”, u: Begić, Midhat (1987), *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 130–142.
- Begić, Midhat (1987), *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo
- Brkljačić, Maja, Sandra Prlenda, prir. (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
- D’haen, Theo, ur. (2000), *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association “Literature as Cultural Memory”*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA
- Duraković, Enes (1977), “Tri primjera sintetskog prikaza poslijeratne bosanskohercegovačke književnosti”, u: *Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja* (1977), Posebna izdanja ANUBiH, XXXV/1977, Odjeljenje za književnost i umjetnost, V/1977, 185–191. [Urednik Midhat Begić]
- Duraković, Enes (1987), “Status i modeli izučavanja bošnjačke književnosti”, u: Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanske književne nemovnosti*, Vrijeme, Zenica, 21–30.
- Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanske književne nemovnosti*, Vrijeme, Zenica
- Duraković, Enes (2003a), *Bošnjačke i bosanske književnopovijesne nemovnosti*, u: Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanske književne nemovnosti*, Vrijeme, Zenica, 155–179.
- Emden, Christian, David Midgley, ur. (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

- Erl, Astrid, Ansgar Nünning (2005a), "Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literary Studies", u: Grabes, Herbert, ur. (2005), *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, REAL, 21, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 261–294.
- Erl, Astrid, Ansgar Nünning, ur. (2005b), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin – New York
- Gorp, Hendrik van, Ulla Musarra-Schroeder, ur. (2000), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA
- Grabes, Herbert, ur. (2001), *Literary History/Cultural History*, REAL, 17, Gunter Narr Verlag, Tübingen
- Grabes, Herbert, ur. (2005), *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, REAL, 21, Gunter Narr Verlag, Tübingen
- Hebel, Udo J., ur. (2003), *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg
- Ključanin, Zilhad (2004), *Lice svjetlosti: Pobožni i sinkretizirani elementi u bošnjačkoj poeziji XX vijeka*, OKO, Sarajevo
- Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja* (1977), Posebna izdanja ANUBiH, XXXV/1977, Odjeljenje za književnost i umjetnost, V/1977 [Urednik Midhat Begić]
- Kodrić, Sanjin (2006a), *Teorija i praksa novog historicizma (Na primjerima iz književnosti i književnog života BiH)*, Filozofski fakultet, Sarajevo [Rukopis magistarskog rada]
- Kodrić, Sanjin (2006b), "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 (2007), "Begićev prilog kanonizaciji bosanskohercegovačke i/ili bošnjačke književnosti", *Novi Izraz*, 35–36, 57–77.
- Kovač, Zvonko (2001), *Poredbena i/ili interkulturnalna povijest književnosti*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb
- Lachmann, Renate (1990), *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main [Engleski prijevod: Lachmann, Renate (1997), *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London; preveli Roy Sellars i Anthony Wall, predgovor napisao Wolfgang Iser]
- Lachmann, Renate (2002), *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, Matica hrvatska, Zagreb [Izabrao i preveo Davor Beganović, priredio Vladimir Biti]
- Lachmann, Renate (2007), *Metamorfoza činjenica i tajno znanje: O ludama, mostovima i drugim fenomenima*, Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo [Priredio i preveo Davor Beganović]

- Lovrenović, Ivan (1984), "Stare osnove i nove vertikale", u: *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici* (1984/85), Svjetlost, Sarajevo, 35–41. [Savremena književnost naroda i narodnosti BiH, knj. 1.; priredili Ivan Lovrenović, Vojislav Maksimović i Kasim Prohić]
- Lovrenović, Ivan (1990), *Labirint i pamćenje: Kulturnohistorijski esej o Bosni*, Oslobođenje, Sarajevo
- Nora, Pierre (1984), "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux" [Hrvatski prijevod: Nora, Pierre (2006), "Između Pamćenja i Historije. Problematika mjestâ"; prevela Sandra Prlenda, u: Brkljačić, Maja, Sandra Prlenda, prir. (2006), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 21–43.]
- Nünning, Ansgar et al., ur. (2006), *Literature and Memory: Theoretical Paradigms, Genres, Functions*, Francke Verlag, Tübingen
- Ricœur, Paul (2006), *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, Chicago – London
- Rizvanbegović, Fahrudin (1990), *Svjetlosti divanhane: Pripovjedna proza Skadera Kulenovića*, Oslobođenje, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1980), "Teze za pristup izučavanju bosanskohercegovačke književnosti i neki primjeri koji ih učvršćuju", u: *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici* (1984/85), Svjetlost, Sarajevo, 21–26. [Savremena književnost naroda i narodnosti BiH, knj. 1.; priredili Ivan Lovrenović, Vojislav Maksimović i Kasim Prohić]
- Rizvić, Muhsin (1985), *Pregled književnosti naroda Bosne i Hercegovine*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, Ljiljan, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1994a), "Poetika bošnjačke književnosti", u: Rizvić, Muhsin (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, Ljiljan, Sarajevo, 7–42.
- Rossington, Michael, Anne Whitehead (2007), *Theories of Memory: A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici* (1984/85), Svjetlost, Sarajevo [Savremena književnost naroda i narodnosti BiH, knj. 1.; priredili Ivan Lovrenović, Vojislav Maksimović i Kasim Prohić]
- Simpozijum o savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine* (1971), Svjetlost, Sarajevo
- Spahić, Vedad (1999), *Tekst, kontekst, interpretacija*, Grafičar – Centar za kulturu i obrazovanje, Tuzla – Tešanj
- Spahić, Vedad (1999a), "Bejt i stih", u: Spahić, Vedad (1999), *Tekst, kontekst, interpretacija*, Grafičar – Centar za kulturu i obrazovanje, Tuzla – Tešanj, 38–49.
- Trifković, Risto (1968), "Pred licem i fenomenom bosanskohercegovačke literature – biti ili ne", u: *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici* (1984/85), Svjetlost, Sarajevo, 7–20. [Savremena književnost naroda i

*narodnosti BiH*, knj. 1.; priredili Ivan Lovrenović, Vojislav Maksimović i Kasim Prohić]

Vervliet, Raymond, Annemarie Estor, ur. (2000), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA

## MODELS OF CULTURAL MEMORY AND INTERCULTURAL INTERWEAVING IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY BOSNIAK / BOSNIAN-HERZEGOVINIAN LITERATURE

(From “New Literary Histories”  
Towards “Cultural-Memory Literary History”)

### *Summary*

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 the theory 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 meaning” 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 attractive in the case of Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature, whose newer history of scholarly treatment will most frequently indicate the need for such a literary-historical approach ca-

pable of finding a way which takes into account the complexity of compound and polycentric “Bosnian-Herzegovinian literary mosaic”. In relation to this, looking from the methodological perspective of the issues of cultural-memor[y-founded literary history – there are three possible fundamental general patterns of cultural memory in both the 20<sup>th</sup> century Bosnian-Herzegovinian and Bosniak literature, but – considering numerous developmental and contextual interconnections or interrelations, closeness and correspondence – to a great extent in wider scope of South-Slavonic inter-literary community too: *canonical, poly-traditional and post-canonical cultural-memory macro-models*, each one with a significantly different concrete position and literary task within the entirety of culture and society to which it belongs. These cultural-memory macro-models in Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature follow each other in strict chronological order, which constitutes particular dynamism of these two literatures in a wide span from the utilitarianism of the “National Reformation” period at the end of the 19<sup>th</sup> century to the contemporary “poetics of witnessing” at the end of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century.

Neva ŠLIBAR

## TRANSFORMATIONSRAUM LITERATURUNTERRICHT? literarische Kompetenzen als Herausforderung und Chance

SCHLÜSSELWÖRTER: *literarische Kompetenz, Kompetenzcluster, Fremdsprachenunterricht, Literaturunterricht*

Im Aufsatz wird die Frage der literarischen Kompetenzen im Fremdsprachenunterricht erörtert. Dabei wird unterschieden: zwischen den Kompetenzclustern der systemischen Kompetenzen, des Verständnisses der Literatur als sozialem Freiraum, der spezifischen Strukturiertheit literarischer Texte, weiterhin der Funktionen des Sozialsystems Literatur und der diskursiven/meta-literarischen/reflexiven Kompetenzen. Die Autorin vertritt die These, dass die gekippte Blickrichtung von den Lernergebnissen her zur Reflexion, zu Reformulierungen und Umgestaltungen des Literaturunterrichts beitragen und diese anregen kann.

Die Eignung des Kompetenzbegriffs<sup>1</sup> für den Fremdsprachenunterricht scheint unhinterfragbar. Seine Orientierung an den Resultaten des Lernprozesses, an den Lernergebnissen und Kompetenzen, und nicht, wie davor an der Vermittlung von Wissen, am Input, ist seit geraumer Zeit und vielleicht unter allen Unterrichtsfächern der Primar- und Sekundarstufe am konsequentesten und erfolgreichsten durchgesetzt worden. Denn – ohne nun genau die vielen diesbezüglichen Konzepte zu berücksichtigen – die nun vom Tuning-Projekt<sup>2</sup> so erfolgreich eingesetzte Output-Methodologie finden wir im Fremdsprachen-

- 
- 1 Der Kompetenzbegriff wird meist auf Noam Chomsky' linguistische Unterscheidung von Kompetenz und Performanz zurückgeführt, bei ihm kommt auch bereits der Begriff interkulturelle Kompetenz vor. Es kann hier nicht auf die unterschiedlichen Kompetenzbegriffe in verschiedenen Disziplinen und Bereichen eingegangen werden, auch nicht eine Übersicht über den Begriffswandel gegeben werden, doch sei darauf verwiesen, dass die gegenwärtige Verwendung das Resultat eines langsamem Bedeutungswandels ist.
  - 2 Gute Einsicht in die Tuning-Methodologie und die Output-Orientierung geben zum einen die Internetseiten <http://tuning.unideusto.org/tuningeu/> sowie die deutsche Version des Tu-

unterricht ansatzweise bereits schon vor der Entfaltung des kommunikativen Zugangs. Die Zielorientierung bzw. die Ausrichtung auf die Resultate gepaart mit der Handlungs- und Produktionsorientierung, auch hier pauschalisierend angesprochen, die seit den siebziger Jahren entwickelt wurde und die sich dann in den Achtzigern und Neunzigern im Fremdsprachenunterricht sowohl im Sprach- wie im Literaturunterricht durchgesetzt hat, bildete die Grundlage für den Siegeszug eines auf die Ausbildung von Kompetenzen ausgerichteten Unterrichts. Nachdem sich der Kompetenzbegriff, nun auch tatsächlich mit dieser Benennung, die Hochschulsphäre erobert hat, nimmt er die ganze Bildungsvertikale ein, ja er breitet sich auch in der Bildungshorizontale aus, worunter alle Formen nicht formalisierten bzw. nicht ins Pflichtschulsystem integrierten Spracherwerbs auf der Achse des lebenslangen Lernens gefasst werden können.<sup>3</sup> Dabei sekundieren ihm im Rahmen des Fremdsprachen-erwerbs Instrumente, die für die Förderung der Mehrsprachigkeit und des Fremdsprachenlernens von europäischen Instanzen, der Europäischen Kommission und vor allem vom Europarat in Auftrag gegeben, entwickelt und gefördert wurden, etwa der Gemeinsame Europäische Referenzrahmen für Sprachen und die verschiedenen Sprachenportfolios.<sup>4</sup>

Demgegenüber signalisiert die etwas zögerliche differenzierte Übernahme des Begriffsfelds „literarische Kompetenzen“<sup>5</sup> – dort wo diese nicht als

---

ning-Berichts: [http://tuning.unideusto.org/tuningeu/images/stories/template/General\\_brochure\\_German\\_version.pdf](http://tuning.unideusto.org/tuningeu/images/stories/template/General_brochure_German_version.pdf), 20.

- 3 Zum Begriff der horizontalen Framdsprachenerwerbsachse vgl. <http://web.fu-berlin.de/tnp3/>, Synthesis report, Unterprojekt 3, 16ff.
- 4 Der Gemeinsame europäische Referenzrahmen ist auf der Internetseite [http://www.coe.int/T-/DG4/Portfolio/?L=E&M=/documents\\_intro/common\\_framework.htm](http://www.coe.int/T-/DG4/Portfolio/?L=E&M=/documents_intro/common_framework.htm) einzusehen und herunterzuladen, für die deutschsprachige Version »Profile Deutsch« s. <http://www.goethe.de/lhr/prj/prd/deindex.htm>, Einblick in die Sprachenportfolios und das dahinter liegende Konzept gibt es unter [http://www.coe.int/t/dg4/portfolio/default.asp?l=e&m=main\\_pages/welcome.html](http://www.coe.int/t/dg4/portfolio/default.asp?l=e&m=main_pages/welcome.html).

- 5 Obwohl der Begriff »literarische Kompetenz(en) bereits in den siebziger Jahren anzutreffen ist, Burwitz-Melzer (2003:5) führt ihn auf Jonathan Culler zurück, verwundert der Mangel an konkreteren und eingehenderen Definitionsversuchen. Culler (1997) beschreibt literarische Kompetenzen in seiner viel später erschienenen kurzen Einführung zur Literaturtheorie folgendermaßen: »A poetics describing literary competence would focus on the conventions that make possible literary structure and meaning: what are the codes or systems of convention that enable readers to identify literary genres, recognize plots, create ‘characters’ out of the scattered details provided in the text, identify themes in literary works, and pursue the kind of symbolic interpretation that allows us to gauge the significance of poems and stories?“ (62)

In den letzten Jahren, wohl vor allem seit der PISA-Studie und den Bemühungen um eine Förderung der Literalität, wird er vom Begriffsfeld »Lesekompetenz« überschattet, zum Teil auch vom Feld der interkulturellen Kompetenzen. Als Untersuchungsdesiderat erweist

Modeerscheinungen unreflektiert übernommen werden – Bedenken und Hindernisse. Zum einen konkurriert dieses Feld mit einer Reihe anderer Konzepte und deren Benennungen: Kaspar H. Spinner (2006) spricht im Rahmen seines Konzepts eines „literarischen Lernens“ von literarischen Kompetenzen, die das Ziel des Lernprozesses abgeben.<sup>6</sup> Er geht dabei auf Cornelia Rosebrock zurück, die 1999 in ihrem Aufsatz „Zum Verhältnis von Lesesozialisation und literarischem Lernen“ den Begriff „literarische Kompetenz“ von dem der „Lesefähigkeit“ absetzt und ihn folgendermaßen (als älteren Terminus) definiert: „Literarische Kompetenz meint eben die Fähigkeit, Literatur gewissermaßen traditionsbewusst zu rezipieren, also einen ästhetisch konstituierten Text in welcher medialen Gestalt auch immer zu hören, zu sehen oder zu lesen und in seinem kulturellen Kontext zu verstehen.“(58)<sup>7</sup> Rosebrock spricht damit einen Überlappungsbereich der Forschung ein, in dem „literarische Kompetenz(en)“ als „der späte Sonderfall einer allgemeinen Lesekompetenz“, wie es Christine Garbe (1997:47) ausdrückt und wogegen sie argumentiert, abgetan werden und gleichsam aus dem Blick geraten. Auch wenn nun bereits Einstimmigkeit zu herrschen scheint, dass literarische Kompetenzen gleichsam vom ersten Tag

---

sich auch hier eine detailliertere historische Skizze des Begriffs sowie seiner Transformationen, etwas, was hier aus Raumgründen nicht geleistet werden kann. Partielle Einblicke leisten eben Burwith-Melzer und Jazbec (2008, 60f).

- 6 Spinner unterscheidet elf Aspekte literarischen Lernens, u.zw. »Beim Lesen und Hören Vorstellungen entwickeln“, „Subjektive Involviertheit und genaue Wahrnehmung miteinander ins Spiel bringen“ (8), „Sprachliche Gestaltung aufmerksam wahrnehmen“, „Perspektiven literarischer Figuren nachvollziehen“ (9), Narrative und dramaturgische Handlungslogik verstehen“, „Mit Fiktionalität bewusst umgehen“ (10), „Metaphorische und symbolische Ausdrucksweise verstehen“ (11), Sich auf die Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses einlassen“, „Mit dem literarischen Gespräch vertraut werden“ (12), „Prototypische Vorstellungen von Gattungen/Genres gewinnen“ und „Literaturhistorisches Bewusstsein entwickeln“ (13). Bei einem kompetenzorientierten Literaturunterricht wird der Blick gerichtet darauf, „ob die Schülerinnen und Schüler Fähigkeiten erwerben, die dann im Umgang mit anderen Texten wieder zum Einsatz kommen können.“ (7)
- 7 Rosebrock setzt fort: „Das heißt: der ästhetische Text muß im Rezeptionsprozeß eingerückt werden in Formen des Verstehens und Deutens, wie sie kulturell überliefert und von kanonpflegenden Instanzen wie Schule und Hochschule als Wissensstand verlangt werden. Literarische Texte fordern aber nicht nur historische und poetische Kenntnisse über die *Bedeutungshorizonte*, vor dem sie jeweils verstanden werden sollen, sie fordern darüber hinaus für ihre Rezeption auch das Gesamt der Erfahrung und Erinnerung des einzelnen lesenden Subjekts heraus, greifen gewissermaßen tief in die psychische Dimension des lesenden Individuums ein, tiefer als etwa Sachtexte. Aus dieser doppelten Bedeutungstiefe des Literarischen, der kulturellen und der individuellen, ohne die ästhetische Erfahrung nicht zu haben ist, resultiert die hohe Wertschätzung literarischer Lektüre in unserer Kultur: Für das Bildungsbürgertum war bekanntlich literarische Belesenheit gleichzusetzen mit Bildung überhaupt“. (58)

an angeeignet werden, so ist der Begriff, wie Hurrelmann (2002) feststellt, „ein ziemlich vager Sammelbegriff für alle die Fähigkeiten, die zur Teilhabe an der literarischen Kultur erforderlich sind“ (141f), etwa Textsortenwissen, Bewertungsfähigkeit und Kommunikation über Lektüreerfahrungen. Dahingegen entwirft Ulf Abraham in seinem, im Band „Kompetenzen im Deutschunterricht. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Mediendidaktik“ (2005) neben der Lesekompetenz und literarischen Kompetenz einen neuen Begriff, den der „poetischen Kompetenz“, mit dem er auf den veränderten Medienrezeptionsbedarf reagiert. Diese Kompetenz siedelt er im Überlappungsbereich zwischen „Literarischer Rezeptionskonzeption: Texte ‚verstehen‘“ „Literarischer Handlungskompetenz“ und „Literarisch-ästhetischer Kompetenz: Formen und Gestalten ‚erkennen‘“ (20f.) an. Alle drei Teilsfähigkeiten gehören dem Gesamtfeld „kulturelle Praxis: literarische Diskurse“ an. Abraham versucht mit der Ausweitung des Begriffs auf eine breitere Alltags- und Medienpraxis, auf den doppelten Hegemonieverlust der Buchkultur und der „einheimischen“ kulturellen Tradition zu reagieren und „vorausdenkend“ die Möglichkeit von „multiple literacies“ einzubinden. Er argumentiert: „Poetische Kompetenz“ auszubilden hieße dann immer noch, Formen und Gestalten erkennen helfen und Symbolisierungsprozesse beim Lesen/Sehen/Hören unterstützen, aber nicht mehr, dabei einen Kanon vorauszusetzen“ (21). Aus diesem repräsentativen Ausschnitt der Forschungsliteratur wird deutlich, dass der Begriff noch traditionellen und relativ vagen ästhetischen und literaturdidaktischen Vorstellungen verhaftet bleibt. Die Diskussion verläuft zweitens fast ausschließlich im Bereich des erstsprachlichen Literaturunterrichts und vor allem im Kontext früher literarischer Sozialisation sowie der Lesekompetenzförderung. Infolgedessen sind die Befunde und Konzepte bedingt auf DaF anzuwenden und drittens sind diese eng an Überlegungen bzw. konkrete Lehrplanentwürfe, also zur Bestimmung von Kompetenzen, Standards und Bildungszielen bzw. Bildungsstandards gekoppelt. Bereit ist auch eine Google-Suche im Internet: während es eine Inflation im Gebrauch des Begriffs „Kompetenz“ gibt, über 700.000 Treffer auf deutschen Seiten und über 11 Millionen im gesamten Internet, reduzieren sich diese bei der Eingabe von „literarische Kompetenzen“ auf etwa 1.000 (literarische Kompetenzen 1700), um dann auf weniger als ein Zehntel reduziert zu werden, wenn das von Clemens Kammler 2006 herausgegebene Buch herausgefiltert wird. Es bleiben dann vor allem etwa 20 relevante Ergebnisse eines größeren Projekts der Pädagogischen Hochschule Heidelberg aus dem Jahr 2002: Diese sind empfehlenswert, denn in den Foren, den Auswertungen der Diskussion und im von Marcus Steinbrenner zu-

sammengestellten Katalog literarischer Kompetenzen stößt man auf durchaus brauchbare und anregende Resultate.<sup>8</sup>

Aus unserer Perspektive, also aus der Sicht einer Auslandsgermanistik, die sich nur bedingt den bedrängenden Fragen nach kurrikularen Reformen auszusetzen braucht, wie sie in Deutschland im Deutschunterricht angepeilt und diskutiert werden (müssen), spielt denn das Kompetenzkonzept gerade im weiteren literaturwissenschaftlichen Rahmen überhaupt eine Rolle? Handelt es sich hier um einen Transformationsraum, der den Literaturunterricht auf der ganzen Bildungsvertikale bis hin zu unseren, im Umgestaltungsprozess befindlichen Programmen umfasst, oder um ein Nebenprodukt des Anpassungswunsches, gleichsam eines „vorauseilenden Gehorsams“ gegenüber EU-Direktiven? Kurz gesagt, was bringt es, sich im Rahmen universitären Fremdsprachenerwerbs und akademischer Kulturvermittlung her darüber Gedanken zu machen und eventuelle Lösungen zu entwerfen? Braucht die Auslandsgermanistik eine Diskussion über und zu literarischen Kompetenzen? Diese Fragenkomplex möchte der vorliegende Beitrag anreißen und einige Lösungsvorschläge dazu anbieten.

Der Gegenstandsbereich „Literatur“, wenn man diesen als einen gesellschaftlichen Freiraum fasst, der gerade von der Infragestellung des Bestehenden, von der Desautomatisierung von Wahrnehmungs-, Denk- und Sprachmustern lebt, von einem Gegensteuern gegen mediale Rezeptionsgewohnheiten und eingebürgerte Lebensstile, von der Alterität, der Bewusstmachung und der Tradierung von „Kultur“ etc., widersetzt sich einer Vereinnahmung durch ökonomistische und ergebnisfixierte Zielsetzungen, wie sie der anwendungsorientierte Begriff der Kompetenz nahelegt. Im Gegensatz zu einer möglichst hohen Automatisierung des im Fremdsprachenerwerb Erlernten, die ja erst eine kompetente, weil eben unwillkürlich und unbewusst verlaufende, „korrekte“ Anwendung garantiert, beansprucht der Literaturunterricht im Rahmen des Fremdsprachenlernens die Automatisierung zwar als Basis, doch ist er auf Distanzierung, Bewusstmachung, Reflexion und Enharmonisierung aus. Widerstrebt einem derartigen Literaturverständnis – oder ist dieses Konzept nicht mehr haltbar und müsste durch ein weiter gefasstes ersetzt werden?<sup>9</sup> –

8 Empfehlenswert ist nicht nur die Durchsicht des von Marcus Steinbrenner erstellten Katalogs, (<http://www.ph-heidelberg.de/org/lesesoz/pdf-dateien/Steinbrenner.rtf>), sondern auch die Dateien der ganzen virtuellen Konferenz beim Institut für Deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik im Forschungsprojekt »Das Literarische Unterrichtsgespräch«: <http://www.ph-heidelberg.de/org/lesesoz/pdf-dateien/>.

9 Vom Standpunkt didaktischer Praxis bei der Vermittlung fremdsprachlicher literarischer Texte stellt sich diese Frage bereits bei der Textauswahl. So ist nicht nur im Schulalltag,

jeder Art von Instrumentalisierung, also auch und eben einer Kompetenzorientierung? Auf eine derart pauschalisierende Weise kann, meiner Meinung nach, das skizzierte Dilemma nicht gelöst werden. Gilt es nicht zu differenzieren zwischen verschiedenen Funktionen, die die Literaturwissenschaft im Hochschulraum zu erfüllen hat, wobei dann die germanistische Forschung in ihren Elfenbeinturm entlassen werden kann? Bildet sie gewissermaßen nicht den Freiraum der Lehrenden, den diese, sobald es sich um Vermittlung (bereits der Forschung) und um Lehre handelt, zu verlassen haben? Kann die These aufgestellt werden, dass die Kompetenzorientierung umso dringlicher und intensiver ist, je mehr sich die germanistische Literaturwissenschaft mit ihren Teilbereichen von der sog. reinen Wissenschaft und Forschung entfernt, also umso mehr sie sich in die Niederungen der Lehre begibt, allen voran etwa der Ausbildung von Deutschlehrenden, dann der allgemeinen Befähigung von Studierenden, mit literarischen Texten umzugehen?

Um dieses Problem zu lösen, macht es Sinn, sich die meistzitierte Kompetenzdefinition in Erinnerung zu rufen, diejenige von Franz Weinert, denn – wie die Forschungsliteratur zeigt und einige der hier angeführten Zitate auch andeuten, der Kompetenzbegriff wird gerne auf die Dimension “Können” im Sinne von “Verstehen” verkürzt. Weinert stellt in seinen, nicht unhinterfragt gebliebenen Definitionen einen komplexen und anspruchsvollen Kompetenzbegriff vor. Er sieht darin “die bei Individuen verfügbaren oder durch sie erlernten Fähigkeiten und Fertigkeiten, um bestimmte Probleme zu lösen sowie die damit verbundenen motivationalen, volitionalen und sozialen Bereitschaften und Fähigkeiten, um die Problemlösungen in variablen Situationen erfolgreich und verantwortungsvoll nutzen zu können.“ (Weinert 2001:27f.) Die Vielzahl der Komponenten, die die Kompetenz als Leistungsdisposition kennzeichnen, lässt das oben formulierte Dilemma als irrelevant erweisen. Im Gegenteil: gerade die Forschenden und WissenschaftlerInnen verfügen bei der Ausübung ihrer Arbeit und entsprechender Aufgaben über einen besonders hohen “Kompetenzgrad”, bzw. über hohe Kompetenzen. Freilich sind bestimmte Komponenten besonders intensiv repräsentiert, etwa die der Reflexion, der motivationalen und volitionalen Bereitschaft und hoffentlich auch die der verantwortlichen Nutzung, gewiss die der Meisterung.

Im Gegensatz dazu kann empirisch – durch die didaktische Praxis, durch eingesetztes Material, ev. auch durch Kurrikula und Forschungsmaterial – bewiesen werden, dass der Grad spezifisch literarischer, d.h. im engeren Sin-

---

sondern auch in Lehrwerken der Griff zu ästhetisch fragwürdigen Texten keine Seltenheit. Darauf sollte die Forschung mit einer unvoreingenommenen Perspektivierung reagieren.

ne literarischer Kompetenzen, etwa die Einsicht in Struktur, Gestaltung und Funktionen literarischer Texte betreffend, mit der Praxisorientierung abnimmt. Während in nationalen Kurrikula einige wenige durchaus aufscheinen mögen, erweist sich die Durchsicht von in Deutschland produzierten DaF-Lehrwerken als geradezu verheerend: Die wenigen literarischen Texte, die in den von mir durchgesehenen Werken aufscheinen, werden fast ausnahmslos referenzialisiert, falls sie überhaupt als Ganztexte und in der Originalversion vorkommen. Die Übungen bestehen aus der Überprüfung (!) referenzieller Informationen, also eines oberflächlichen Textverständnisses, oder aus Textresumierungsaufgaben,<sup>10</sup> in ganz wenigen Ausnahmen wird nach der Bedeutung von Textteilen, ihrem symbolischen Gehalt gefragt. Daraus ergibt sich die logische Frage, was denn diese Texte im Lehrbuchkontext überhaupt machen, denn es sollte doch aus lernökonomischen Gründen das Prinzip befolgt werden, dass man sich das Erreichen eines Ziels, und dieses ist auch bei diesen Texten durchgehend ein sprachliches, nicht unnötigerweise erschwert. Wenn also literarische Texte im Fremdsprachenunterricht eingesetzt werden, dann sollte gar nicht in Frage stehen, dass damit ein Mehrwert und welcher darunter erzielt werden soll. Ein weiteres Indiz für die Unbeholfenheit und Unsicherheit im Umgang mit literarischen Texten zeigt sich in regulären oder in der Lehrerfortbildung angebotenen Seminaren zur Literaturdidaktik, in denen Studierende oder bereits gestandene Lehrende in der Regel Wortschatzarbeit, landeskundliches Wissen oder, bestenfalls, verschiedene Aspekte von Fremdsprachenkompetenzen (aller vier sprachlicher Fertigkeiten) sowie allgemeine kommunikative und soziale Kompetenzen als Lernziele bei der „Behandlung“ literarischer Texte im Fremdsprachenunterricht angeben. Dies ist aber weiters nicht verwunderlich, weil auch die literarische Fremdsprachendidaktik, vor allem in der dominierenden anglizistischen Ausprägung (etwa die Bredella-Schule aus Gießen),<sup>11</sup> trotz intensiver Bemühungen, was an der regen Produktion abzulesen ist, und so mancher brauchbaren Anregungen wegen ihrer Fokussierung auf die Erleb-

10 Etwa »Stufen International 3« (48) an Hand von Borcherts Kurzgeschichte »Nachts schlafen die Ratten doch«, auch Wallraffs Textausschnitt (96). Die drei Bände des slowenischen Lehrwerks »Du und Deutsch« enthalten eine viel höhere Anzahl literarischer Texte, bei so mancher Übung spürt man den Versuch andeutungsweise auf Literarizität einzugehen, doch in der Regel werden die Übungen einem planen Textverständnis geopfert. – Durchgesehen wurden etwa 20 DaF-Lehrwerke, dabei musste leider festgestellt werden, dass es sich sehr häufig um Textausschnitte handelt, die als Illustration zu einem Thema herhalten, etwa „Deutsch mit Grips. Lehrwerk für Jugendliche 1“ (82f) oder sogar nur einzelne Gedichtstrophen angegeben werden.

11 Etwa die drei Bände Bredella (2002), Bredella/Burwitzer-Melzer (2004) und Bredella/Delanoy/ Surkamp (2004).

nisfähigkeit, die thematische Anknüpfung an die Lebenswelt der Lesenden, in diesem Kontext nicht sonderlich hilfreich erscheint.

Um der Desorientierung zu entgehen, die literarische Texte systemisch und strukturell erzeugen, weichen Lehrende, meiner Erfahrung nach, meist auf gleichsam “gesichertes“ Terrain, aus, vor allem, wie ich eruieren konnte, auf vier, auch mit konventionellen Mitteln überprüfbare Wissensbereiche: auf Biographisches (zu den AutorInnen), historische Textualisierungen (Aufarbeitung historischen Hintergrundwissens), Genrewissen und Landeskundliches/Interkulturelles. (Aus der Erfahrung und dem Wissen heraus, wie negativ sich das unreflektierte Unbehagen der Lehrenden gegenüber der Literatur und ihr oft unbewusst sich äußerndes Inkompetenzgefühl im Fremdsprachenunterricht auswirken kann, eben in der Emarginierung, dem gänzlichen Ausschluss oder einer frustrierenden Vermittlung literarischer Texte, versuchte ich durch eine systematische Darstellung aller Arten von Unwillen erzeugenden Fremdheiten, die dabei auftreten, das weite Problemfeld anzusprechen und dadurch Abhilfe zu schaffen bzw. durch Bewusstmachung und Verstehen eine positive Wendung zu versuchen. Darauf wird im Weiteren einzugehen sein.)

Es verwundert nicht, dass entsprechend diesen Befunden in den verschiedenen, seltenen Auflistungen und Systematisierungsversuchen, die in der Fachliteratur zu den “literarischen Kompetenzen“ existieren, eine deutliche Bevorzugung außerliterarischer Kompetenzen existiert. So führen Marc Böhmann und Claudia Pangh in ihrer Auswertung des Forums 1 zur begrifflichen Annäherung an “literarische Kompetenz(en)“ (im Rahmen des bereits erwähnten Projekts der Pädagogischen Hochschule Heidelberg) an, es handle sich dabei um

“Fähigkeiten des Subjekts

- a) im Bezug auf den Umgang mit dem Objekt literarischer Texte (literarische Texte ‘im engeren Sinne’)
- b) im Bezug auf sich selbst (Selbstkompetenzen)
- c) im Bezug auf sein soziales Umfeld (soziale Kompetenzen)
- d) im Bezug auf die Kultur(en), in der (denen) es lebt (kulturelle Kompetenzen).

Fähigkeiten aus den Bereichen b-d wären dann Fähigkeiten, die man am/im Umgang mit literarischen Texten erwerben kann – aber auch am/im Umgang mit anderen Medien.“(13)

(Da es sich um eine Diskussion für Deutschdidaktik handelt, sind Fremdsprachenkompetenzen ausgeklammert.) Zieht man die komplexe Weinertsche Definition in Betracht, werden nicht unbedingt Kompetenzen oder

Teilkompetenzen angesprochen, sondern eher Haltungen, Dispositionen des Subjekts, wie etwa wenn als eine der häufigsten Begriffe derjenige der Empathiefähigkeit, der Identifizierung, der Verbindung des Emotionalen, Wahrnehmenden und Rationalen im Zusammenhang mit Rezeption literarischer Texte auftaucht (Kompetenz: Perspektivübernahme?). Ich plädiere infolgedessen für den Versuch der Bewusstmachung und systematischen Klärung des Begriffsfeldes „literarische Kompetenzen“.

Exkurs: Wiewohl nun in den vorliegenden Ausführungen ein Ton des Vorwurfs und Bedauerns anklingt, lehrt die Geschichte der Weltliteratur, dass Literatur und Kunst in Permanenz dem Legitimierungsdruck ausgesetzt war und historisch gesehen die unterschiedlichsten sozialen Rechtfertigungen und Funktionen bemüht werden mussten, wobei freilich das Heute daraus nicht ausgeklammert sein kann. Infragestellung ist die Methode und das Existenzial der Literatur. Sie lebt trotz oder wegen ihres Autonomiestatus in der Ambiguität von Nicht-Instrumentalisierbarkeit als Postulat und einer tiefen Verankerung in soziale Funktionalisierung, die sozial- und individualpsychologische, kollektiv und individuell identitätsstiftende, intrasubjektive und interkulturelle Momente umfasst. Auf der Basis von Siegfried J. Schmidt (bereits 1991) erfolgter Formulierung: „Die Funktionen des Systems LITERATUR liegen zugleich im kognitiv-reflexiven, moralisch-sozialen und hedonistisch-emotionalen Handlungs- und Erlebnisbereich.“ (14) entwickelt Dejan Kos (2003) ein einsichtiges Funktionenmodell (54-57), womit die soziale Fragwürdigkeit transparent gemacht und entschärft werden kann.

Die im Folgenden aufgestellte Auflistung nimmt Marcus Steinbrenners Katalog im bereits erwähnten Material der Pädagogischen Hochschule Heidelberg zum Ausgangspunkt und kombiniert diesen mit meinem bereits erwähnten literaturtheoretischen und -didaktischen Modell der „siebenfachen Fremdheit der Literatur im DaF-Kontext“. Das bereits mehrfach, im Kontext der Auslandsgermanistik bei der DAAD-Tagung in Bonn 2006, in Wien, Ljubljana, Novi Sad und Gießen vorgestellte, diskutierte und danach immer wieder modifizierte Modell,<sup>12</sup> bietet sich unter anderem an, weil damit notwendige Differenzierungen zwischen verschiedenen Kompetenzebenen

---

12 Der Beitrag »Sedmero tujosti literature – ali: o nelagodju v/ob literaturi«, gehalten am 18. November 2006 beim 25. Symposium »Obdobja« in Ljubljana befindet sich im Druck und sollte im Sammelband bis zum Herbst 2008 erscheinen. Das Modell hat auch Eingang gefunden in das Referat »Empowerment Through Literature in the Language Classroom«, gehalten am 12. Juni 2007 bei der IPLC-Konferenz an der Universität Umeå in Nordschweden. Das Paper erscheint im Mai 2008 in der Zeitschrift »Tidskrift för Lärarutbildning och Forskning 2, 2008«.

signalisiert werden. Der Katalog von Marcus Steinbrenner ist zwar auch zu Clustern verdichtet, doch nimmt er, vermutlich durchaus gewollt, keine systematische Klassifizierung vor.

Literarische Kompetenzen können aus diesem Modell herausgefiltert werden. Vorwegnehmend sei indes hervorgehoben, dass es trotz einiger Überarbeitungen und Neufassungen, als rudimentärer Rahmen, als ein “Work-in-progress“ zu betrachten und zu gebrauchen ist. Entworfen ist es zwar als dynamisches und flexibles Netz, das unterschiedliche Verbindungsweisen ermöglichen und Übergänge von einer Teilkompetenz zur anderen erleichtern sollte, doch wird die folgende Katalogisierung bedauerlicherweise weder ihrer Gliederung noch ihrer visuellen Form nach diesem Anspruch gerecht. Der Transparenz und Analytik halber wurde zunächst eine wissenschaftslogische Aneinanderreihung versucht und auf mögliche Anwendungskombinationen verzichtet. Es ist uns bewusst, dass dies ein großes Manko darstellt, das es in Zukunft abzubauen gilt, jedoch kann in dieser Modellierungsphase noch kein komplexeres, dreidimensionales Netz angeboten werden. Überdies wird eine Reihe von Teilkompetenzen nur angerissen; als solche, eben als ausformulierte und genau durchdachte “Kompetenzen“ werden sie erst genauer zu benennen und zu erforschen sein, was in einem umfangreicheren Vorhaben auch geplant ist.

Im Unterschied zum Modell der siebenfachen Fremdheit der Literatur, wie ich es entwickelt habe, in dem der Logik der Situation beim Fremdsprachenerwerb entsprechend zunächst die sprachlichen bzw. diskursiven Fremdheiten sowie die kulturellen gefolgt werden von den spezifisch literarischen, d.h. der systemischen, funktionalen und strukturellen Fremdheit, und diese abschließend, auf die spezifischen Vermittlungssituationen eingehend, die rezeptive und situative Fremdheit folgt, wird hier eine andere Reihenfolge vorgeschlagen, die vom Literatursystem ausgeht. Infolgedessen wären folgende Kompetenzcluster zu unterscheiden:

### 1. Systemische Kompetenzen: *Verständnis der Literatur als sozialem Freiraum*

- die Fähigkeit zur Unterscheidung literarischer und nicht literarischer Texte; diese ist meist bereits sozialisiert – es handelt sich also um die Bewusstmachung dieser Sozialisierung bzw. Enkulturation

- die Fähigkeit, das System Literatur als eines einzusetzen, das den Menschen als Ganzen, als rationales, emotionales, soziales und moralisches Wesen anspricht (Kompensierung der Modernitätsschäden und –defizite)

- die Fähigkeit, Literatur als ein flexibles, den Umständen und Bedürfnissen angepasstes und anpassbares System zu verstehen und anzuwenden (vgl. Mukařovsky 1982:34)

- die Fähigkeit zum Verstehen der Funktionen verschiedener Sozialsysteme, hier des gesellschaftlichen Freiraums, der Nicht-Sanktionierbarkeit und des Modellierungscharakters von Welt, in diesem Kontext auch noch:

- die Fähigkeit zur Unterscheidung von Realität und Fiktion, bzw. die Fähigkeit, unterschiedliche Abstufungen und Übergänge von Realität zur Fiktion zu erkennen (Ä-Konventionen, Fiktionalität); diese bereits sehr früh sozialisierte Fähigkeit wird bei zahlreichen Textsorten, die sich an der Grenze zwischen Faktischem und Fiktiven bewegen, in Frage gestellt.

**2. Funktionen des Sozialsystems Literatur:** *hier geht es primär um die Bewusstmachung und um die Anwendung der Literarizität im Alltag*

- die Fähigkeit zum fiktionalen Probehandeln, d.h. einen Handlungsraum in der Vorstellung aufzubauen und darin zu „spielen“

- erhöhte sprachliche Sensibilität, d.h. die Fähigkeit mit Sprache, mit Diskursen und Diskursüberschneidungen zu „spielen“, die Befähigung zur Gestaltung und Anwendung alltagssprachlich noch nicht konventionalisierter sprachlicher Formen und Bedeutungen

- die Fähigkeit, literarische Texte als Orte kultureller Be- und Verwahrung, als Erinnerungsräume (Assmann 1999) zu sehen und zu nutzen; diese dienen individuellem und kollektivem Gedächtnis

- die Fähigkeit, im Unterschied zu anderen sozialen und kommunikativen Systemen Literatur als Ort der Geschichte und der Gegenwart zu lesen und zu nutzen, in denen das Unterdrückte, Private, Emotionale, Alltagserfahrungen, Ängste, Wünsche und Tabus versprachlicht werden (können)

- die Fähigkeit, individuelles und kollektives Unbewusstes aus literarischen Texten zu filtern und damit für dessen Versprachlichung sensibilisiert zu sein

- die Fähigkeit zur Empathie, sozialen Sensibilisierung und Solidaritätsentfaltung (durch die Mittel der Identifikation und Perspektivübernahme)

- die Fähigkeit, die Differenzierungs- und Konkretisierungsangebote literarischer Texte, speziell gegenüber anderen Textsorten anzunehmen und zu nutzen

- die Fähigkeit, die durch literarische Texte angeregte Bewusstmachung von kognitiven, reflexiven, symbolischen, kommunikativen und handlungsbe-

stimmenden Strukturen, Mustern, Normen etc. zu realisieren und für die eigene Lebenspraxis einzusetzen

- die Fähigkeit zur Ideologie- und Diskurskritik, wie sie von literarischen Texten vorgeführt wird

- die Fähigkeit zur individuellen und gruppenspezifischen Verantwortlichkeit, d.h. die Mündigkeitsorientierung, den emanzipatorischen Charakter literarischer Texte zu verstehen und zu nutzen

- die Fähigkeit, literarische Texte als Orte der Modellierung von Welt zu lesen; durch das entstandene Bewusstsein von der Konstruktion von Wirklichkeit, von ihrem Performanzcharakter zur Veränderungswilligkeit beizutragen; in diesem Sinne auch

- die Förderung und Entfaltung der Vorstellungskraft und Phantasie, d.h. die Fähigkeit zum vorwegnehmenden Vorstellen, von Utopien und Distopien

- die Förderung hermeneutischer Kompetenzen, d.h. der Interpretations- und Deutungsfähigkeit

- die Förderung kreativer Zugänge, d.h. alternativer Problemlösungen u. Ä.

- die Fähigkeit zur Informationsentnahme und Informationsprozessierung

- die Fähigkeit zur Bewertung, zur Entfaltung ethischer Positionen und nicht zuletzt

- die Fähigkeit zum genussvollen Umgang, zur motivierenden Befriedigung über literarische Texte.

### **3. Spezifische Strukturiertheit literarischer Texte:**

- die Fähigkeit, die Desautomatisierung der Wahrnehmung in literarischen Texten zu erkennen, zu benennen, zu verstehen und einzusetzen

- die Fähigkeit, Verfremdungsverfahren, Leerstellen und Brüche in literarischen Texten zu erkennen und diese entsprechend zu deuten

- die Fähigkeit, indirekten Sprachgebrauchs, die sog. Konnotationsebene und deren Mehrwert zu erfassen und einzusetzen, etwa der Metapher, Parabel, des Symbols, der Komik, der Ironie (im fremdsprachlichen Kontext besonders schwer!)

- die Fähigkeit, die Offenheit und Mehrdeutigkeit literarischer Texte zu erkennen und Bedeutungsnetze aufzubauen zu können (Polyvalenz-Konvention)

- die Fähigkeit, literarische Formen und ästhetische Strukturmerkmale als Sinnträger zu verstehen (Mehrfachkodierung – Überstrukturierung)

Die folgenden vier Bezugsnetze und Teilkompetenzen gehören auch zum Bereich Rezeption:

- die Fähigkeit, Bezüge innerhalb des Textes herzustellen (syntagmatisch – paradigmatische Achse, Wiederholungsstrukturen)
- die Fähigkeit, literarische Texte auf andere Texte, literarische und nicht literarische zu beziehen, darin enthalten auch die intertextuelle Teilkompetenz
- die Fähigkeit, persönliche Anschlusskommunikationen herzustellen (Leserbezugsnetz), d.h. literarische Text auf die eigene Erfahrungen, die eigene Lebenssituation und Wirklichkeit zu beziehen
- die Fähigkeit, literarische Texte zu kontextualisieren, in deren spezifischen historischen, sozialen, „kulturellen“, „psychologischen“, ideologischen, genderspezifischen u.a. Dimension zu reflektieren
- die Fähigkeit zum Aushalten der Mehrdeutigkeit, s.u. „Ambiguitätstoleranz“.

#### **4. Rezeptionskompetenzen: einige Kompetenzen auch beim Punkt 5**

- die Fähigkeit und Bereitschaft zur literaturadäquaten Rezeption, d.h. vor allem die Fähigkeit zum sog. verzögerten Lesen, zum detaillierten, genauen, geduldigen Aufnehmen
- die Fähigkeit zum hermeneutischen Vorgehen, d.h. eigene Lesarten zu entwerfen, diese am Text zu überprüfen und zu revidieren
- die Fähigkeit, die Möglichkeit unterschiedlicher Lesarten zu akzeptieren und auszuhalten, d.h. die Bereitschaft zur Ambiguitätstoleranz, d.h. zum Aushalten der siebenfachen Fremdheit
- die Fähigkeit, sich der Offenheit und Mehrdeutigkeit literarischer Texte, vor allem auch ihren Irritationen, Brüchen und ihrer Disparatheit auszusetzen
- die Fähigkeit zum Lektüretransfer, nicht nur auf die eigenen Lebenspraxis, sondern auch auf andere Lebensbereiche und Sozialsysteme
- die Fähigkeit zur reflektierten Bewertung und Kritikfähigkeit.

#### **5. Diskursive – metaliterarische – reflexive Kompetenzen: aus dieser Darstellung werden temporär fremdsprachliche Kompetenzen und die daraus entstehenden Problemfelder ausgeschlossen**

- die Fähigkeit und Bereitschaft, über (literarische) Texte zu sprechen, Deutungen vorzunehmen (Interpretationsfähigkeit s.o.), Steinbrenner (2002) gliedert genauer:

- die Fähigkeit, erste (v.a. auch subjektive) Leseeindrücke zu formulieren
- die Fähigkeit, eigene Lesarten / Interpretationsansätze zu formulieren
- die Fähigkeit, Leseeindrücke/Lesarten/Interpretationsansätze in "Produkte" (auch szenische Darstellungen...) "umzusetzen"
- die Fähigkeit/Bereitschaft, andere Lesarten/Interpretationsansätze zu verstehen
- die Fähigkeit, Lesarten/Interpretationsansätze zu bündeln/zu strukturieren ( - evtl. im Hinblick auf eine Gesamtinterpretation)"
- die Fähigkeit in einem Gespräch Deutungsversionen auszuhandeln
- die Fähigkeit, literarische Konventionen (etwa Genrewissen, Einsatz von analytischem Instrumentarium) zu erkennen, zu benennen und anwenden zu können, d.h. eine fachsprachliche Kompetenz
- die Fähigkeit der reflexiven Bewusstmachung literarischer Verfahren und deren Funktionen – auch hier ist eine breite Palette von Abstufungen gegeben und sollte entsprechend formuliert werden.

Auf die beiden letzten Fremdheiten, die kulturelle, die zur Entfaltung interkultureller Kompetenzen führt, sowie die situative Fremdheit, die die spezifische Unterrichtssituation im schulischen aber auch universitären Bereich anspricht, soll hier nicht eingegangen werden. Zum einen ist die Interkulturalität in und außerhalb der Verbindung mit Literatur ein zu weites Feld, das gesondert zu untersuchen und modellieren ist, woran gleichfalls in Ljubljana gearbeitet wird, zum anderen spricht die situative Komponente in erster Linie von Kompetenzen, die Lehrende in der Praxis zu entwickeln haben und hier wurde der Akzent in erster Linie auf die LernerInnen und auf Studierende gesetzt.

Nichtsdestotrotz gilt es Folgendes aus der Lehrpraxis hervorzuheben: sollen nämlich literarische Kompetenzen und deren Entfaltung Einzug in den Schul- und Universitätsalltag halten, dann tut neben der Typologisierung auch eine Modellierung des Literaturunterrichts im Rahmen des Erst- und Zweit-sprachENunterrichts und womöglich in deren Interdependenz Not. Ebenso erstellenswert und vielversprechend erscheint ein verstärkt integrativer Zugang, der ebenso wie der Sprachunterricht nicht vor den anderen Fächern halt macht. Ein dreidimensionales, stark vernetztes und zugleich auch flexibles Konzept für die Aneignung und Förderung literarischer Kompetenzen erscheint wünschenswert. Jakob Ossner (2006) bietet etwa ein allgemeines dreidimensionales Modell an, dessen eine Achse durch die Kompetenzinhalte abgedeckt ist,

die andere durch Kompetenzdimensionen (er gibt an: Fachliches Wissen, Problemlösungswissen, prozedurales Wissen und metakognitives Wissen) und die dritte durch Anforderungsniveaus. (12-15) Inwieweit eine derartige Schematisierung für den Bereich der Literatur einsetzbar und operationabel ist oder ein anderes, intensiver vernetztes und zugleich flexibleres System gedacht werden sollte, weil dies bereits Literatur als sozialer Freiraum erfordert, kann erst entschieden werden, sobald die drei Dimensionen näher bestimmt werden. Es stellt sich überhaupt die Frage, ob und inwieweit literarische Kompetenzen normativen Standards angepasst werden sollten.<sup>13</sup> In der Diskussion im Anschluss an die Präsentation des Modells wurden gerechtfertigte Bedenken geäußert, die auf die Gefahr einer Standardisierung und womöglich quantitativen Normierung aufmerksam machten. Dies kann dem kommunikativen System Literatur keinesfalls förderlich sein und wurde auch einhellig abgelehnt. Ein vom Gemeinsamen europäischen Referenzrahmen für Sprachen inspiriertes, jedoch in höherem Maße vernetztes und flexibles Modell sollte ausschließlich einer systematischeren und bewussten Kompetenzerweiterung und als Strukturierungshilfe für die Lehrpraxis dienen. Nichtdestotrotz ist es dringlich, ein Modell zu finden, um die drei (oder auch mehrere) Kategorien nach Ossner aufzufüllen und zueinander in Beziehung zu setzen. Dies gilt es in Zukunft in einer erweiterten Diskussion auszuarbeiten und auch anwendbar zu machen.

Das vorgegebene Thema, die Frage nach dem Transformationsraum Literaturunterricht kann abschließend bejahend beantwortet werden: die gekippte Blickrichtung von den Lernergebnissen her kann zur Reflexion, zu Reformulierungen und Umgestaltungen des Literaturunterrichts beitragen und diese anregen. Und letztlich auch das Endziel anzupeilen helfen, dass literarische Kompetenzen von klein auf bewusst(er) gefördert werden und damit auch literarischen Texten höhere soziale Relevanz zukommt.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Abraham, U. (2005), „Lesekompetenz, literarische Kompetenz, poetische Kompetenz. Fachdidaktische Aufgaben in einer Medienkultur“, In: Heidi Rösch (Hrsg.): *Kompetenzen im Deutschunterricht. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Mediendidaktik* Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang. 13-26.
- Assmann, A. (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München

13 Vgl. dazu Burwitz-Melzer 2005:100. Die Überlegungen der Verfasserin sind auch in anderen Aspekten interessant und empfehlenswert.

- Bredella, L.(2002), *Literarisches und interkulturelles Verstehen*, Günter Narr, Tübingen
- Bredella, L./ Burwitz-Melzer, E. (2004), *Rezeptionsästhetische Literaturdidaktik mit Beispielen aus dem Fremdsprachenunterricht Englisch*, Günter Narr, Tübingen
- Bredella, L./Delanoy W./Surkamp C. (Hrsg.) (2004), *Literaturdidaktik im Dialog*, Günter Narr, Tübingen
- Burwitz-Melzer, E. (2003), *Allmähliche Annäherungen: Fiktionale Texte im interkulturellen Fremdsprachenunterricht der Sekundarstufe I*, Günter Narr, Tübingen
- Burwitz-Melzer, E. (2005), »Kompetenzen für den Literaturunterricht heute. Ein Beitrag zur standardorientierten Didaktik des Fremdsprachenunterrichts.«, In: *Fremdsprachen Lehren und Lernen*, 34. Jahrgang. S.94-110.
- Culler, J. (1997), *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford/New York
- Garbe, Ch. (1997), »Einsame Lektüre oder Kommunikation? Zwei kontroverse Leitvorstellungen zu kindlichen Lektüreprozessen.«, In: Eicher, Th. (Hrsg.): *Zwischen Leseanimation und literarischer Sozialisation. Konzepte der Lese(r)förderung*, Oberhausen:Athena. 37-54.
- Hurrelmann, B. (2002), »Kinder- und Jugendliteratur im Unterricht.«, In: Bogdal, K.-M., Korte, H. (Hg.): *Grundzüge der Literaturdidaktik*. München: dtv. 134-146.
- Kos, D. (2003), *Theoretische Grundlage der empirischen Literaturwissenschaft*, Slavistično društvo, Maribor
- Jazbec, S.(2008), *Lesestrategien beim Lesen fremdsprachiger Literatur*, Eine Untersuchung am Beispiel slowenischer Germanistikstudentinnen und-studenten. Dissertation, Filozofska fakulteta Ljubljana
- Kammler, C. (2006), *Literarische Kompetenzen – Standards im Literaturunterricht*, Ein Unterrichtsmodell für Klasse 6 unter kritischer Berücksichtigung der Bildungsstandards Deutsch, Reihe, Praxis Deutsch, Kallmeyer/Friedrich
- Mukařovsky, J. (1982), *Kapitel aus der Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Rosebrock, C. (1999), *Zur Verhältnis von Lesesozialisation und literarischem Lerne*, Didaktik Deutsch 6/1999. 57-68.
- Schmidt, S. J. (1991), *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Spinner, K. H. (2006), "Literarisches Lernen", In: *Praxis Deutsch* 200 I (2006), 33.Jg. 6-16.
- Weinert, F. E. (2001), »Vergleichende Leistungsmessung in Schulen – eine umstrittene Selbstverständlichkeit«, In: Weinert, F. E. (Hg.): *Leistungsmessung in Schulen*, Weinheim. 17-32.

## LEHRWERKE

Deutsch mit Grips. Lehrwerk für Jugendliche 1. Klett.

Du und Deutsch. Textbuch und Trainingsbuch 1-3.

Stufen international 3. Lehr- und Arbeitsbuch. Klett.

Internetseiten: (alle Zugriffe überprüft am 30. 4. 2008)

<http://tuning.unideusto.org/tuningeu/>   [http://tuning.unideusto.org/tuningeu/images/stories/template/General\\_brochure\\_German\\_version.pdf](http://tuning.unideusto.org/tuningeu/images/stories/template/General_brochure_German_version.pdf)

<http://web.fu-berlin.de/tnp3/>

[http://www.coe.int/T-/DG4/Portfolio/?L=E&M=/documents\\_intro/common\\_framework.html](http://www.coe.int/T-/DG4/Portfolio/?L=E&M=/documents_intro/common_framework.html)

<http://www.goethe.de/lhr/prj/prd/deindex.htm>   [http://www.coe.int/t/dg4/portfolio/default.asp?l=e&m=/main\\_pages/welcome.html](http://www.coe.int/t/dg4/portfolio/default.asp?l=e&m=/main_pages/welcome.html)

<http://www.ph-heidelberg.de/org/lesesoz/pdf-dateien/Steinbrenner.rtf>

<http://www.ph-heidelberg.de/org/lesesoz/pdf-dateien/forum1-begriffe.rtf>

<http://www.ph-heidelberg.de/org/lesesoz/pdf-dateien/>.

## NASTAVA KNJIŽEVNOSTI KAO PROSTOR TRANSFORMACIJE KNJIŽEVNE KOMPETENCIJE KAO IZAZOV I PRILIKA

### *Sažetak*

U članku se razmatra pitanje o književnim kompetencijama u nastavi stranih jezika. Pritom autorica razlikuje različite grupe te kompetencije: od sistemične kompetencije, razumijevanja književnosti kao socijalnog prostora, prepoznavanja specifične strukturiranosti književnih tekstova, funkcije književnosti kao socijalnog sistema i diskurzivno/metaliterarne/refleksivne kompetencije. Autorica zastupa tezu da promijenjeni kut gledanja, odmak od rezultata učenja i fokusiranje pozornosti na refleksiju, može pridonijeti reformuliranju i preoblikovanju nastave književnosti.

Dijana HADŽIZUKIĆ

SAMOSVJESNI DRAMATIZIRANI PRIPOVJEDAČ  
U POSTUPKU POETIZACIJE ROMANESKNOG DISKURSA  
(Na primjera romana M. Selimovića, S. Kulenovića,  
Ć. Sijarića i I. Horozovića)

**KLJUČNE RIJEČI:** *Derviš i smrt M. Selimovića, Ponornica S. Kulenovića, Konak Ć. Sijarića, Imotski kadija I. Horozovića, poetski roman, samosvjesni dramatizirani pripovjedač, subjektivizacija pripovijedanja*

Modernističku paradigmu i odstupanje od tradicionalnog realističkog obrasca u bošnjačkom romanu možemo pratiti od *Grozdaninog kikota* Hamze Hume do Selimovićevih, Sijarićevih i ostalih savremenih romana u kojima su vidljivi različiti elementi lirizacije teksta, ali uz zadržavanje osnovnih narativnih postavki romana. Lirske odlike su tu prisutne na tri nivoa: emotivnom, figurativnom i spoznajnom, pa je nadmoć lirskog nad pripovjednim modusom najjača i najočiglednija u romanu *Grozdanin kikot*, dok u svim kasnijim romanima nalazimo autentičan pripovjedni model s jasnom intencijom poetizacije dikursa. Iako su u različitim romanima korišteni različiti elementi poetizacije narativnog teksta, općenito se poetizacija postiže spregom figurativne s emotivnom i spoznajnom funkcijom, ponavljanjem i paralelizmima, ritmičnošću, pomažući od tradicionalnog pripovijedanja na planu fokalizacije, sizejnih modela i likova, nekonvencionalnom temporalnošću i historijskim hronotopom, predstavljanjem unutrašnjih duševnih stanja te upotrebo unutrašnjeg monologa i ostalih oblika pripovijedanja karakterističnih za modernu prozu (Ćulavkova 2001). Jedan od bitnih postupaka koji prozni iskaz približava poetskom jeste upotreba pripovijedanja u prvom licu. U romanima *Derviš i smrt, Ponornica, Konak* i *Imotski kadija* pripovijedanje je subjektivizirano i svedeno na jednu svijest, događaj pretočen u doživljaj, što je rezultiralo liriziranim iskazom snažnog ekspresivnog naboja.

U svim narativnim tekstovima pripovjedna instanca, odnosno tačka gledišta, predstavlja ključni princip konstruiranja priče jer od nje zavise svi

ostali elementi narativnog teksta. Hoće li tekst romana biti poetiziran ili ne, umnogome zavisi od izbora pripovjedne perspektive. Događaji koji određuju fabularni tok, vrijeme u priči posvećeno određenom događaju, mjesta, postupci karakterizacije likova i njihovo mjesto u fabuli, simbolički odnosi, aluzije, te izbor jezičkih sredstava, isključivo zavise od pripovjedača. Naravno, ovdje ne mislimo na autora kao stvarnu ličnost već na naratora koji je tekstualni konstrukt. Tačka gledišta koordinira sve ostale principe i od nje svi zavise. Moderni roman pripovjedačku poziciju najčešće fiksira za jedan lik, što znači da od njegove svijesti i savjesti zavisi šta će uopće biti događaj u romanu, koliko će prostora biti posvećeno nekom događaju ili liku, a likovi će biti onakvi kakvim ih on doživljava. U tom slučaju se pripovjedna instanca, fokalizator i akter poklapaju u jednoj ličnosti, pa možemo govoriti o instanci pripovjedač-lik. Među pripovjedačima koji priču iznose u ja-formi teorija razlikuje dramatizirane i nedramatizovane, odnosno unutar i izvandižegetske pripovjedače. Nedramatizovani pripovjedači pojavljuju se kao svjedoci događaja u kojima sami ne učestvuju. Mnogo češći je pripovjedač koji je dramatiziran kao samostalan lik te su onda mogućnosti raznolikosti pripovijedanja neograničene kao i broj likova/karaktera koji se uopće u romanu mogu pojaviti. Među dramatiziranim pripovjedačima izdvaja se grupa samosvjesnih dramatiziranih pripovjedača, koji uz sve druge osobine imaju i svijest o sebi kao piscu.

Svođenje pripovjedne perspektive na jednu svijest ima svoje prednosti i nedostatke. Dramatizirani pripovjedač sam utječe na tok radnje, umjesto hronološkog iznošenja događaja on ih daje onim redom po kojem su bitni za njegovu svijest, a od njega zavisi i hoće li događaj dati u sceni ili u sažetom pregledu, ili kojom epizodom će početi, odnosno završiti roman. Tako se u pripovijedanju u prvom licu sve svodi na gledište, osjećanja i vjerovanja jednog lika, te ne možemo govoriti o njegovoj objektivnosti. Ograničenje vizure na jednu svijest prevazilazi se na različite načine. Jedna od mogućnosti je da narator povremeno ustupa riječ drugom akteru koji je vidio i zna ono što pripovjedač-lik ne može znati, i to se ostvaruje putem dijaloga. Prepuštanje riječi drugom liku je uvijek privremeno stvaranje novog pripovjednog nivoa, dok osnovni nivo ostaje isti. Ako ne dolazi do promjene pripovjednog nivoa, uobičajeni oblici su indirektni govor ili doživljeni govor, odnosno slobodni neupravni govor. Ukoliko je pripovijedanje do kraja provedeno u prvom licu, narator može prikazati isključivo tok vlastitih misli (putem monologa), nikada nikoga drugoga, i to je jedno od bitnih ograničenja ove vrste pripovijedanja – čitalac je suočen sa zbumjenim gledištem jednog lika. Nepristupačnost mentalnog stanja drugih likova dijelom se prevazilazi uočavanjem vanjskih

manifestacija unutrašnjeg stanja druge osobe. Pripovijedanje u prvom licu stvara jednu strukturu koja je egocentrična, a “njena je srž činjenični domen pripovedačevog iskustva, dok su virtualni domeni drugih likova svedeni na minimum”. (Doležal 2008: 164)

S druge strane, pričanjem u prvom licu uspostavlja se prisniji odnos prema zbivanjima i likovima, stvara se dojam neposrednog pripovijedanja, vidokrug je sužen na lični doživljaj, a pripovijedanje bliže lirskom iskazu. Unutrašnji monolog je najčešći pripovjedni postupak moderne proze, iako su poznati slučajevi njegove upotrebe i ranije.<sup>1</sup> Putem unutrašnjeg monologa moguće je iskazati tok misli i asocijacija na način kojim se on odvija u pripovjedačevoj svijesti. U tako ostvarenoj personalnoj jezičnoj situaciji pripovjedač se obraća direktno čitaocu, eksplicitno ili implicitno, odnosno govori o drugom akteru ili samome sebi. “Ich-pripovedač ima privilegovan položaj u konstelaciji fikcionalnih osoba; jedino on ili ona vrši dvostruku verbalnu delatnost: učestvuje u dijalogu sa drugim fikcionalnim osobama i stvara monološku pripovest. Prvi tip verbalne delatnosti omogućava akterovo učešće u fikcionalnom svetu, a drugi vrši funkciju konstruisanja sveta.” (Doležal 2008:163)

Vejn But (1976) smatra da narator može biti na većem ili manjem rastojanju u odnosu na ličnosti o kojima pripovijeda te da odstojanje može biti vremensko (i u odnosu na samoga sebe), emotivno ili intelektualno. Kada narator posmatra sebe u sceni s drugim likovima, onda je to dramatično samo po sebi, ali kada je riječ o unutrašnjem monologu, onda je u pitanju unurašnja drama ili dramatičnost na lirskački način. Upotrebom unutrašnjeg monologa u komu nam pripovjedač kazuje vlastitu psihološku dramu, emocije i lomove iskaz se subjektivizira i približava lirici jer u lirici unutrašnje i vanjsko, subjektivno i objektivno nisu razdvojeni. Ako se prisjetimo starog pravila da je lirskački – osjećati, epski – pokazati, a dramski – dokazati, onda je tok svijesti najbliži lirskom principu. Mike Bal (2000) smatra da umetnuti monolog može biti takav da ga je lakše objasniti teorijom poezije negoli naratologijom, a V. But (1976:296) da zbog odsustva direktnih piščevih komentara pripovijedanje u prvom licu pribjegava lirskim sredstvima: “Strukture metafore i simbola su u modernom romanu delotvorne pri konstruisanju naših procena pojedinosti, kao što su to uvek bile u poeziji.” Što se roman više približava poetskom, to će biti češća ponavljanja motiva i simbola, a tekst gušće protkan metaforama i poređenjima. Lirska pjesma je iskaz jednog subjekta i subjektivitet je ono što je određuje kao takvu. Roman ispričan u prvom licu također je iskaz jednog

---

1 Primjere vidjeti u: Škreb-Stamać, *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 1998, str. 350-351.

subjekta, ali je lirsko obilježje tu sekundarno jer roman kao forma ima i sva narativna obilježja. U romanu je riječ zadržala referentni odnos sa stvarnošću, dok u lirskoj pjesmi riječ “ne služi drugoj svrsi izuzev samom iskazu, ona je s njim identična, neposredovana i neposredna.” (Hamburger 1976:276) Pri povijedanjem u prvom licu iskaz se subjektivizira do te mjere da ulazi u prostor lirskoga: “To što ćemo ovdje nailaziti na strukturalno slične odnose kao u slučaju lirike, ima svoj razlog u logičko-jezičkoj strukturi, koja je zajednička lirici i pri povijeci u prvom licu uslijed njihovog mesta u iskaznom sistemu.”(Hamburger 1976:295) Dakle, hoće li roman biti ispričan u prvom ili u trećem licu, nije stvar slučajnog izbora, već suštinski narativni izbor koji proizvodi određeni efekt. Pri povjedno Ja je uz sva ograničenja blisko lirskom Ja, a roman napisan u prvom licu usmjeren na subjektivno, doživljajno i psihološko-egzistencijalno prikazivanje unutrašnjih zbivanja.

### SAMOSVJESNI DRAMATIZIRANI PRIPOVJEDAČ

U romanima *Derviš i smrt*, *Ponornica*, *Konak* i *Imotski kadija* pri povijednu poziciju zauzima samosvjesni dramatizirani pri povjedač, koji je za razliku od pri povjedača-lika svjestan svoje uloge u naraciji. Ahmed Nurudin, Muhamed, Alija i kadija svoju priču usmjeravaju na samospoznavanje kroz neku vrstu autobiografije<sup>2</sup>, dnevnika ili ispovijesti. Muhamedovo Ja je najbliže autobiografskom jer otkriva sebe u aspektu prošlosti, dok su iskazi preostala tri naratora bliži žanrovima dnevnika i ispovijesti, uz napomenu da međužanrovske granice nisu uvijek jasne i strogo određene. I Muhamed će na kraju svoga zapisa upotrijebiti ispovijest, a Ahmed Nurudin i kadija će putem ispovijednog monologa unijeti elemente autobiografskog. Bilo da govore, odnosno pišu, o sebi u prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti, iskaz njihovog Ja je potpun i kao cjelina smješten u pri povijedanje. Njihovo biće je zapljenjeno bujicom vanjskih i unutrašnjih dešavanja koja su lišena značenja samih po sebi i čiji se smisao uspostavlja isključivo nakon što su proživljeni i zapisani. Kod ovakvih naratora svi događaji su dvostruko posredovani – jednom su se desili kao događaji u vanjskom svijetu, a drugi put su oživljeni u sjećanju (vremenske distance i rasponi su promjenljivi), ponovno doživljeni i pretočeni u pri povijest. Svaki od naratora svoju *muku razgovora sa sobom* iskazuje na drugačiji način, ali iz slične pobude: da olakšaju emotivnu bol, da besmislu pokušaju dati smis-

2 Ovdje moramo napomenuti da ne mislimo na autobiografiju u pravom smislu s autodijegetskim pri povjedačem, gdje je autor izjednačen s naratorskim Ja. U pitanju je homodijegetski pri povjedač – lik Muhamed i njegova retrospektivna priča. Naravno, elementi autobiografskog su evidentni i kod Kulenovića i kod Selimovića, ali to nije predmet ovog istraživanja.

sao, da ostane zapis i svjedočanstvo o njima. Pismo i pisanje za naratore ima transcendentalni smisao.

Muhamed piše o događajima koji su se desili prije četrdeset godina te je pripovjedno Ja dvojako: on sada piše o sebi negdašnjem. Prostorna i vremenska distanca utječe na smirenost i analitičnost pripovijedanja, uz povremene uzlete lirskoga zanosa i emotivnosti. Pisanje za Muhameda predstavlja arheološko istraživanje po samome sebi, po onome što je bio i onome što sada jeste:

*Pogled mi sa gotovog rukopisa pada na ris čiste hartije. U nju treba da se presele vrtlozi i gromade događaja u meni i oko mene, živi skamenjeni u pamćenju i napregnuti kao čir koji hoće da se izlije. (...) I strah me hvata pred ovom bjelinom hartije i ovom mutninom svega što bi svakog časa moglo otići sa mnom, (...) (Kulenović 1991:385)*

S druge strane, Alija hadum i Ahmed Nurudin događaje i doživljaje bilježe paralelno s njihovim dešavanjem ili neposredno nakon što su završeni, te je emotivnost prisutnija, a poetizacija iskaza neuporedivo snažnija. Jaku emociju moguće je iskazati jakim lirskim nabojem. Ahmed Nurudin je dramatizovani svjesni pripovjedač čija svijest je i izvor i utočište pripovijedanja, a čin posezanja za pisanjem mogućnost potvrđivanja svoga Ja u Slovu. Zbog diskontinuiteta između svoga sadašnjeg Ja i svega što je bio ranije i što je činilo njegov život ubičajenim, u Nurudinu se javlja protivrječje u spoznaji samog sebe. Pisanje bi trebalo pomoći da se uznemirena svijest i egzistencijalni grč olakšaju:

*Počinjem ovu svoju priču, nizašto, bez koristi za sebe i za druge, iz potrebe koja je jača od koristi i razuma, da ostane zapis moj o meni, zapisana muka razgovora sa sobom, s dalekom nadom da će se naći neko rješenje kad bude račun sveden, ako bude, kad ostavim trag maštala na ovoj hartiji što čeka kao izazov. Ne znam šta će biti zabilježeno, ali će u kukama slova ostati nešto od onoga što je bivalo u meni, pa se više neće gubiti u kovitlacima magle, kao da nije ni bilo, ili da ne znam šta je bilo. Tako ću moći da vidim sebe kakav postajem, to čudo koje ne poznajem, a čini mi se da je čudo što uvijek nisam bio ono što sam sad. (Selimović 1981:9)*

Hroničar događanja u Lemeš-aginom konaku uglavnom je pasivan i nemocan posmatrač rušenja i nestanka jednog svijeta, te je nedramatična meditativno-lirska ispovijest najprimjereniji oblik njegovog kazivanja. U nesigurnom

svijetu kojim upravljaju zakoni nužnosti, jedino moguće utočište Alija nalazi u priči i pisanju. Moguće, a ne nužno, jer i tu nije siguran – on piše pa briše:

*Pišem ovo radi samog sebe – jer ne bih mogao da ne pišem kad mi se ovako razbije san, kad sam kraj svjeće, a vani tmina; pišem – jer kalem je jedini moj drug, a i ko bi se drugi sa mnom družio kad sam ja izbačen iz svakog društva: i iz onog muškog gdje bih bio žena, i onog ženskog gdje bih bio muško. (...) Pišem ovo što pišem: da vrijeme, Šer-An, skratim – da na put kojim ne putujem ne mislim, pa što napišem, to i izbrišem.* (Sijarić 1991:6-7)

Pisanje za njega nije samopotvrđivanje, već bijeg od ružne stvarnosti, pokušaj da se vjeruje da u tami svijeta ima svjetlosti i ljepote.

Roman *Derviš i smrt* ostvaren je kao knjiga pronađenog rukopisa s kratkom Hasanovom bilješkom na kraju. Pronađeni rukopisi s bilješkama priređivača i izdavača u postmodenom romanu postat će manir i oubičajeni kompozicioni postupak, što potvrđuje i *Imotski kadija*. Roman *Imotski kadija* sadrži nekoliko svezaka kadijinih rukopisa koje je sačuvalo i povremeno komentirao Nazim Garib Bosnawi, sin Hasanov i Zuhrin (iz balade *Hasanaginica* – najmladi sin iz bešike), a onda sve zajedno komentirao i objavio priređivač. Polifoniji pripovijedanja doprinose različiti narativni glasovi na nekoliko tekstualnih nivoa, koji onda zajedno čine dramski prostor romana. Kadijini rukopisi su zapisi o životu i putu na kome se traži istina i smisao, zapisi o ljubavi i mržnji, ropstvu, školovanju, ratovima. Pisani su u različito vrijeme i u različitim kulturno-civilizacijskim prostorima: od Venecije, preko Istanbula, do Bosne, ali uvijek iz istog razloga:

*A ja, eto, zapisujem sve to i moja rana na lijevoj strani prsa, pod jeljom, biva sve veća i veća. Pišem tebi, a kome bi drugom, pišem da se zavaram, jer ovo je knjiga zbog mene, samoobjašnjavajuća, knjiga upućena onom koji je piše, knjiga – unutrašnji razgovor. Traje taj razgovor godine i godine i već je nemoguće držati ga više u sebi. Vrijeme je da se ta unutrašnja rana isisa i da je kalem poput pijavice posrće i pretoči u tintu, makar crnu kao što je i krv u rani crna.* (Horozović 2002:10)

Navest ćemo rečenicu Elbise Ustamujić (1990:32), rečenu povodom Selimovićvog *Derviša*, a koja jednako vrijedi za sve spomenute samosvjesne pripovjedače: "Iz onemogućene komunikacije sa svijetom, u situaciji egzistencijalne ugroženosti bića, nastaje priča kao posljednji otpor tome zlu: ljudska

potreba čovjeka ‘na pragu smrti’ da sve ovo kaže i da djelo ostane kao iskajlenje duše i svjedočanstvo.” Nurudin sa zebnjom očekuje smrt u danu koji dolazi, Alija je krenuo u svoje Akovo da umre *kod one vode, kod one gore*, Muhamedova ruka je *suha, žuta i puna starackih pjega*, kadija star, na kraju puta, posljednji put sreće Hasanagu u sobi punoj rukopisa. Iza njih će ostati priča da se kroz nju *dva puta živi* (Sijarić), ostat će Slovo (Dizdar) da ne bi ostalo ništa više i besmisao, oni su realizirali stih: *teftere moj dragi, primi moj vjerni trag* (Kulenović).

*Sve sam ja na tom sudbenju, i sudija i svjedok i tuženi.*

Roman *Derviš i smrt* je moderan roman u kome je motrište ograničeno na glavnog protagonistu, njegovu uzburkanu svijest i savjest u procesu samospoznavanja. Kao samopripovjedač Ahmed Nurudin uspostavlja odnos sa svim subjektima fabule, dok je na njegovim spoznajnim fazama utemuljena sižejna shema romana. Prvi dio romana čvršće je vezan za unutrašnje lomove i preispitivanja protagoniste, te je više meditativan, refleksivan i poetiziran od drugog dijela, u kome Nurudin postaje aktivni sudionik društvenih zbivanja, spletki i političkih intrig. Upotreboom različitih oblika pripovijedanja narator relativizira odnos spram vremena podređujući ga unutrašnjim misaonim tokovima. Kazivanjem u prezentu (ili pripovjedačkom prezentu) unutar monologa protagoniste i unutrašnjeg monologa narator iskazu daje dimenziju lirskog kazivanja. Također, “ispovijedni monolog je u funkciji lirskog opisivanja, zajedno sa umjetničkim slikama složenih metaforičko-metonomijskih i simboličnih značenja, njihovim nabrajanjem, graduiranjem i sintaksičkim paralelizmima”. (Ustamujić 1990:64) O svojoj bespomoćnosti u sukobu s vladajućim društvenim poretkom, ali i sa samim sobom u muci unutrašnjeg raskola, Nurudin piše obuhvatajući period od dešavanja u đurđevskoj noći do posljednje noći svog života. U reminiscenciji s distancom od dvadeset godina, Nurudin će oživjeti sliku bojnog polja kroz ispovijedni monolog snažnog ekspresivnog naboja:

*Dugo sam nosio pred sobom okrvavljenu sabљu, probadajući i sasije- cajući pred sobom sve što nije nosilo bijelu košulju, a i bijelih košulja je sve manje, postale su crvene kao i moja. Nebo iznad nas bilo je crveni čaršaf, zemlja ispod nas bila je crveno gumno. Crveno smo gledali, crveno disali, crveno vikali. A onda se sve pretvorilo u crno, u mir.* (Selimović 1981:454)

Kao u lirici, jezik je ovdje izgubio svoju referentnost, boje nemaju mi-metičku vrijednost, već kazuju potresnu dramu mladog vojnika u susretu sa smrću. Ova scena direktno korespondira sa scenom napada na šejha tekije, Ahmeda Nurudina, nakon dvadeset godina, a u kojoj crvena boja poprima simboličko značenje. Sve što pripovjedač vidi i doživljava u trenutku koji označava njegovo izopćenje iz društva čaršijskih uglednika i poslušnika, a čini ga žrtvom, obojeno je bojom krvi:

*Dan je malaksavao, nebo je još crveno na zapadu. Sjećam se, na tom nebesnom crvenilu, što je stajalo iza njih kao podloga, video sam četiri konjanika na početku sokaka. Bili su lijepi, kao izvezeni na crvenoj svilji, kao prošiveni na jarkoj pozadini neba, činilo se da četiri usamljena ratnika stoje na širokom polju, pred bitku, jedva vidljivim pokretima umirujući konje. (...)*

*(...) stao sam uza zid, i prilijepjen, stanjen, a još uvijek dohvataljiv, video nad sobom četiri razjapljene konjske njuške, ogromne, crvene, pune krvi i pjene, i četiri para konjskih nogu što su mahale oko moje glave, i četiri surova torbeška lica i četvora otvorena torbeška usta, crvena i okrvavljenja kao i konjska, i četiri kandžije od volovske žile, četiri zmije što su siktale na mene, opličući me po licu, po vratu, po prsima, nisam osjećao bol, nisam video krv, oči su užasnuto gledale u razjapljenu nemu sa bezbroj nogu i bezbroj glava. Ne! – vikalo je nešto bez glasa u meni, strašnije od straha, teže od smrti, ni Boga se nisam sjetio, ni imena njegova, postojao je samo crven, krvav, nepojmljiv užas.* (Selimović 1981:218)

Postupkom umnožavanja objekta, uz polisindet i ponavljanje broja četiri ritmički je dočaran osjećaj užasa i bespomoćnosti pojednca koji se usudio misliti drugačije. Snažan doživljaj straha i ugroženosti vlastitog bića u svijetu nasilja i mržnje, prvi put u ratu, među mnogima, drugi put u miru, sam, rezultirao je ekspresivnim poetskim iskazom. Postupkom samopripovijedanja omogućen je direktni pristup bujici Nurudinovih misli, a ovako zgusnuto lirsko kazivanje pokazuje se kao rezultat burnog unutrašnjeg života protagonisti. Referencijalna iluzija njegovog znanja ili neznanja o situaciji u kojoj se našao doprinosi istinskoj upečatljivosti i uvjerljivosti naratorovog kazivanja. “Stanje krize bez sumnje je najsklonije tom ispreplitanju želje, moći i znanja unutar romanesknog bića. Upravo je lik koji se najviše muči ‘najživotniji’ lik.” (Milanja 1999: 506)

Izbor derviške svijesti za centralnu romanesknu tačku u kojoj se prelamaju svi doživljaji, događaji i likovi rezultirao je i načinom kazivanja koji je obredno-recitativan, a koji svojom ritmičnošću poetizira iskaz. Upravo u takvom načinu poetizacije Kasim Prohić uočava razliku između Crnjanskog i Selimovića.

*Koliko god Crnjanski i Selimović bili pisci ekspresije i naglašenog lirskega glasa, toliko je, ipak, razlika među njima lako uočljiva: kod Crnjanskog se literarnost djela ispoljava kao izražajnost neposrednog vida, dok je kod Selimovića meditativni karakter književne tekture i njenih 'sadržaja' 'oliričen' jezikom koji najčešće nosi obilježje recitativnog, gotovo obrednog jezika. (Prohić 2000:153)*

Navest čemo kraći odlomak Nurudinovog govora u džamiji koji je ritmičkom vrijednostima blizak molitvi, ali i poetski snažan jer je izraz unutrašnje boli:

*Moga brata Haruna više nema, i mogu samo da kažem: Moj Bože, ojačaj njim mrtvim snagu moju.*

*Njim mrtvim i nesahranjenim po zakonima božijim, neviđenim i necjelivanim od svojih najbližih pred veliki put s koga povratka nema. (...)*

*Nisam ga spasio živog, nisam ga video mrtvog. Sada nemam nikoga osim sebe i tebe, bože moj, i tuge svoje. Daj mi snage da ne klonem od bratske i ljudske žalosti, i da se ne otrujem mržnjom. Ponavljam riječi Nuhove: - Rastavi mene i njih, i sudi nam.*

*Živimo na zemlji samo jedan dan, ili manje. Daj mi snage da oprostим. Jer, ko oprosti, on je najveći. A znam, zaboraviti ne mogu. (Selimović 1981:210)*

Poznato je da su ljudi od najranijih vremena o običnim, svakodnevnim zbivanjima govorili proznim kazivanjem, dok su obraćanja Bogu uvijek bila retorski uzvišena i poetski intonirana. U pitanju je približavanje božanskom govoru, koji svojim simboličkim i ritmičkim vrijednostima napušta puku referencijalnost i stvara utisak uzvišenog i svetog. Antički pjesnici su bili miljenici bogova, a islamski pjesnici su u religijskoj poeziji formalnim pjesničkim oblicima i sredstvima težili ka savršenstvu. Derviška svijest, koja nerijetko citira Kur'an, u svom govoru podražava retoriku i ritmičke obrasce molitve pokušavajući naći smiraj i spas ili u poznatim rečenicama ili u vlastitim, izrečenim na sličan način. A molitva zahtijeva retoriku paratakse, ponavljanja i

kratke rečenice nanizane u ritmu bliskom slobodnom stihu. Ahmed Nurudin bez sentimentalne patetike i lirske štimunga svoj govor, prije svega ritmikom i retorikom, približava poetskom iskazu. "Patetična retorika (bez nje nema poezije) obezbjeđuje stanovitu recitativnost; tonski i ritmički pripovjedač obrazuje didaktičko-moralistički ton, što mu omogućuje katarzične efekte u intenzitetu iskaza tragične ispovijesti." (Ustamujić 1990:65) Tako je pripovijedanje derviša, s jedne, i ugroženog ljudskog bića, s druge strane, romaneskni iskaz podiglo na viši nivo jezičke organizacije od onog uobičajenog u proznom govoru.

Doživljaji glavnog protagoniste-pripovjedača nisu uvijek vezani za dramski snažne scene, lirizacija iskaza prisutna je i u drugim aspektima njegovog kazivanja. Njegov doživljaj prirode, žene ili prijateljstva uvijek je lirski obojen, a doživljaj drugih likova također. S obzirom da jedna svijest ispisuje priču i govori o ljudima iz svoje vizure, likovi će često biti prisutni kroz sinegdohu – najupečatljiviji i lirski najsnažniji iskaz te vrste jeste opis ruku kadinice. S druge strane, Hasan je često doživljen metaforički: "On je neobavezno, slobodni vjetar, vedro nebo." (Selimović 1981:413), a odnos prema njemu dat je putem simbola. Jedan od takvih simbola je zlatna ptica koja će se kao motiv javiti na koricama poklonjene knjige, kao znak Hasanovog prijateljstva:

*Bio jednom jedan dječak, u očevoj kući, nad rijekom, koji je sanjao zlatne snove, jer ništa nije znao o životu.*

*Bio je i jedan drugi dječak, u hanu, na ravnici, koji je mislio o zlatnoj ptici. Ubili su mu majku, gila je griješna, a njega otjerali u svijet.*

*Bilo nas je četvoro braće, i sva četvorica su tražila zlatnu pticu sreće. Jedan je poginuo u ratu, jedan je umro od sušice, jednog su ubili u tvrđavi. Ja svoju više ne tražim.* (Selimović 1981:259)

Glagolskom i imeničkom reduplikacijom postignuta je značenjska gradacija i ekspresivno ritmiziran tekst. Variranjem sintagmi bliskog semantičkog kruga: *sanjao zlatne snove, mislio o zlatnoj ptici, tražili zlatnu pticu sreće*, uz različite subjekte, vlastita situacija potrage za smisalom biva svedena na bolnu svijest o apsurdu ljudskog postojanja. Sintakšički paralelizam u preposljednjoj rečenici te asindet u posljednjoj ritmički zatvaraju čovjekovu potragu i mogućnosti izlaza. I kada se čini da je izgubljen svaki smisao, Hasan donosi četiri zlatne ptice vraćajući nadu i vjeru u prijateljstvo. Hasan je ono što Nurudin ne može biti – on ima slobodu koju daje putovanje, ljubav koju dijeli s drugima, dušu koja je otvorena svima (Nurudinova nije ni samoj sebi). On je lik romana koji pokazuje da se može živjeti i drugačije, on je *zlatna ptica*.

Kazivanje Ahmeda Nurudina nije modernistički eksperimentalno niti je zasnovano na igri s jezikom, ono je u govor pretočena duboka ljudska patnja, misaonost i filozofičnost, govor zasnovan na semantičkim i sintaksičkim vrijednostima jezika. Njegov govor je retoričan ali nije patetičan, emotivan ali ne plačljivo-sentimentalan, blizak poeziji Kur'ana, u čije je vrijednosti posumnjao, to je subjektivna ispovijest s univerzalnim značenjem.

*Zašto si me, o bože, učinio evnuhom.*

Glavni lik romana *Konak*, koji je ujedno i samosvjesni dramatizirani pripovjedač, hadum Alija, čovjek je zarobljen na svom putu povratka u obrenovičevskoj Srbiji i u konaku, *ni muško ni žensko*, s jedinom vjerom u priču i pričanje. Uhvaćen u procjepu između odanosti Lemeš-agi i straha pred Kulашem, on se neće usudititi preći granicu, postat će pasivni promatrač događaja u čiji je vrtlog već unaprijed uvučen. "Roman je ispisani kao tužaljka, kao bolan uzdah, kao staračka žal za mladošću, snagom i ljepotom. Nostalgično-bolni ton daje mu ne samo ostarjeli i nemoćni Lemeš-agu, već i njegov takođe ostarjeli hroničar." (Đuričković 1991:160) Od nekadašnjeg sjaja i moći Lemeš-agineg ostali su samo tragovi – ostarjela Eme-hanuma i nekoliko ropkinja, nakriviljene strehe konaka i posljednji novac dobijen od prodaje predmeta iz kuće. Tugu i bol za onim što je *nekad bilo pa više nije* najupečatljivije i lirske najsnažnije narator uočava noću, u bašti, uz pjesmu robinja. Cijelo osmo poglavlje je lirske intermeco i pauza u fabularnom toku romana, to je vapaj zarobljene ljudske duše koja nema kud.

*Do ovako noću, s ropkinjama... Od jedne noći, do druge noći. A danju da te nema živa. Mandalom da je zatvorena kapija, a gore pendžeri zatisnuti krpama. Da niko ne dođe. Da je tama, i da je tišina. Kao u noći.*

*Zašumi list, zašumi trava. A on se ne čuje; moj gospodar ne čuje se ni koliko kad list opadne.*

*U kapiju ćemo. Pa u odaje. Pa mandal. Pa konak dođe kao lađa: plovimo niz noć, niz Srbiju... A puta nemamo. Putovođe nemamo. (Sijarić 1991:53)*

Ako je Lemeš-agina vjera u sablju epski princip na kome počiva nje-govo poimanje svijeta, ako je nedosanjani san o slobodi i čežnja robinja u haremu sevdahlijska, onda je Alija negdje u sredini a njegovo kazivnje i doživljaj svijeta baladičan. "Za određenje prirode i vrijednosti Sijarićeva djela, u

svoj njihovoj relativnosti, treba se saglasiti o skladnosti lirske ekspresivnosti i epske staloženosti u romanu *Konak*.” (Begić 1998:441) Uz epski složenom i lirskom osjećajnošću protkano pripovijedanje, roman *Konak* je jedna velika balada, a njegov narator, sa svojom unutrašnjom dramom i nemogućnošću da djeluje, pravi baladni lik. Fabula romana je zasnovana na psihološkom i etičkom sukobu moralnih krajnosti prelomljenih u Alijinoj svijesti: ako Dženetu odvede Kulašu na jednu noć – on će joj oslobođiti brata roba i Aliji omogućiti put u Akovo. Ulog je veliki, ali je etičko načelo jače, i Alija ne pristaje. Raskol između emocije i društveno-moralnih pravila ponašanja jedan je od osnovnih principa balade, koja rezultira uvijek dramatičnim razrješenjem. Tragičan završetak fabularno nerazmrsivog čvora bit će za roman jedino strukturno opravдан, a za Aliju jedina mogućnost da izade čiste duše. Rasplet je jedna od najsnažnijih scena romana, u kome je Dženetino samoubistvo viđeno Alijnim očima istinski lirsko:

*On je slušao. Gledao u čilim kao u bunar – u kome je tama... Ništa iz tame ne izvlači, do svoju čutnju; čutao je kao da je mrtav – i kao da više i nije tu, nego negdje u svojoj dubini; nego negdje ostavljen na bojnom polju boja, sam; sam i nijem. I čini mi se, Šer-Ane, žedan – jer usne su mu bile suhe kao lišaj. Bilo mi je teško da ga gledam, pa sam stao da gledam Dženetu. Nije se micala, nije disala – bila je samo uho što sluša, i bila je samo sestra Ibrahimova. A imala je šta čuti, a ja više od nje – (...). (...) - Mnogo je – počinjala je sada Dženeta – mnogo je, Urfa, to što si za mene učinila – izrekla je kao da govori kroz san i korakom mješecara, a polugola – jer polugola ustala je iz postelje i pošla prozoru. I, Šer-Ane, za kraće nego što bi se izgovorilo ime Ibrahim, presavila se na drugu stranu, svitnula bijelom haljinom, i za sobom ostavila prazan prostor, kao da je sa njega prhnula ptica.*

*Naše su oči ostale prazne. I prazna odaja Lemeš-agina. I tišina... U tišini rijeći: “Mnogo si učinila...!” – i tup pad.*

*Nadnjo sam se dolje nad dubinu. Bijeljela se u polutami, i bila sama; bila je dolje na crnoj zemlji samo jedna bjelina – nije više bila ni ropkinja, ni sanjalica, ni ptica – niti više imala Ibrahimia. (Sijarić 1991: 176-178)*

Lemeš-agino psihološko stanje je okarakterizirano pridjevom *sam* i imenicom *tama*, dok je Dženetino dato slikom bjeline i, također, pridjevom *sama*. Alija ih doživljava kao dva bića zatvorena u svoju samoću – Lemaš-aga u svijetu koji se ruši i žalu za onim što je prošlo, Dženeta u ropstvu i čežnji za

bratom robom. Kontrast između njegove tame i njene bjeline jasno označava naratorov stav prema dvoje ljudi koji u tragičnom nesporazumu nisu ostvarili svoje snove. Ibrahimova sloboda za sestru je stigla prekasno, a Dženetina smrt za Lemeš-agu prerano – htio se njome oženiti. Lirizacija je postignuta i ritmom jednosložnih rečenica, osamostaljenih rečeničnih dijelova, inverzijom te ponavljanjem riječi.

*Slijedeći svoj osjećaj ritma i punoču iskaza, Sijarić je u svim književnim formama (poeziji, pričama i romanu) često apostrofira izvjesne riječi poetskog senzibiliteta, ostvarujući tako svojevrsnu invokaciju, koja se čestim ponavljanjem pretvara u osoben i prepoznatljiv stvaralački manir ovog pisca.* (Bašić 2003:109)

U tri (*Konak, Carska vojska i Raška zemlja Rascija*) od šest romana Sijarić na početku poglavlja koristi moto. U *Konaku*, uz to što malim brojem riječi nagovještava sadržaj, svaki moto je ekspresivno obojen i najčešće govori o čutanju, umiranju i samoći. Naprimjer, moto poglavlja kojim se najavljuje smrt Eme-hanume glasi: "Nema, Šer-Ane, ništa kad se umre, do da se polako zatvore vrata", Dženetina smrt je označena ovakvim motom: "Mali grob, na grobu mali kamen, na kamenu mali natpis: Biti iznad smrti, znači ne biti u njoj." ili, nešto kasnije: "Šutnja", pa dalje: "Sam..." i "Oni su jači od tebe jer su mrtvi". U carstvu koje umire, u konaku koji propada, uz Lemeš-agu, koji je simbolički mrtav, uz fizičku smrt dva najsnažnija ženska lika romana, Alija, koji je i sam pošao da umre, kada govori o smrti postaje pjesnik. Evo još jednog primjera u kome je emotivni naboj i ritmika ostvaren ponavljanjem riječi *mrtav* i *zvono* kao i variranjem svih oblika koji se derivacijom mogu dobiti od njih:

(...) slušam graju iz glavnog sokaka, i slušam, Šer-Ane, odnekud zvona... Sa crkve su – i biju pogrebno. Puno je nebo njihovog zvuka, i pun je moj san njihovog bruja.

Nasluga sam se puno zvona kad nekog prate, i mislio samo jedno: da je neko umro. Pitao sam u sokaku kome su ta zvona, i dobio odgovor:  
- Meni su...! potvrdio mi je u uhu glas – Istinu si čuo, meni zvone ona zvona na crkvi, ja sam mrtav – čuo sam, Šer-Ane, glas Kulašev.

(...)

Možemo sada da idemo zajedno, ako hoćeš. Moje je samo još malo da sam tu – toliko samo dok zvone zvona... Sam sam se umorio; ili bolje reći umorilo me nešto što ne znam šta je – tek nijesam mogao da prezivim ono što sam od tebe čuo; umorile su me, efendijo, one vaše žene. I sada

*sam mrtav isto onako kao što je mrtva ona žena što je imala Ibrahima; nas dvoje smo mrtvi – ona su zvona za mene.*

(...)

*Ubijen sam, efendijo, i – mrtav. (...) Ništa više nije kod mene kao što je bilo – ja više i nijesam onaj isti, ja sam sada nešto kao glas, kao zov, kao zvon; ono što zvoni...ono je meni.*

(...)

*Bio sam sanjiv. Noge poda mnom nijesu me slušale, Klecale su mi. Rukama sam dodirivaо neka stabla, opirao se o njih da ne padnem, i oči – da drijem otjeram, trljaо toliko da su me boljele.*

*Zvona su zvonila.* (Sijarić 1991:200-201)

Sve što se u konaku desilo i što je Alija doživio “izumire u samrtnom i lirskom zvuku zvona u koji se pretapa sve u ovom romanu-baladi”. (Vučković 1981:149) Propadanje i smrt su ključne teme romana, a Alijino pripovijedanje sjetno i melanholično. “Na toj osnovi Sijarić nastavlja baladesknu tradiciju usmenosti u koju je položena čovjekova sudbonosna ranjivost koja se uklapa u zajedničku pjesmu o ljubavi i smrti.” (Kazaz 2004:242)

Alija je tužni zarobljeni putnik na putu povratka, ali i zarobljenik vlastitog tijela koji je svojom biološkom egzistencijom usamljen. Stoga nije slučajno da su, pored smrti, ropstvo i usamljenost dominantni provodni motivi Alijine priče. Sve što u konaku vidi, svaki događaj i svaki lik, obilježen je njegovim doživljajem svijeta. Svi su robovi, svi su tužni i svi su sami. Bez mogućnosti konkretnog djelovanja, jer Alija nije samo biološki, već i simbolički evnuh, glavni protagonist se okreće priči i pričanju nalazeći u njoj jedini smisao. Vrata odaje u kojoj se pričaju priče on zatvara *tiho kao da su džamijska*, u nesigurnosti svijeta – priča je utočište, u *tami Srbije* – priča je svjetlost. Odabir ovakve pripovjedne instance u romanu je višestruko motiviran i doveden do simbola. Bez unutarnje drame svijesti, bez mogućnosti da djeluje i utječe na promjenu situacije, Alija je pasivni posmatrač nestanka jednog načina života. Pored *Carske vojske*, koji se završava hodom bedela u nepoznato, *Konak* je drugi Sijarićev roman čiji završetak ostaje otvoren: “Ravnim poljem ide jedan evnuh – izrekoh. A ne znam šta mi bi da tako kažem. Veselim li se ja to, Šer-Ane, što idem?” (Sijarić 1991:246) Lirska dominanta koja je evidentna u kompletnom pripovjedačkom opusu Čamila Sijarića u romanu *Konak* je najuočljivija, izbor ovakvog narratora i ograničavanje fokalizacije na njegovu svijest i strukturalno je podredilo roman poetskom principu te narativni diskurs približilo simboličkom.

*Nadrasla je ostale, ali je ostala to što je, nešto malo viša jela.*

Tema propadanja jednog načina života, smjena različito civilizacijski utemeljenih država i posljedice takvih historijskih dešavanja u bosanskoj kasabi u osnovi su Kulenovićevog romana *Ponornica*. Narator Muhamed se s distance od četrdeset godina prisjeća događaja čiji je raspon jedno ljetо, te unutar interne retroverzije hronološki kazuje priču o svojoj porodici, prijateljima i samome sebi. Kompozicijski, roman se otvara Senijinim pismom u kome je najavljena tematska okosnica romana, a završava Muhamedovim pismom/pisanjem u kome arheološki iskopava vlastita sjećanja i emocije. Kao glavni protagonist jednog modernog romana, Muhamed je intelektualac više usmjeren na samoanalizu i promišljanja negoli na akciju i djelovanje u društvu. On ne želi učestvovati u sukobima vodeći se mišljem: *eto ih tamo*, te je češće posmatrač nego pokretač radnje. Njegov prelazak u semiotičko polje zabranjenog označen je prelaskom na laički fakultet i taj postupak ga određuje kao ličnost: "Osjetio sam tu kako iz arheologije struji poezija." (Kulenović 1991:156) S druge strane, iako misli da se odvojio od bosanskog načina življenja, Muhamed je u potpunosti uronjen u onu osobitu senzualnost i doživljaj života našeg podneblja, te ga i Fahrudin Rizvanbegović i Enes Duraković porede s Huminim Ozrenom jer "i Muhamed poput Ozrena svijet doživljava izrazito čulnim osjećajem, panerotskim trepetom i jedinstvom čovjeka i prirode." (Duraković 1998:350) Ovakva dvojakost Muhamedovog lika omogućuje raznovrsnost oblika kazivanja samosvjesnog pripovjedača. U romanu je prisutno smireno analitičko pripovijedanje dato putem scene kroz dijaloge, mnogo opisa, svi oblici monologa kojima se iskazuju različita emotivna stanja: od egzistencijalne tjeskobe modernog čovjeka, do lirske ustreptalosti mladog bića.

Roman *Ponornica* je tematski vezan za društveno-historijska previranja i ambijentalno uronjen u gradsku muslimansku sredinu. U tom smislu, iako su sličnosti evidentne, Muhamed je rjeđe od Ozrena u doslihu s prirodom, a mnogo češće u raskoraku sa sredinom, kojoj, uz sve otpore, ipak pripada. Muhamedov doživljaj prirode je blizak onom doživljaju znanom nam iz Kulenovićeve poezije po kome je čovjek dio velikog Sve. Metaforika iz soneta prepoznatljiva je u Muhamedovom doživljaju ponornice:

*Prostrijeh košulju na sunce, nek se prosuhne. Ležim pred spiljom. Ne bih sada dalje odavde nikud. Podne je utjeralo u rupe sve. Bistra zelena ponorničina vodo, vesela kad izideš na sunce, i ti modro oko ogromnosti neba, s vama bi bilo najljepše ostati ovako čitav vijek! Trenuci goto-*

*vo fizičke žedi da se oslobođim svega oko sebe i iza sebe, da bar na tren zalebdim kao jastrijeb Djedovog brda ponad Djedove kule.*

*Šapćem pjesmu, četiri stiha koja sam napisao lanjskih ferija poslije lutanja po sjenokosu Djedovog brda i poslije ležanja u njegovim cvjetnim travama; oko mene bezimeno poljsko cvijeće, nada mnom isto ovo modro grotlo ogromnosti. (Kulenović 1991:210)*

Filozofija vitalizma i mistični odnos spram prirode bitne su odrednice Muhameda kao lika, a onda se takav odnos preko Muhameda pripovjedača prenosi na kompletan roman.

*Taj čulni doživljaj svijeta i specifičan orijentalni senzualizam, za koji je Kulenović u eseju o Hamzi Humi istaknuo da je trajna karakteristika bošnjačkih pisaca, i u Ponornici se javlja u punoći jedne osobene filozofije života koja tragizmu spoznaje o vlastitoj prolaznosti prepostavlja ekstazu životne radosti i mistične predanosti vitalističkom trepetu prirode. (Duraković 1998:350)*

Pripovjedna pozicija ograničena na doživljaj Muhameda “u strukturi romana naratoru omogućuje i lirske uzlete, kojim roman obiluje, nedvojbenu je lirsku komponentu ta struktura i mogla tako prirodno ponijeti bez opterećenja eventualnom ishitrenosti, i pri tome segnuti u duboke vremenske tokove muslimanske lirske pjesme.” (Rizvanbegović 1990:139) Doživljaj najmlađe sestre dok spava jedan je od takvih primjera. Ne postoji nijedan drugi lik u romanu spram kojeg Muhamed osjeća potpuno čistu i ničim pomućenu ljubav – čak i u susretu s majkom on osjeća neradovanje. Ljepota djevojčice i doživljaj takve ljepote traži lirska sredstva (metafore: *srebrena vela, sniježne pahulje, vrbine mace, prah s leptirovih krila*) i eksplisitno prizivanje hiperbole iz narodne pjesme:

*Sumračicom lelujaju srebrena vela, napolju je puna, olujom preprana mjesecina, i još malo vjetrića u starom orahu uz prozore.*

*Priđoh na prstima dušeku i bešumno klaknuh pored nje.*

*Osvijetljen mjesecinom, plavičast, nosić, oval lica, neuhvatljiv još, kao početak ljepote koja će tek da bude; lice bijelo, od snježnih pahulja, od vrbinih maca; da joj ga dirnem ili puhnem u njeg, potrlo bi se, čini mi se, kao prah leptirske krila; duge trepavice – kad spava, njima se pokriva, šapćem hiperbolu naše lirske pjesme. (...) Na licu i ustima (opet sam u poređenju iz lirske pjesme: na ustima kao dukatom razrezanim) ni osmijeha ni bilo kakvog izraza – čisti san i čisto rašćenje u njemu.*

*Poljubih je kroz vazduh i izadoh bez daha, pipavo, na trepavicama.*  
(Kulenović 1991:172)

Ograničavanje vizure na jednu ličnost omogućilo je subjektivaciju pri-povijedanja i predstavu o drugim likovima iz izrazito lične perspektive. Iako roman obiluje scenama u kojima likovi preuzimaju riječ govoreći o sebi i drugima, oni su uvijek posredovani Muhamedovim doživljajem. Metafora ponornice natkriljuje sve likove – svi imaju nadzemni i podzemni tok koji uglavnom biva razotkrivan u pravim karnevalskim (M. Bahtin) scenama: žene u sceni Senijine prosidbe, amidže u Djedovojoj kuli nakon mevluda, Djed i Muftija nakon lova, cijela kasaba za vrijeme igre pehlivana, a društveno-etnički odnosi za vrijeme konjskih trka. Muhamed u svima vidi dva toka i dva lica, pitanje je samo kada će *grotlo otješnjati* i pritajenja osjećanja postati vidljiva. U tom smislu je i Muhamedov doživljaj grada – s udaljenosti je poput jata ptica, iznutra pun *crne krvi*:

*Da nije vertikala munare i dviju crkava, kasaba bi mi bila, i bila je u prvi tren oka, jato nekih ptica, golubova, labudova, koje je palo na uzvišicu visoravni da tu odmori krila, u sigurnosti i pod blagim ogrijevom miholjskog sunca. Krila! Nema tamo nikakvih krila, osim Memnuninih odsječenih, utvarnih. Kasaba je vječni zatočenik među planinčinama, koji ne zna niti haje šta je iza njih, s tjesnim grotlom neba nad sobom koje ga prlji sunčanim sačem ili polijeva kišama i zatrپava mećavama. Ona ne zna za drugu sudbinu nego tu, i leži mirna, dremovna, kao obamrla. Mirna! Da, ovako s polja, a video si ti kakvi sve kvasovi, gljivice, crne krvi vriju pod kožom toga mira.* (Kulenović 1991:383)

Na kraju romana Muhamed i samoga sebe predstavlja na isti način – kao dvoličnog i neodlučnog čovjeka – mijenjajući pripovijedno prvo lice drugim licem jednine. Samoanaliza i samooptužba otkrivaju da je i on sam, koliko god daleko bio, dio bosanske *crne krvi* i svega ružnog što je video u drugima. Ali, kako svaka ponornica ima dva toka, Muhamed baštini i onu bosansku i bošnjačku profinjenu kulturu življenja, duhovnost i senzualnost, koju onda, kao narator, prenosi na roman u cjelini. Poetizacija romana *Ponornica* mnogo je značajnija na planu opće duhovnosti i odnosa spram svijeta i života nego na planu iskaza. U smirenom narativnom kazivanju s vremenom na vrijeme bljesnu sjajne Kulenovićeve metafore, ali igre s jezikom na leksičkom planu kao kod Hume i Ibrišimovića, ili ritmizacije teksta na sintaksičkom nivou kao kod Selimovića i Sijarića, ovdje nećemo naći. Ovo je roman koji je kao cjelina pro-

žet osjećajnošću sevdalinke i balade i u kojem je umjesto glorifikacije epskog obrasca i patrijarhalnih autoriteta ostvarena njihova detronizacija.

*Gledam te knjige i čini mi se da je to putokaz za unutrašnju zemlju, za moju unutrašnju zemlju.*

Suodnos i protivrječje između epskog, patrijarhalnog koda i baladno-lirskog, ženskog principa jedna je od dominantnih tema romana *Imotski kadija* Irfana Horozovića. U ovom složenom, polifonom romanu s jedne strane stoji Hasanaga, u čijoj je ruci sablja, a s druge kadija, koji nosi kalem. Simbolika sablje i kalema nadrasta ova dva lika te se proširuje na cijelokupni semiotički prostor romana, i to kroz različite kulturno-civilizacijske prostore. Putujući Mediteranom, kadija upoznaje svijet i upoznaje čitaoca sa složenom i bogatom kulturom vijeka. Spozaje sebe i druge na putu prema istini.

*Imotski kadija* je roman koji uspostavlja odnos s baladom *Hasanaginica* na način koji G. Genette naziva odnosom hiperteksta spram hipoteksta. To znači da balada nije u romanu citirana, nije parodirana, na nju se ne aludira, ona je u potpunosti integrirana u roman. Po podjeli metateksta koju je napravila Nirman Moranjak-Bamburać, Horozovićev roman spada u grupu meta-kreativnih tekstova "u kojima su na djelu transformacioni i kreativni postupci manipuliranja (modeliranja) drugim tekstovima." (Spahić 2005:38) Glavni likovi romana su glavni likovi balade, temeljni zaplet također je podudaran baladnom uz produbljivanje kadijinog unatrašnjeg bola i vanjskog sukoba s Hasanagom nakon Zuhrine smrti. Čini se da psihološka drama počinje tamo gdje balada završava, iako su hronološki obuhvaćeni i prethodni događaji koje balada ne donosi – djetinjstvo i ljubav, Zuhrina udaja i susret u Hasanaginoj kući. Integrirajući baladu, roman preuzima likove, fabulu, hronotop i motive ugrađujući u svoje tkivo sve detalje balade uz opširnu razradu i nadograđivanje. Također, roman na svoj način pokušava osvijetliti smisao i značenja balade smještajući je u historijski i kulturni kontekst.

*Višestruko kodiran, Imotski kadija nije samo roman koji uspostavlja intertekualne veze prema najpoznatijoj bošnjačkoj baladi, Hasanaginici, iz koje uzima jedan lik i ispisuje njegov intelektualni, emocionalni, psihološki, etički, ali i događajni životopis, pri čemu se rasvjetjava balada kao drama velikog nesporazuma i velike ljubavi sa svojim tragičnim finalom. Imotski kadija jest roman potrage za historijskom sadržinom balade.* (Kazaz 202:350)

Iako postoje još dva pripovjedna nivoa, komentatorov i priređivačev, primarni pripovjedni nivo pripada imotskom kadiji, samosvjesnom dramatiziranom pripovjedaču pronađenih rukopisa. U pitanju su njegova pisma ili zapisi iz različitih vremenskih perioda, a odsustvo hronologije traži pažljivog čitaoca. To mora biti čitalac koji će u rekonstrukciji kadijinog puta, prostornog i intelektualnog, prihvatići igru s tekstom, iznova ga ispisujući na način koji zahtijeva otvoreni roman. *Imotski kadija* je isписан kao hronološki, prostorni (od Bosne, preko Venecije, Dubrovnika, Istanbula, Kaira, Aleksandrije, do Budima i Imotskog), kulturno-civilizacijski (od Servantesa, Torkvata Tasa i Dantea, do islamskih mislilaca, Nerkesija, Prusčaka, vitezova templara itd.) i emotivni labirint. Kao pravi postmoderni roman, *Imotski kadija* ne daje jednostavne i konačne odgovore u razrješenju emotivnog trougla između kadije, Hasanage i Hasanaginice, sve što je balada ostavila nejasnim, a u čemu i jeste njena izvanredna ljepota i vrijednost, ostavlja i roman. Roman je prepun zagonetki koje se kasnije dijelom razrješavaju, svi likovi u jednom dijelu uzgred spomenuti kasnije u tekstu dobivaju pravo značenje, također, likovi igraju dvostrukе uloge: Moira je gospodarica i ropkinja, mletački kapetan Spaco Kamino je krajiški junak Ahmed Ajan, sufiji postaju zavjerenici u pustinji; treba li reći da zavjera ostaje nerazjašnjena... Ipak, najsloženiji labirint i najteža zagonetka je ona u glavnom protagonisti, u njegovoj tuzi zbog izgubljene ljubavi. Završna scena balade, u kojoj Hasanaginica umire nad kolijevkom, emotivno je najsnažnija i najpotresnija scena naše usmene književnosti. Transponirana u roman kroz kadijin unutrašnji monolog, ona dobiva novi kvalitet, ali ne gubi na poetskoj vrijednosti:

*Život je samo jedan i ne možemo se osloboediti onog što nam se plete oko nogu i dušnika, te sekunde od čelične tanke žice nije moguće odjednom skinuti, nego ih treba skidati mjeru po mjeru, pažljivo (na mnogim mjestima su se usjekle u kožu, u meso, u dušu). Tu se i njen nevjestinski veo od srebrenih niti pretvorio u zahrdalu gvozdenu mrežu, sačinjenu od udica zapetih za dušu, i tu je, gledajući bešiku i sinku, za kojim su vapile prevrele dojke, pala, oslobođena duše.*

*Ogledao sam se potom gdje je duša njena. U kosi dječijoj, koji je milovala lagahnije od vjetra, u oblaku gdje se uzdigla da nas pogleda još uvijek se sjećajući tuge svoje ovozemaljske (zaista, taj je oblak stajao nepomičan i gledao nas je netremice svojom blagošću, nikad ga neću zaboraviti).* (Horozović 202:21-22)

Ako je prototekst romana balada, ako je glavni junak intelektualac, sufija, čovjek na putu potrage za istinom, ako je najveća bol u njemu tragičan završetak ljubavi, onda poetska komponenta ovog romana mora biti izuzetno naglašena, a njegov iskaz lirske senzibiliziran. Složenost kadijinog lika, njegovih nerazmrsivih samoanaliza i unutrašnjih raskola, kritičare je navela da ga uporede s Ahmedom Nurudinom. Stojeci suprotno u odnosu na Hasanagu, koji zastupa epski i patrijarhalni princip, kadija uspostavlja vezu s onom emotivnom, baladno-tragičnom stranom naše kulture, a što onda njegovoju ispovijesti daje melanholičan ton:

*Gledao me je radoznalo, dječak, jer ja sam gledao u nj, prepoznavajući na njegovom licu nešto od one koje se nikad neću prestati sjećati. Jer šta su sjećanja: more? ili nebo? ili čuvstva ljudska koja se iz duše u dušu sele, a nigdje, čak ni kad su nalik čudu, nisu prvi put? Kako onda sjećanja nazvati bivšim životom. I šta bi tada bio život sadašnji? Čime bi se razlikovalo od života zvijeri, koje nemaju pamćenja? Ako je moj život – život ljudski, onda je ljudski život sjećanje.* (Horozović 2002:22-23)

Kadija nije junak, on je čovjek koji pati jer je izgubio, dakle, pravi baladeskni lik. A kako je balada granična vrsta, složena od epskih i lirskih komponenti, tako je lik kadije složen – on je i nesretan čovjek, i učenjak, i rob-ljubavnik, i muž-gospodar, i ratnik. Knjiga o putu samospoznanje i potrage za smislim konacno ishodište nalazi u pismu. Put Mediteranom od Venecije do Aleksandrije, put koji je osvjetljaval Zuhra/zvijezda (kao ženski princip koji svojom ljepotom simbolizira božansku ljepotu, pa je čežnja za ženom čežnja za Bogom), put po islamskom i kršćanskem svijetu, put kroz krajišku epiku, renesansnu i sufisku literaturu završava u knjizi. I to je sve što ostaje jer knjiga i “riječi pripadaju onima koji ih shvate”. (Horozović 2002:15)

*Znaju koji znaju.  
Tako piše u mojoj knjizi.  
I to je, vjerujem, istina.* (Horozović 2002:274)

Kao što možemo vidjeti iz ovog kratkog pregleda, izbor naratora i ograničavanje foklizacije na jednu svijest u romanu nije tehničko, već ključno pitanje od koga zavisi oblik, poetika i estetika romana kao i stepen poetizacije romanesknog iskaza. Izbor pripovjedne instance uvjetuje izbor oblika pripovijedanja, sižejnih sklopova kao i karakterizaciju ostalih likova. Izbor pripovjedne instance čini roman onim što jeste, a njegova/njena lična ispovijest

izborom tekstualnih strategija i jezičkih sredstava konstituira i oblik iskaza i smisao kazanog, pretvarajući objektivnu stvarnost u stvarnost subjektivnog doživljaja.

## IZVORI

Horozović, Irfan, *Imotski kadija*, Sedam, Sarajevo, 2002.

Kulenović, Skender, *Pjesme; Ponornica*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

Selimović, Meša, *Derviš i smrt*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

Sijarić, Čamil, *Konak*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1991.

## OPĆA LITERATURA

Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*, (prevod Aleksandar Badnjarević), Nolit, Beograd

Bal, Mike (2000), *Naratologija: teorija priče i pripovijedanja* (prevod Rastislava Mirković), Narodna knjiga – Alfa, Beograd

But, Vejn (1976), *Retorika proze* (prevod Branko Vučićević), Nolit, Beograd

Ćulavkova, Katica (2001), *Poetika lirike*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd

Doležal, Lubomir (2008), *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi* (prevod Snežana Kalinić), Službeni glasnik, Beograd

Hamburger, Käte (1976), *Logika književnosti* (prevod Slobodan Grubačić), Nolit, Beograd

Kovač, Nikola (1983), *Drama ličnosti i prostori romana*, Poseban otisak iz Godišnjaka Odjeljenja za književnost Instituta za jezik i knjiž. u Sarajevu, Sarajevo

Kovač, Nikola (2005), *Politički roman: fikcije totalitarizma*, Armis-Print, Sarajevo

Kundera, Milan (2002), *Umjetnost romana* (prijevod Vanda Mikšić), Meandar, Zagreb

Lešić, Zdenko (2005), *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo

Lodge, David (1988), *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti* (prijevod Giga Gračan, Sonja Bašić), Globus, Zagreb

Milanja, Cvjetko (1999), *Autor-pripovjedač-lik*, Svjetla grada, Osijek

Prohić, Kasim (2000), *Otvorena značenja*, Zoro, Zagreb – Sarajevo

Solar, Milivoj (1979), *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd

Solar, Milivoj (1989), *Teorija proze*, Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb

Škreb, Zdenko, Stamać, Ante (1998), *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, Globus, Zagreb

Vidan, Ivo (1970), *Nepouzdani pripovjedač: Postupak i vizija u djelima triju modernih generacija*, Matica Hrvatska, Zagreb

## POSEBNA LITERATURA

- Begić, Midhat (1998), "Sijarićovo umijeće", u: Enes Duraković, *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*; knj. IV, Alef, Sarajevo
- Duraković, Enes (1998), "Od kolektivne do pojedinačne sudbine: Ponornica Skendera Kulenovića", u: Enes Duraković, *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*; knj. IV, Alef, Sarajevo
- Đuričković, Dejan (1991), *Roman 1945-1980*, Svjetlost, Sarajevo
- Egerić, Miroslav (1995), *Derviš i smrt Meše Selimovića*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd
- Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX vijeka*, Zoro, Zagreb – Sarajevo
- Kovač, Nikola (1982), *Pripovjedačko djelo Ćamila Sijarića*, Poseban otisak iz Godišnjaka XI Odjeljenja za književnost Instituta za jezik i književnost u Sarajevu, Sarajevo
- Kovač, Nikola (1978), "Svijet čovjekove intime i prostori istorije u djelu Ćamila Sijarića", Separat iz časopisa *Trećeg programa Radio Sarajeva*, broj 20
- Lagumdžija, Razija (1986), "Tradicija i inovacija u Selimovićevom romanu Derviš i smrt", *Izraz*, Sarajevo, XXX/1986, br. 3-4, str. 245-254.
- Lešić, Zdenko, Juraj Martinović (2003), Naučni skup "Književno djelo Ćamila Sijarića" (Sarajevo, 15. i 16. april 2002.), ANU BiH, Sarajevo, (Posebna izdanja ANU BiH, knj. 121, Odjeljenje za književnost i lingvistiku, knj. 10).
- Pervić, Muharem (1998), "Derviš i pjesnik", u: Enes Duraković, *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*; knj. IV, Alef, Sarajevo
- Rizvanbegović, Fahrudin (1990), *Svetlosti divanhane*, Oslobođenje, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, Ljiljan, Ljubljana
- Spahić, Vedad (2005), *Vrt Bašeskija*, BosniaARS, Tuzla
- Ustamujić, Elbisa (1999), *Oblici pripovijedanja u romanu Meše Selimovića*, Biblioteka Rondo, Mostar
- Vučković, Radovan (1981), "Noviji romani Ćamila Sijarića", u: Radovan Vučković, *Problemi, pisci i dela*, IV, Svjetlost, Sarajevo
- Vučković, Radovan (1981), "Romansijerska tetralogija M. Selimovića", u: Radovan Vučković, *Problemi, pisci i dela* IV, Svjetlost, Sarajevo

## SELF-CONSCIOUS DRAMATIZED NARRATOR IN THE ACT OF POETISATION OF THE NOVELISTIC DISCOURSE

### *Summary*

We can follow the modernistic paradigm and deviation from the traditional realistic pattern in the Bosniak novel starting with Hamza Humo's *Grozdani kikot* to Meša Selimović's, Sijarić's and other modern novels in which we can notice several elements of text lyrisation, but with a preservation of the basic narrative rules of the novel. The lyric characteristics are here present on three levels: emotional, figurative and cognitive, so the domination of the lyric over the narrative is the strongest and most obvious in the novel *Grozdani kikot*, while in all the novels that appear later we find an authentic narrative pattern with a clear intention of poetisation of the discourse. Although different elements of poetisation of the narrative text are used in different novels, poetization is mainly achieved by the means of emotional and cognitive function, repetition and paralelisms, rythmicality, progress from the traditional narration in the field of focalization, topical models and characters, unconventional temporality, presenting the inner spiritual state and by using interior monologues and other forms of narration which are characteristic for modern prose. (Čulavkova 2001). One of the very important procedures which brings closer the prose statement to the poetical one is the usage of narration in first person. in the novels *Derviš i smrt*, *Ponornica*, *Konak i Imotski kadija* the narration is subjectivized and reduced on one consciousness, an event shown through an experience, which resulted in a lyrised statement full of strong expressive power.

Amela VRANAC

ŠTA JE NORA NAMA ŽENAMA?  
(Drama *Lutkino bespuće* Safeta Plakala)

KLJUČNE RIJEČI: *intertekstualnost, identitet, drugost, teatar u teatru, aktancijalni model, Norin kompleks, poetska drama*

Tekst se bavi krizom ljudske ličnosti i izgubljenog majčinstva, a što rezultira krizom identiteta žena koje Safet Plakalo u drami *Lutkino bespuće* multiplicira u nositeljice Norinog sindroma.

*Žene nemaju u sebi divlje raspusnosti,  
Umjesto toga one su mudro štedljive;  
U tjesnoj, vreloj ēeliji svog srca  
Zadovoljne su i suhim kruhom....*  
(Louise Bogan Renêt)

## I

S napunjenih 40 godina, koje Meša Selimović u romanu *Derviš i smrt* u nurudinovskoj svijesti naziva najružnijim dobom u čovjekovom životu, Safet Plakalo piše dramu *Lutkino bespuće*, uz koju se bez dvojbe pridodaje atribut *kapitalna*, i to ne samo u kontekstu njegovog opusa, već i ukupne bosansko-hercegovačke drame. Riječ je o svojevrsnoj replici na dramu *Lutkina kuća (Nora)* njegovog književnog uzora Henrika Ibsena.

Drama je prvi put izvedena na sceni Kamernog teatra '55 u postavci makedonskog reditelja Vladimira Milčina. Iste te godine zahvaljujući *Lutkinom bespuću* Plakalo postaje laureatom Nagrade za najbolji savremeni dramski tekst Udrženja kritičara i teatrologa BiH.

Nakon toga stiže mu poziv da kao "bosanski Ibsen" učestvuje na Svjetskom simpoziju *Porodica i sudbina u dramama Henrika Ibsena*, koji se te jeseni održavao u Oslu te da bude gost *Ibsen Stage Festivala*, koji isključivo prezentira najbolje postavke Ibsenovih drama širom svijeta.

Tom je prilikom vodeći američki ibsenolog dr. Sandra Saari, profesorica na *Columbia University* u New Yorku, Plakalovu raspravu *Božijem svjetlu zapućena* ocijenila kao najoriginalnije učešće u diskusiji uz obećanje da će na dramu *Lutkino bespuće* uputiti pažnju teatra SAD-a. No, kako je ubrzo počela agresija na BiH, ti su se planovi raspršili u vihoru rata (Knežević 2003).

## II

Okrenut recipijentu, tekst drame *Lutkina kuća (Nora)* Henrika Ibsena zahtijeva i očekuje odgovor, pa se i Safet Plakalo uključio u taj veliki dijalog ljudi kroz historiju, i njegov pozitivno isprovociran odgovor drama je *Lutkino bespuće*.

U prototekstu Ibsen šalje svoju Noru ko zna kuda, a u *Lutkinom bespuću* Plakalo sebi stavlja u zadatku otkrivanje tajne kuda je to Nora otišla, i ne samo ona nego i njene multiplikacije u drugim ženama. Norin odlazak povezan je s pobunom, ali malo je važno to što se ona buni kao žena i to što se njena pobuna iscrpljuje u borbi za žensku ravnopravnost. Daleko je važnija pobuna Nore kao čovjeka, ljudskog bića koje sigurnost koja mu ograničava i sputava ličnost mijenja za neizvjesnu, opasnu ali neograničenu slobodu. Da bi došla do slobode, Nora prvo mora postati čovjek, preći trnovit put od marionete do osobe koja vlada svojom sviješću, što je i odlika čovjeka. Tako je prema Sartreovoj egzistencijalističkoj teoriji čovjek ono što sam čini od sebe, zbir svih činova ali i svojih namjera čiju autentičnost jedino ostvarenje može verificirati (Sartre 1964). Tek takva žena može krenuti u borbu za sreću i slobodu, za ono što možda nikada neće imati, dobiti i izboriti se, ali i pokušaj je još jedan čin za zbrajanje i poen na njenoj strani, na strani čovjeka.

## III

U akordu *Božijem svjetlu zapućena* drame *Lutkino bespuće* Plakalo kaže da je Ibsen, poslavši je ko zna gdje, svoju Noru ubio, a on je, mišljenja sam, tu istu Noru poput Feniksa podigao iz pepela, multiplicirao je u žene nosioce Norinog sindroma, koje su isto kao i ona doživjele krizu ljudske ličnosti i izgubljenog majčinstva, što je rezultiralo gubitkom identiteta. Sve te žene egzistiraju u jednom zatvorenom krugu djelovanja metafizičke sile fatuma – ovom svijetu.

Taj fatum, sila koja vječito lebdi nad njima, i koja je u pozadini svake njihove akcije, ugrožavajući i osporavajući je, jeste onaj “drugi”, koji se ovdje definira kao muškarac.

Otkako je Jacques Lacan, vodeći se Freudovim tragom, osporio slavno *Cogito ergo sum*, koncepciju autonomnog i integralnog ljudskog bića, stavivši tako čovjeka u složene relacije prema drugima oko sebe, identitet subjekta postao je razdijeljen i “drugi” su postali mjesto potvrde njihovog postojanja. Ego tako prestaje biti samostalan i samosvjestan onaj koji tačno zna šta želi i hoće i koji htijenje i želu usmjerava prema zadatom cilju shodno vlastitom nahodenju. Subjekt sada u odnosu na druge formira svoj identitet. Problem se javlja, kao i u Plakalovoј drami, kada ti drugi počnu na subjekt projicirati svoje vlastite želje, zahtjeve, mišljenja i potrebe, jer takvim despotizmom i nametanjem svoje volje dolazi do gubitka svijesti do te mjere da subjekt prestaje imati identitet, a pretvara se u objekt, marionetu “vođenu rukama vještih lutkara”.

Drama *Lutkino bespuće* ne razmatra toliko muško-ženske odnose, već posljedicu tih odnosa u kojima su žene bile vidno “ugrožene” od muškaraca do te mjere da prestaju biti svoje, a podaju se volji drugih. U takvim odnosima ugrožen je identitet žene, pa one traže izlaz koji je, iako su egzistencijalno individualni likovi, ipak jedan te isti – bijeg.

Da ne bi otišle kao i Nora ko zna gdje, Plakalo svoje “Nore” smješta u ludnicu, gdje ih prihvata dr. Rankić i pomoću psihoterapije omogućava protok njihove svijesti, koju je nekad onaj “drugi” zaustavio usadivši u nju svoje želje, zahtjeve i potrebe.

Potraga za izgubljenim identitetom rezultate dobiva tek uključivanjem dr. Rankića i njegove nove metode liječenja psihodramom. Ako krenemo od onomastike, za naše podneblje karakterističan je sufiks *-ić* u prezimenima, pa se tako Plakalo malo simbolično “poigrao” i u prezimenu ali i u djelu Ibsenovog dr. Ranka (Norinog udvarača) reinkarniravši ga u dr. Rankića i načinivši ga “naše gore listom” i prihvatalištem za izgubljene “Nore”. Njegovi postupci i odnos prema ženama čine ga suštom suprotnošću dr. Kukrića, koji se ponaša kao Helmer prema Nori, ali ne samo kao on lično, već kao svi muškarci despoti koji svoje želje projiciraju na ono drugo – ne-muškarca, na ženu.

To se najbolje vidi u sceni muzikalne terapije, koja je opet povezana s Ibsenovom scenom plesa u drami *Nora*.

Ta muzikalna terapija dr. Kukrića svjedoči o tipičnom nametanju tuđe volje, obuzdavanju, ukalupljavanju u svoje – civilizacijske i društvene norme vođenja i viđenja drugih osoba kao marioneta. U takvim složenim društvenim odnosima subjekt gubi svoje “ja” i postaje objekt za isijavanje tuđih želja i htijenja.

Uz muziku Bacornijevog *Manueta i Adagija*, Straussovog *Lijepog plavog Dunava*, Safeta i Nadežda ne mogu da plešu jer im ta muzika nije svoj-

stvena, već nametnuta kao tuđa projekcija vlastitih interesa, tj. onog što dr. Kukrić misli da trebaju raditi:

*DR.KUKRIĆ: (...) Idemo! Na noge! ( I sam gimnasticira)*

*Ruke gore: udahni!.... Ruke dolje: izdahni!*

*Gore ruke: udahni!... Dolje ruke: izdahni! (Plakalo 1991: scena 2),*

dok Safeta i Nedežda odaju latentnost i *slijede to sporo i bezvoljno* (Plakalo 1991: scena 2) jer ta muzika nije odraz njihovih želja i potreba već diktat drug(ih)og.

Sporost i bezvoljnost doživljavaju svoju suprotnost kada im dr. Kukrić pusti kolo Moravac, koje je dio njihovog mentaliteta i identiteta, i one tada bez doktorovog poticaja radosno igraju slijedeći svoj ritam, dio sebe, ono urođeno i stečeno, a ne nametnuto:

*(...) Kukrić ponovo ukljući magnetofon: krene kolo Moravac na koji Nedažda i Safeta ustaju i bez Kukrićeva poticaja radosno igraju... (Plakalo 1991: scena 3)*

Ponesenost muzikom, ritmom i svojim bitkom dovode do dijaloga Nedažda i Safete s Norinim zanosom koji Helmer shvata kao neuljuđenost i pokušava ga “ukrotiti” osporavajući Norin identitet, ono što je ona u suštini svog bića. I na taj način uvezujući je/ih u svoje konce uz ugrožavanje identiteta.

Ples koji likovi upražnjavaju simbolično je dat kao igra spasa, ali i igra istine. I ne samo ples, već i teatar kao igra pomaže razotkrivanju nesvjesnih želja i pronalasku izgubljenog identiteta. Jer, teatar, kaže Hamlet, eto zamke u koju će se uhvatiti kraljeva savjest.

Kod Plakala teatarskom zamkom kreće lov na istinu, što je razlog da se u strukturu drame uvede postupak teatra u teatru. Taj postupak javlja se kao psihoterapija dr. Raknića i on donosi istinitost, pomirenje sa sudbinom i samim tim i kat harzu.

Funkcija teatra u teatru je prema Ann Ubersfeld tzv. obrat nijekanja<sup>1</sup> koji nam daje dojam istinitosti. Teatrom u teatru stvaraju se dva scenska prostora: iluzija i zbilja; protagonisti zbilje postaju gledaoci i ono što gledaju definiraju kao iluziju, što dovodi do Brechtovog V-efekta, koji onemogućava

---

1 Prema Anne Ubresfeld pojам nijekanja sastoji se od konstatacije da je pozorište iluzija, prostor u kojem svi predmeti i bića makar i postojali kao realnost oni to nisu za publiku jer im realnost nijeće činjenica da su na sceni. Teatar postaje tako tvorevina slična snu. Gledatelj posmatra funkcioniranje zakona svakodnevnice, ali im istovrmeno sam ne podliježe jer pozorište nijeće njihovu krutu stvarnost.

identifikaciju s likovima iluzije odričući im mogućnost djelovanja, već ih budi iz pasivnog stanja i omogućava akciju i aktivnost kako u zbilji predstave, tako i u zbilji svijeta, čiji je ona ekvivalent.

Upravo takvo buđenje Plakalo želi postići pomoću dr. Rankićeve psihodrame. Teatralnost koja izbjiga sudarom predloška i pretvorbe pokreće pasivno stanje Rankićeovih pacijentica, a završava plesom otpora.

Element Plakalovog teatralnog iz prototekstova prenosi se u obliku cintantne motivacije, pa se iz Ibsenove *Nore* preuzima motiv Norinog odlaska (posljednja scena), iz poetske drame *Tri žene* Sylvije Plath uzima samo sažetak, a iz *Labudovog jezera* P. I. Čajkovskog samo dio koji govori o otporu ljudi prema ujedu pauka *Tarantela*.

Svi navedeni teatralni elementi važni su za pokretanje radnje i pronalaška izgubljenog identiteta, ali i za razotkrivanje moralnog bića svakog pojedinih lika. Tako dolazi do izražaja još jedana od karakteristika teatra u teatru, a to je demaskiranje likova, skidanje lažnih i namještenih slojeva, koji su tek čahura za skrivanje pravog "sebe" i istine. Zato Katarina, glumica koja učestvuje u uprizorenju prvog teatra u teatru i koja je jedino s "ludacima" dobila priliku odigrati slavnu ulogu Nore, koja je u njenom matičnom pozorištu uvihek dodjeljivana nekom drugom, a ne njoj, replikom: *Skidam kostim i masku* (Plakalo 1991: scena 20) najavljuje osvješćivanje žena i demaskiranje samih sebe. Jer one su samo marionete, kao i ginjola u Tamarinim rukama:

(...) tvoja žena – lutka, kao što sam u očevoj kući bila kćerka – lutka.

*Kad bi me uzeo da se igraš sa mnom meni je bilo upravo zadovoljstvo...*

(Plakalo 1991: scena 22)

## IV

Plakalov teatar u teatru tumači problem čitave drame kroz tri faze koje žene nužno prođu u životu, a date su kroz različite igrokaze.

Prva faza razvoja svijesti žene uvjetno bi se mogla nazvati spoznajna jer u njoj žena shvata da je tijelo glina koju oblikuje nadmoćniji diskurs muškarca. Zato je za nju vezana teatralizacija Ibsenove *Nore*, koja je tek poslušna lutka u rukama supruga Helmera i koji je od nje napravio poslušnu ženu, majku, ptičicu pjevačicu. Tako u sudaru zbilje i iluzije Nora ravnopravno komunicira sa Safetom i Nadeždom, koje s njom dijele istu sudbinu, tako da bi se ove scene mogle čitati prema aktancijalnom modelu Ann Ubersfeld, u kojem je radnja motivirana oko želje određenog lica koji se zove subjekt (S), želja subjekta

usmjerenja je prema objektu (O), a subjekt ima i protivnika ostvarenju želje (P). Aktancijalni model Ibsenove drame *Lutkina kuća* (*Nora*) pokazuje Noru kao subjekt i njen objekt žudnje je sloboda, a tome se protivi njen suprug Helmer. Isprepletenost s dramskom zbiljom Plakalove drame *Lutkino bespuće* dovodi do toga da Safeta i Nadežda također postaju subjekti s istim žudnjama kao i Nora, a prepreka tome je opet muškar(a)ci.

Safeta i Nadežda odraz su tjelesnosti i zato one doživljavaju vlastitu nedovršenost. Nedovršenost, podređenost i marginalnost u odnosu na muškarc(a) e natjeralo ih je da potraže izlaz u ludnici. Naime, Safeta je prostitutka i želi prestati biti objekt zadovoljenja muškarčevih potreba koji su od nje napravili prostitutku: *muškinje su oni zbog kojih moram da dižem noge...* (Plakalo 1991: scena 14)

Nadežda žudi za oslobođenjem od toga da bude stroj za rađanje djece u koji ju je suprug pretvorio, pa je tako rodila jedanaestero djece.

Ova dva lika Plakalo je ispisao čisto naturalističko-realističkim jezikom, koji se proteže od psovki do stvarnih životnih situacija koje nisu nimalo ugodne, pa su tako i oslikane. Kako je upotreba psovke u dijalogu jedan od punokrvnih, najneposrednijih ljudskih iskaza, tako je njena prepisanost iz života u *Lutkinom bespuću* odraz alegoričnog i grotesknog moraliziranja, kao filozofija koja ne priznaje ništa drugo do svoje nakazne ispraznosti. (Lešić 1991) Tako Nadežda sebe komparira s kujom, kojoj je ipak lakše jer svoj okot nakon deset mjeseci nogom šutne, a ona svoju djecu deset godina privija. Jezikom prepunim psovki, ova jadna žena kao da daje odušak surovoj stvarnosti.

Na taj način dramu *stanja* (minimalne radnje u smislu intrige i zapleta), u ograničenom i nepomičnom prostoru (bolnička i terapeutska soba) Plakalo koncentriira na jezik i dijalog, koji predstavljaju misaono-filozofski plan drame.

Igrom paralelizma i otklona Plakalo prikazuje marginalnost žene koja je data u sceni svade Helmera/dr. Rankića i Nore/Katarine Mifke, u kojoj joj on ne dopuša odgoj djece jer nije dorasla tom zadatku u iluziji, a u zbilji ista takva scena dešava se u flešbiku Irine, supruge visokopozicioniranog funkcionera, koji joj ne želi dati kćerku Tanju jer nije materijalno situirana:

(...) *Ti misliš da je sve ovo palo s neba? Ne, draga moja, sve sam to ja stvorio...*

(...) *Idi, samo idi.... Samo da znaš Tatjanu ti neću dati! Ti si nezaposlena i ne možeš joj pružiti šta joj treba. Zakon je na mojoj strani: ti ćeš na sudu "glat" izgubiti...* (Plakalo 1991: scena 20)

Otud se i Irinin lik može uvjetno priključiti u aktancijalnu shemu sa Safetom i Nadaždom jer ju je teatralizacija *Nore* potakla na akciju, što je ustvari otpor u vidu plesa.

Druga faza predstavlja dalje oblikovanje svijesti i stalnu potrebu traganja za identitetom i za nju se može reći da predstavlja DUH. U drugoj fazi subjekt želi postići što veći stepen samoodređenosti, potvrđenosti i otvorenosti. Nedovršenost i marginalnost koja se dogodila pod utjecajem muškaraca dovela je do potiskivanja želja, užitka i zadovoljstva. Kako Freud kaže, svako ljudsko biće moralo je potiskivati ono što se naziva načelo užitka, primjenom načela stvarnosti, ali takvo potiskivanje u nesvesno može dovesti do razvoja nekih psihičkih poremećaja. (Freud 1973) Jedini način prevazilaženja takvog stanja je sublimacija, prema Freudu, upravljanje želje prema nekom društveno korisnom cilju. Kada se instinkti prebace prema višim ciljevima, nastaju, kaže Freud, civilizacije. Sada dolazi do izražaja duh svakog pojedinog subjekta. Stvaranjem se subjekt samopotvrđuje, ovjerava i pronalazi svoj identitet. U prvoj fazi u drami *Lutkino bespuće* i u likovima zbilje i u likovima iluzije osnovna identifikacija bila je socijalne prirode, usko povezana s normama muškarca, društva i civilizacije, pa su žene bile supruge, kćerke, mašine za rađanje djece, objekt zadovoljenja muškarčevih potreba. U drugoj fazi žena ponire duboko u sebe i svoj identitet pokušavajući se odrediti s biološkog aspekta koji predodređuje njen položaj u društvu, pa se pita ko je ona i šta je najviše pogoda.

Prije svega, prema gotovo svim definicijama žena je predodređena da bude majka i kao takvu najviše je pogoda izgubljenost ili neostvarenost majčinstva, jer se samo na taj način može identificirati *žena = majka*.

Ta napregnuta čežnja za ostvarivanjem u biološkom i socijalnom pogledu može se dovesti u kontekst s potrebom da se “bude Bogom” i preko stvorenog samopotvrdi se. Prema religijskom tumačenju, Bog je naš Stvoritelj i to je Njegov “identitet”. Zato u biološkom smislu žena rađanjem stvara novi život, što dovodi do njene identifikacije kao majke, dok u socijalnom pogledu identitet gradi na činu stvaranja druge vrste (kreativni rad, karijera, odnosi s drugima...), što formira različite modele identiteta koji funkcioniraju kao glavni kanal njihove samopotvrde i udaljavanje van djelovanja dominantnog diskursa.

Zato nije ni čudo što Plakalo za drugu teatralizaciju (simbolično druga faza razvoja žene) uzima dramsku poemu *Tri žene* autorice Sylvije Plath, američke pjesnikinje koja je tragično okončala svoj život. Počinivši samoubistvo u 32. godini života, Sylvia je predala bitku traženja žljene ravnoteže između biološkog i socijalnog aspekta života, tj. između ostvarenja sebe kao majke,

snage koja stvara u stalnom činu pisanja, kao i socijalnog identiteta, koji se postepeno gradi. Ta ravnoteža stalno je bila ugrožena izvana od društva kao mehanizma i signala uspjeha/neuspjeha, koji joj bivaju odašiljani iznutra, iz lične nesigurnosti.

Teatralizacija *Tri žene* Sylvije Plath u drami *Lutkino bespuće* predstavlja glavnu psihodramsku seansu, a bazira se na polifonoj poemi kao plodu neskrivene shizofrenije poetske ženske duše Sylvije Plath. Njena tragedija data je kroz monolog Tamare, koja s Irenom čini duhovnu dimenziju drame, jer ako se za Safetu i Nadeždu može reći da predstavljaju i žive jezik tjelesnosti, za Irinu i Tamaru sa sigurnošću se može reći da žive jezikom duha.

Dramska poema *Tri žene* koncipirana je u formi tri glasa, od kojih je prvi glas pjesnikinje Sylvije Plath, koja je majka i pjesnikinja, i to je njezin identitet i njeno samopotvrđivanje. U prvom glasu zbijeni su svi majčinski osjećaji i strahovi, ali i pjesničko gledanje na sebe kao iznimku koja stvara svoj svijet, pri tome ne rastvarajući svoje "ja" u moru diskursa.

Drugi glas je glas žene koja je spoznala objektivnu istinu; žena je sputana, ona je na margini, muškarac je dominantan ne samo tada nego kroz čitavu historiju. On je taj koji utječe na gubitak identiteta i nameće svoju projekciju istog, a to dovodi do *laganog umiranja*. (Plakalo 1991: scena 24) Izlazak iz takvog stanja Sylvia vidi u bijegu u smrt: *Otići ću na sjever. Otići ću u daleki mrak. Sve više ličim na sjenku, nisam ni muškarac ni žena, (...) Ja ne mogu zadržati. Ne mogu zadržati svoj život...* (Plakalo 1991: scena 25)

Treći glas je glas odlučne Sylvije, koja je namjerila samoubistvom prevladati strah od materinstva i hipokrizije malograđanskog društva: (...) *Ovdje ostavljam svoje zdravlje. Ostavljam nekoga ko bi mi mogao pripadati, razvezujem svoje prste kao zavoje. Odlazim...* (Plakalo 1991: scena 25)

Ako bi se kroz aktancijalni model Ann Ubersfeld promatrala komunikacija psihodramske terapije dramske poeme *Tri žene* s dramskom zbiljom *Lutkinog bespuća*, vidljivo je da identičnost ta dva modela izaziva katarzično osvješćenje koje tjera na akciju. U dramskoj poemi *Tri žene* Sylvia je subjekt, objekt žudnje napor da se živi normalno i ispuni sva biološka i socijalna očekivanja (počevši od majčinstva do akademskih i literarnih ostvarenja), a protivnici su joj suprug i društvo uslijed nedavanja socijalne potvrde i podrške.

Teatralizacija drame Sylvije Plath predstavlja glavnu terapijsku seansu jer sve žene iz drame ili u liku ili u djelu mogu pronaći dodirne tačke sa svojom sudbinom.

Safeta kao i Nadežda iz prethodnog modela imaju iste žudnje život sa svojim "ja" i pravom odluke. Safeta još žudi i za normalnim porodičnim ži-

votom, u kojem će imati supruga koji će je voljeti i poštovati kao ravnopravni subjekt, a ne kao dosadašnji muškarci, tretirajući je isključivo kao objekt za zadovoljenje svojih želja i potreba.

Irinina dodirna tačka s dramom i likom Sylvije Plath je poezija, u kojoj kao i ona iznosi svoje dileme napuštanja supruga i ostavljanje djeteta.

Tamara, kao medij koji je poslužio dr. Rankiću za psihoterapiju, poistovjećuje se i u zbilji s likom Sylvije Plath, i ona, za razliku od Katarine Mifke, ne glumi, ona živi život Sylvije Plath, sve njene traume proživljava kao svoje. Katarina otud glumi radi glume, dok Tamara glumi radi života, tako da Tamara nakon suočenja s bolom rađanja, života i umiranja odlazi u smrt, što predstavlja kulminatornu tačku razvoja radnje. Katarza koju doživljava glumom neminovno vodi u smrt jer ni teatar više od života ne može da liječi.

Treća faza razvoja ženske svijesti predstavlja otpor prema dominaciji muškarca i marginalizaciji žene, izmjenu stanja svijesti i oslobađanje žene.

Pobuna protiv dominacije muškarca simbolično je data kroz Irinin ples (kojom se priključuju Safeta i Nadežda), taj ženski Peer Gynt ne pleše slučajno uz zvuke *Tarantele* jer je to ples koji je nastao kao otpor “ujedima” svakog muškaraca, ali i društva koje ne dopušta razvoj ličnosti i ostvarenje sebe:

(...) *Taj ples nastao je kao otpor prema ujedu pauka: ljudi su, kada bi ih on ugrizao svojim smrtonosnim ujedom spas tražili u igri. Tako je i naša Nora igrala cijeli svoj život. Evo ja vam puštam muziku koja potiče na ples, ples koji spašava od smrti...* (Plakalo 1991: scena 24)

Ples Irine, Safete i Nadežde ustvari je ples Nore iz posljednjeg čina Ibse-nove drame, kojim se pokušavaju oslobođiti svih stega koje su im nametnute od društva, porodice, muškaraca, koji ih, kao Helmer Noru, pokušavaju obuzdati, ukrotiti, uklopiti, vezati za norme i stvoriti svoju projekciju – poslušnu, dopadljivu, neživu – marionetu.

Svega toga oslobađa ih psihodrama i nakon nje katarza doktora simboličnog imena Slobodan, koji time zatvara krug Norinog sindroma.

Na kraju se ipak sve žene spremaju suočiti sa životom, ali da li će im to poći za rukom, odgovor donosi posljednja izvedba teatra u teatru – Safetin teatar lutaka:

*Oponašajući Tamarinu garcilnost, Safeta navlači njene ginjole na ruke (...) potom poče da otkopčava svoja njedra. Tačnije otkopčava svoju bluzu i tako da svako dugme otkopčava neizmjenično ustima “djece” ginjola. Ukaže joj se poprsje. Držeći ruke uperene prema ljudima kaže:*

*Dva miša su upala u mlijeko, jedan se odmah udavio, a drugi je plivao, plivao i plivao i na kraju umro na puteru!... (Plakalo 1991: scena 23)*

Parabola o dva miša ukazuje na absurdnost borbe i otpora jer je to na prosto sizifovski posao, i ako se kamen izgura do vrha, on će samo još većim intenzitetom biti vraćen nazad, i sve se opet vrti u krug koji zatvara ova lutkarska predstava jer izlaza iz agonije nema. Potvrda tome je Vesna, koja je sve vrijeme izvan teatra u teatru, ali joj na kraju Plakalo dodjeljuje ulogu u životnom teatru. Ona je ta koja nam omogućava naročitu “reprizu” *Lutkine kuće (Nore)* u dramskoj zbilji. Kada Vesna napiše izvještaj koji je istinit ali ne ide u prilog dr. Rankiću, on se počinje ponašati despotovski kao Helmer u sceni s pismom kada nije znao da li će ga ono uništiti. Vesna, koja je sve vrijeme bila odvojena od ostalih žena, postaje sada otvor za ponovno promatranje muško-ženskih odnosa, a njena “izdaja” element je neminovne i elementarne povezanosti s teatrom lutaka.

I onda dr. Rankić, bivši oslobođitelj, a ustvari lutkar kao i svi ostali, javlja se kao sila fatuma koja vreba nad parabolično datim miševima koji plivaju i plivaju, ali se ipak uguše u absurdnosti ovog svijeta tražeći izlaz u Božjem svjetlu, kojem su, kako Plakalo kaže, sve žene zapućene.

Jer kako Sylvia Plath pjeva:

*Umiranje je umjetnost, kao i sve ostalo  
Ja to činim izuzetno dobro  
Ja to činim đavolski dobro,  
Kad ja to činim, izgleda stvarno...*

## V

Relativizacijom pojmove teatra, igre i plesa kroz različite prizme likova koji lebde između iluzije i stvarnosti, data je intimna drama žena koje su nositeljice Norinog kompleksa, prikazani su muškarci, ali i društvo kao (ne) poznata sila koje sputava svaku akciju. Postupkom lišenosti likova vanjskog sukoba i prebacivanjem na unutarnje lomove i psihologiju, upotrebom soneta i poeme koji oneobičavaju dramski postupak, Plakalo je približio dramu *Lutkinu bespuću* modelu poetske drame, i to je način da se napaćene duše konačno smire.

## IZVORI I LITERATURA

- Freud, Sigmund (1973), *Odarbrana dela*, Matica srpska, Novi Sad
- Ibsen, Henrik (1996), *Kuća lutaka (Nora)*, Zagreb
- Kapidžić-Osmanagić, H. (1981), *Suočenja II*, Svjetlost, Sarajevo
- Knežević, Maja (2003), *Safet Plakalo*, U: *Sabrane pjesme*, Sarajevo
- Lacan, Jacques (1977), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London
- Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost I i II*, Institut za književnost, Svjetlost, Sarajevo
- Lešić, Zdenko (2003), *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo
- Muzaferija, Gordana (1996), *Antologija bošnjačke drame XX vijeka*, Alef, Sarajevo
- Muzaferija, G. (2000), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, Alef
- Muzaferija, Gordana (2004), *Činiti za teatar (Izabrani ogledi iz drame i teatra)*, Tešanj
- Plakalo, Safet (1991), *Lutkino bespuće*, rukopis
- Plath, S. (2000), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, edit by Karen V. Kukil, Anchor Books, New York
- Sartre, J. P. (1964), *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo
- Ubersfeld, Anne (1981), *Aktancijalni model u pozorištu*, U: *Moderna teorija drame* Nolit, Beograd

## WHAT IS NORA FOR US WOMEN? (Safet Plakalo's Play *Lutkino bespuće*)

### *Summary*

The text *What is Nora for us women?* is about the crisis of human personality and lost motherhood, which is the result of lost personality of women and their intimate drama that Safet Plakalo in the drama *Lutkino bespuće* has multiplied in the carriers of Nora's syndrome.

Irena SAMIDE

## FREUNDSCHAFT ALS BEWEGGRUND ZUM SCHREIBEN: DIALOGIZITÄT VON ROMANTIKERINNEN

SCHLÜSSELBEGRIFFE: *Freundschaft, Romantik, Bettina von Arnim, Christa Wolf*

Die zentrale Frage konzentriert sich um die Frauenfreundschaft, ganz spezifisch darum, in welchem Ausmaß die Frauenfreundschaft für die literarische Produktion einzelner Autorinnen in der Zeit der Romantik wichtig, vielleicht sogar maßgebend war. Die imaginierte Welt der romantischen Frauenfreundschaft, die die Autorin am Beispiel von Bettine von Arnims Günderrode zeigt, wird zur offenen, zur ganzen Welt; sie ist der Zugang zur Utopie, und die Freundschaft stellt nicht die Eroberung der wirklichen Welt dar, sondern die Erschaffung einer exklusiven Welt, die alle Möglichkeiten, auch die verbotenen, impliziert. Die Kontinuität lässt sich bis zur Freundschaftskonzeption im literarischen Werk Christa Wolfs verfolgen.

Jahrhundertealtes Gelächter. Das Echo, ungeheuer, vielfach gebrochen. Und der Verdacht, nicht kommt mehr als dieser Widerhall. Aber nur Größe rechtfertigt die Verfehlung gegen das Gesetz und versöhnt den Schuldigen mit sich selbst.

Einer, Kleist, geschlagen mit diesem überscharfen Gehör, flieht unter Vorwänden, die er nicht durchschauen darf. Ziellos, scheint es, zeichnet er die zerrissene Landkarte Europas mit seiner bizarren Spur. Wo ich nicht bin, da ist das Glück.

Die Frau, Günderrode, in den engen Zirkel gebannt, nachdenklich, hellsichtig, unangefochten durch Vergänglichkeit, entschlossen, der Unsterblichkeit zu leben, das Sichtbare dem Unsichtbaren zu opfern.

Daß sie sich getroffen hätten: erwünschte Legende. Winkel am Rhein, wir sahen es. Ein passender Ort.

Juni 1804.

Wer spricht? (Wolf 1988: 6)

Es ist Christa Wolf, die hier spricht, dichtet und denkt, nach greifbaren Antworten, Andeutungen, Anspielungen sucht und diese auch findet, erfindet. Eine Geschichte über eine Begegnung, die es höchstwahrscheinlich nie gab, die jedoch hätte stattfinden können. Zwischen zwei markanten, in keine der gängigen literaturgeschichtlichen Schubladen einzuordnenden Gestalten aus der literarischen Wirklichkeit, denen weit mehr Berührungspunkte eigen sind als nur der in die Augen springende und so leidenschaftlich mythisierte Freitod.<sup>1</sup> Eine erwünschte Legende. Die Zeit liegt zu weit zurück, die wenigen erhaltenen Briefe sind viel zudürftig, die überlieferten Äußerungen viel zu schleierhaft, als dass man von einer realen, wirklichen Begegnung zwischen den beiden Außenseitern wahrheitsgemäß berichten könnte. Doch was ist die Wahrheit? Und überhaupt: Wozu die Wahrheit? Spiegeln in diesem Fall nicht gerade die Worte Sigmund Freuds „die biographische Wahrheit ist nicht zu haben, und wenn man sie hätte, wäre sie nicht zu brauchen“ (Freud 1968: 137) am besten die Vorgehensweise Wolfs wider? Bestätigt sich nicht wiederum einmal Virginia Woolfs Statement, „Fiction scheint in diesem Fall mehr Wahrheit zu enthalten als Fakten“? (Woolf 1994: 8) Gerade die auf den ersten Blick durchaus überzeugenden, als räumliche und zeitliche Fakten erscheinenden Angaben – Winkel am Rhein, 1804 – sind reine Fiktion (s. Anm. 1), währenddessen eine genaue Lektüre dieses ungewöhnlichen Romans eine überraschende Fülle von Zitaten aus Günderrodes Werken und Briefen an und von Günderrode aufweist<sup>2</sup> und zu kühnen Assoziationen anregt. Die Begegnung findet in der „Plurealität“ statt, wie Hélène Cixous den Ort des „Nirgendwo,“ den Ort des „künftige(n) Anderswo“ nennt (vgl. Cixous 1976: 134–147) bzw. in jener, nach Christa Wolf genannten, „subjektiven Authentizität“ (Wolf 1987: 797). Anstatt die begrenzte Chronologie eines völlig separaten Lebens nachzuzeichnen, schafft Wolf hier einen Ort „im zwielichtigen Gelände,“ „zwischen den Zeiten“ (Wolf 1988: 118) in der innerhalb dieses Textes „existierenden Synchronität des Dialogs mit der Vorgängerin.“ (Braunbeck 1992: 240)

- 
- 1 Heinrich von Kleist, schon lange an Selbstmord denkend, nahm sich das Leben zusammen mit seiner Freundin, der an Krebs erkrankten Henriette Vogel. Mit deren Einverständnis erschoss Kleist am 21. November 1811 am Wannsee bei Potsdam zunächst seine Begleiterin und danach sich selbst. Karoline von Günderrode erdolchte sich am Flußufer in Winkel am Rhein im Juli 1806, nachdem sie einen Brief von ihrem Geliebten Friedrich Creuzer erhalten hatte, dass er sich endgültig von ihr trennen wolle. Am nächsten Tag fand man ihre Leiche im Wasser.
  - 2 Es bedürfte einer gründlichen und umfassenden Untersuchung, um nur auf die auffallendsten Zitate, direkte und kryptische, Andeutungen und Hinweise aufmerksam zu machen.

Während Christa Wolf ein fiktionales Werk schreiben muss, um einen Dialog mit der geschätzten Vorgängerin aufzunehmen, so konnte Bettina von Arnim sowohl auf persönliches Gespräch als auch auf die direkte Korrespondenz mit Günderode zurückgreifen. Bevor diese Beziehung, diese Freundschaft, näher unter die Lupe genommen wird, wird noch ein kurzer Exkurs zum Freundschaftsdiskurs unternommen.

Noch Mitte des 18. Jahrhunderts scheint die Frauenfreundschaft kaum möglich zu sein. So wurde in einer moralischen Wochenschrift folgender Text (anonym) publiziert:

*Zugleich wird man auch leichtlich anmerken, daß, da die Freundschaft überhaupt was sehr selenes ist, sie dennoch unter dem Frauenzimmer noch seltener, als unter denen Mannspersonen angetroffen werde, weil unter jenen der Neid mehr herrscher, welcher der Freundschaft offenbar entgegenstehet. [...] Das Frauenzimmer ist meistentheils dieser Schwachheit um so viel mehr unterworfen, je weniger ihr Verstand angeführt wird, den wahren Wert der Dinge einzusehen. Sie erwählen deshalb auch die unrechten Mittel; sie sind lasterhaftig, und ahnen die Freundschaft nur durch Verstellung im Aeusserlichen nach. (Der Gesellige, 1748: 296)*

Auch Helga Brandes bestätigt, dass in den *Moralischen Wochenschriften* die Männerfreundschaft dominierte, da der Status der Frau – bis dato weitgehend auf das Private reduziert – [...] für die Klugheits- und Freundschaftslehren nicht maßgeblich und interessant« war (vgl. dazu Brandes 1995: 509–513). Schon Ende des 18. Jahrhunderts konnte aber – parallel zur Legitimation des Postulats der ‘allgemeinen Menschenliebe,’ das in zahlreichen Theorien jener Zeit ins stereotypisierte Modell der Ehe überführt wurde – der Gedanke, dass Frauen auch untereinander der Freundschaft fähig seien, prinzipiell nicht länger ausgeschlossen werden. Stellvertretend für zahlreiche andere Stellungnahmen kann auch die viel beachtete Studie von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr gelten:

*Wenn der Mensch, in dessen Wesen Zartheit prädominirt, mit dem Menschen von gleichem Wesen, Weib mit Weib, ihre weiblichen Naturen vereinigen, um sich im gemeinschaftlichen Genuss der erhöhten Wirklichkeit ihres zarteren weiblichen Wesens wechselseitig zu beglücken; - so bilden sie ein Paar, das in Vergleichung mit allen einzelnen Individuen ihres Geschlechts als eine vollständigere Person der nehmlichen weiblichen Art erscheint; und dieß ist wieder – Freundschaft. (Ramdohr 1798: 212)*

Gleichzeitig sprach man jedoch den Frauen diesen neuen Freundinnenstatus dort ab, wo seit Aristoteles die Essenz der Freundschaft selbst zu finden ist – in einem auf Wahrheit ausgehenden Gespräch, nämlich (vgl. Schmölders 1979). Von der Traditionsmäßigkeit dieses Ausschlussverfahrens zeugt noch im Jahre 1917/1918 Siegfried Kracauers ernstgemeinter Definitionsversuch: Die “Gemütsfreundschaft“, die er für eine “rein gefühlsmäßige Zuneigung“ hält, trete besonders “häufig zwischen Frauen“ auf und entbehre in aller Regel “geistige[r] Gemeinschaft.“ (Kracauer 1990: 79) Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch die Forschung der Freundschaft zwischen Frauen als einer “Freundschaft zweiten Grades“ (vgl. Eickenrodt u. Rapisarda 1998: 10) weitgehend gefolgt ist. Erst der von Barbara Becker-Cantarino und Wolfram Mauser herausgegebene richtungsweisende Sammelband “Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert“ sowie zahlreiche in den letzten 15 Jahren erschienene edierte Briefwechsel und darauf folgende wissenschaftliche Untersuchungen, zeugen von einer Umkehr der Interessen.

Dennoch hat die deutsche Frühromantik Freundschaft zu einem ihrer zentralen Begriffe erhoben und in ihre Geselligkeitsauffassung integriert. Es wurden Querverbindungen zu anderen menschlichen und kulturellen Beziehungen hergestellt und Abgrenzungen – etwa gegenüber dem Begriff der Liebe – vorgenommen: “Das Bewußtsein der notwendigen Grenzen ist das Unentbehrlichste und das Seltene in der Freundschaft.“<sup>3</sup> Noch 200 Jahre später versucht man, die (fließenden?) Grenzen zwischen Freundschaft und Liebe festzulegen. So vollzieht etwa Niklas Luhmann in seinem Buch “Liebe als Passion“ (1982) eine Differenzierung von Liebe und Freundschaft, indem er beide nicht als Gefühle, sondern als ‘symbolische Codes’ der Intimität fasst und dementsprechend Freundschaft, der der ‘symbiotische Mechanismus der Sexualität’ fehle, als unfähig für einen verbindlichen kulturellen Code für Intimität klassifiziert. Die neuerlichen Debatten um einen homoerotischen Subtext zahlreicher literarischer Freundschaftsdiskurse auch des 18. Jahrhunderts – sowie die *queering*-Diskussion<sup>4</sup> der letzten Jahre zeugen jedoch von der prinzipiellen Schwierigkeit einer Unterscheidung dieser Codes.

---

3 Fragment [359]. In: Athenäum. Eine Zeitschrift. Hg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Berlin 1798–1800. (Reprographischer Nachdruck Darmstadt 1983), Bd. 1, St. 2, S. 282. Vgl. auch Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler u.a. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hg. und eingeleit. von Hans Eichner. München: Paderborn, Wien, 1967, S. 229.

4 Allen voran die fundierte Untersuchung von Angela Steidele (2003): Als wenn Du mein Geliebter wärest. Stuttgart, Weimar: Metzler. Vgl. auch den Sammelband Alice A. Kuzniar (Hrsg.) (1996): Outing Goethe and His Age. Stanford: Stanford University Press, CA (darin

Aber das ist schon zu weites Feld. Unsere zentrale Frage konzentriert sich um die Frauenfreundschaft, ganz spezifisch darum, in welchem Ausmaß die Frauenfreundschaft für die literarische Produktion einzelner Autorinnen in der Zeit der Romantik wichtig, vielleicht sogar maßgebend war. Also zurück zu Bettina von Arnim und Karoline von Günderrode. Die Freundschaft wurde von beiden als Bund der Treue und der gegenseitigen Pflicht definiert, in ihren Auffassungen unterscheiden sie sich jedoch auch stark voneinander. So schreibt im Dezember 1801 Bettina Brentano an Karoline von Günderrode:

*Ich bin Dir zwar sehr Freund, glaube aber nicht, daß ich es aus Schwachheit bin, weil ich eine Stütze haben muß [...] sondern weil ich es größer, besser finde, den Freund zu erhalten, weil in der Beharrlichkeit die Größe aller Werke und Geschöpfe enthalten ist, in dieser Rücksicht rechne ich auch auf Deine Freundschaft.* (Weißenborn 1992: 280)

Günderrodes Bemerkung in einem Brief an Gunda Brentano (vom 24. November 1801) stellt das hohe Ideal der Freundschaft dagegen ins Zeichen der Desillusionierung:

*Auch die Freundschaft versagt mir ihre glücklichen Täuschungen. Menschen, die mir Sinn und Liebe für interessante Gegenstände und ein gewisses Streben danach zeigten, wurden oft meine Freunde, weil mit Mitteilung Bedürfnis ist. Bald aber hatte ich das Interesse, da ich mit ihnen teilte, erschöpft und fand, daß ich sie selbst erschöpft hatte; sie hatten nur die Kraft, das schon Gedachte, schon Empfundene, mitzudenken, mitzuempfinden; aber das Eigne und Besondere diesem Allgemeinen anzuschließen, die neue Ansicht der Dinge in sich zu erschaffen, diesen immer quellenden Reichtum des Geistes versagte ihnen die Natur.* (Weißenborn 1992: 83f.)

Wie dies Karl Heinz Bohrer treffend formuliert, werde hier bei Günderrode eine Sehnsucht nach immer “Neuem“ beschrieben, im Sinne einer “ästhetischen Ich-Vergewisserung“ (Bohrer 1987: 81). –84). In diesen auseinanderklaffenden Einstellungen zur Freundschaft liege das Eigentümliche des Bundes zwischen den beiden Frauen, die im familiären, sozialen, gesellschaftlichen Sinne grundverschieden waren, dieser Bund besteht in und durch die

---

vor allem Artikel von Susanne Kord: Eternal Love or Sentimental Discourse, S. 228–249 und Joachim Pfeiffer: Friendship and Gender: The Aesthetic Construction of Subjective in Kleist, S. 215–227)

Auseinandersetzung und beansprucht dabei das, was er zu sein anstrebt, nämlich kreative Freundschaft (vgl. Bohrer 1987: 75–84). Inwiefern Bettina Brentano in dieser Erfahrung weiblicher Freundschaft – die in ihrem langen Leben die einzige dieser Art bleiben sollte – ihre eigene Kreativität entdeckte, lässt sich an einer Äußerung an ihren Gatten Achim von Arnim erkennen, die kurz nach dem Tod der Freundin entstanden ist: “[E]s weiß keiner, wie nah es mich angeht, wieviel ich dabei gewonnen und wieviel verloren habe.“ (Weißenborn 1992: 335) Im 1835 herausgegebenen Werk “Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“, das ein Verkaufserfolg wurde und u. a. stark das Goethe-Bild der Folgezeit beeinflusste, setzte Bettina von Arnim die Freundschaft mit der Dichterin Karoline von Günderode wortwörtlich mit einer Erbschaft gleich: “Ach sie hat vielleicht einen beßren Teil ihres geistigen Vermögens auf mich vererbt seit ihrem Tod. Vererben doch die Vorältern auf ihre Nachkommen, warum nicht die Freunde?“ (Arnim 1992: 72) Auch später kehrt sie immer wieder zu ihren Jugenderlebnissen zurück und bezeichnet sie prägend für all ihr zukünftiges Leben. So schreibt sie 1839 dem Schwager Savigny: “Ich bin in späteren Zeiten nicht mehr in unmittelbarer Berührung geblieben mit Dir so wie früher; aber so wie ich mich fortgebildet habe, so entspringt doch mein Denken und Handeln und ist unmittelbare Folge jener früheren Zeit.“<sup>5</sup>

Ein greifbares Zeugnis dieser kreativen Freundschaft bleibt das vierzig Jahre später veröffentlichte Werk Bettina von Arnims “Die Günderode“.<sup>6</sup> Manche Forscher, u. a. auch Roger Paulin, werfen ihr vor, ihre Bücher des Andenkens würden Bettinas “recht eigenwilligen Vorstellungen von Textwiedergabe und Wahrheitstreue“ unterstehen (Paulin 2004: 217). Tatsächlich kreierte Betina von Arnim durch viele Ergänzungen, Korrekturen, Zusätze und neugeschriebene Briefe keine Dokumentarliteratur, sondern einen Briefroman, der aber dennoch eine – wenn auch hauptsächlich einseitige – Innenansicht des Freundschaftsverhältnisses mit Karoline von Günderode darstellt und eine eigenartige intime Welt herbeizaubert. Im bewussten, fast trotzigen Auflehnen gegen das übliche Verbot für Mädchen und Frauen, sich auf Reisen zu begeben, ahmen so z. B. die beiden Freundinnen die Europareisen ihrer männlichen Kollegen nach und erträumen sich die erstaunlichsten Weltabenteuer.

---

5 Bettina von Arnim an Friedrich Carl von Savigny, damals preußischer Geheimer Justizrat, 4. November 1839. Zitiert nach: Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs (Hrsg.) (1942): Die Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettina Brentano. Jena, S. 279.

6 Vorlage für die späteren Zitate ist die Ausgabe: Bettina von Arnim (1986): Werke und Briefe. Hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. Bd. 1. Frankfurt/M; im Folgenden zitiert als Die Günderode.

teuer – alles anhand von Landkarten, Geschichtsbüchern und dank des Reichtums an Phantasie:

*Besinn Dich doch auf unsere Reise-Abenteuer die wir den Winter mit einander durchmachten [...] Abends im Mondschein das war unsere beste Zeit wo wir phantasierten, und hielten uns einander bei den Händen wenn wir die Berge hinanstiegen und ruhten unter Dattelbäumen aus, Du machtest immer die Reiseroute, weil Du die Kenntnissee des Landes hattest [...] das dauerte den ganzen Winter, und kein Mensch wußte, daß wir in einer südlichen Welt lebten.* (Die Günderode: 181)

Die imaginierte Welt der beiden Frauen wird damit zur offenen, zur ganzen Welt; sie ist der Zugang zur Utopie, und die Freundschaft stellt nicht die Eroberung der wirklichen Welt dar, sondern die Erschaffung einer exklusiven Welt, die alle Möglichkeiten, auch die verbotenen, impliziert. Die Freundschaft zwischen den beiden Frauen charakterisiert Christa Wolf in ihrem Nachwort zu “Die Günderode“ folgendermaßen: “Miteinander denken aus Liebe und um der Liebe willen. Liebe, Sehnsucht als Mittel der Erkenntnis brauchen.“ So schildert dieses Buch ein Experiment, auf das zwei Frauen sich eingelassen haben, sich gegenseitig haltend, bestärkend, voneinander lernend. Die Frage, ob es sich dabei um die ‘wirkliche’, ‘tatsächliche’ Günderode handelt, kann unter diesem Aspekt letztendlich als irrelevant abgetan werden: Bettina von Arnim und Karoline von Günderode werden in ihrem Schreiben zu Kunstfiguren ‘Bettine’ und ‘Günderode’ aufgewertet,<sup>7</sup> sie sind nicht mehr Poesie und romantische, inspirierende Musen für den männlichen Dichter, sondern beide kreativ als Dichterinnen tätig. Dass Bettina von Arnim ihre eigene Identität, ihr Schreiben, ganz unmissverständlich an die Beziehung mit dem Du knüpft, ist auch aus den folgenden Worten ersichtlich: “Der Sinn der Welt ist mir einleuchtend geworden durch Dich, ich hätt ihn nimmer geheiligt,

7 Das ewige Dilemma zwischen den beiden Namen, Bettina und Bettine, erläuterte u. a. sehr plausibel Hannelore Schlafer im Vorwort zu: Bettine Brentano (2004): Ich habe mein Herz hinein geschrieben. München: dtv, S. 5: »Ich heiße Catarina Elisabetha Ludovica Magdalena und werde vulgairement genannt Bettina«, schreibt sie im April 1805 an Carl von Savigny. In ihren gedruckten Briefen aber wählt sie selbst als Unterschrift die intimere Form Bettine.« Bettina von Arnim als historische Person, also, und Bettine als literarische Figur in ihren eigenen Briefromanen. Auch bei Karoline von Günderode könnte ähnlich vorgegangen werden: Obwohl es in jener Zeit sehr häufig zu Schwankungen bei der Namensschreibung kommt, hat sich für Karoline von Günderode dennoch die Form mit zwei ‘r’ eingebürgert. Im Roman dagegen benutzt Bettina konsequent die Schreibung mit einem ‘r’: Günderode als historische und Günderode als literarische Figur, also.

ich hätt ihn nimmer verachtet [...] und es war ein Reichtum den ich in mir ahnte, und es war mir aller durch Dich geschenkt!“ (Die Günderode: 716)

Freundschaft als Beweggrund zum Schreiben, könnte zugespitzt formuliert werden. Nicht zufällig heißt es in einer Tagebucheintragung von Rahel Varnhagen vom Sommer 1825: “[...] daß nur der unser Freund sein kann, dem wir uns ganz zeigen dürfen [...]. Lieben können wir nur den [...]. Er verbirgt, er verdoppelt unsre Existenz. Tiefstes Bedürfniß aller Geselligkeit. Zweck und Grund der Sprache.“ (Varnhagen GW III: 209)

Also auch sie – und vor allem sie – eine “deutsche Jüdin aus der Romantik,” wie Hannah Arendt ihre Biographie untertitelt<sup>8</sup> – schöpft aus den zwischenmenschlichen Beziehungen, so z. B. von ihrer intimsten Freundin, Pauline Wiesel, mit der sie “mit Sicherheit extravaganteste Frauenfreundschaft ihrer Zeit“ verband, wie sich Marlis Gerhardt bildlich ausdrückt, und fortführt:

*Ein – von außen betrachtet – ungleicheres Paar ist überhaupt nicht denkbar. Die eine lebt, die andere denkt; die eine liebt mit Erfolg und ohne Skrupel, die andere hat das Unglück, wenn sie liebt. Die eine gilt als Schönheit, die andere empfindet sich als häßlich, sans grâce. Die eine hat den Ruf der Libertinen und Lasterhaften, die andere repräsentiert das zeitgenössische Ideal der schönen Seele und romantischen Muse. Die eine vagabundiert durchs Leben, die andere wird als Mittelpunkt eines glanzvollen Salons verehrt.* (Gerhardt 1987: 106)

“Theuere geliebte Freundin, und Freund!“<sup>9</sup> – schrieb Rahel Varnhagen an Pauline Wiesel im März 1811, klagend – “daß unser Leben wegrinnt, ohne

---

8 Hannah Arendt (1981): Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. München, Zürich: Piper. Mit dem Manuskript begann Arendt schon 1929, 1938 wurde es fertiggestellt und erst zwanzig Jahre später zunächst in englischer Fassung 1958 in London mit dem Untertitel *The Life of A Jewess* veröffentlicht, ein Jahr später erschien auch der deutsche (überarbeitete) Text. In diesem breiten Zeitraum zwischen Entstehung und Veröffentlichung geschah in Deutschland ein Civilisationsbruch von unvorhergesehnen Dimensionen. Wie Hannah Arendt in ihrem ersten Vorwort schreibt, sei die Biographie »zwar schon mit dem Bewußtsein des Untergangs des deutschen Judentums geschrieben (wiewohl natürlich ohne jede Ahnung davon, welche Ausmaße die physische Vernichtung des jüdischen Volkes in Europa annehmen würde); aber die Distanz, in der das Phänomen im ganzen erscheint, habe ich damals, kurz vor Hitlers Machtübernahme nicht gehabt.« (1959, S. 11)

9 Die Bezeichnung ‘Freund’ – allein oder kombiniert mit ‘Freundin’, ‘Schwester’ usw. – wird immer dann verwendet, wenn es sich um das Bekenntnis einer außerordentlichen zwischenmenschlichen Beziehung handelt.

daß wir zusammen leben.“<sup>10</sup> Der Ausruf ist in einem der großartigen Briefe enthalten, in dem sie Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen ihnen und ihrer beider gesellschaftlicher Stellung analysiert:

*Nur Einmal konnte die Natur zwey solche zugleich leben laßen. In diesem Zeitalter. [...] es ist nur ein Unterschied zwischen uns, Sie leben alles; weil Sie Muth haben, und Glück hatten; ich denke mir das meiste; weil ich kein Glück hatte, und keinen Muth bekam; nicht den, dem Glücke das Glück abzutrotzen es ihm aus den Händen zu ringen; ich habe nur den, des Tragens erlernnt; aber groß verfuhr die Natur in uns beyden. Und wir sind geschaffen, die Wahrheit in dieser Welt zu leben. Und auf verschiedenem Wege, sind wir zu einem Punkt gelangt. Wir sind neben der Menschlichen Gesellschaft. Für uns ist kein Platz, kein Amt, kein eitler Titel da! Alle Lügen haben [k]einen: die ewige Wahrheit, das richtige Leben und Fühlen, daß sich unabgebrochen auf einfach tiefen Menschenanlagen, auf die für uns zu fassende Natur zurückführen läßt, hat keinen! Und somit sind wir ausgeschlossen aus der Gesellschaft. Sie, weil Sie beleidigten. (Ich gratuliere Sie dazu! so hatten Sie doch etwas; viele Tage der Lust.) Ich, weil ich nicht mit ihr sündigen und lügen kann.*

Rahel Varnhagen verstand Freundschaft nicht nur als eine Beziehung zwischen zwei Menschen, sondern fasste den Begriff sozialer, als ein Netz von Freunden, die miteinander verbunden sind und somit eine kleine Gesellschaft ausmachen. 1833, nur einige Wochen nach ihrem Tod, erschien die erste Version ihres Opus Magnums, die Briefsammlung “Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde”,<sup>11</sup> herausgegeben von ihrem Mann Karl August Varnhagen, der sich selber als “Bettler am Wege” bezeichnete und das Leben seiner Frau zu einer Anekdote machte, von der er – nach Hannah Arendt – “sein Leben lang zehrte” (Arendt 1981: 142). Das Buch selbst weist äußerlich jedoch keinen Autor aus; der Autor und der Titel gehen ineinander über: den ersten Teil des

10 Vgl. hier wie auch im Folgenden: Barbara Hahn (Hrsg.) (1997): Rahel Levin Varnhagen: Briefwechsel mit Pauline Wiesel. München: Beck. 91 f. (Hervor. im Original)

11 Diese editorisch bearbeitete ‘Dokumentation’ erscheint 1833, in Rahels Todesjahr. Heute weiß man allerdings, dass die erste Version bereits zu Rahels Lebzeiten vom Ehepaar zusammen fertiggestellt wurde. Vgl. Ursula Isselstein (1993): Der Text aus meinem beleidigten Herzen. Studien zu Rahel Levin Varnhagen. Torino: Tirrenia Stampatori S. 187–196. Eine Bibliographie von Rahel Levin Varnhagens Publikationen zu Lebzeiten stellte Konrad Feilchenfeldt zusammen, vgl. Konrad Feilchenfeldt, Rahel E. Steiner u. a. (Hrsg.) (1983): Gesammelte Werke. 10 Bde. München: Matthes & Seitz, darin: Rahel-Bibliothek. Bd. X, 452 f.

Titels bildet der Vorname der Verfasserin, der zweite Teil weist eine Adressierung auf. Es ist ein Buch für ihre Freunde, sie sind sowohl die wahren (als ihre Briefpartner und Briefpartnerinnen) als auch die fiktiven (als Leserinnen und Leser, unabhängig von historisch determinierten Ort- und Zeitbegriffen) Adressaten ihrer Briefe. Ein Briefroman, also? Aber bei Goethes Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“ wird das klare und unzweideutige Autor-Signal gleich auf der Titelseite gesetzt und es ist, unabhängig von allen Spekulationen Goethes tatsächliche, reale Erlebnisse betreffend, von vornehinein klar, es handle sich um ein fiktionales Werk. Aber auch als ‘autobiographisches Schreiben’ lässt sich Rahel Varnhagens Werk<sup>12</sup> nicht so einfach abtun. Der Tod, der aus einer Autobiographie per definitionem ausgeschlossen ist, bleibt in ihrem Buch mehr als präsent, außerdem fehlt ihre eigene Geschichte. Vergleicht man nämlich ihr Buch mit dem paradigmatischsten autobiographischen Text um 1800, Goethes „Dichtung und Wahrheit“ so fällt auf, dass das schreibende Ich im „Buch des Andenkens“ nicht mit dem Erzählen seiner (d. h. ihrer) eigenen Geschichte, seiner Herkunft und Kindheit beginnt, sondern erst dann, wenn es selbst an andere schreibt bzw. schreiben kann.

Rahel Varnhagen wollte nie den Status der Schriftstellerin für sich beanspruchen, erst ihr Ehemann versucht aus ihrem umfangreichen Briefwechsel ein ‘Werk’ zu machen. Demzufolge siedelte Christa Bürger ihr Schreiben – und das Schreiben anderer Romantikerinnen – in jenen unbestimmten, fließenden, nicht genauer definierbaren Zwischenraum zwischen Leben und Schreiben, zwischen Werk und Nicht-Werk – womit es sich auf den ersten Blick auch nahtlos in das von Friedrich Schlegel im 116. Athenäumsfragment postulierte Ideal von der Verschmelzung der Poesie und des Lebens einfügt.<sup>13</sup> Und Rahel Varnhagen selbst wehrt sich tatsächlich dagegen, ihre Briefe entweder als Kunstwerke oder als Leben zu betrachten: Sie will beides, Kunst und Nicht-Kunst, Literatur und Leben. Sie lässt das Leben auf sich regnen,<sup>14</sup> wie sie es selber ausdrückte.

Aber es wäre irreführend, romantische Autorinnen nur durch diesen fließenden Bereich zwischen Leben und Werk zu charakterisieren, genauso

---

12 Ich bezeichne ihr Schreiben absichtlich als ‘Werk’, auch unter Berücksichtigung dem auch hier zum Teil angeführten Bedenken hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Werk und Nicht-Werk.

13 Progressive Universalpoesie soll [...] die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.

14 Vgl. die Eintragung in ihrem Tagebuch vom 11. März 1810: »Was machen Sie? Nichts. Ich lasse das Leben auf mich regnen.« Abzulesen in: Hannah Arendt (1981): Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. München: Piper: 230.

wie es falsch wäre, sie alle mittels (Selbst)definition als ‘nicht-Autorinnen’, durch ihren freiwilligen Verzicht auf öffentliche Anerkennung und ihre bewusste Entscheidung für das Private zu brandmarken.<sup>15</sup> Es eröffnet sich jedoch eine andere Perspektive. Um bei Rahel zu bleiben: Nicht nur in Briefen, auch im Gespräch brillierte sie. “Ich habe nie in meinem Leben interessanter und besser reden gehört,” urteilte Grillparzer über sie (vgl. Scurla 1962: 437). Ihre spezifischen Möglichkeiten konnte sie in hervorragendem Maße in ihrem Salon entfalten, dort traf sich eine offene und kritische Gesellschaft, dort war das anregende Bildungsgespräch möglich. Die Faszination, die ihre Dialogfähigkeit ausübte, machte sie auch zum “Menschenmagneten” und zur “sage femme” (Scurla 1962: 437). Ihre Wirkung beruhte auf Gesprächen, Kontakten, Briefen, Tagebüchern, Berichten und Urteilen von Zeitgenossen. Mit anderen Worten: sie präsentierte und definierte sich erst in Beziehung zu anderen. Und gerade in diesem Prozess vom Ich zum Du,<sup>16</sup> von Ich-Bezogenheit zur Dialogizität, von Selbstzufriedenheit und -genügsamkeit, zum, nach Todorov, “Abenteuer des Zusammenlebens” (vgl. Todorov 1998), sollte man eins der prägendsten Merkmale des Schreibens von Romantikerinnen sehen.

Dieses ‘dialogische Prinzip’ manifestiert sich sowohl auf jener schon beschriebenen synchronen, sozial-gesellschaftlichen Linie, in inspirierenden freundschaftlichen Beziehungen, sowie auf der diachronen Linie, im historischen und mythologischen Dialog mit weiblichen Traditionen, mit starken Frauen, Göttinnen, mythologischen Gestalten, an die sich eine Dichterin anlehnen kann – jedoch nicht indem sie sie ‘ausbeuten’ und ihre Kraft für sich vereinnahmen würde und auch nicht indem sie sie als passive, erotische Manifestationen idealisierte, sondern, im Gegenteil, indem sie sie als Erweiterung ihres eigenen kreativen Selbst verstehen – genau das, was z. B. Christa Wolf in “Kein Ort. Nirgends” gestaltet. Außerdem ist die dialogische Form ein sehr wichtiges Gestaltungsprinzip, was z. B. in “Florentin” von Dorothea Schlegel sowie in den Gedichten von Karoline von Günderrode sehr unmittelbar zum Ausdruck kommt – um dies tiefer zu analysieren, würde allerdings den Rahmen unserer Untersuchung weit sprengen; so bleiben wir beim Religionsphilosophen Martin Buber, einem der wichtigsten Vertreter des Dialogansatzes, der

---

15 Vgl. die Gerhardts Aussage: “Wenn zwei dasselbe tun, sich aber unterschiedlich definieren und andere Positionen für sich in Anspruch nehmen, dann ist es am Ende eben nicht mehr dasselbe” (Gerhardt 1982: 22).

16 Vgl. Martin Buber (2003): Ich und Du. Ditzingen: Reclam. Bubers programmatische Grundschrift erschien erstmals 1923. In suggestiver Einfachheit bringt der Titel Bubers Erkenntnis nahe: Am Anfang ist die Beziehung, und die Beziehung ist Gegenseitigkeit. Was geschieht, geschieht zwischen Ich und Du

davon überzeugt ist, dass wir “unser Selbst nur durch Andere zur Entfaltung bringen können“: “Am Du werden wir erst zum Ich.“ (Buber 2003: 39 und 34). Die Romantikerinnen würden ihm nur zustimmen.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Arendt, H. (1997), *Rahel Varnhagen: Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*, Piper, München
- Arnim, B. Von, »Goethe’s Briefwechsel mit einem Kinde«, In: *Werke und Briefe in vier Bänden*, Hrsg. von Schmitz/Steinsdorff (1992). Bd. 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Bohrer, K. H. (1987), *Derromantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Hanser, München
- Brandes, H. (1995), »Der Freundschaftsdiskurs in der Frühaufklärung im Spiegel der deutschen *Moralischen Wochenschriften*«, In: *Der Begriff Freundschaft in der Geschichte der Europäischen Kultur*, Akten der XXII. internationalen Tagung deutsch-italienischer Studien, Meran 9. – 11. Mai 1994. Meran: 509–513.
- Braunbeck, H. (1992), »Das weibliche Schreibmuster der Doppelbiographie. Bettine von Arnims und Christa Wolfs Günderrode-Biographie«, In: Grubitsch, H. et al. (Hrsg.). *Frauen – Literatur – Revolution*, Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft: 231–244.
- Buber, M. (2003), *Ich und Du*, Reclam, Ditzingen
- Cixous, H. (1976), »Schreiben und Begehren«, In: *Alternative* 108/109 (Juni/August 1976): 134–147.
- Der Gesellige*, »Eine moralische Wochenschrift«, Erster Theil, 48. Stück. Halle 1748: 395–400.
- Eickenrodt S.; Rapisarda, C. (1998), »Über Freundschaft und Freundinnen«, In: Querelles, *Jahrbuch der Frauenforschung*, Stuttgart, Weimar: Metzler. Bd. 3: 9–30.
- Freud, S.; Zweig, A. (1968), *Briefwechsel*, Hrsg. von Ernst L. Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer
- Gerhardt, M. (1987), (Hrsg.) Rahel Varnhagen/Pauline Wiesel, *Ein jeder machte seine Frau aus mir wie er sie liebte und verlangte. Ein Briefwechsel*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand
- Kracauer, S. (1990), *Über die Freundschaft. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt
- Luhmann, N. (1982), *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Paulin, R. (2004), »Die Romantik in Memoiren - und Briefveröffentlichungen (1830 bis 1850). Versuch einer Übersicht und Deutung«, In: Christophersen, C. und Hudson-Wiedenmann, U. (Hrsg.). *Romantik und Exil*, Würzburg: Königshausen & Neumann: 213 – 223.

- Ramdohr, F.W.B. von (1798), "Von der Freundschaft und von der Geschlechtszärtlichkeit", In: Ders. *Venus Urania, Ueber die Natur der Liebe, über ihre Veredlung und Verschönerung*, Erster Theil. Leipzig: Göschen: 208–236.
- Schlafer, H. (2004), *Bettine Brentano: Ich habe mein Herz hinein geschrieben*, München: dtv.
- Schmölders, C. (1979), (Hrsg.), *Die Kunst des Gesprächs*, Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie, München: dtv.
- Scurla, H. (1962), *Begegnungen mit Rahel. Der Salon Rahel Levin*, der Nation, Berlin Verlag
- Todorov, T. (1998), *Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie*, Fischer, Frankfurt am Main
- Varnhagen, R. (1983), *Gesammelte Werke*, 3. Band. Hrsg. von Feilchenfeldt, K. et. al. Matthes & Seitz, München
- Weissenborn, Birgit (1992), *Ich sende Dir ein zärtliches Pfand. Die Briefe der Karoline von Günderrode*, Insel Verlag, Frankfurt/M
- Wolf, Ch. (1988), *Kein Ort. Nirgend*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar
- Woolf, V. (1994), *Ein Zimmer für sich allein*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main

## PRIJATELJSTVO KAO POTICAJ NA PISANJE: DIJALOGIČNOST KOD ROMANTIČKIH KNJIŽEVNICA

### *Sažetak*

Pozornost se u ovom radu koncentriira na fenomen ženskog prijateljstva, osobito na pitanje u kojem se omjeru ovaj vid prijateljstva pojavljuje kao bitan ili čak kao mjerodavan za književnu produkciju pojedinih autorica u periodu romantizma. Imaginirani svijet romantičkog ženskog prijateljstva autorica teksta pokazuje uglavnom na književnom djelu *Bettine von Arnim*. Kontinuitet romantičke koncepcije prijateljstva dade se pratiti sve do stvaralaštva Christe Wolf.

Naser ŠEČEROVIĆ

## SPUREN DES FAUSTMOTIVS IN FRANZ KAFKAS PROCESS

SCHLÜSSELWÖRTER: *Faust, Mephistopheles, Josef K., Sündenfall, Freiheit, Ordnung, Gericht, Vertrag, Verbündeter*

Das jahrhunderte alte Faust-Motiv symbolisiert die Geschichte der Freiheit des Menschen, sowie seiner Sehnsucht nach Wissen und nach Ganzheit seines Wesens. Jeder Faust strebt danach, die Grenzen der Welt, in der er sich befindet, zu überwinden, beziehungsweise ein Wissen zu erlangen, dass jenseits der Grenzen seines Seins reicht. So zeigt uns jeder Faust die Grenzen, die ihn umfangen, auf, und beleuchtet uns dadurch auf eine eindrucksvolle Art und Weise jene Epoche, in der er entstanden ist. In Kafkas *Prozeß* findet sich ebenfalls eine Reihe von Spuren, die darauf hinweisen, dass Josef K. als eine Art Faust betrachtet werden kann, also als eine Figur, die durch die Erkenntnis der Grenzen, die sie umgeben, in Konflikt gerät mit der Welt, in der sie sich befindet. Aber was für einen Faust kann es in einer eigenschaftslosen Welt der Funktionen geben, in welcher sich Josef K. befindet?

Es gibt nur wenige Stoffe in der Literatur, die sich einer solchen Beliebtheit erfreuen, wie dies bei *Faust* der Fall ist. Die Anzahl der verschiedenen Fausti, die während der letzten Jahrhunderte entstanden sind, lässt sich schon seit langer Zeit nicht mehr überblicken, von den einzelnen Motiven, welche in der Literatur verwendet werden, ganz zu schweigen. Dabei begrenzt sich dies keinesfalls nur auf Deutschland, wo Faust seinen Ursprung hat. Der Faust-Stoff ist vielmehr seit dem Jahre 1587 zu einem weltweiten Phänomen geworden, als bei Spies in Frankfurt am Main die *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* erschien und bald darauf ihren Weg nach England fand, wo sie als Vorlage für Christopher Marlowes *The tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* diente. Seitdem ist Faust zu einer der berühmtesten Gestalten der Weltliteratur geworden, was auch für seinen mehr oder minder höllischen Weggefährten Mephistopheles gilt, und selbstverständlich auch für "Margarete, die nach Goethe unauflöslich mit diesem Motiv verknüpft ist, solchermaßen, dass lediglich Margarets

Name genügt, um das Faust-Motiv damit zu assoziieren. Dieser Name ist nicht bloß eine Anspielung auf das Motiv, er ist beinahe ein Zeichen dafür.“<sup>1</sup>

Natürlich sind derlei eindeutige Zeichen wie Gretchens oder Mephistos Namen relativ selten. Man könnte dazu bestenfalls noch einige feste Bestandteile des Faust-Motivs hinzufügen, wie zum Beispiel das unbändige Streben nach Wissen und den daraus resultierenden Vertrag mit dem Teufel, welcher traditionellerweise immer mit einem Tropfen Blut besiegt wird. Die Hinweise auf das Faust-Motiv sind damit aber noch lange nicht erschöpft. Fasst man das Motiv weit genug auf, so lässt es sich bis auf die Geschichte vom Sündenfall zurückführen, in der „Fausts Ur-Vorbild Adam infolge der faustischen Sünde – Sehnsucht nach Wissen – aus dem Paradies vertrieben und zum Leben verdammt wird“<sup>2</sup>. Somit wäre jeder „Mensch mit »faustischen Eigenchaften«, also ein Mensch, der den urelterlichen Sündenfall, die Vertreibung und den Ausschluss aus dem Modell der »guten Welt« symbolisch erneuert“<sup>3</sup>, ein Faust, so dass in bestimmten Fällen auch Hinweise auf den Sündenfall als Hinweise auf die Faust-Motivik ausgelegt werden müssen.

Interessant sind dabei auch die Folgen, die sich daraus ergeben, denn in Anbetracht der unzertrennlichen Verknüpfung Fausts mit dem Modell der »guten Welt«, aus welcher er auszubrechen trachtet, wird er nun zum prägnantesten Deuter des jeweiligen Weltbilds, in dem er verankert ist, weil er ganz eindeutig die Grenzen seines Weltbildes aufzeigt – und vielleicht sogar ein wenig darüber hinaus blickt. Sein Wille zur Sprengung dieser Grenzen und zur Bloßstellung eines Wertsystems, das sich selber als absolut setzt, macht ihn zum Prototypen des Individualismus. Die Geschichte Fausts ist die Geschichte eines Kampfes zwischen einer ganzheitlichen Welt und dem ganzheitlichen Menschen. „In dem Moment, als unser Urahn sich für die Ganzheit seines Wesens anstatt für die ganzheitliche Welt entschied, wurde der Keim für das Faust-Motiv gelegt und es begann die Geschichte der Individualismus.“<sup>4</sup>

Es darf dabei keinesfalls außer Acht gelassen werden, dass es vor allem Umbruchstzeiten sind, in denen die Aktualität Fausts besonders deutlich zum Vorschein kommt, weil dann alte Grenzen gesprengt und neue gesetzt werden. Es geht dann immer um die Frage der Integration des ganzen Menschen in ein den Anschein des Ganzen wahrendes Weltbild, vor allem aber um die übrigbleibenden Reste, die dieses Weltbild einfach nicht integrieren kann, sie somit

---

1 Dževad Karahasan (2004), *Dnevnik melankolije*, Vrijeme, Zenica, S. 102 (Übers. d. Verf.)

2 Ebd., S. 293

3 Ebd., S. 81

4 Karahasan, S. 80

negieren muss. Und wer eignet sich für diese Sprengung besser als der erste Aufmüpfige, jener, der nicht gehorchen wollte und deshalb das Paradies verlor, jener, der bereit ist, die Ewigkeit zu opfern, um zu erfahren, was sich jenseits der Grenze befindet?

So stand Goethes Faust am Beginn unserer Epoche, einer Epoche, die alles auszugrenzen sucht, was sich nicht eingrenzen lässt. „Diese »neue Ordnung der Dinge«, von der Kleist spricht, ist eigentlich ein Konzept der Welt als Maschine, einer Welt, in der das Sein mit dem Funktionieren gleichgesetzt wird, in der die Eigenschaft von der Wirklichkeit abgestreift wird, weil Effektivität zum Kriterium der Wahrheit, des Guten und der Schönheit wird.“<sup>5</sup> Und auch wenn sich dieser Satz auf Heinrich von Kleist bezieht, ist er vielmehr eine Bestätigung für die »neue Ordnung«, die zu jener Zeit ihren großen Triumphzug antrat und von der auch Goethes *Faust* zeugt. Dass dies auch Kafka nicht verborgen geblieben sein wird, wird vor allem aus der Tatsache ersichtlich, dass Kleist „nicht nur das bewußte Vorbild für seinen Prosastil darstellte, sondern ihm zu einem Bildungserlebnis wurde.“<sup>6</sup>

Die »neue Ordnung der Dinge« erlebte Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt, zu einer Zeit als die Naturwissenschaften, vor allem aber das naturwissenschaftliche Denken, sich zum alleinigen Herrscher aufschwangen und alles zur Maschine degradierten. Davon ließ sich nach Meinung von Hermann Broch auch die Philosophie anstecken, so dass er es als Aufgabe der Dichtung ansah, den übriggebliebenen und von der Wissenschaft belächelten, dabei jedoch immer noch vorhandenen metaphysischen Rest aufzudecken.

In einem solchen Umfeld entstand dann auch das Werk von Franz Kafka, sowohl jene wenigen Werke, die er beendet und publiziert hatte, als auch die vielen, die Fragment geblieben sind. Wahrscheinlich sind es die bekanntesten Fragmente der Literaturgeschichte, unter denen *Der Proceß* wiederum eine Sonderstellung einnimmt. Die Frage, „ob er es überhaupt für möglich hielt, sie abzuschließen, ja ob sie überhaupt abschließbar waren“<sup>7</sup>, wird hier nicht zu beantworten sein, dennoch vergegenwärtigt sie uns, auf den *Proceß* bezogen, eine Besonderheit, die in unserem Zusammenhang von Bedeutung sein könnte. Es ist nämlich „Kafkas extrem schwache Kausalität bei seinen Kapitelfolgen, weshalb es sogar als fast möglich erscheint, die Kapitel in einer an-

---

5 Ebd., S. 125

6 Joseph Strelka (1959), *Kafka, Musil Broch und die Entwicklung des modernen Romans*, Forum, Wien – Hannover – Basel , S. 8

7 Strelka, S. 23

deren Reihenfolge zu ordnen.“<sup>8</sup> Berücksichtigt man die Entstehungsgeschichte des Romans<sup>9</sup>, so ist diese Feststellung nicht einmal sehr verwunderlich, denn Kafka schrieb zuerst das erste und das letzte Kapitel, er war sich also nur bezüglich der Verhaftung und der Hinrichtung sicher, alles andere ist später entstanden. Man wüsste dennoch nicht, ob eine andere Kapitelfolge besser wäre als diejenige, für welche sich Max Brod letztendlich entschieden hatte. Was man aber mit Sicherheit behaupten darf, ist, dass Josef K.s Schicksal von Anfang an besiegt ist. Alles, was während des ganzen Romans geschieht, hat also bloß episodenhaften Charakter.

Einen ähnlichen Aufbau findet man auch im Faust-Volksbuch von Spies, wo man die zahlreichen Gespräche zwischen Faust und dem Geist sowie ihre märchenhaften Abenteuer eigentlich beliebig anordnen könnte, ohne dadurch etwas Wesentliches zu verändern oder den Zusammenhang irgendwie zu beeinträchtigen. Ebenso könnte man auch beliebig Kapitel auslassen oder einfügen, ohne dass man sie missen würde oder sie überflüssig erscheinen könnten. Und auch für den *Proceß* waren mehrere weitere Kapitel vorgesehen, die jedoch auch Fragment geblieben sind und von Brod bei der Zusammenstellung ausgelassen wurden, auch wenn sie – einige wenigstens – im fertigen Roman mit Sicherheit ihren Platz bekommen hätten, ohne dabei etwa den Tod von Josef K. abwenden zu können. So wie auch Faust im Volksbuch, im Gegensatz zu anderen Namensgenossen, unentrinnbar seinem Untergang entgegensteuert und der Vertrag vollständig erfüllt wird, weil die “Rettung nur denjenigen Fausti verwehrt [wurde], die als Vorboten des Rationalismus und der Aufklärung auftreten“<sup>10</sup>, sich demnach also an einer Epochenschwelle befinden. Ist also auch Josef K. ein Vorbote? Steht auch er an einer Schwelle?

“Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“<sup>11</sup> Einer der bekanntesten Anfangssätze in der Literatur überhaupt. Die Verkörperung der ganzen Unsicherheit, die den gesamten Roman prägt. Der Eintritt in eine *fuzzy-Welt*<sup>12</sup>. Über die (Un-)Schuld von Josef K. wurden seitens der Foschergemeinde Tau-

8 Hanna Naveh, *Kafka: Chaos und die Illusion von Ordnung*. In: Karl Erich Grözinger (Hg.) (1987), *Franz Kafka und das Judentum*, Athenäum, Frankfurt am Main, S. 190

9 Vgl. zur Entstehungsgeschichte u.a. Reiner Stach (2002), *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, S. Fischer, Frankfurt am Main, S. 538ff

10 Karahasan, S. 294

11 Franz Kafka (2003), *Der Proceß*. In: Franz Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Fischer, Frankfurt am Main, S. 9 (P)

12 Dazu vgl. Nijaz Ibrulj, *Podešavanje identiteta (Istraživanja o logici i semantici nepreciznog svijeta)*. In: Ders., *Stoljeće rearanžiranja. Eseji o identitetu, znanju i društву*, Filozofsko društvo Theoria, Sarajevo 2005, S. 93-124

sende von Seiten verfasst, und die Spannweite der Meinungen reicht von der Überzeugung, „daß Josef K. keine Sünde hat“ und dass die Auslassung dieser Sünde „als ein Fehler, ein Fall von Schwäche und Unvollkommenheit im Gesetz und in der Ordnung verstanden werden“<sup>13</sup> muss, bis zu jener, dass „Josef K. schuldig [ist], da er seine Unschuld beteuert“<sup>14</sup>. Man sieht, dass auch hier große Uneinigkeit herrscht. Dabei ist sie hier eigentlich fehl am Platz, denn seine Sünde wird tatsächlich explizit erwähnt, so dass man es eigentlich gar nicht nötig hat, irgendwelche Vermutungen anzustellen. Josef K. „nahm vom Nachttisch einen schönen Apfel, den er sich gestern Abend für das Frühstück vorbereitet hatte. Jetzt war es sein einziges Frühstück“ (P 16). Gibt es eine größere Sünde als die Ursünde? Selbst die zeitliche Inkohärenz – K. isst nämlich den Apfel erst, nachdem er verhaftet wurde – wird durch den Hinweis auf „gestern Abend“ relativiert. Außerdem und vor allem aber wird die „Behörde [...] wie es im Gesetz heißt von der Schuld angezogen“ (P 14). Von dieser Schuld also ganz besonders.

Die Folgen sind diejenigen, die man von einem Sündenfall auch hätte erwarten können, denn Josef K., der „in Gegenwart dieser Leute [...] nicht einmal nachdenken“ (P 12) konnte und sich bis zur Verhaftung in Opposition zu „seinen Freunden mit Bewußtsein“ (P 13) befand, fühlt sich nach dem Verzehr des Apfels „wohl und zuversichtlich“ (P 16) und ist plötzlich in der Lage, wirklich nachzudenken, so dass er zuerst „aus dem Gedankengang der Wächter“ denkt, dann wiederum „aus seinem Gedankengang“ (P 16). Er gewinnt demnach ein Gefühl für sich als Individuum, ist sich der Grenze bewusst, die sich zwischen ihm und den anderen befindet. K. wird somit zu einem Haupthelden, der aus seiner „gewohnten Umwelt herausgehoben und ihr plötzlich konfrontiert“<sup>15</sup> wird. Dadurch gewinnt er eine Art Sonderstellung im Roman, denn dank seiner Bewusstwerdung ist ihm die Welt nicht mehr selbstverständlich, was bei allen anderen Figuren der Fall ist. Alle anderen akzeptieren die vorgegebene Umwelt und leben nach den Regeln der Welt, in der sie sich befinden, nur K. möchte sich mit den Gegebenheiten nicht anfreunden. Gerade deswegen erscheint die ihn umgebende (nicht mehr seine!) Welt als *fuzzy*. Er ist einfach nicht mehr ein Teil von ihr. Seine Loslösung von der allumfassenden Ordnung wird aber schon vor seinem Sündenfall angedeutet, denn gleich am Anfang machte K. „eine Bewegung, als reiße er sich von den zwei Männern los, die aber weit von ihm entfernt standen“ (P 10), später „ühlte er sich [...] immer

---

13 Naveh, S. 183 u. 185

14 Strelka, S. 31

15 Strelka, S. 12

unabhängiger von allen diesen Leuten.“ (P 23) Dabei wird darauf bestanden, dass er gefangen ist und nicht weggehen darf, obwohl er dadurch an seiner “üblichen Lebensweise nicht gehindert sein“ (P 23) würde.

Hier wird ganz deutlich, dass das Verhaftetsein eigentlich einen Normalzustand darstellt, denn dadurch wird man einfach der vorgegebenen Ordnung verschrieben, ohne überhaupt eine Wahl zu haben. Dadurch erhält diese Ordnung den Anschein der Absolutheit, einfach weil man gar nicht mehr darüber hinaus blicken kann. Deshalb scheint auch “das Verhaftet-Sein nicht sehr schlimm“ (P 23) zu sein, denn man kann leben, als wäre man gar nicht verhaftet, allerdings nur, wenn man sich vollkommen den Regeln fügt und die systemimmannten Antworten als die einzige wahren anerkennt. Dies hat aber notwendigerweise zu Folge, “dass das paradiesische Modell der Welt [...] einen Teil ihres (Uretern) Seins verwehrt.“<sup>16</sup> Die vorgebliche Natürlichkeit wird um den Preis des Freiheit erkauft. Deshalb ist es möglicherweise auch gar nicht wichtig, worum es sich bei dem Gesetz und dem Gericht handelt, und man könnte sagen, dass der *Proceß* “von Ordnung und Organisation schlechthin [handelt], die sich und ihre Macht mit Bedacht in *rein formaler Weise*, bar jeden *Inhalts* manifestiert.“<sup>17</sup> Der Inhalt der Ordnung wird überall ausgespart, allerdings ist diese Ordnung perfekt. Die Maschine funktioniert. Aber “ohne genau zu wissen, was er meinte, schien es ihm, als ob durch die Vorfälle des Morgens eine große Unordnung in der ganzen Wohnung der Frau Grubach verursacht worden sei“ (P 26). “Es geschah durch fremde Leute gegen [s]einen Willen und doch wie gesagt durch [s]eine Schuld“ (P 34).

Natürlich reicht das Sündenfall-Motiv nicht aus, um sofort von Faust sprechen zu dürfen, auch wenn es sich dabei um die ursprüngliche Geburt Fausts handelt. Man sollte indessen nicht erwarten, das Faust-Motiv in der seit Goethe bekannten überlieferten Form zu finden. Nimmt man zum Vergleich beispielsweise die bekanntesten Fausti des 20. Jahrhunderts, jene von Thomas Mann und Michail Bulgakov, so wird man sehen, dass gleich mehrere Figuren faustische Eigenschaften aufweisen, so dass Faust zersplittet auftritt. Mit Mephistopheles verhält es sich nicht anders. Das ist in einer Periode, in welcher der Wertezerfall seinen Höhepunkt erreicht, auch nicht weiter verwunderlich. Das Individuum zerfällt ebenfalls, und davon kann natürlich auch das Ur-Individuum nicht verschont bleiben.

Man muss sich also bei der Suche nach weiteren Hinweisen oft mit Aneutungen und Splittern begnügen. Dies gilt auch für die Gestalt des Mephis-

---

16 Karahasan, S. 80

17 Naveh, S. 185

topheles, der nicht als der erwartete und wohlbekannte Alleskönner auftritt, dessen Spuren jedoch von Zeit zu Zeit nicht zu übersehen sind. Wen soll nämlich der sich im gegenüberliegenden Haus befindende Mann mit “rötlichem Spitzbart” (P 19) darstellen, den K. “selbst schon früher gesehen, ja den er sogar erwartet hatte” (P 25). Zumal sich dabei noch eine “alte Frau” befindet, “die einen noch viel ältern Greis zum Fenster gezerrt hatte” (P 15). Eine Dreierkonstellation ist seit Goethes Faust stets mit Vorurteilen belastet, so dass man auch in diesem Fall, vor allem nachdem man sich vergegenwärtigt hat, dass unmittelbar davor der Sündenfall stattgefunden hatte, nicht davor zögern sollte, dies als einen Hinweis auf faustisches Geschehen zu deuten. Bloß dass K. mit diesem Mephistopheles keinen Vertrag abschließt. Jedoch erinnert auch der ganze Aufbau der Szene mit den drei “Zuschauer[n]” (P 21) von der anderen Straßenseite stark an ein Theater<sup>18</sup>, so dass auch K. nicht zögert: “War es eine Komödie, so wollte er mitspielen.” (P 13) *Prolog im Himmel*, nur von der anderen Seite.

Noch an einer Stelle im Roman huscht fast unbemerkt Mephistsos Schatten vorüber, wobei sich wiederum eine weibliche Person in der Nähe befindet. Dies geschieht im Kapitel *Im Dom* – unverkennbar ein Fingerzeig auf Goethe –, das neben den beiden zuerst entstandenen Kapiteln mit Sicherheit das wichtigste Kapitel darstellt. Dort traf K. “nur ein altes Weib, das eingehüllt in ein warmes Tuch vor einem Marienbild kniete und es anblickte. Von weitem sah er dann noch einen hinkenden Diener in einer Mauertür verschwinden.” (P 216) Die Anspielung auf Mephistopheles wird sogar noch deutlicher, denn “mit einer ähnlichen Gangart wie es dieses eilige Hinken war, hatte K. als Kind das Reiten auf Pferden nachzuahmen versucht.” (P 218) Schon die Kapitelüberschrift stellt einen Bezug zu Goethes Faust dar, der durch das vor einem “Andachtsbild der Mater dolorosa”<sup>19</sup> kniende Gretchen in fortgeschrittenem Alter nur noch verstärkt wird. Nebenbeigemerkt kommt sogar in einem ganz anderen Zusammenhang der Name “Grete” (P 63) sogar Explizit vor, also ein ganz deutliches Zeichen, dass auf Faust hindeutet.

Aber was ist das für ein Faust, der keinen Vertrag mit einem Tropfen Blut unterzeichnet? Der, als ihm Frau Grubach verrät, seine Verhaftung komme ihr “wie etwas Gelehrtes vor, das ich zwar nicht versteh, das man aber auch nicht verstehen muss” (P 28), ihr entgegnet, er “halte es einfach nicht einmal für etwas Gelehrtes sondern überhaupt für nichts” (P 29)? Es ist ein

---

18 Zur Theaterhaftigkeit vgl. Peter Cersowsky (1983), »Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet«. Franz Kafka im Kontext der literarischen Dekadenz, Königshausen + Neumann, Würzburg, S. 79ff

19 Goethe (1999), *Faust*, C.H. Beck, München, S. 114

Faust seiner Welt, der “nach dem Kosten der verbotenen Frucht [...] der Realität gehört, und nicht mehr dem paradiesischen Modell der Welt“<sup>20</sup>. Und seine Realität hat nichts mehr, sie besteht nunmehr bloß aus reinen Formen, die nicht ausgefüllt sind. Deshalb ist Goethes *Faust* ein Gelehrter, der sich der Begrenztheit seines Gelehrtenseins bewusst wird und bereit ist, alles dafür zu opfern, um diese Begrenztheit zu überwinden, um somit Freiheit zu erlangen und ein ganzer Mensch zu werden. Joseph K. hingegen ist Prokurist in einer großen Bank, einem Symbol für abstrakten Wert ohne Wirklichkeit – man denkt auch hier unweigerlich an Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, in dem Mephisto das Papiergelehrte erfindet – und er “sank, da die Papiere, daß einzig Faßbare, verdeckt waren, haltlos gegen die Seitenlehne.“ (P 136) Durch seinen Sündenfall gewann er zwar das Bewusstsein seines Verhaftetseins, denn “vielleicht waren die Ziffern wirklich nicht feststehend, vielleicht waren sie nicht das Entscheidende“ (P 136), allerdings ist niemand da, der ihn in die Freiheit führen könnte.

Der mit Blut unterschriebene Vertrag ist in seiner Welt zu einem armeseligen Handschlag verkümmert, den Joseph K. jedem anbietet, von dem er sich Rat erhofft. So will er zuerst “Fräulein Bürstner [...] überreden, gemeinsam mit ihm zu kündigen. [...] “Es reizte ihn, daß sie durch ihr spätes Kommen auch noch in den Abschluß dieses Tages Unruhe und Unordnung brachte“, dabei hatte er jedoch “kein besonderes Verlangen nach ihr“ (P 32). Er sehnt sich zwar nach der Überwindung der Ordnung – Anfang des zweiten Kapitels wird geprägt von Worten wie “pflegte“, “meistens“, “gewöhnlich“, “einmal in der Woche“ (P 26), also Begriffen, die K.s automatisierte Lebensweise verdeutlichen, die nun gestört wird –, ohne jedoch überhaupt zu wissen, warum. Und so streckt er Fräulein Bürstner seine Hand entgegen und “sie reichte ihm die Hand“ (P 33), was sie zu Verbündeten macht, denn ein Handschlag wird von Juristen als ein vollgültiger Vertrag anerkannt, allerdings müssen beim Vertragsabschluss Zeugen anwesend sein, was wiederum auf die Theaterhaftigkeit des Geschehens hindeutet. Man darf sich auch nicht dadurch beirren lassen, dass Fräulein Bürstner, und nicht K., sagt, sie “möchte alles wissen“ (P 35). Sie stellen nämlich eine Einheit dar, bei der jedoch keiner der beiden Teile über die ihm augezwungenen Grenzen hinausweist, bzw. über ein Wissen verfügt, dass K. in die Freiheit führen könnte, denn “gerade Gerichtssachen interessieren mich (Fräulein Bürstner) ungemein.“ (P 35) Somit ist Mephistopheles in K.s Welt bloß ein Ersatz-Mephistopheles, der nicht von außerhalb kommt,

---

20 Karahasan, S. 77

sondern auch die Welt von K. verkörpert. Daher ist auch die Anziehung, die Fräulein Bürstner auf K. ausübt, nur auf das Körperliche reduziert, und verrät nicht die kleinste Spur von jener Liebe, die in Goethes und sogar noch in Bulgakovs Faust eine so große Rolle spielt. K. „küßte sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt.“ (P 39)

Ein anderer Verbündeter K.s ist der Maler Titorelli, zu dem er „mit unbestimmten und wie er sich eingestehen mußte sehr geringen Hoffnungen“ (P 146) läuft, um sich von ihm Rat zu holen, und zwar „fast glücklich darüber sich eine Zeitlang vollständig seiner Sache widmen zu können“ (P 147). Seine „Sache“ wird hier der Arbeit in der Bank gegenübergestellt, so dass man auch geneigt ist, von Titorelli Erkenntisse zu erwarten, die ihn die Ordnung möglicherweise überwinden lassen. Natürlich wird diese Erwartung auch durch die Tatsache verstärkt, dass Titorelli als Künstler eine Sphäre repräsentiert, welche die Ordnung sowieso einer kritischen Betrachtung unterziehen und sich somit in Opposition zum herrschenden System befinden sollte. Diese Opposition wird anscheinend auch durch die Wohngegend Titorellis unterstrichen, „der in einer Vorstadt wohnte, die jener in welcher sich die Gerichtskanzleien befanden vollständig entgegengesetzt war.“ (P 147)

Von Titorelli erfährt dann K. auch von den drei Möglichkeiten der Freisprechung. Es gibt nämlich die „wirkliche Freisprechung, die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung. Die wirkliche Freisprechung ist natürlich das Beste, nur habe ich nicht den geringsten Einfluß auf diese Art der Lösung. Es gibt meiner Meinung nach überhaupt keine einzelne Person, die auf die wirkliche Freisprechung Einfluß hätte.“ (P 160) Auch hier wird die Begrenztheit und Auf-die-Welt-Bezogenheit von Titorellis Einfluss vollkommen deutlich, denn er kann K. nicht dazu verhelfen, den wirklichen Freispruch zu erlangen. Die zwei anderen Freisprüche bedeuten in jedem Fall ein Verbleiben im System und im Prozess, wobei es sich jedesmal nur um eine Scheinfreisprechung handelt. Bloß bei „einer wirklichen Freisprechung sollen die Prozeßakten vollständig abgelegt werden, sie verschwinden gänzlich aus dem Verfahren, nicht nur die Anklage, auch der Prozeß und sogar der Freispruch sind vernichtet, alles ist vernichtet.“ (P 166) Sie würde also das Erlangen einer tatsächlichen Freiheit darstellen, bei welcher der Prozess und alles, was damit zusammen gehört, also auch die dem Prozess zu Grunde liegende Ordnung, überwunden werden würde. Allerdings hat Titorelli „nicht einen einzigen wirklichen Freispruch erlebt. [...] Solche Freisprüche [...] soll es allerdings gegeben haben.“ (P 162) Sie liegen jedoch in ferner Vergangenheit und über

diese Gerichtsfälle sollen sich nur Legenden erhalten haben. „Diese enthalten allerdings sogar in der Mehrzahl wirkliche Freisprechungen, man kann sie glauben, nachweisbar sind sie aber nicht.“ (P 162) Handelt es sich bei diesen legendären wirklichen Freisprechungen etwa um frühere Fausti, von denen „alle, die eindeutige Ziele, konsequent differenzierte Werte und Glauben hatten – gerettet wurden“<sup>21</sup>? Somit also der in einer völlig inhalts- und wertlosen, auf pure Funktionen und Gewohnheiten reduzierten Welt sich befindende K. überhaupt nicht auf Rettung hoffen darf?

Es ist eine Welt, in der „ja alles zum Gericht“ (P 158) und somit zum Prozess gehört, so dass auch Titorelli „fast wie ein Jurist“ spricht, wodurch er „natürlich viel Gewinn“ hat, „aber der künstlerische Schwung geht zum Teil verloren.“ (P 159) Die Kunst ist in dieser Welt zu einem Mittel degradiert, das bloß dazu dient, die herrschende Ordnung ins Unermessliche zu steigern, indem Titorelli nur das malt, was ihm „angegeben“ (P 153) wurde, wobei es sich aber nur um niedrige Richter handelt. Daher herrscht sowohl bei ihm als auch im Gericht eine „dumpfe das Atmen fast behindernde Luft“ (P 156), so dass K. die ganze Zeit nur „darauf gewartet hatte, plötzlich werde der Maler oder er zum Fenster gehen und es aufreißen. [...] Das Gefühl hier von der Luft vollständig abgesperrt zu sein verursachte ihm Schwindel.“ (P 163) Es ist der selbe Wunsch, den er auch in seinem Büro empfindet, wo sich das Fenster auch „schwer öffnen“ (P 140) ließ. Wieder ist der dumpfe Wunsch nach der anderen Seite da, wo es sich leichter Atmen ließe. „Am liebsten hätte er alles zusammengepackt und wäre damit an die frische Luft gelaufen.“ (P 170) Allerdings findet er nirgendwo allein den Weg. Er wird bloß von anderen geführt.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem letzten Vertragspartner K.s im Romanfragment, dem Geistlichen im Dom, von dem K. wissen möchte, „wie man aus dem Proceß ausbrechen, wie man ihn umgehen, wie man außerhalb des Prozesses leben könnte. Diese Möglichkeit musste bestehen, K. hatte in der letzten Zeit öfters an sie gedacht.“ (P 225) Es ist also die Sehnsucht nach einem „wirklichen Freispruch“, der ihn in die Arme des Geistlichen treibt, und so eilt er wie alle Fausti „auch aus Neugierde“ (P 222), die schon die ersten Menschen zum Abfall von der paradiesischen Welt getrieben hat, auf den Kaplan zu, weil er sich auch von ihm die „wirkliche Freiheit“ erhofft, die einzige mögliche Freiheit außerhalb des Prozesses. Und auch der „Geistliche streckte ihm schon von einer obern Stufe im Hinuntergehen die Hand entgegen“ (P 225), was sie zu Verbündeten macht, allerdings wieder bloß diesseits der um

---

21 Karahasan, S. 294

K. gespannten Grenze, denn auch der Geistliche ist als Gefängniskaplan ein Angestellter des Gerichts.

Auch der einst so mächtige Mephistopheles, der hinkende Diener, befindet sich nunmehr in “ein[em] kindische[n] Alter“ und “sein Verstand reicht nur noch zum Kirchendienst aus“ (P 218), jedoch versucht er noch immer als Führer zu agieren, denn “als sich aber nun der Kirchendiener von K. bemerkte sah, zeigte er mit der Rechten [...] in irgendeiner unbestimmten Richtung. Sein Benehmen war fast unverständlich.“ (P 218) Allerdings taucht auch wieder die Unsicherheit auf, die den Ganzen Roman beherrscht. Einerseits war sein Benehmen “fast unverständlich“, andererseits “war vielleicht der Kirchendiener doch nicht so ganz vom Verstand verlassen und hatte K. dem Prediger zutreiben wollen.“ (P 219f) Man darf sich hier jedoch nicht täuschen lassen, denn gerade in der Verständlichkeit liegt die Gefahr für K. und seinen Versuch, einen Freispruch zu erlangen. Vernunft und Verstand sind es, die K. in der herrschenden Ordnung bleiben lassen, denn die Ordnung ist es, die diesen Verstand und diese Vernunft erst als absolut setzt und walten lässt, auch wenn es noch andere Möglichkeiten gibt. Deshalb heißt es schon bei der Verhaftung: “Hätte ich vernünftig gehandelt, es wäre nichts weiter geschehen, es wäre alles, was werden wollte, erstickt worden. Man ist aber so wenig vorbereitet. In der Bank z.B. bin ich vorbereitet dort könnte mir etwas derartiges unmöglich geschehn“ (P 29).

Die Möglichkeit zur Freiheit jedoch liegt gerade im Überwinden der Vernunft, denn die Rettung Fausts geschieht nicht durch vernünftige Ursachen, sondern erst durch höhere Gnade, durch Wunder, “bloß ein Wunder [...] kann den Freiheitstraum des Menschen endgültig verwirklichen, d.h. jenes verwirklichen, wonach der Mensch in den Grenzsituationen seines Lebens strebt.“<sup>22</sup> Dies passiert sowohl in Rutebeufs mittelalterlichem Mirakelspiel “Das Wunder des Theophil“, den die Heilige Jungfrau rettet, nachdem er sein Bündnis mit dem Teufel bereut hatte, als auch später bei Goethe oder sogar noch bei Bulgakov. In K.s Welt jedoch gibt es nichts, das ein Wunder bewerkstelligen könnte, denn es gibt nichts außer dem allmächtigen Gericht, so dass auch Mephistopheles bloß als ein Schatten seiner selbst erscheint, eine kraftlose Erinnerung. K. ist auf die “untersten Richter“ angewiesen, die jedoch “nicht das Recht [haben,] endgültig freizusprechen, dieses Recht hat nur das oberste, [...] für uns alle unerreichbare Gericht.“ (P 166) K. aber bleibt den untersten Gerichten verhaftet, weil er selbst deren Regeln anerkennt und sich von ihnen bestimmen lässt. Außerdem stellt er kein einziges Mal die Frage nach dem

---

22 Karahasan, S. 118

Gesetz, dem sich das Gericht fügen muss. Es ist also eine Festlegung Fausts und Mephistos auf das Diesseits, anscheinend ohne jegliche Möglichkeit auszubrechen. Deshalb teilt auch der Kaplan K. mit: „Ich fürchte es wird schlecht enden. Man hält dich für schuldig. Dein Prozeß wird vielleicht über ein niedriges Gericht gar nicht hinauskommen.“ (P 223) So ist er auch am Ende des Gesprächs mit dem Kaplan „nicht in der Nähe des Haupteinganges“ sondern „weit von ihm entfernt“ und findet schließlich bloß noch den „Ausgang“ (P 234).

So ist auch das einzige, was K. schließlich vor seiner Hinrichtung tun kann, „bis zum Ende den ruhig einteilenden Verstand [zu] behalten. Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck.“ (P 238) Es ist nun nicht mehr Mephistopheles, mit dem K. nun eine Einheit bildet, sondern „alte untergeordnete Schauspieler“ (P 236). „Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann.“ (P 237) Aber „trotz aller Anstrengung, die sie sich gaben, und trotz alles Entgegenkommens, das ihnen K. bewies, blieb seine Haltung eine sehr gezwungene und unglaubwürdige.“ (P 240) Selbst hier, kurz vor dem Ende, hat sich K. seiner Sehnsucht immer noch nicht endgültig entledigt. Die Einheit mit den Beamten ist eine Schein-Einheit, die bloß über das Nicht-Erreichen der echten Einheit und Ganzheit hinwegtrösten soll. So wusste K. auch „genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren.“ (P 241) Wie es auch der Faust von Adalbert von Chamisso getan hatte, um „Vielleicht Vernichtung nur, vielleicht Erkenntnis, / Gewißheit doch“<sup>23</sup> zu erlangen. Er bewahrte sich noch diese letzte Form der Freiheit. K. jedoch „tat es nicht“ (P 241). Er verschmäht sogar noch diese ihm bis zum letzten Moment vor Augen schwebende Freiheit. Außerdem wird noch durch die schon erwähnten Legenden von der „wirklichen Freisprechung“ die Möglichkeit angedeutet, Freiheit zu erlangen. Ob es sich bei der Legende vom „Mann vom Lande“ um eine solche Andeutung handelt, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, allerdings könnte das Licht, das der sterbende Mann noch wahrnimmt, auf diese Weise gedeutet werden.

„Um das Faust-Motiv versammeln sich nahezu alle aktuellen Fragen der menschlichen Freiheit“<sup>24</sup>, doch was kann man dann von der Freiheit in einer Welt behaupten, in der ein machtloser Mephisto bloß noch zum Kirchendienst taugt, und nicht zum Menschendienst? In der er eigentlich gar nicht agiert, sondern „ein wenig verlegen darüber, daß er sich jetzt in seiner ganzen Größe zeigte, zur Wand zurücktrat und sich anlehnte“ (P 25), um Faust vorbeizulas-

---

23 Adalbert von Chamisso (1975): *Sämtliche Werke*, Band 1, München, S. 509

24 Karahasan, S. 118

sen, der jedoch wegschaut, ohne den “großen Advokaten“ (P 188) überhaupt als solchen wahrzunehmen, um ihn dann später gar nicht mehr verstehen zu können, weil K. “über das niedrige Gericht“ gar nicht “hinausgekommen“ (P 189) ist? Es ist ein Faust, bei dem bloß noch die Sehnsucht geblieben ist, jedoch nicht Sehnsucht nach etwas, sondern nur nackte Sehnsucht. Kafka deutet also die Idee an, “indem er die niederschmetternd-mächtige Wirkung ihres Nichterscheinens beschwört.“ In Kafkas Werk “enthüllt sich das Absolute negativ durch die Verblüffung des Verstandes, der ohne es auszukommen glaubte.“<sup>25</sup> So ist Josef K. “nicht in der Lage, die Symbole, die ihm im Kontext umgeben, zu interpretieren, weil sie nur als formale Elemente eines Kontextes gesetzt sind, als gemeinsame Termine ohne feste Bedeutung oder Wesen, die sie bezeichnen würden, als Worte, die keine Referenz besitzen“<sup>26</sup>, eben weil sie in einer Welt ausgesprochen werden, die nur in sich selbst verankert ist und bloß auf sich selbst verweist. In ihrer völligen Referenzlosigkeit enthüllen sie die vollkommene Leere einer Welt, die bloß noch funktioniert, ohne zu sein, so dass Josef K. auf seiner Suche nach Antworten eigentlich nichts finden kann.

Die Welt von Josef K. ist eine Welt “ohne Eigenschaften, ohne Wirklichkeit und der Möglichkeit der Existenz des Anderen, weil es sich um eine Welt der reinen Quantitäten handelt“, in der die “qualitativen Unterschiede zwischen Gott und Teufel, gut und böse, Liebe und Hass“<sup>27</sup> verschwunden sind. Und in einer solchen Welt, in welcher es weder das Gute noch das Böse gibt, kann es auch keinen Mephistopheles geben, der Fausts Taten zum Guten wenden könnte, wodurch dieser gerettet werden würde. Ohne den Anderen kann es auch den Einen nicht geben, der sich erst durch den Anderen manifestiert. Es kann also keine Einheit mehr geben. Und genau aus dem Grund ist K.s letzter Gedanke: “Es war, als sollte die Scham ihn überleben“ (P 241), jene Scham, die Adam und Eva nach dem Sündenfall im “Augenblick der (Selbst) Erkenntnis“<sup>28</sup> übermannt hat.

## LITERATURVERZEICHNIS

Cersowsky, Peter (1983), “Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet“. *Franz Kafka im Kontext der literarischen Dekadenz*, Königshausen + Neumann, Würzburg

---

25 Walter H. Sokel, *Symbol, Allegorie, Existenz, Zeichen. Drei Wege zu Kafka*, In: Wendelin Schmidt-Dengler und Norbert Winkler (Hg.), *Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk*, Vita-lis, 2005, S. 119-132; Zitat S. 126

26 Ibrulj, S. 113

27 Karahasan, S. 105

28 Ebd., S. 73

- Chamisso, Adalbert von, (1975), *Sämtliche Werke*, Band 1, München
- Goethe, Johann Wolfgang (1999), *Faust*, C.H. Beck, München
- Ibrulj, Nijaz (2005), "Podešavanje identiteta (Istraživanja o logici i semantici nepreciznog svijeta)", In: Ders., *Stoljeće rearanžiranja. Eseji o identitetu, znanju i društvu*, Filozofsko društvo Theoria, Sarajevo
- Kafka, Franz (2003), "Der Proceß", In: Franz Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Fischer, Frankfurt am Main
- Karahan, Dževad (2004), *Dnevnik melankolije*, Vrijeme, Zenica, S. 102 (Übers. d. Verf.)
- Naveh, Hanna, "Kafka: Chaos und die Illusion von Ordnung", In: Karl Erich Grözinger (Hg.) (1987), *Franz Kafka und das Judentum*, Athenäum, Frankfurt am Main
- Sokel, Walter H., "Symbol, Allegorie, Existenz, Zeichen", *Drei Wege zu Kafka*, In: Schmidt-Dengler, Wendelin/ Winkler, Norbert (Hg.), *Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk*, Vitalis, 2005.
- Stach, Reiner (2002), *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, S. Fischer, Frankfurt am Main
- Strelka, Joseph (1959), *Kafka, Musil Broch und die Entwicklung des modernen Romans*, Forum, Wien – Hannover – Basel

## TRAGOVI FAUSTOVSKIH MOTIVA U *PROCESU FRANZA KAFKE*

### *Sažetak*

Vijekovima stari motiv o Faustu simbolizira historiju čovjekove slobode i njegove čežnje za znanjem i cjelinom svog bića. Svaki Faust teži ka tome da prevaziđe granice svijeta u kojem se nalazi, odnosno da stekne znanje koje seže van granica njegovog svijeta. Tako nam svaki Faust ukazuje na granice koje ga sputavaju, te nam na taj način na najbolji mogući način osvjetljava epohu u kojoj je on nastao. U Kafkinom *Procesu* također se nalazi niz tragova koji ukazuju na to da se Josef K. može posmatrati kao neka vrsta Fausta, dakle lik koji spoznajom granica koje ga okružuju dolazi u sukob sa svijetom u kojem se nalazi. Ali kakav Faust može postojati u jednom svijetu funkcija bez svojstava u kakvom se nalazi Josef K.?

Irma DURAKOVIĆ

“...IM TOTEN WINKEL UNSERER SELBST...“  
DAS DISTANZIERTE SEHEN IN DAS ABENTEUERLICHE  
HERZ ERNST JÜNGERS UND DER BEZUG ZUR INNEREN  
EMIGRATION

SCHLÜSSELBEGRIFFE: *Ernst Jünger, innere Emigration, Stereoskopie, Herz, Blick*

Im vorliegenden Text wird versucht, Ernst Jüngers Werk *Das abenteuerliche Herz* in einigen spezifischen Wahrnehmungsstrukturen und Motiven im Kontext der inneren Emigration zu analysieren. Zunächst wird der Begriff der inneren Emigration erläutert. Dabei rückt die sog. “Sklavensprache“, ein sich der Symbole und Metaphern bedienender literarischer Ausdruck, in den Vordergrund. Um auf Jüngers politische Verstrickung und den späteren Umbruch hinzuweisen, wird seine journalistische und politische Tätigkeit kurz skizziert. Das Augenmerk wird aber nicht auf die Fragen der Verschlüsselung der Kritik an dem Nationalsozialismus gerichtet, sondern auf die Verinnerlichung der Wahrnehmungsvorgänge im Zeichen eines distanzierten Sehens. Näher untersucht wird weiterhin der dominante kalte Blick, der wiederum eine Verschiebung vom Subjektivismus zum Objektivismus schafft und so der zweiten Fassung der Aufzeichnungen einen stärkeren Impuls verleiht. Wie auch andere Autoren der inneren Emigration verschlüsselt Ernst Jünger durch Symbole und Abstraktionen seine Schrift und macht sie nur *seinesgleichen* zugänglich. In seiner Erzählung *Auf den Marmorklippen* signalisiert der Autor eine deutliche Absage an den Nationalsozialismus, doch davor entwirft er in *Das abenteuerliche Herz* Bilder, Gedanken und Motive, die sich in dieser Erzählung wiederfinden. Zuletzt wird auf einzelne Aufzeichnungen in der Schrift eingegangen, wobei gezeigt werden soll, wie Augenbewegungen die Reflexion auslösen und bedingen.

## 1. Zum Begriff der “inneren Emigration“

Im Aufsatz “*Innere Emigration*“<sup>1</sup> erinnert Frank Thiess an seine “nai-ven Ansichten“<sup>2</sup> die er im Jahr 1933 den Nationalsozialisten gegenüber äußerte. Indem er dachte, dass diese belehrbar seien, sandte er einen Brief an den damaligen Rechtskulturwalter Hinkel und hoffte, dass sein Protest gegen die Verbrennung seiner Bücher, eine Wirkung haben würde. Auf seinen Brief, in dem es heißt: “*Mit der Verdammung und Verfehlung des nicht-nationalsozialistischen Schrifttums werde man die schöpferischen Kräfte der Nation nicht in neue Bahnen lenken. Das Dritte Reich werde davon keinen Nutzen haben, denn die bereitwilligen Nachläufer bleiben ohne jede Bedeutung und die unter den geistigen Deutschen, deren produktive Energien nach Überzeugung der Nationalsozialisten in falschen Bahnen liegen, würden niemals durch Verbote oder äußere Druckmittel gezwungen werden können, ihr Wesen zu verleugnen. Ihnen bleibe am Ende nur die ,Innere Emigration‘.*“<sup>3</sup> bekam Thiess keine Antwort. Doch diese von ihm im Brief “ausgesprochene Tatsache der Entstehung der inneren Emigration“<sup>4</sup> erwies sich als richtig.

Zur Zeit des Nationalsozialismus gab es passive, aktive, organisierte und individuelle deutsche Widerstandsbewegungen<sup>5</sup>. In die Gruppe der inneren Emigranten gehörten jene die ins Ausland nicht gehen konnten oder wollte<sup>6</sup>, und die letztlich schweigend den Alltag leben mussten. Durch den inneren Abstand und die innere Abgrenzung entstand eine Welt, in die sich “innendeutsche Emigranten“ zurückzogen, sie war “ein innerer Raum, dessen Eroberung Hitler trotz allen Bemühungen nicht gelungen ist.“<sup>7</sup>

1 Veröffentlicht unter anderem innerhalb der amerikanische Zone am 17. August 1945 in der “Stuttgarter Stimme“, innerhalb der russischen Zone am 19. August in der “Allgemeinen Zeitung“ Berlin. Zitiert nach: Deutsche innere Emigration. Anti-Nationalistische Zeugnisse aus Deutschland gesammelt und erläutert von Karl O. Paetel. Hrg. von Friedrich Krause. New York: Friedrich Krause 1946, S. 104.

2 Ebd S. 94.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd. 32/33.

6 Nach Erich Ebenmeyers Bericht zu folgen, habe ihn Thomas Mann, der mit ihm in der Schweiz 1934 eine Unterhaltung führte, aufgefordert Deutschland zu verlassen. Thomans Mann vertrat die Ansicht, dass die Emigration als “der einzige klare Ausdruck einer Nazi-Gegnerschaft angesehen werden könne“. Auf seine Aufforderung und Argumentation antwortet Ebenmayer: “Als deutscher Schriftsteller bedürfe er des deutschen Raumes, der deutschen Erde und des Widerhalls deutscher Menschen, Mächte, die letztlich kein Terror angreifen könne, auch wenn sie als wirkende Kräfte mehr und mehr zu verschwinden schienen.“ Zitiert nach: Deutsche innere Emigration, S.94.

7 Ebd. S. 94.

Der "innendeutsche Widerstand" wandelte sich mit den Jahren; Form und Inhalt wurden vielseitiger. Es gab einzelne die sich mit einem deutlichem Nein der nationalsozialistischen Weltanschauung entgegengesetzt haben, und einige die nur schwiegen, denn das "Nicht-Mittun" galt "als Ausdruck ihres Widerstandes"<sup>8</sup>.

Zu den Einzel-Protestierenden gehört u.a. Ernst Wichert. In seiner Rede am 12. April 1935 im Auditorium Maximum der Universität München wendete er sich an die Jugend mit der Bitte, "dem Herr[n] der Tausenden und Abertausenden" nicht zu gehören<sup>9</sup> und insbesondere nicht zu schweigen.

Im Gegensatz zu dieser beispielhaft aktiven Widerstandsbewegung bemächtigten sich andere Schriftsteller einer zeitlosen Welt, die ein Fluchtweg "zwischen dem offenen Protest und dem Schweigen"<sup>10</sup> war. In Metaphern und in Parallelen zur Gegenwart "indirekt und doch für jeden, der bereit war, auf die Zwischentöne zu hören", gaben sie zum Ausdruck die Ablehnung des herrschenden Systems. Hierfür kennzeichnet war, dass die Schriftsteller durch ihre Sprache eine doppelte Bedeutung zu geben versuchten, und sich an einen begrenzten Kreis wendeten. Das Unaussprechliche wurde maskiert und chiffriert.

Diese "Sklavensprache", ihre Doppeldeutigkeit findet man auch in Ernst Jüngers Schrift *Das abenteuerliche Herz* (zweite Fassung). Bevor wir uns diesem Werk aber widmen, müssen wir, um Jüngers Bezug zur "inneren Emigration" dazulegen, uns mit seinem politischen "Umbruch" auseinandersetzen.

## 2. Ernst Jünger und der Nationalsozialismus

Um Jüngers Anknüpfung an die nationalsozialistische Kreise zu zeigen, wird hier kurz auf seine publizistischen Tätigkeiten eingegangen und die Periodisierung seines Schaffens bis zum "Umbruch" gezeigt.

Ernst Jünger schreibt 1920 kleine Beiträge für Militär-Blätter, und drei Jahre später wird er mit einigen nationalistischen Beiträgen an die Öffentlichkeit treten. Seine wirkliche publizistische Karriere aber stetzt erst im Jahr 1925 ein; "sie beginnt mit Artikeln in der *Standarte*, der Sonderbeilage des Stahlhelm."<sup>11</sup> Jüngers literarische Ausrichtung wird schon damals unter anderem die Konflikte mit Teilen der Nationalsozialisten ausgelöst haben. Als Jünger aus der *Standarte* austritt, wird ihm vorgehalten, dass "seine Opposti-

---

8 Ebd. S.35.

9 Ebd. S.58.

10 Ebd. S.35.

11 Steffen Martus: Ernst Jünger. Stuttgart; Weimar: Metzler 2001, S. 48

on eine bloße literarische Protesthaltung“<sup>12</sup> sei. Auf diesen Vorwurf reagiert Jünger mit einer “radikalen“ Wendung seiner Position und im Laufe der Zeit nimmt er immer mehr die Rolle des Beobachters an.

Die Nationalsozialisten versuchten fortan vergeblich Ernst Jünger für sich zu gewinnen. Dr. Joseph Goebbels, mit dem Jünger seit 1926/27 Bekannschaft pflegte und dessen Beiträge er in *Arminius* abdruckte, versuchte ihn für die Partei zu gewinnen. Als auch Hitler 1927 ihm ein nationalsozialistisches Reichstagsmandat anbietet, lehnt es Jünger wie auch die Aufnahme in die Preußische Dichterakademie ab.

Nachdem Jünger von Hitler ein Exemplar von *Mein Kampf* erhält, schickt er ihm regelmäßig seine Kriegsbücher zu. Er sendet auch ein Widmungsexemplar von *Feuer und Blut*, welches am 9. Januar 1926 mit den Worten: “Dem nationalen Führer Adolf Hitler! – Ernst Jünger“ Hitler überreicht wird.<sup>13</sup> Doch in Hitler sieht Jünger einen nationalen Führer dem er seine Freiheit nicht schenken will. Er hat sich bei der Forderung nach dem totalen Staat auf alles gefasst gemacht, jedoch nicht darauf, zu denen zu gehören, die folgsam sein müssen. Denn dem Führer gegenüber gab es nur eins: Gehorsam.<sup>14</sup> Als die Nationalsozialisten an der Macht zu nahmen, entfernte sich Jünger langsam von ihnen, und distanzierte sich nach dem Machtantritt Hitlers ganz.<sup>15</sup>

Am 21. September 1929 veröffentlichte Jünger im *Tagebuch Leopold Schwarzschilds* einen Artikel, der den Nationalsozialismus einer Kritik unterzog. Im Hintergrund stand die unausgesprochene Vermutung, dass die NSDAP sich nach dem Muster des italienischen Faschismus entwickeln wird. Hier kam es zum großen Krach.<sup>16</sup> In der ersten Fassung *Des abenteuerlichen Herzens* machte sich Jünger auch über den nationalsozialistischen Antisemitismus lustig<sup>17</sup>. Dr. Goebbels schlug zurück; Jünger wurde vorgeworfen, “dass

---

12 Ebd. S.74.

13 Heute befindet sich das Buch in der Library of Congress in Washington.

14 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers. Hrg. von Prof. Dr.. Arnold Bergstraesser. Freiburg in Breisgau: Rombach 1962, S. 116.

15 Wolfgang Brekle: Das Unbehagen Ernst Jüngers an der Nazi-Herrschaft. In: Weimarer Beiträge 40 (1994), S. 335-350 hier S. 336.

16 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist, S.113.

17 In der Forschung wird Jüngers Stellung zum Antisemitismus unterschiedlich beurteilt. Das veränderte Image des Autors sehen einige nur als eine Fortsetzung des Kriegsheroismus; In Jüngers nationalistischen Phase griff er Elemente des rassistischen Diskurses auf, drehte sie ( wie den “Blut-“ und “Rassen-“Begriff) aus dem Biologismus heraus und fügt sie in sein Konzept politischer Radikalisierung ein. Norbert Staub sieht hier keinen biologischen sondern einen kulturell argumentierenden Antisemitismus. Siehe hier zu: Norbert Staub: Wagnis ohne Welt. Ernst Jünger Schrift *Das abenteuerliche Herz* und ihr Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S.243.

er die Ernsthaftigkeit des nationalsozialistischen Antisemitismus und Antibolschewismus in Frage stellt. Goebbels Artikel endete mit den Worten: "Herr Jünger ist damit für uns erledigt."<sup>18</sup>

Von Jünger wollte man sich aber nicht ganz distanzieren; in der Öffentlichkeit galt er als Vertreter des neuen Regimes. Den Nazis erschienen seine Kriegsbücher über den Ersten Weltkrieg wichtiger als das später erschienene oppositionelle Buch "Auf den Marmorklippen"<sup>19</sup> (1939), dass ohnehin wegen seiner Symbolhaftigkeit und Abstraktheit den Lesern unzugänglich blieb<sup>20</sup>, und daher wurde das Buch weder verboten noch einer Zensur unterzogen. Dass Jüngers Bücher bis 1942 davon verschont blieben, habe er nach einigen Aussagen allein Hitler zu verdanken.<sup>21</sup>

Bis in das Jahr 1939 wurde Jünger trotz gelegentlicher Vorbehalte seitens nationalsozialistischer Autoren von diesen als einer der ihnen behandelt.<sup>22</sup> Beim Publikum gilt er weiter als Autor von Kriegsbüchern. Seine Texte übten einen großen Einfluss aus und bis 1932 wurde er als "der Gestalter ihres jeweiligen Kriegserlebnisses"<sup>23</sup> gesehen.

Nachdem sich Jünger von dem Nationalsozialismus distanzierte<sup>24</sup>, zog er sich in die Provinz zurück. Neue Umgebungen (Glossar von Dezember 1933 bis 1936, Überlingen am Bodensee von 1936 bis 1939, Kirchhorst bei Hannover 1939-1948 und letztlich Ravensburg das Dorf Wilflingen in der Schwäbischen Alb)<sup>25</sup> schlossen in ihm neue "Organe" auf. Hier findet bei Jünger ein Umbruch in der Wahrnehmung, "ein Prozeß des Umdenkens"<sup>26</sup> statt.; ein Wechsel der Optik vollzieht sich, der seine Perspektive verändert.

In der Tier- und Pflanzenwelt fühlte er sich im Ursprünglichen. Diese Welten empfindet er als tief und frisch, als unverdorben. Die Gesetze der Ruhe

---

18 Steffen Martus: Ernst Jünger. S. 84.

19 Nach Wolfgang Brekle soll die Erzählung "Auf den Marmorklippen" das Dokument seiner Distanzierung vom deutschen Nationalsozialismus sein. Es ist ein Schlüsselroman wo die autobiographische Züge ins Auge fallen. Siehe hier zu: Wolfgang Brekle: Das Unbehagen Ernst Jüngers an der Nazi-Herrschaft, S. 334.

20 Wolfgang Brekle: Das Unbehagen Ernst Jüngers an der Nazi-Herrschaft, S. 345.

21 Nach dem Erscheinen der *Marmorklippen* wurde Jünger den Nationalisten verdächtig, und allen anscheinend nach, erfuhr deshalb sein Werk *Gärten und Starßen* 1942 eine Zensur.

22 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. S.120.

23 Ebd. S.126.

24 Jünger erkannte, dass die Nationalsozialisten zu weit gingen, und da er sich ihnen nicht anschließen wollte, u.a. weil er auch sah, dass er damit nicht zum Ruhm gelangen und kein Interesse ziehen könnte, zog er sich zurück. Seine Vorstellungen entsprachen nicht denen des Führers.

25 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. S.133.

26 Ebd. S.134.

sind denen der Bewegung überlegen, und nur derjenige der aufmerksam zusieht, erkennt es.<sup>27</sup>

*“War es nicht so als ob der Weltgeist seine Hülle ein wenig zu heftig, ein wenig zu hastig bewegt hätte, so daß das Verschleierte für einen Augenblick dem stumpfen Sinn erschien? Wenn die Welt aus den Fugen geht, entstehen Risse, durch die wir die Geheimnisse der Architektur erraten, die uns gemeinhin verborgen sind.“<sup>28</sup>; die Katastrophe kann den Blick schärfen. Jünger nimmt Distanz zu sich selbst und zur Welt. Er betrachtet alles aus einer unendlichen Entfernung:*

*“Wenn ich die Augen schließe, erblicke ich zuweilen eine dunkle Landschaft mit Steinen, Klippen und Bergen am Rande der Unendlichkeit. Im Hintergrunde, am Ufer eines schwarzen Meeres, erkenne ich mich selbst, ein winziges Figürchen, das wie mit Kreide aufgezeichnet ist. Das ist mein Vorposten, ganz hart am Nichts – dort unten am Abgrund kämpfe ich für mich.“<sup>29</sup> (Tagebuch. 9.7.1942)*

Das Problem vor dem er steht, ist nicht, wie man dem Untergang entgeht, sondern wie man ihn besteht. Im Abwarten sieht er die klügste Politik für den einzelnen.<sup>30</sup>

Jüngers Denken, was auch die erste Fassung von *Das abenteuerliche Herz* bezeugt<sup>31</sup>, orientiert sich am Traumerleben. Wenn er sich der Gegenwart entzieht, so am liebsten auf dem “Weg nach innen, in die träumende Durchdringung des Daseins.“<sup>32</sup> Weil er die reale Wirklichkeit ablehnt, verschreibt er sich einer metaphysischen Betrachtungsweise.

### **3. “Nach innen geht der geheimnisvolle Weg”. Ernst Jüngers Stereoskopie**

In den dreißiger Jahren entwickelt Jünger großes Interesse an der Malerei, er verkehrt mit Künstlern und wird durch Werke einiger von ihnen

27 Ebd. S.141.

28 Ernst Jünger: Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. S. 105. [im folgenden AH2]

29 Ernst Jünger: Sämtliche Werke. Tagebücher und Strahlungen I. Bd. 2, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 344.

30 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers, S.151.

31 Das beunruhigende existentielle und literarische Zentrum sind Träume. In den Traumaufzeichnungen lesen sich ein “stark auffallendes Maß an akuter Beklemmung und Angst“. Nach Norbert Staub: Wagnis ohne Welt. S.123.

32 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers, S.234.

inspiriert. Seine Traumbilder, die mit denen aus der Malerei gewonnenen verschachtelt sind, sind “ein Spiel mit bewusst konstruierten Bildebenen.“<sup>33</sup> Dennoch gehen nicht nur Bilder aus der Malerei in sein Werk ein, sondern auch unzählige Zitate aus fremden Büchern. Diese wörtlich oder abwandelnd zitierte Stellen markiert auch die intertextuelle Eigentümlichkeit seines Stils.<sup>34</sup>

Mit dem zielstrebigen Auge entwickelt Jünger einen eingübten Blick. Dieser Blick ist ein distanziert kühler. Mit dieser Optik der Kälte beobachtet er das Weltgeschehen, den hervortretenden Krieg, kulturellen und historischen Niedergang; bei Jünger kommt es zu einer “Panzerung des Blicks“<sup>35</sup>, einer schriftstellerischen Emigration. Er sammelt die Bilder mit stereoskopischem Blick auf. Dass Jünger ein großes Interesse an den Bildern entwickelt, hängt vor allem mit der Begegnung mit den Werken Johann Georg Hamanns zusammen. Wie auch Hamann sieht Jünger in den Bildern die höchste Weisheit. Hamanns Feststellung: “Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit“<sup>36</sup> wird richtungsweisend. Der Dichter ist ein Interpret verborgener Wahrheiten, der die “inneren Flächen“ der köstlichen Frucht anstarrt und sie am Ende “ganz sachte vereinigt“<sup>37</sup>. Er verschlüsselt das Gesehe um den “Geheimcharakter des Daseins zu versinnbildlichen.“<sup>38</sup>

Jünger fasst sein Wahrnehmungs- und Darstellungsprinzip im Terminus *Stereoskopie* zusammen. Seine wichtigste methodische Schrift im Zusammenhang mit dem *Abenteuerlichen Herz*<sup>39</sup> ist der *Sizilische Brief an den Mann im Mond*. Innerhalb eines Sammelbandes *Mondschein. Magische Geschichten* (1930) mit Beiträgen verschiedener Autoren lässt Jünger die Schrift erscheinen.<sup>40</sup> In dem “Brief“, der an den Mond adressiert ist, und “dessen helle Schei-

---

33 Rainer Zuch: Kunstwerk, Traumbild und stereoskopischer Blick. Zum Bildverständnis Ernst Jüngers. In: Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst. Hrg. von Lutz Hagedorn, Berlin: Walter de Gruyter 2004, S. 477.

34 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers, S. 249.

35 Hans-Peter Schwarz: Der konservative Anarchist. S.283.

36 Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*.-In: Sämtliche Werke. Historisch-Ausgabe hrg. von Josef Nadler Wien:Herder 1950, Bd. II. S. 197.

37 Eduard Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag-In: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Mit einem Nachwort von Benno von Wiese sowie Anmerkungen, Zeittafel und Bibliographie von Helga Unger, Bd. 1, München: Winkler 1967, S.580.

38 Ebd.

39 Hier beziehe ich mich vor allem auf die Texte: Zur Kristallograohie, Der kombinatorische Schluß und Der stereokopische Genuß

40 Vier Jahre später wird die Erzählung in *Blätter und Steine* übernommen.

be ‚groß und schrecklich‘ vor den Nächten der Kindheit erscheinen sei“<sup>41</sup> wird der Blickwinkel umgedreht. Die Erde und ihre Einwohner werden aus der mondlichen Distanz vorgestellt. Diese Distanz ermöglicht eine Tiefenschärfe auf die Jünger mit dem stereokopischen Blick hinzielt.

Das Stereoskop ist ein Instrument, das dreidimensionale Bilder erzeugt, bei denen in einer Apparatur für das rechte und linke Auge je zwei leicht verschobene Bilder montiert werden. In einem metaphorischen Sinn zählt Jünger die Synästhesie zu den stereoskopischen Wahrnehmungen<sup>42</sup>, und der Mann im Mond dient dazu als zweifaches Symbol: zum einen steht das Bild für die „Vereinbarkeit von wissenschaftlichem Interesse und Empfänglichkeit für das Wunderbare, in dem die Topographie der Mondlandschaft zugleich eine menschliche Gestalt zeigt - beides sind ‚Masken ein und desselben Seins‘“<sup>43</sup> und zum anderen nimmt der Mann im Mond jene Beobachtungsposition in die sich Jünger versetzt und von der aus er sich betrachtet fühlt, „ein Erlebnis, dass Jünger sich auf die Todesnähe im Krieg zurückdatiert.“<sup>44</sup> Die Theorie des *Stereoskopischen Blicks* formuliert Jünger wie folgt: „*Die Sprache hat uns die Dinge zu sehr verachten gelehrt. [...] An verfallenen Zäune und Kreuzwegpfähle sind Zeichen gekritzelt, an denen der Bürger achtlos vorübergeht. Aber der Landstreicher hat Auge für sie, er ist ihrer kundig, sie sind ihm Schlüssel, in denen sich das Wesen einer ganzen Landschaft offenbart, ihre Gefahren und ihre Sicherheit.*“<sup>45</sup> (Herv. I.D.) Mit „Zeichen“ und „Schlüssel“, die die Annäherung an die Tiefendimensionen der Phänomene erschließen, zielt Jünger auf eine Metapher „eine Funktion ab, die schon Hamann hervorgehoben hatte: sie fängt, wenn auch nur indirekt, ein, was einer in ihren Bedeutungen restlos fixierten Sprachen niemals gelingt.“<sup>46</sup>

Durch den stereoskopischen Blick wird Jüngers Schrift *Das abenteuerliche Herz* (zweite Fassung) einem Museum gleich. Jünger sammelt Bilder auf, und wo die stereoskopische Wahrnehmungen Gefühle „des Schwindels“ hervorrufen, dort wird der „sinnliche Eindruck, der sich uns zunächst in seiner Fläche bot, in der Tiefe augekost[et].“ (AH 2, S.33) Der Autor faßt die Dinge mit „der inneren Zange“ (AH 2, S.32) an und wie Rilkes Malte L. Brigge sagt Jünger uns, dass er sehen lernt: „*Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in*

41 Martin Mayer: Ernst Jünger. München: CarlHanser 1990, S. 231.

42 Steffen Martus: Ernst Jünger. S.84

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ernst Jünger: Sizilischer Brief an den Mann im Mond.-In: Sämtliche Werke, Bd. 9. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979, S. 12.

46 Martin Mayer: Ernst Jünger, S. 234.

*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.*<sup>47</sup>

#### 4. Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios

"Zunächst soll an Abstrichen nicht gespart und sodann das so Gewonne-ne aus dem Vorrat ergänzt werden"(AH2, S.9). Mit diesen Worten fängt Jünger seine neu überarbeitete Schrift *Das abenteuerliche Herz* an. In der *Kiesgrube* spricht der Autor nicht von einem neuen Stoff, der sich in den neun Jahren verändert haben könnte, sondern stellt nur das Technische ins Vordergrund..

Die Schrift *Das Abenteuerliche Herz* besteht aus kürzeren Prosastücken, essayistischen Betrachtungen, Träumen, Lektürenreflexionen und biographischen Episoden.

Die erste Fassung stellt Jünger ausdrücklich in einen politischen Kontext. So ist sie neben dem *Arbeiter* ein weiteres historisches Dokument, das der Autor aus der ersten Werkphase in die späteren Gesamtausgaben übernimmt.

Beeinflusst durch Autoren wie E.T.A Hoffmann, E.A. Poe und D.A.F. de Sade<sup>48</sup> entwirft Jünger rätselhafte und grausame Szenen, welche in Traumbildern ihren Ausdruck finden. In der Forschung werden diese Bilder unter anderem auch als "verschlüsselte Traumbilder des Faschismus"<sup>49</sup> gedeutet.

Im Gegensatz zu der ersten Fassung teilt Jünger die Texte in der neu überarbeiteten Ausgabe unter Titel ein und grenzt sie somit voneinander ab. Die Passagen, die auf das Zeitgeschehen Bezug nehmen, werden nicht in die zweite Fassung übernommen. Die Texte der ersten Fassung, die, wie uns der Untertitel "Aufzeichnungen bei Tag und Nacht" sagt, in denen die Zeit eine Rolle spielte, sind später nicht mehr temporal bestimmt. In der überarbeiteten Fassung herrscht das "Überzeitliche"<sup>50</sup> vor, wo gleichberechtigt das Reale neben dem Irrealen stehen.

---

47 Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge- In: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn, Bd.1-6 Wiesbaden und Frankfurt am Main: Insel 1955-1966, hier Bd.6 S.710/711.

48 Karl Heinz Bohrer zeigt und vergleicht in *Ästhetik des Schreckens* Jüngers Gedankenfiguren und Motive die von den oben genannten Autoren übernommen worden sind. Um hier nicht alle Vergleiche aufzuzählen, nenne ich nur den Eintarg *Der Schwarze Ritter*, der durch die sadomasochistische Szene im Kreise der Frauen an de Sade erinnert. Sieh:Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München: Carl Hanser 1978, S. 184.

49 Steffen Martus: Ernst Jünger , S.72.

50 Ebd. S.85.

Kindheitserinnerungen, Drogenexperimente und politische Stellungnahmen sind in der neuen Fassung nicht mehr zu finden. Durch das Auslösen aus dem narrativen oder essayistischen Zusammenhang werden die Prosastücke enthistorisiert.<sup>51</sup> Einträge, die sich in der ersten Fassung über 20 Seiten ausbreiteten, werden auf eine bis auf sechs Seiten gedrängt.

Die Tendenz der inhaltlichen Verschiebung ist an den Untertiteln ablesbar. In der zweiten Fassung wird nicht mehr der zeitliche Aspekt als strukturierendes Prinzip zu Grunde liegen. Der Autor zielt hier auf ein statisches Muster, das „die Phänomene zu Symbolen des bedeutenden Allgemeinen macht.“<sup>52</sup>

Der Untertitel der ersten Fassung lautete „Aufzeichnungen bei Tag und Nacht“, und der zweiten „Figuren und Capriccios“. Hier liegt die Differenz nicht nur in einer literarischen Geste. Jüngers Denken bezeichnet „Figur“ als das „Model“, der die „Strukturchiffre, die den Primärbaustein der Welt meint.“<sup>53</sup> Der Beobachter ist dem „Muster von Wirklichkeit und Wirklichkeitsbedingung verpflichtet“, er unterliegt nicht mehr „dem Wechsel der Zeit“<sup>54</sup>, sondern bringt ihn hervor. „[D]ie Heimat der Capriccios, nächtlicher Scherze, die der Geist ohne Regung wie in einer einsamen Loge und nicht ohne Gefährdung genießt“ (AH 2, S.10) ist abhängig von der „ästhetischen Sicherheit“<sup>55</sup> des Künstlers.

Der temporale Querschnitt war der „Reflexionsprozeß gewesen“, der der ersten Fassung „ihr Gewicht gegeben hatte“ und so wurde „der Umbruch der Epoche [...] in den Rissen und Sprüngen der modernen Tektonik nachgewiesen.“<sup>56</sup> In der zweiten Fassung sollen zeitlose Figuren „jenseits ihrer zeitlichen Entfaltung aufgesucht werden.“<sup>57</sup>

Leitmotivisch übernimmt Jünger aus dem Schlußkapitel der ersten Fassung den Satz „Dies alles gibt es also“ und zeigt damit, dass „die Erkenntnis einer höheren Einheit“ dem „Dichter aufgegangen ist“<sup>58</sup>.

*„Er sieht dort, wo jener für sich im Kampfe liegt, die durchlaufende Front.“* Mit dem folgenden metaphorischen Einschub wird gezeigt, was es mit der Erkenntnis auf sich hat: „So beruht auch das unvergängliche Entzücken, dessen nur ganz junge Menschen beim Lesen fähig sind, vor allem darin, dass

---

51 Ebd. S.74.

52 Steffen Martus: Ernst Jünger , S. 87.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Martin Mayer: Ernst Jünger, S. 259.

56 Ebd. S. 259.

57 Ebd.

58 Ebd. S.261.

*sie ihre geheimsten Wertungen als gültig bestätigt sehen. „Dies alles gibt es also“- die Vermittlung dieses Gefühls bedeutet für die Robinsons unserer großen Städte nicht weniger als der Abdruck des menschlichen Fußes, den der wirkliche Robinson am Strand seiner Insel fand. Es bedeutet, dass es Menschen gibt.“ (AH 1, S.176)*

Der motivisch einleitende Satz wird zum Motto der zweiten Fassung. In ihm ist die Rede davon, „dass der Leser nun wiedererkennen werde, was es eben gibt.“<sup>59</sup> Auch dem Traumhaften und Abgründigen soll kein Zweifel entgegengebracht werden, denn wie Jünger in *Der Phosphorfliege* sagt: „Was wir hier leben, ist nur geträumt; wir erleben aber nach dem Tode dasselbe in Wirklichkeit.“(AH 2, S.92)

Das zweite Zitat „*Den Samen von allem, was ich im Sinn habe, finde ich allenthalben*“ stammt aus einem Brief Hamanns an Friedrich Heinrich Jocobi vom 22/23. April 1787. Das Finden des Samens setzt einen geheimnisvollen Prozeß voraus, „der die Suche nach dem Ursprung ihrerseits vom Ursprung her determiniert. Und es kann nicht neues geben als das, was dem Dichter sagt: es gibt es.“<sup>60</sup> Dem Künstler verdankt man die Leistung des Wiedererkennens, er macht kenntlich und zeigt wie Ideen und Bilder zusammengehören.

In ihrer Analyse spricht Rotraut Fischer<sup>61</sup> vom Kampf des Abenteurers, der nach dem Kern des Lebens, die die Kräfte verborgen hält, trachtet. Das Schauen, die Bewegung und der Kampf verhelfen zum Substrat des inneren Lebens. Erst durch den Kampf ist es möglich in Worten die Idee zu berühren. Mit Schwert und Feder wird gegen den Verlust von Lebensintensität gekämpft, in der die „zweckmäßigen Formen des Lebens und das Nachlassen der symbolisierenden Kraft der Sprache“<sup>62</sup> zu finden sind. Erst mit dem lebendigen Rhythmus des abenteuerlichen Kampfes ist der Ausbruch aus der Monotonie des Lebens möglich. Wenn man aus dem Gewöhnlichen ausbricht, bekommt man „die saftigsten Früchte des Lebens.“<sup>63</sup> Die gewaltsame Annährung ist als Gegenbewegung gegen die Monotonie motiviert wo der Mensch zu „Maschine

---

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Im Aufsatz *Don Quijote oder das abenteuerliche Herz. Eine Annährung an die Kunst Ernst Jüngers* studiert Rotraut Fischer die erste Fassung des Buches, den Schlusskapitel in welchem sich der Ich-Erzähler an seine Kindheit und seine früher Don Quijot-Lektüre erinnert. Fischer vergleicht im Aufsatz das Herz des Abenteuers mit dem des Don Quijote. Siehe: Rotraut Fischer: *Don Quijote oder Das Abenteuerliche Herz. Eine Annährung an die Kunst Ernst Jüngers*.-In: Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst. Hrg. von Lutz Hagedest, Berlin: Walter de Gruyter 2004, S. 87.

62 Ebd.

63 Ebd.

des Bösen“<sup>64</sup> wird. In der zweiten Fassung begibt sich Jünger auf einen geistigen Kampf um zum “Kern“ des Lebens zu gelangen. Der Ausbruch aus der Monotonie löst aus ihm einen Schrei aus: *Dies alles gibt es also.*, eine Provokation an das Bürgertum<sup>65</sup> und letztlich das Streben nach dem “Samen“, dass “allenthalben“ zu finden ist.

## 5. “Der Sitz der Urbilder”

Im Gegensatz zu den früheren Werken in denen die Thematik des Kriegserlebens behandelt wurde, wird das *abenteuerliches Herz* aus einer anderen Sicht konzipiert. Das Abenteuer beginnt hier in der Netzhaut des inneren Auges und leitet die bis in die Tiefe eindringende stereoskopischen Wahrnehmungen, die mehrdimensional sind, zum eigentlichen Organ der Erkenntnis hin: zum Herz.

Der Abenteuerer reißt ungeduldig und leidenschaftlich die Bilder an sich und bemüht sich “die Schau im Bild, als Sinnbild, als Symbol darzustellen.“<sup>66</sup>

Die Erklärung des Wortes *Herz*, die in der überarbeiteten Fassung gestrichen wurde, findet sich in der ersten mit folgendem Eintrag<sup>67</sup>:

*“Erst wenn das Herz die Armee der Gedanken kommandiert, gewinnen Tatsachen und Feststellungen ihren Wert; sie werfen das wilde Echo, den heißen Atem des Lebens ohne Einbuße zurück, weil jede Antwort bereits in der Art zu fragen beschlossen liegt. Große, fruchtbare Bilder gehören zur Hohen Jagd, die der Schar der Techniker, Ausstopfer und Bücherwürmer ihre Reste hinterläßt; sie wollen wie bunte Vögel im Fluge geschossen oder wie blitzende Fische den dunkelsten Gewässern entrissen sein. Es ist der Verstand, der sie apportiert, der ihre Vorstellung übernimmt und sie mit scharfen Zähnen ins Reich des Sichtbaren hinüberzieht. In diesem Sinne, als Schießhund der Seele, ist jede Möglichkeit seiner Züchtung von hohem Wert.“*( AH 1 S.100)

Die Symbolik der Farben, dessen sich Jünger in der zweiten Fassung und später im Roman *Auf den Mamorklippen* bedient, kann ebenfalls zur Erläuterung des Buchtitels beitragen. Die Farbe des Herzen ist Rot und “rot ist

---

64 Ebd.

65 Rainer Gruenter: Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger. In: Euphorion 46 (1952), S. 170-201, hier S. 179.

66 Gerhard Loose: Die Tigerlilie. Ein Beitrag zur Symbolik in Ernst Jüngers Buch vom “Abenteuerlichen Herzen“. In: Euphorion 46 (1952) S. 202-216, hier S. 213.

67 Vergleich hierzu: Gerhard Loose: Die Tigerlilie, op. cit.

auch die Farbe äußerster Spannung und rastloser Bewegung, der Sphäre und Daseinsform des Abenteueres.“<sup>68</sup>

Der erste Eintrag der neuüberarbeiteten Fassung ist der Figur der Tigerlilie gewidmet. An dieser Beschreibung, die in Betrachtung übergeht, dienen Charakter und Idee als Einführung in das Werk.

### *Die Tigerlilie*

*Lilium tigrum. Sehr stark zurückgebogene Blütenblätter von einem geschminkten, wächsernen Rot, das zart, aber von hoher Leuchtkraft und mit zahlreichen ovalen, schwarzblauen Makeln gesprenkelt ist. Diese Makeln sind in einer Weise verteilt, die darauf schließen lässt, daß die lebendige Kraft, die sie erzeugt, allmählich schwächer wird. So fehlen sie an der Spitze ganz, währen sie in der Nähe des Kelchgrundes so kräftig hervorgetrieben sind, daß sie wie auf Stelzen auf hohen, fleischigen Auswüchsen stehen. Staubgefäß von der narkotischen Farbe eines dunkelrotbraunen Samets, der zu Puder zermahlen ist.*

*Im Anblick erwächst die Vorstellung eines indischen Gauklerzeltes, in dessen Inneren eine leise, vorbereitenden Musik erklingt. (AH 2 S. 7)*

Bei der Tigerlilie<sup>69</sup> handelt es sich nicht bloß um *ein Blumenstück* sondern um das Leitmotiv des Buches, welches sich in zwei weiteren Einträgen wiederfindet.<sup>70</sup> In *Der Erfinder*, in dem von einer Schifffahrt im Indischen Ozean berichtet wird, tritt ein neuer Besucher ein, und “am Kapitäntisch [flammt] der rote Lilienstrauß“ (AH 2 S.54) und bei einem Rundgang in *Den Treibhäusern* wird über die Orchidee gesagt, dass in ihr: “wie in der Tigerlilie, sich das Schöne mit dem Gefährlichen durchdringt, wenngleich die Hoheit fehlt.“(AH 2 S.57)

Dem Autor, der sich sein ganzes Leben mit Botanik beschäftigt, genügt die wissenschaftliche Arbeit nicht.<sup>71</sup> Er will - wie in den Marmoklippen die Hauptgestalt und deren Bruder Otto - die Welt erforschen und sie durchdringen. In den *Marmoklippen* heißt es: “Von jeher hatte ich das Pflanzenreich

---

68 Ebd. S. 207.

69 Mit der roten Tigerlilie wird nach manchen Interpretationen gleich am Anfang ein politischer Assoziationsraum erschafft. Diese Assoziationen gehen auf die Farbensymbolik die wie im Stück *Der Erfinder* “rot-schwarzen Bande der Maurentanier“ (AH 2, S.55) anspricht und später immer auf die Kombination von schwarz-rot-weiß zurückkommt. Diese Farben stellen nach Steffen Martus “unwillkürlich das politische Bildfeld der nationalsozialistischen Repräsentationspolitik“ da. Siehe Steffen Martus: Ernst Jünger, op. cit, S. 86.

70 Gerhard Loose: Die Tigerlilie, S. 201.

71 Ebd. S. 204.

verehrt und seinem Wundern in vielen Wunderjahren nachgespürt. Und wohl war mir der Augenblick vertraut, wenn wir die Geheimnisse ahnen, die jedes Samenkorn in sich verbirgt.“<sup>72</sup> Für Jünger liegt das Urbild des Lebens in dem stillen Pflanzenreich wo die ganze Metaphysik ruht. Zwischen Metaphysik und Magie<sup>73</sup> besteht bei Jünger eine enge Beziehung. Der Magier ist ein “abenteuernder Wissenschaftler – einer, der den Sprung wagt vom Anblick zum Einblick, von Beobachtung zu Interpretation, von Beschreibung zu Deutung.“<sup>74</sup> Die Tigerlilie hat wie der Name andeutet, auch animalische Züge. Die Verbindung der Pflanze mit dem Tier führt dazu, dass sich der Mensch in ihr erkennt, denn er hat teil am Vegetativen und Animalischen und “als Manifestation des Lebens in anderen Manifestationen“ erkennt er sich und erfährt so die “innere Verwandtschaft alles Lebendigen.“<sup>75</sup>

Im Sinne der Stereoskopie verbindet Jüngers Beschreibung der Tiegerlilie verschiedene “Sinneseindrücke (Sehen-Hören-Fühlen-Riechen), Lenbensbereiche (Pflanze-Tier-Mensch)“<sup>76</sup> und führt sie sogleich als Symbol für die “Einheit der organischen Welt.“<sup>77</sup>

## 6. Der kalte Blick

Im Eintrag *Die Vexierbilder* erinnert sich der Ich-Erzähler an seinen Lehrer Nigromontani der seinen Lehrlingen *Anschauungsunterricht* gab. “Während der ersten Jahren handelte er allein die Lehre von den Oberflächen ab“ und er lehrte, dass “die Oberfläche in ihrer bunten Musterung geheime Auschlüsse“ gewährt. (AH 2, S. 120)

Den Lehrling lehrt er: “[...] Kontakte der Sinnenwelt mit den tieferen Strömen zu ermitteln, sei eine der erleuchtenden Aufgaben. Er [Nigromontani] war der Meinung, daß wir die sichtbaren Dinge viel zu flüchtig erforschen“ (AH2, S.120), und am Anfang des Buches in *Zur Kristallographie* erkennt der Ich-Erzähler: “Oft scheint uns der Sinn der Tiefe darin zu liegen, die Oberfläche zu erzeugen, die regenbogenfarbige Haut der Welt, deren Anblick uns brennend bewegt.“ (AH2, S. 11)

---

72 Ernst Jünger: Auf den Marmorklippen. Sämtliche Werke. Bd. 15 Dritte Abteilung. Erzählende Schriften I. Stuttgart: Klett-Cotta 1999, S.259.

73 Magie im Sinne des magischen Schlüssels von dem bei Jünger immer die Rede ist.

74 Gerhard Loose: Die Tigerlilie, S.205.

75 Ebd.

76 Steffen Martus: Ernst Jünger, S.85.

77 Gerhard Loose: Die Tigerlilie, S. 202.

In diesen beiden Einträgen weist der Ich-Erzähler auf den gleichen Pfad; zunächst fragt er sich, ob nicht "nach dem Muster der Kristalle" die Welt "im großen und kleinen überhaupt" gebildet ist (AH2, S.11), um später durch seinen Lehrer feststellen zu können, dass "die Welt großen nach der Art eines Vexierbildes geordnet sei."(AH2, S. 123)

Das Auge muss um die Geheimnisse der Welt, die auf der "offenen Oberfläche" liegen, geübt und anpassungsfähig sein, um die "Fülle ihrer Schätze und Wunder zu sehen."(AH2 S.123)

Wie schon gesagt, ist das Auge des Ich-Erzählers kühl und distanziert. Sein abenteuerliches Herz bewegt kein Vorfall, sondern bringt ihn auf Überlegungen die letztlich zur Einsicht führen. Bilder die durch sein Objektiv projiziert werden, lösen ein Licht im Dunkeln aus.

Im *Abenteuerlichem Herz* wird uns das Gegenspiel der Bewegung und des Stillstandes deutlich vor Augen geführt. Der Stillstand drückt sich durch die Natur, insbesondere durch die Urpflanze, aus, macht sich aber auch in den Bewegungen der Zivilisation bemerkbar. Erst durch die Bewegung die den Beobachter völlig kalt lässt, eröffnet der Stillstand eine metaphysische Dimension. Der Beobachter der sich im Mittelpunkt eines Geschehens befindet, konzentriert sich auf ein Ding, welches er erst durch den eintretenden Prall zu entdecken scheint und welches ihn im lauten Durcheinander der Bewegungen über die verborgenen Geheimnisse lehrt.

Während in der ersten Fassung der Erzähler durch Kindheitserinnerungen Blicke auch auf sich richtet, inszeniert er in der überarbeiteten Fassung das Sehen als einen Angriffsakt.<sup>78</sup>

Das "gerüstete Auge" welches in der "Antizipation von Schmerzen, gegen die er sich wappnet", strebt eine Unempfindlichkeit "gegen jeden möglichen Eindringling"<sup>79</sup> an. Die Magie, wie sie Jünger gebraucht, könnte sehr wohl in der Vorstellung liegen, dass der eigene Blick Schutz "vor dem Erblicktwerden" bietet.<sup>80</sup> Doch einmal wird auch das Ich erblickt. Im Eintrag *Fremder Besuch* wird der Ich-Erzähler durch seltsame Töne geweckt. Nachdem er an der Tischdecke zieht und feststellt, dass es kein Traum ist, schaut er aus dem Fenster raus. In einer Gasse sieht und hört er Menschen rufen: "Der Fremde ist wieder in der Stadt" (AH2, S.17). Als er sich vom Fenster wendet, sitzt jemand auf seinem Bett.

---

78 Gert Mattenkrott: Kalte Augen.-In: Das übersinnliche Leib. Beiträge zu Metaphysik des Körpers, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 51.

79 Ebd. S.52.

80 Ebd. S. 53.

*“Ich wollte aus dem Fenster springen, aber ich war an den Boden gebannt. Die Gestalt erhob sich langsam und starrte mich an. Ihre Augen waren glühend und nahmen mit der Schärfe des Anstarrens an Umfang zu, was ihnen etwas grauenhaft Drohendes verlieh. In dem Augenblick, in dem ihre Größe und ihr roter Glanz unerträglich wurden, zersprangen sie und rieselten, als ob glühende Kohlenbrocke einen Rost durchglitten, in Funken herab. Nur die schwarzen, ausgebrannten Augenhöhlen blieben zurück, als das absolute Nichts, das sich hinter dem letzten Schleier des Grauens verbirgt.“ (AH2, S. 18)*

Karl Heinz Bohrer zeigt, dass diese Szene stark von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* inspiriert worden ist. Im *Sandmann* hat der Automat Olimpia, in den sich Nathaneel verliebt, “statt der Augen [...] zwei Löcher im Kopf, die nur durch den Betrug der starrblickenden Glasäugen versteckt sind.“<sup>81</sup> Bei Jünger entwickelt sich die Sitation anders; während der Ich-Erzähler heil bleibt, verliert die Fremde durch das Anstarren ihre Augen. Interessant ist der Augenblick des Augenkontaks und das was er letztlich bewirken kann. Denn, wenn ich jemanden in die Augen blicke “so sehe ich nicht nur ihn – und zusätzlich mich in Augenspiegel -, sondern dazu noch das, was ich bewirke, indem ich blicke.“<sup>82</sup> Doch was bleibt, wenn die Augen zerspringen, ist das “absolute Nichts“ (AH2, S. 18), woraus sich auch die Bedeutung der Augen rauslesen kann, dass das “Gesicht [...] der edelste Sinn [ist]. Die anderen vier Sinne belehren uns nur durch die Organe des Taks: wir hören, wir fühlen, riechen und betasten alles durch Berührung; das Gesicht aber steht unendlich höher, verfeinert sich über die Materie und nährt sich den Fähigkeiten des Geistes.<sup>83</sup>

Diese Art von Reflexionen die das Auge bewirken kann, kehren an anderen Stellen im *Abenteuerlichen Herz* wieder. Zwar ist nicht mehr die Rede vom Anblicken sondern von der Wahrnehmung des Ichs. Im Eintrag *Das Rotschwänzchen* sitzt der Ich-Erzähler im Garten und beobachtet, wie aus einem Rotschwänzchennest ein Junges abstürzt und “tot auf dem Estrich bleibt.“ (AH2, S. 140) Das erste was der Beobachter wahrnimmt, sind “sein Leib [...] und die großen Augenäpfel“, die “dunkel durch die rosige Haut“ schimmern. (ebd.) Dieser Vorfall bringt den Erzähler auf Gedanken, die er als “glücklich empfand”(ebd.), und er stellt fest, dass “nicht nur unsere Augen, sondern unse-

---

81 Ebd. S. 76.

82 Ebd. S. 59.

83 J.W.Goethe: Maximen und Reflexionen Nr. 745. In: Sämtliche Werke, Artemis-Ausgabe Bd.9, S.600, zitiert nach: Gert Mattenklott: Kalte Augen, op. cit, S. 60.

*re Sinnen [...] den Spiegeln [gleichen], daß sie nach außen gerichtet und blind auf ihrer Rückseite sind. Uns ist vom Auge das Tapetum nigrum zugewandt. So leben wir im toten Winkel unserer selbst. Unser Gesicht, unsere Bewegungen erscheinen uns im Film wie die eines Fremden; unsere Stimme, wie sie die Schallplatte wiedergibt, klingt uns unbekannt. Selbst unser einfaches Lichtbild setzt uns in Verlegenheit; wir erkennen es meist ungern als das unsere an.“* (AH2, S.143) Im *Notizen zum Rotschwänzchen* kommt er auf das Spiegelbild zu sprechen: “*Wenn wir, etwa auf der Straße oder vom Fenster aus, einen Unfall beobachten, wird ein benommener Zustand sich unserer bemächtigen. Bleiben wird während solcher Befangenheit zufällig vor dem Spiegel stehen, so werden wir wahrnehmen, daß uns das Bewußtsein der Identität zwischen uns und unserem Spiegelbild verlorengegangen ist. Es blickt ein Fremder aus dem Glas.*“ (AH2, S.146)

Der Ich-Erzähler vermeidet solch einen Blick, und weiter heisst es im *Notizen zum Rotschwänzchen*: “Auch ist hier wohl einer der Gründe zu suchen, aus denen bei Todesfällen die Spiegel im Hause verhängt wurden.“ (ebd.)

In Ernst Jüngers *Abenteuerlichem Herz* entwickeln sich verschiedene Szenen, die ein Bild des Schreckens auslösen. Ein Unfall, wie Jünger oben ihn nennt, könnte mit dem Eintrag *Das Entsetzen*<sup>84</sup> verglichen werden. In beiden Fällen geht es um das Erschrecken. Und die “Intensität einer extremen Wahrnehmung selbst [...] enthält den Schrecken.“<sup>85</sup> Das Ich, dass die Perspektive der Objektbeschreibung einnimmt, wird mit den Wahrnehmungen identisch.

## SCHLUSSWORT

Ein Jahr nachdem die zweite Fassung von *Das abenteuerliche Herz* erscheint, bringt Jünger die Erzählung *Auf den Marmorklippen* (1939) heraus. In diesem Text ist Jüngers Stellungnahme zum deutschen Nationalsozialismus

---

84 “Es gibt eine Art von dünnen und großflächigem Blech, mittels dessen man an kleinen Theatern den Donner vorzustäuschen pflegt. Sehr viele solcher Bleche, noch dünner und klangfähiger, denke ich mir in regelmäßigen Abständen übereinander angebracht, gleich Blättern eines Buches, die jedoch nicht gepreßt liegen, sondern durch eine sperige Vorrichtung voneinander entfernt gehalten sind. Auf den obersten Blatt dieses gewaltigen Stoßes hebe ich dich empor, und sowie das Gewicht deines Körpers es berührt, reißt es krachend entzwe. Du stürzt, und stürzest auf das zweite Blatt, das ebenfalls und mit heftigerem Knalle zerburst. Der Sturz trifft auf das dritte, vierte und fünfte Blatt und so fort, und die Steigerung des Falles läßt die Schläge in einer Beschleunigung aufeinanderfolgen, die einem an Tempo und Heftigkeit anwachsenden Trommelirbel gleicht. Immer noch rasnder werden Fall und Wirbel, in einen mächtig rollenden Donner sich verwandeln, der endlich die Grenze des Bewußtseins sprengt.“ Ernst Jünger: *Das abenteuerliche Herz.*, S. 16.

85 Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens.*, S. 170.

deutlich; er “charakterisiert die Taten einer barbarischen Bewegung, die Erscheinungen einer Schreckensherrschaft, als menschenwürdig und lehnt diese Herrschaftsformen ab.“<sup>86</sup> Obwohl Marmorklippen in einer “Sklavensprache“ geschrieben wurde und für viele unzugänglich blieb, galt sie als *das* “Dokument der Distanzierung Jüngers vom deutschen Nationalsozialismus“<sup>87</sup>

Doch wird schon ein Jahr zuvor im *Abenteuerlichen Herz*, welches mit verschiedenartige Reflexionen und noch stärker ausgeprägten Symbolen und Abstraktionen arbeitet, die Figur des Oberförsters skizziert. Im Eintrag *Der Oberförster* dringt der Ich-Erzähler ins Innere der Urwaldinseln ein um den Oberförster aufzusuchen, der “einen Adepten vernichten wollte, der nach der blauen Natter auf Jagd gegangen war.“ (AH2, S.50) Der Ich-Erzähler trifft den Oberförster, unterhält sich mit ihm und macht sich auf dem Weg den Adepten zu suchen. Im Wald wird ihm bewußt: “Ich selbst war ja der Adept gewesen, der Mensch, den er vernichten wollte, ich selbst das Wild, das durch die blaue Natter verlockt worden war.“ (AH2, S.53-54) Jünger der oft mit dem Symbol der blauen Natter operiert, setzt sie vielleicht in diesem Abschnitt nicht als die Verkörperung des Bösen sondern der Verführerin, welche Erkenntnis verspricht. Die Schlange führt den Adepten zur Erkenntnis und wendet ihn vom Oberförster ab.

Die literarischen Werke der inneren Emigranten wurden in der Sklavensprache geschrieben, und *Das abenteuerliche Herz* hält die Symbolik und die Distanz ein, mit der zur Zeit des Nationalsozialismus das Unaussprechliche maskiert und chiffriert wurde. Jünger aber entwickelt im *Abenteuerlichen Herz* ein markant kühl und objektbezogenes Sehen. Die Macht, die die Bilder im Gegensatz zu der Sprache besitzen, zeigt Jünger in seinen kurzen Einträgen, die einer Galerie ähneln. Von der distanzierten Beobachtung schaltet der Dichter auf die Beschreibung um. Am Werk sind nur Auge und Hand, die sich gegenseitig abwechseln. Und das Herz, denn: “[e]rst wenn das Herz die Armee der Gedanken kommandiert, gewinnen Tatsachen und Feststellungen ihren Wert.“ (AH1, S.100)

---

86 Wolfgang Brekle: Das Unbehagen Ernst Jüngers an der Nazi-Herrschaft., S.343.

87 Ebd. S. 344.

## LITERATURVERZEICHNIS PRIMÄRLITERATUR

- Hamann, Johann Georg (1950), "Aesthetica in nuce", In: *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe hrsg. von Josef Nadler. Bd. II Herder, Wien
- Jünger, Ernst (1979), *Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht. Sämtliche Werke*, Bd. 9 Zweite Abteilung Essays III, Klett-Cotta Stuttgart
- Jünger, Ernst (1979), *Tagebücher und Strahlungen I. Sämtliche Werke*, Bd. 2, Klett-Cotta, Stuttgart
- Jünger, Ernst (1979), "Sizilischer Brief an den Mann im Mond", In: *Sämtliche Werke*, Bd. 9. Klett-Cotta, Stuttgart
- Jünger, Ernst (1999), Auf den Marmorklippen. Sämtliche Werke, Bd. 15 Dritte Abteilung. Erzählende Schriften I. Klett-Cotta, Stuttgart
- Mörike, Eduard (1967), "Mozart auf der Reise nach Prag", In: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Mit einem Nachwort von Benno von Wiese sowie Anmerkungen, Zeittafel und Bibliographie von Helga Unger, Bd. 1, Winkler, München
- Rilke, Rainer Maria, "Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge", In: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn, Wiesbaden und Frankfurt a.M.: Insel Bd.6, 1955-1966.

## SEKUNDÄRLITERATUR

- Brekle, Wolfgang (1994), "Das Unbehagen Ernst Jüngers an der Nazi-Herrschaft", In: *Weimarer Beiträge* 40 (S. 335-350).
- Bohrer, Karl Heinz (1978), *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Carl Hanser, München
- Deutsche innere Emigration. Anti-Nationalistische Zeugnisse aus Deutschland gesammelt und erläutert von Karl O. Paetel*, (1946), Hrg. von Friedrich Krause, Friedrich Krause, New York
- Fischer, Rotraut (2004), "Don Quijote oder Das Abenteuerliche Herz. Eine Annäherung an die Kunst Ernst Jüngers", In: Ernst Jünger. *Politik – Mythos – Kunst*, Hrg. von Lutz Hagedstedt, Walter de Gruyter (S.87-101), Berlin
- Gruenter, Rainer (1952), "Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger", In: Euphorion 46, (S. 170-201).
- Loose, Gerhard (1952), "Die Tigerlilie. Ein Beitrag zur Symbolik in Ernst Jüngers Buch vom 'Abenteuerlichen Herzen'", In: Euphorion 46, (S. 202-216).
- Mayer, Martin (1990), *Ernst Jünger*, CarlHanser, München
- Martus, Steffen (2001), *Ernst Jünger*, Weimar: Metzler, Stuttgart

- Mattenkrott, Gert (1982), “Kalte Augen“, In: *Der übersinnliche Leib*, Beiträge zu Metaphysik des Körpers, Reinbeck bei Hamburg: Rowolth (S.47-78).
- Schwarz, Hans-Peter (1962), *Der konservative Anarchist, Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers*, Freiburg in Breisgau: Rombach
- Staub, Norbert (2000), *Wagnis ohne Welt. Ernst Jünger Schrift* Das abenteuerliche Herz und ihr Kontext, Königshausen & Neumann, Würzburg
- Zuch, Rainer (2004), “Kunstwerk, Traumbild und stereoskopischer Blick. Zum Bildverständnis Ernst Jüngers“ In: Ernst Jünger. *Politik – Mythos – Kunst*, Hrg. von Lutz Hagestedt, Berlin: Walter de Gruyter (S. 477-497).

“... U MRTVOM UGLU NAS SAMIH...“

DISTANCIRANI POGLED U *PUSTOLOVNOM SRCU*  
ERNSTA JÜNGERA I VEZA S “UNUTARNJOM  
EMIGRACIJOM“

*Sažetak*

U ovoj raspravi predmet analize bilo je djelo *Pustolovno srce* Ernsta Jüngera, i to u nekoliko specifičnih struktura opažanja i motiva “unutarnje emigracije“. Najprije smo dali uvid u Jüngerov žurnalistički i politički angažman s ciljem da pokažemo političku uključenost autora kao i kasnije povlačenje iz politike. Pojam “unutarnje emigracije“ i tzv. “robovskog jezika“ jednog književnog izraza koji se u doba nacional-socijalizma koristi simbolima i metaforama, osvijetlili smo na primjeru Jüngerovog djela *Pustolovno srce* (druga verzija), u kojem se nismo bavili pitanjem šifrirane kritike nacizma već unutarnjim opažanjem u znaku distanciranog pogleda. U *Pustolovnom srcu* dominantni hladni pogled, koji označava odmak od subjektivizma i uklon objektivizmu, daje zapisima jednu impulsivniju crtlu, a slični motivi i slike bit će ponovno obrađene u Jüngerovom kasnijem romanu *Na mramornim liticama* (*Auf den Marmorklippen*, 1939.), koji predstavlja roman “unutarnje emigracije“ par excellence.

Špela VIRANT

## DER WELTENSAMMLER UND DER WELTERFINDER

Zu *Der Weltensammler* von Ilija Trojanow und *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić

SCHLÜSSELBEGRIFFE: *zeitgenössische deutschsprachige Literatur, Migrationsliteratur, kulturelle Identität, Saša Stanišić, Ilija Trojanow*

Im Jahr 2006 erschienen zwei sehr erfolgreiche deutschsprachige Romane von Autoren mit Migrationshintergrund: *Der Weltensammler* von Ilija Trojanow und *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić. Beide Romane beschäftigen sich mit der Problematik der kulturellen Identität. Im vorliegenden Artikel wird kurz dargestellt und verglichen, auf welche Weise sie sich mit der Opposition zwischen dem Fremden und dem Eigenen auseinandersetzen und welche Möglichkeiten des Umgangs mit dieser Opposition sie einräumen. Trotz zahlreicher Unterschiede kann für beide Romane festgestellt werden, dass sie den Kern der modernen Identitätsproblematik in einem Überfluss von Identitätszuweisungen vermuten. Die Helden beider Romane suchen einen Ausweg aus der Beengtheit dieser Zuweisungen, indem sie ihnen erfundene Identitäten entgegenhalten.

Im Jahr 2006 sind im deutschsprachigen Raum – unter vielen anderen – zwei Bücher zweier Autoren mit ‘Migrationshintergrund’ erschienen, die überraschend große Erfolge feiern konnten. Beide Autoren wurden in Südosteuropa geboren, beide im Folgenden besprochenen Romane kreisen um das Problem der kulturellen Identität und der Fremdheit und beide – sowohl Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert* wie auch Ilija Trojanows *Der Weltensammler* – liefern Ansätze zur Reflexion und zur möglichen Auflösung der Opposition zwischen dem Fremden und dem Eigenen.

Der Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* ist das Erstlingswerk von Saša Stanišić. Er wurde im Jahr 1978 in Višegrad geboren und lebt seit 1992 in Deutschland. Im Jahr 2004 begann Stanišić sein Studium am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. Sein erster Roman erregte viel Auf-

sehen und wurde 2006 für den Deutschen Buchpreis nominiert, den er zwar nicht erhielt, doch schon die Nominierung sicherte ihm eine noch größere Aufmerksamkeit der Medien und des Lesepublikums.

Stanišić erzählt in seinem Roman die Geschichte des jungen Aleksandar Krsmanović, der seine Kindheit im zerfallenden Jugoslawien der späten 1980er Jahre verbringt, den Anfang des Krieges in Višegrad erlebt, mit seinen Eltern nach Deutschland auswandert und nach Jahren wieder zurückkehrt, um das Land seiner Kindheit zu suchen und nicht wieder zu finden.

Die Struktur könnte bedingt als ‘Roman im Roman’ bezeichnet werden: Der erste Teil wird von dem kindlichen Ich-Erzähler Aleksandar erzählt, der eine Entwicklung durchläuft, bis er, zum jungen Mann herangereift, einen Roman schreibt, den er mit dem Titel “Als alles gut war“ versieht. Dieser ‘Roman’ bildet den zweiten Teil des Buches. Der Erzählfluss wird oft gebrochen, indem Briefe, dokumentarische Texte, lyrische Abschnitte oder Erzählungen aus anderen Perspektiven eingefügt werden. Derartige erzähltechnische Interventionen häufen sich, je mehr sich das Erzählte von den Erinnerungen an die vermeintlich glückliche Kindheit entfernt und versucht, die Wahrnehmung des Kriegs und der Emigration wiederzugeben. So kann der Leser mitverfolgen, wie gleichzeitig der Blick des Erzählers heranreift und wie die von ihm erfasste Welt allmählich den Zusammenhalt verliert und zerbröckelt, wobei diese Prozesse nicht kontinuierlich verlaufen, sondern Beschleunigungen und Verzögerungen erfahren.

Die Kritik hat Stanišićs Erstlingswerk positiv bis begeistert aufgenommen, nur Iris Radisch nimmt in ihrer Rezension in *Der Zeit* vom 5.10.2006 eine ablehnende Haltung gegenüber dem Roman ein. Sie liest das Buch vor allem als Roman über den Krieg und hat ihm deshalb viel vorzuwerfen. Vor allem bemängelt sie, dass auch dieses Buch keine Aufklärung liefert und den Leser nicht informiert, “[w]er da eigentlich gegen wen war“. So hohe Erwartungen, wie die geforderte Spiegelung der Wirklichkeit und Wahrheit des Krieges, kann ein Roman schon wegen seines fiktionalen Charakters und der Zeichenhaftigkeit der Sprache wohl kaum erfühlen. Der Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* erhebt auch keinen Anspruch auf die Wiedergabe von Wirklichkeit und Wahrheit, sondern setzt sich gerade mit dem Erzählen und Erfinden auseinander, was bei einer auf Kriegsberichterstattung ausgerichteten Lektüre zwangsläufig außer Acht gelassen werden muss. Dementsprechend kann auch die Romanstruktur nur als “ein wenig einsturzgefährdete Romangebäude“ gedeutet werden.

Ein weiteres Problem, das Iris Radisch in ihrer Rezension anspricht, betrifft Stanišićs Ausdrucksweise. Während andere Rezensenten seine Sprache als prall, bunt und ausdrucksstark bejubeln, findet sie in seiner Prosa nur eine “bemüht märchenhafte Ausdrucksweise“.

Zwar ist das Ziel des vorliegenden Aufsatzes weder die literaturkritische Bewertung von Stanišićs Roman, noch die literaturtheoretische Bewertung der deutschsprachigen Literaturkritik, so ist es aber trotzdem notwendig, an dieser Stelle auf den Vorwurf von Radisch einzugehen, denn darin spiegeln sich gerade jene Probleme im Umgang mit der Multikulturalität, die von den hier besprochenen Autoren in ihren Werken aufgegriffen und reflektiert werden und deren Auflösung zu den Aufgabenbereichen der so genannten Auslandsgermanistik, also auch der Germanistik im südosteuropäischen Raum gehören könnte.

Es lässt sich kaum abstreiten, dass die Ausdrucksweise von Stanišić dem an deutschsprachiger Literaturtradition geschultem Ohr tatsächlich oft fremd klingt. Er entwickelt einen eigenen Schreibstil, eine eigene Ausdrucksweise – etwas, wofür sich junge deutschsprachige Autoren oft sehr bemühen und was oft dann auch bloß bemüht und angestrengt klingt. Aber obwohl diese eigene oder eigenwillige Ausdrucksweise von Stanišić den meisten Rezensenten auffällt und von ihnen lobend oder tadelnd hervorgehoben wird, lässt sich niemand auf eine genauere Betrachtung seiner Schreibweise ein. Kaum jemand stellt die Frage, ob diese Qualität des Romans vielleicht daher kommt, dass Deutsch nicht die Muttersprache des Autors ist. Besonders erstaunlicher ist das Übersehen multikultureller Einflüsse bei diesem Roman, da sie ja selbst im Roman thematisiert werden, sich auf der Sprachebene in Syntax, Lexik und Orthographie niederschlagen und den Bezug zur einer fremden rhetorischen und literarischen Tradition herstellen. Multikulturalität ist also etwas, dass von der deutschen Kritik leichter deklariert als wahrgenommen oder gar praktiziert wird.

Vielleicht ist es deshalb auch nicht überraschend, dass die meisten Kritiken übersehen, dass die Weltbilder, die Stanišić entwirft – so brüchig sie auch sein mögen –, nicht als Abbild einer vergangenen Wirklichkeit des Balkankriegs zu lesen sind, sondern als Kommentare zu den Bildern der westeuropäischen Gegenwart, wie sie von der zeitgenössischen deutschen Literatur und den Medien entworfen werden. Liest man die Schilderungen des kindlichen Erzählers über die Welt vor dem Krieg und über den Krieg mit dem Anspruch, die Wahrheit über diese Zeit zu erfahren, kann man ihnen sehr wohl Naivität und märchenhafte Verklärung vorwerfen, lässt man jedoch die-

sen Anspruch fallen und stellt diese Bilder jenen literarischen und massen-medialen Bildern der westeuropäischen Gegenwart gegenüber, so wird erst sichtbar, wie sehr diese Bilder von Ängsten dominiert werden – der Angst vor Terrorismus, Arbeitslosigkeit, Krankheiten usw. – „wobei sie das, wovor man vielleicht Angst haben sollte, verdecken. Stanišić entwirft also Bilder einer Welt vor dem Krieg, „als alles gut war“, einer Welt, die nicht von diesen Ängsten geprägt ist, und er ist dabei vorsichtig genug, den Ursprung dieser Bilder mehr in der Phantasie als in der Erinnerung seines Erzählers zu verorten. Aber das genügt auch, um den Leser daran zu erinnern, dass die Welt nicht immer von solchen Ängsten dominiert wurde, dass also diese Ängste im Laufe der letzten ein bis zwei Jahrzehnte medial produziert worden sind und auf eine bestimmte Manipulierbarkeit hinzielen. Und dies zu Erinnern ist etwas, was von der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur, wie auch von der Kritik, kaum geleistet wird.

Ilija Trojanow, der zweite hier besprochene Autor, ist eine Generation älter als Saša Stanišić und war noch jünger, als er Südosteuropa verließ. Er wurde 1965 in Sofia geboren, floh mit seiner Familie 1971 über Jugoslawien und Italien nach Deutschland. 1972 zog die Familie weiter nach Kenia. 1985 kehrte er nach Deutschland zurück und studierte in München Rechtswissenschaften und Ethnologie. Im Jahr 1992 gründete er in München den Kyrill & Method Verlag. Im Jahr 1999 zog er nach Bombay, 2003 nach Kapstadt.

Trojanows erster Roman mit dem Titel *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* erschien 1995. Der Weltensammler ist sein zweiter Roman, außerdem veröffentlichte er zahlreiche Reiseberichte. Für sein Werk erhielt er bereits mehrere Auszeichnungen, Preise und Stipendien. Darunter den Preis der Leipziger Buchmesse 2006 für den Roman *Der Weltensammler*.

Die Hauptfigur im Roman *Der Weltensammler* ist Richard Francis Burton. Die Figur wurde vom Leben und Werk des historischen R. F. Burton inspiriert, der von 1821 bis 1890 lebte. Der Roman, der zwar sowohl an historische und biographische Romane wie auch an Reise- und Abenteuerromane anknüpft und mit ihnen spielt, setzt sich über die Grenzen solcher Genres hinweg.

Trojanows Verfahrensweise erinnert diesbezüglich an Romane wie *Die Entdeckung der Langsamkeit* von Sten Nadolny oder an *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* von Christoph Ransmayr. In literaturhistorischer Hinsicht wäre ein Vergleich zwischen Trojanows Roman und diesen zwei Werken, die in den 1980er Jahren erschienen sind, aufschlussreich, da sich dadurch Verschiebungen in der Gestaltungsweise und Themenwahl sowie im Umgang

mit traditionellen Genres nachzeichnen ließen und so die Kennzeichen und die möglichen Unterschiede zwischen der frühen und der späten postmodernen Literatur deutlichere Konturen bekämen. Ein solcher Vergleich, bei dem auch weitere zeitgenössische Texte hinzugezogen werden müssten, lässt sich im Rahmen des vorliegenden Artikels nicht ausführen. Formulieren lässt sich nur die These, dass die in den 1980er Jahren kaum thematisierten Probleme der kulturellen Identität heute immer mehr in den Vordergrund treten.

In Trojanows Roman *Der Weltensammler* werden drei abenteuerliche Geschichten aus Burtons Leben beschrieben: sein Aufenthalt als Offizier der britischen Kolonialarmee in Indien, seine Reise in der Verkleidung eines muslimischen Pilgers nach Mekka und seine Suche nach den Quellen des Nils in Afrika. Dementsprechend ist das Buch in drei Abschnitte gegliedert, die von der Schilderung seines Todes an seinem letzten Wohnort – in einer Villa oberhalb von Triest – umklammert werden.

Auch in diesem Buch, das wesentlich umfangreicher und komplexer im Aufbau ist, wird der Erzählfluss gebrochen. Der Haupterzählstrang schildert Burtons Geschichte, und zwar aus einer vorwiegend personalen Erzählperspektive, wobei die Erzählweise durch den Gebrauch der erlebten Rede und durch fremdsprachliche Ausdrücke – aus den jeweiligen Landessprachen – gekennzeichnet ist.

Dieser Haupterzählstrang wird in allen drei Teilen durch zwischengeschaltete Kapitel unterbrochen, die oft, aber nicht ausschließlich, dialogisch strukturiert sind und Perspektivenwechsel sowie Nebenerzählungen ermöglichen. In jedem der drei Teile sind es andere Figuren, die Burtons Geschichte auf diese Weise begleiten, ergänzen und kommentieren. Dadurch entsteht auch der Eindruck, dass jede dieser Figuren einen anderen Burton gekannt haben muss. So wird schon durch die Erzählstruktur das Problem der Identität in den Vordergrund gerückt.

Als Beispiel sei nur der erste Teil genauer beschrieben, da hier ein weiterer Themenkomplex hervortritt, der für das Buch wichtig ist. Burtons Geschichte wird hier durch Dialoge zwischen Burtons indischem Diener Naukaram und einem Schreiber unterbrochen. Burtons Diener wendet sich an den Schreiber mit der Bitte, ihm einen Brief, eine Art Empfehlungsschreiben aufzusetzen. Zu diesem Zweck erzählt Naukaram in den Gesprächen mit dem Schreiber seine Lebensgeschichte. Er erzählt vor allem über die Zeit, die er an Burtons Seite verbrachte. In diesen zwischengeschalteten Kapiteln ändert sich, durch die dialogische Form vermittelt, die Erzählperspektive, die, obwohl durch den Ich-Erzähler unmittelbarer wirkend, einen verfremdeten, fremden,

distanzierten Blick auf Burton wirft. Zudem dient die dialogische Form nicht nur zur Vermittlung des Perspektivenwechsels, sondern ermöglicht auch, wie erwähnt, die Einführung eines weiteren Themenkomplexes. Die Stimme des Schreibers liefert autoreflexive, poetologische Überlegungen, in denen das Schreiben und Erzählen thematisiert werden. Der Schreiber eignet sich Naukarams Geschichte allmählich an, bis sie sich dem Erzählenden entfremdet und zu einem Werk der Fiktion, zu einem Roman im Roman entwickelt. Der Schreiber, der sich als Erschaffer dieses Werks fühlt, weigert sich jedoch – aus alter Tradition beziehungsweise aus Aberglauben – das Ende der Geschichte zu hören und aufzuschreiben: „Kein Mensch sollte die ganze Geschichte kennen.“ (Trojanow 2006: 219)

So bleiben auch die Bilder und Geschichten, die in Trojanows Buch geschildert werden, trotz des Aufbaus, der Geschlossenheit suggeriert, unvollständig, was im Buch selbst als nahezu ethisches Imperativ formuliert wird. Weder bei Stanišić noch bei Trojanow fügen sich die Geschichten und Bilder zu einem ganzen, zusammenhängenden und sinnhaften Weltbild, doch wird dies bei Trojanow deutlicher als Konzept thematisiert.

Stanišić und Trojanow gehören unterschiedlichen Generationen an und die hier besprochenen Romane sind sehr unterschiedlich zeitlich und räumlich verortet – einmal in Europa des 20. Jahrhunderts, einmal in Asien und Afrika des 19. Jahrhunderts – und nicht zuletzt sind sie auch sprachlich und erzähltechnisch sehr unterschiedlich gestaltet. Trotz der Unterschiede haben die deutschen Kritiker an beiden Romanen mit ähnlichen Bezeichnungen vor allem die Sprache und die Erzählweise gelobt: sie sei glänzend, anschaulich, sinnlich, üppig, prall ausgemalt, farbig, farbenprächtig, bunt – und was es an ähnlichen Bezeichnungen noch gibt, die zwar wenig über die Romane aussagen, um so mehr aber über die deutsche Kritik und ihren schamhaft verschwiegenen Überdruss sowohl an der zerebral verknappten Erzählweise einiger deutscher Autoren wie auch an modischen westdeutschen Generationbüchern wie *Generation Golf* von Illies (vgl. Kämmerlings 2006).

Neben dieser sinnlichen, anschaulichen Erzählweise, die beiden bescheinigt wird, ähneln die Bücher sich noch durch die wiederholte Brechung des Erzählflusses, das collagieren unterschiedlicher Textsorten, den Ansatz zur Schachtelkonstruktion eines Romans im Roman und der aus all dem resultierenden Unvollständigkeit und Brüchigkeit der gelieferten Weltbilder. Vor diesem gleichermaßen bunten und fragmentierten Hintergrund zeichnet sich in beiden Werken ähnlich die Problematik der kulturellen Identität und Fremdheit ab.

Im Roman von Stanišić stellt sich dem kleinen Aleksandar die Frage der kulturellen Identität zunächst im Rahmen der Jugoslawischen Konflikte:

*Ich bin ein Gemisch. Ich bin Halbhalb. Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also. Es gab den Schulhof, der sich wunderte, wie ich so etwas Unge naues sein konnte, es gab Diskussionen, wessen Blut im Körper stärker ist, das männliche oder das weibliche, es gab mich, der gerne etwas Eindeutigeres gewesen wäre oder etwas Erfundenes [...].* (Stanišić 2006: 54)

Erneut – aber nun aus einem anderen Blickwinkel – stellt sich ihm diese Problematik in Deutschland, wo er ihr zunächst mit einem missglückten Anpassungsversuch begegnet, wie etwa mit dem unbeholfenen Versuch einer orthographischen Anpassung seines Namens: er unterschreibt seinen Brief mit “Alekßandar”. (Stanišić 2006: 139) So witzig belanglos diese Episode auch anmutet, so wird in einem einzelnen Buchstaben die gesamte Desorientiertheit eines jungen Emigranten in einer fremden Kultur ausgedrückt.

Für Aleksandar erweisen sich beide Auswege aus dem Gefühl der Fremdheit als illusorisch: sowohl die Stärkung des in sich schon diffusen Eigenen, wie auch die Assimilation beziehungsweise das Aneignen des Fremden. Das Fremde und das Eigene kann und will er nicht als Gegensätze behaupten, so sucht er ein Drittens, in dem dieser Gegensatz aufgehoben werden soll. Als dieses Dritte bietet sich ihm das Erzählen und Erfinden an, das er von seinem Opa Slavko als Kind gelernt hat. In seiner individuellen Familiengeschichte sucht er das Instrumentarium, das ihm helfen soll, die Fallhöhen der kollektiven Geschichte zu überbrücken. Er erfindet eine Welt, um sich darin selbst zu erfinden. Die Opposition zwischen dem Eigenen, das immer schon fremd war, und dem Fremden, das zum Eigenen werden müsste, es aber nie werden kann, wird im Fiktionalen wenn schon nicht aufgehoben, so doch auf eine andere Ebene versetzt: diese Fiktion ist seine *eigene* Erfindung, als Fiktion aber bleibt sie der Realität *fremd*. Hier beginnt die Arbeit des Erfinders und Erzählers von Neuem: er schreibt, um die Opposition von Fiktion und Realität aufzulösen und um die Fiktionalität dessen, was als Real wahrgenommen wird, aufzuzeigen.

Bei Trojanow wird die Problematik des Fremden und des Eigenen deutlich komplexer und ambivalenter gezeichnet, was schon der polyfonen Erzählstruktur zu verdanken ist.

Auch Richard Francis Burton befindet sich in einer Situation, in der ihm das Eigene fremd geworden ist: Nach seinen langen Aufenthalten in der Frem-

de fühlt er sich zu Hause im viktorianischen England nicht mehr heimisch. Die Entfremdung ist bei Trojanows Burton nicht nur historisch anders bedingt als bei Stanišićs Aleksandar, Burton ist auch wesentlich älter, bereits ein junger Offizier der britischen Kolonialarmee, als er in ein fremdes Land zieht. Deshalb trägt Burtons Entfremdung von dem viktorianischen Heimatland weniger die Züge eines tragischen Schicksals als die einer melancholischen Rebellion.

Auch Burton wird in den fremden Kulturen er nicht heimisch, obwohl er sich darum bemüht: Er geht auf sie ein, er passt sich ihnen an, lernt die Sprachen, studiert die Religionen und nimmt die entsprechenden Verhaltensmuster an. Auch wenn sich Burton dem Gefühl hingeben mag, Teil einer anderen Kultur geworden zu sein, versorgt Trojanow den Leser durch die Gegenstimmen der einheimischen Erzähler mit genügend Informationen, die Burton in den Augen dieser Einheimischen als Fremden denunzieren. Burtons Reaktion auf die Fremdheit, die im Eigenen und im Angeeigneten lauert, ist – im Gegensatz zu Aleksandar – nicht die Flucht in eine fiktionale Welt, sondern der wiederholte Aufbruch in immer neue fremde Welten, in denen er immer neue Rollen annimmt. Trojanow zeichnet Burton zeitgerecht als Menschen des 19. Jahrhunderts, als Wissenschaftler, der im positivistischen Wahn getrieben ist, die gegebenen Welten zu sammeln und zu messen – und immer wieder das Unheimische/Unheimliche nach Außen zu projizieren.

Da aber Trojanow trotz allem einen modernen Roman schreibt, beleuchtet er das Problem der Fremdheit aus unterschiedlichen, gleichwertigen Perspektiven und zeigt unterschiedliche Positionen auf, wobei Burtons Position durchaus wandelbar und labil erscheint.

So stellt er Burton einem General der Britischen Kolonialarmee entgegen: “Der General war getrieben, die Fremde zu verändern, zu verbessern. Dieser Burton hingegen wollte die Fremde sich selbst überlassen, weil die Verbesserung der Fremde ihre Auslöschung bedeuten würde.“ (Trojanow 2006: 131)

Burtons Position mag zwar klar formuliert sein, doch auch wenn er die Fremde nicht verändern will, so will er sie doch kartographieren, vermessen und katalogisieren – was auch eine Form der Aneignung ist. Nebenbei betätigt er sich dann auch als Spion für eben jene Kolonialherren, deren Position er kritisiert.

Burton war als Spion erfolgreich, weil er sich der fremden Kultur durch intensives Studium so anpassen konnte, dass ihn in seiner Verkleidung kaum jemand als Briten erkannte. Doch auch diese Anpassung ist nicht unproblematisch. Trojanow stellt hier Burton einen seiner Lehrer aus dem heutigen Pakistan gegenüber. In einem Gespräch mit dem Lehrer wehrt sich Burton gegen

die groben, schwarz-weißen Muster von Freund und Feind. Er will etwas drittes, etwas dazwischen und schlägt vor: „Wenn ich die Identität eines anderen annehme, dann kann ich fühlen, wie es ist, er zu sein.“ (Trojanow 2006: 211f.) Doch der Lehrer weist ihn zurecht:

*Du kannst dich verkleiden, soviel du willst, du wirst nie erfahren, wie es ist, einer von uns zu sein. Du kannst jederzeit deine Verkleidung ablegen, dir steht immer dieser letzte Ausweg offen. Wir aber sind in unserer Haut gefangen. Fasten ist nicht dasselbe wie hungern.* (Trojanow 2006: 212)

Der Lehrer macht ihn darauf aufmerksam, dass eine Identität, die man als Rolle annimmt (was durchaus auch als eine Erfindung verstanden werden kann), nie zur Identität wird, sondern immer eine Rolle bleibt – egal, ob das Motiv für Burtons Rollenspiele der Wunsch nach dem Erkennen fremder Kulturen oder die Flucht vor Identitätszuweisungen ist.

Eine dritte Gegenüberstellung findet zwischen Burton und seinem hinduistischen Lehrer Upanitsche statt. Upanitsche versteht das Fremde auf der Folie der hinduistischen Theologie und geht von einem Konzept der Einheit aus, von Brahman, Atman, dem Göttlichen, Absoluten, Unendlichen, dem Einen und einziger Existierenden. So „ist jeder Gedanke, der entzweit, ein Verstoß gegen die höchste Ordnung. Deswegen gilt es schon als Gewalt, wenn wir uns als Fremde ansehen, wenn wir uns als andere betrachten.“ (Trojanow 2006: 185)

In diesem Weltbild herrscht die Einheit von Fremd und Eigen. Innerhalb des Einen ist es unmöglich, sie zu trennen. Einen davon herauszulösen aber würde bedeuten, es dem Bereich des Nicht-Existierenden zu übermitteln.

Auch in Trojanows Roman lässt sich nicht eine klare Opposition zwischen dem Fremden und dem Eigenen feststellen. Im Unterschied zu Stanišić, der diese Opposition durch die Einführung eines klar umschriebenen Dritten, des Erfundenen, auflöst, um die Problematik des Denkens in Oppositionen auf einer anderen Ebene zu reflektieren, splittert Trojanow diese Problematik auf, indem er unterschiedliche Wege und Positionen zeigt und alles Gesagte immer wieder in Frage stellt. Diese Positionen sind unter anderem:

- das Fremde und das Eigene können als Opposition belassen werden;
- die Opposition kann eliminiert werden, indem das Fremde durch unterschiedliche Methoden der Aneignung ausgelöscht wird;
- die binäre Opposition kann einem Dritten gegenüber gestellt werden
  - einem Erfundenen, einem Rollenspiel – und so wenigstens in ihrem Konfliktpotential entschärft, wenn schon nicht aufgelöst werden ;

- 
- die Opposition kann in einem Konzept des Absoluten aufgehoben werden;
  - die Opposition kann in Frage gestellt werden, indem das Fremde nicht als das dem Eigenen Gegenübergestellte gesehen wird, sondern als das, was dem Eigenen immer innewohnt.

Sowohl Stanišić als Trojanow liefern in ihren Romanen aus dem Jahr 2006 Ansätze, um das dualistische Denken von Fremd und Eigen zu reflektieren. Obwohl dieses Thema klar im Trend der zeitgenössischen massenmedialen Diskurse steht, so stellen sich doch beide Autoren mit ihren Texten quer gegen die vorherrschende Tonart dieser Diskurse. Während in den Massenmedien über ein Zuviel des Fremden und Zuwenig des Eigenen moniert und die nach-moderne Identitätsproblematik als Rückfall in vor-moderne Fundamentalismen verteufelt wird, zeigen Stanišić und Trojanow, dass das zeitgenössische Leid eher aus einem Zuviel des Eigenen erwächst. Es ist der Überfluss von Identitätszuweisungen, der als fremd, widersprüchlich und das Eigene diffundierend empfunden wird und den nach-modernen Menschen in die Flucht treibt – in immer fremdere, erfundene, fiktionale oder virtuelle Welten, und zwar nicht, um sich dort endlich zu finden, sondern um sich dort von dem überfrachteten Ich zu befreien.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Stanišić, S. (2006), *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, Luchterhand, München  
Trojanow, I. (2006), *Der Weltensammler*, Carl Hanser, München Wien  
Radisch, I. (2006), “Der Krieg trägt Kittelschürze“, In: *Die Zeit* 41, S. 59.  
Kämmerlings, R. (2006), »Als die Fische Schnurrbart trugen«, In: *FAZ* 4.10.06.

## SAKUPLJAČ I IZUMITELJ SVIJETA

o *Sakupljaču svijeta* Ilije Trojanova i *Kako vojnik popravlja gramofon* Saše Stanišića

### *Sažetak*

Godine 2006. dva romana koje su napisali na njemačkom jeziku govornici čiji je maternji jezik drugi: *Der Weltensammler* Ilije Trojanova i *Wie der Soldat das Grammofon repariert* Saše Stanišića dostigli su veliki uspjeh. Jedna od tema u oba ova romana jeste problem kulturnog identiteta. Iako se ovaj problem u njima tretira različito, oba djela ukazuju na to da poteškoće kulturnog identiteta ne proizlaze iz njegovog nedostatka, nego obilja. Glavni likovi u obama romanima pokušavaju pronaći način da olakšaju svoj teret izmišljajući alternativne identitete.

Lejla MULALIĆ

## POSTMODERNA BIOGRAFIJA KAO MODEL (NE)KOMUNIKACIJE S PROŠLOŠĆU

**KLJUČNE RIJEČI:** *A. S. Byatt, The Biographer's Tale, postmoderni roman, biografija, autobiografija, viktorijansko doba, fikcija/činjenice, tekstualno posredovano znanje o prošlosti, samorefleksivnost postmoderne književne teorije*

Jedno od dominantnih obilježja književno-kritičkog opusa britanske autorice A. S. Byatt jeste grozničavo prizivanje tekstova i autora iz prošlosti, čime se pred čitaocem ukazuju nova, čudesna čitanja historijskih perioda koji su nam se činili davno zaposjednutim. Nakon romana *Possession* i zbirke pripovjedaka *Angels and Insects*, u kojima Byatt međuprostor koji dijeli viktorijansku historijsku stvarnost i naše znanje o njoj popunjava fascinantnim reinterpretacijama i tako nam stvara iluziju o prisustvu prošlosti, pa makar i u tekstualnoj formi, autorica pravi kreativni zaokret u romanu *The Biographer's Tale*, gdje svjesno uskraćuje znanje o prošlosti i zauzvrat nudi neobrađene poluistine. Na taj način ističe proizvoljnost i selektivnost procesa organiziranja činjenica u mnogostrukе verzije prošlosti, a ujedno i dekonstruirala ideju jedne Istine o prošlosti. Cilj ovog rada jeste da razmotri u kojoj mjeri je postmodernim poigravanjem s biografijom, kao tematskim i formalnim okvirom u romanu *The Biographer's Tale*, uspostavljen dijalog s prošlošću, te da ukaže na mjesta gdje se roman identificira, ali i obračunava s vlastitom postmodernošću.

### I

Impresivan književno-kritički opus Antonie Susan Byatt, dodjela nagrade Booker za njen roman *Possession* 1990. godine, kao i njeno često pojavljivanje na javnim predavanjima i raspravama o važnim pitanjima savremene književnosti i književne kritike osigurali su ovoj autorici ugledno mjesto među savremenim britanskim književnicima. Byattino strastveno zanimanje za prošlost, posebno viktorijansku, i procese savremenog kulturnog zaposjedanja i proizvođenja znanja o prošlosti predstavljaju okosnicu njene duboko humani-

stičke potrebe da pomnim i nezasitim čitanjem, iz kojeg se rađa i njeno pisanje, probudi iskonsku, zatomljenu snagu jezika i tako iznova utjelovi prošlost u sadašnjosti. Pri tome autorica pokreće niz važnih pitanja o neophodnosti, odnosno prevaziđenosti, povratka konkretnom i suštinskom iskustvu stvarnosti koje nije zapleteno u mrežu apstraktnih teorijskih promišljanja.

Njeni najuspješniji modeli dijaloga s prošlošću realizirani su u romanu *Possession* (1990), koji počiva na uporednom procesu čitanja biblijske povijesti iz viktorijanske perspektive i interpretiranju viktorijanske prošlosti sa stanovišta dvadesetog stoljeća te u pripovijetki *The Conjugal Angel*, koja čini dio zbirke *Angels and Insects* (1992), gdje se prošlost zaziva kroz eluzivni fenomen spiritističkih seansi. U oba slučaja autoricina reinterpretacija viktorijanskog doba je kritička i često parodična, ali ipak odlučna u namjeri da nam predoči *prisustvo* prošlosti, pa makar i uz kontinuirano podsjećanje na višestruku posredovanost našeg znanja o prošlosti i problematičnost njenog prisustva u tekstu. Tanka nit koja omogućava istovremenu realizaciju ovačko suprotstavljenih težnji je svakako oslanjanje na potku romana realizma, bar po pitanju forme, što znači da oba spomenuta teksta u formalnom smislu predstavljaju koherentne pripovijesti u kojima dominiraju detaljni opisi likova i njihovog fizičkog okruženja, dok je u suštinskom smislu postmodernost oba teksta neupitna. Imajući u vidu ove osobine Byattinog pisanja, roman *The Biographer's Tale* (2000) iznenađuje svojom radikalnom postmodernošću, i u sadržajnom i formalnom smislu, i predstavlja značajan otklon u odnosu na dva ranije spomenuta teksta, koja su kritičari ocijenili kao daleko uspjelije. Byatt ovaj put odabire jedan od omiljenih žanrova postmodernih pisaca – biografiju – i dovodi do granica apsurda ideju bilo kakve komunikacije s prošlošću, odnosno mogućnost cjelovitog i istinitog znanja o prošlosti. Iako ovaj roman, za razliku od mnogo poznatijih, a usto i filmovanih, revizija prošlosti u romanu *Possession* i zbirci *Angels and Insects*, nije fokusiran isključivo na viktorijansku prošlost, biografija kao njegov tematski i formalni okvir predstavlja čvrstu sponu s viktorijanskim dobom, čija je vjera u kult ličnosti i vjerodostojnost romana realizma kritički sagledana u *The Biographer's Tale*. Moglo bi se reći da uslijed svoje naglašene eksperimentalnosti *The Biographer's Tale* predstavlja očit primjer svjesno uskraćene komunikacije s prošlošću, ali upravo ova različitost u odnosu na *Possession* i *The Conjugal Angel* još intenzivnije upućuje na ono što ovaj roman navodno osporava – potrebu za ponovnim tumačenjem biografije kao tipičnog viktorijanskog žanra unutar postmodernih prepostavki.

## II

Osim Byatt, mnogi drugi savremeni britanski pisci, a posebno Julian Barnes u *Flaubert's Parrot*, uočili su privlačnost biografije kao žanra koji možda više nego bilo koji drugi književni žanr istovremeno polaze pravo na istinitost i fikcionalnost. Iako bi po definiciji trebala omogućavati neometan i čistim činjenicama popločan pristup prošlosti, biografija često poseže i za tehnikama pisanja svojstvenim fikcionalnim tekstovima kako bi "oživjela" lik osobe čiji život opisuje. Sharon O'Brien razmatra ovu kontradiktornost svojstvenu biografiji i ističe kako se, s jedne strane, od biografa očekuje da po svaku cijenu zadrži objektivnost i odbaci svaki interpretativni okvir, poput feminizma naprimjer, kao limitirajući, dok, s druge strane, većina biografa smatra svoje djelo krajnje uspješnim ukoliko pruža iskustvo čitanja nalik romanu (1991:123-124). Nazvavši svoj roman *The Biographer's Tale*, Byatt samim izborom riječi nagovještava da će njen pristup prošlosti biti utemeljen u ovoj izvornoj kontradiktornosti biografije. Naime, prema rječniku *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, engleska riječ *tale* označava maštovitu priču koja obiluje akcijom i avanturom ili uzbudljiv opis događaja koji nije nužno potpuno istinit, i upravo ovo osciliranje između činjenica i fikcije čini bit Byattinog romana. Raščlanjivanje spomenute binarne opozicije činjenica/fikcija od temeljne je važnosti i u modelu revizije ponuđenom u romanu *Possession*, s tim da, umjesto pisama i poezije, predmet proučavanja predstavljaju pronađeni fragmenti različitih biografija koji bi trebali pružiti objektivan uvid u život i stvarnost ljudi koje opisuju. Ipak, umjesto emotivne potrage za značenjem prošlosti koja dobronamjerno ironizira ali i oplemenjuje savremene protagoniste u romanu *Possession*, odnos prema prošlosti u *The Biographer's Tale* zasnovan je isključivo na osjećaju frustriranosti glavnog lika, Phineasa Nansona, zbog njegovih neuspjelih pokušaja da dekodira dijelove historije dostupne u pronađenim tekstovima. Osim toga, iako se ovaj roman na samom početku nominalno odriče akademsko-teorijskog jezika i pristupa tekstu, ostaje vidno ovisan upravo o načinu razmišljanja i čitanja koji navodno želi diskreditirati.

## III

Dok književni teoretičari iz romana *Possession* tek pred sam kraj priče doživljavaju svojevrsnu epifaniju koja im omogućava da prošlost sagledaju van granica svojih uskih akademskih interesa, *The Biographer's Tale* počinje s Phineasovim simboličnim činom odbacivanja poststrukturalističkog diskursa, dana 8. 5. 1994. godine, u učionici za seminare doktorskog studija. Insistiranje

na tačnom datumu ukazuje na Phineasovu odluku da se posveti istraživanju oipljivih, jedinstvenih činjenica nakon godina provedenih na seminarima iz postmoderne književne teorije koji otužno nalikuju jedan drugom. Pritom se sam čin odricanja uobličuje kroz razmišljanje o prljavom prozoru u učionici, čijeg je metaforičkog značenja u smislu intelektualnog zasićenja i nezadovoljstva Phineas akutno svjestan i u samom momentu odbijanja upravo takve dvostrukе svijesti o jeziku. Bill Brown se u svom članku o prilično kontradiktornom izdanku savremene teorije objedinjenom u sintagmi *thing theory*, tj. teorija o stvarima, osvrće na ovu scenu s prozorom te razmatra naš urođeni instinkt da gledamo *kroz* stvari umjesto *u* stvari i pritom koristimo kodove kojima naš interpretativni aparat daje značenje stvarnosti. Drugim riječima, zaključuje da (Phineasovo) okretanje konkretnim stvarima ni u kom slučaju ne zaustavlja suptilno i gotovo nesvjesno djelovanje teorije (Brown 2001:3-4).

Umoran od savremene teorije koju je počeo doživljavati kao samogenereirajući sistem koji proizvodi tekstove i matrice za njihovo dekodiranje, Phineas se na savjet profesora Goodea okreće biografiji kao umijeću pronalaženja i uređivanja činjenica. Knjiga zahvaljujući kojoj Phineas otkriva svoju istinsku vokaciju je Scholes Destry-Scholesova biografija Elmera Bolea, viktorijanskog putopisca, prevodioca, historičara i romansijera koji svojom svestranošću uveliko podsjeća na Randolpha Asha, viktorijanskog pjesnika iz romana *Possession*. Osim širine interesovanja, s Ashom ga povezuje i činjenica da je vodio dvostruki život s dvije različite žene u dvije različite zemlje. Može se reći da Bole i Ash otjelovljuju Byattinu viziju punoće viktorijanskog intelektualnog i duhovnog života koju je još kao djevojčica doživjela čitajući Browninga. Školovala se u vremenu F. R. Leavisa a predavala i pisala u ozračju postmoderne književne teorije, ali je potreba da pisanjem reinterpretira viktorijansko doba oduvijek ostala njeno životno opredjeljenje, što ilustrira i njena izjava data u intervjuu za *New York Times*.

*For the Victorians, everything was part of one thing: science, religion, philosophy, economics, politics, women, fiction, poetry. They didn't compartmentalize – they thought BIG. Ruskin went out and learned geology and archeology, then the history of painting, then mythology, and then he thought out, and thought out. Now, if you get a literary theorist, they only talk to other literary theorists about literary theory. Nothing causes them to look out!* (Stout 1991:14)<sup>1</sup>

---

1 Za viktorijance sve je bilo dio jedne cjeline: nauka, religija, filozofija, ekonomija, politika, žene, proza, poezija. Oni nisu rasparčavali – oni su razmišljali NAVELIKOM. Ruskin je oti-

Za razliku od romana *Possession*, koji počiva na “autentičnosti” poezije i pisama Randolpha Asha i Christabel LaMotte, i na taj način se suprostavlja derivativnosti tekstova postmodernih teoretičara, odnos viktorijanskog predloška u *The Biographer's Tale* s njegovim biografskim interpretacijama počiva na neskrivenoj manipulaciji činjenicama. Naime, ispostavlja se da je jedno od Boleovih najznačajnijih ostvarenja, njegov tobožnji prijevod knjige turskog putopisca Evlije Chelebijia iz sedamnaestog stoljeća *Journey Through Seven Climates* na engleski jezik, zapravo historijski roman samog Elmera Bolea. Navodni Chelebijin izvorni tekst o putovanjima po Evropi nikad nije pronađen, te je Boleov prevod, koji bi po definiciji trebao biti vjeran prijenos teksta iz jednog u drugi znakovni sistem, u suštini običan pastiš koji je, unatoč svojoj krajnjoj neautentičnosti, za generacije čitalaca predstavljao stvarno iskustvo poznatog putopisca, isto kao što je Byattin roman *Possession* pastiš nepostojećih tekstova i osoba koji su toliko uvjerljivi da su mnogi studenti poželjeli pisati disertacije o Ashu i LaMotte. Svjesna da se od nje očekuje da nemilosrdno demistificira opreku činjenica/fikcija, autorica dovitljivo odbija da se prikloni bilo kojoj opciji, polažeći pravo na heterogenost svog izričaja i odbijajući da od svog pisanja načini objedinjenu priču.

*Neither a “walking text” nor a source for a dissertation, she is, she insists, “someone who weaves careful structures out of truths, lies, slanted comment, several originals, and wants her texts read as texts”.*  
 (Simon 2001:1)<sup>2</sup>

Nadalje, Bole je tvrdio da je originalni tekst pronašao zamotan u holandsko platno oslikano tulipanima u jednom opskurnom bazaru, što neodoljivo podsjeća na Rolandov pronalazak i “spašavanje” Ashovih pisama od zaborava u *Possession*. Činjenica je da mnogi postmodernistički romani počinju iznenadnim, slučajnim pronalaženjem nekog teksta, čime počinje istraživanje i reinterpretacija prošlosti, i naglašava se još jednom teza o tekstualnoj prirodi dostupne prošlosti. Za razliku od Rolanda, Bole je u prevodu nepostojećeg teksta svjesno manipulirao Chelebijinim autorstvom, baš kao što i sama Byatt u pripovijetki *The Conjugal Angel* pretvara Alfreda Tennysona u jednog od

---

šao i izučavao geologiju i arheologiju, potom historiju slikarstva, pa mitologiju, a onda je promišljao, i promišljao. Danas imate književne teoretičare koji razgovaraju samo s drugim književnim teoretičarima o književnoj teoriji. Njih ništa ne navodi da posmatraju svijet izvan mreže teorije! (prevela L. M.)

2 Ni “hodajući tekst” niti materijal za disertaciju, ona je, kako insistira, “neko ko tka prefinjene strukture sastavljene od istine, laži, iskrivljenih komentara, nekoliko izvora, i želi da se njen tekst čita kao tekst”. (prevela L. M.)

likova i otvoreno preuzima kontrolu nad njegovom pjesmom *In Memoriam*. Lanac neautentičnosti nastavlja se i u odnosu biografa Destry-Scholesa prema njegovom biografskom subjektu, jer bliskost s kojom predočava Boleova čudnovata iskustva prevazilazi granice znanja samog Bolea. Čitajući biografske zapise o Boleovom životu, Phineas je sve više fasciniran samozatajnim biografom koji je stvorio “the richness, (...) the surprise, the shinining *solidity* of a world full of facts”<sup>3</sup> (*The Biographer's Tale* 2001:7). Sljedeći odlomak ilustrira Phineasovo oduševljenje.

*Destry-Scholes had, among all the others, the primitive virtue of telling a rattling good yarn, and I was hooked. And he had that other primitive virtue, the capacity to make up a world in every corner of which his reader would wish to linger, to look, to learn.* (*The Biographer's Tale* 2001:11)<sup>4</sup>

Svojim narativnim vještinama Scholes, zapravo, preuzima ulogu Autora u biografiji koji konstruira nova značenja, umjesto da bude isključivo medijator koji prenosi činjenice o Boleovom životu. Opsjednut potrebom da pronađe izvor značenja u Scholesovim biografijama, Phineas odlučuje da napiše biografiju o Scholesovom životu, te tako ukroti značenjsku anarhiju u Scholesovim i Boleovim tekstovima. Odlukom da napiše “biografiju biografa” Phineas indirektno ukazuje na to da je njegov postupak metafora za postmoderni pristup prošlosti, u smislu da je dvadeseto stoljeće interpretacija interpretacije, odnosno umnoženi odraz odraza u ogledalu. Jedine činjenice o Scholesovom životu do kojih Phineas dolazi su fragmenti tri započete bezimene biografije na kojima je tajanstveni biograf radio i gomila nesređenih bibliografskih kartica. Ispostavlja se da govore o Carlu Linéeu, švedskom taksonomistu i botaničaru, Francisu Galtonu, engleskom eugeničaru iz viktorijanskog perioda, i Henriku Ibsenu, norveškom dramatičaru. U ovom dijelu romana Phineasova potraga za činjenicama čini se najapsurdnijom jer ne samo da su biografije Linéea, Galtona i Ibsena velikim dijelom čista fikcija već su i krajnje nemarno raspršene preko stvarnih tekstova, kao što je Pearsonova biografija o Galtonu, koje Scholes ugrađuje u svoju fikcionalnu biografiju bez ikakvih bibliografskih referenci. Phineasova isfrustriranost ovim nesvodivim mnoštvom polu-

3 “raskošan, (...) iznenadujući, blistavo *opipljivi* svijet prepun činjenica” (prevela L. M.)

4 Destry-Scholes je, između ostalog, posjedovao tu iskonsku vještinu pri povijedanja nevjerojatno zavodljivih priča i ja sam mu se u potpunosti predao. A posjedovao je još jednu iskonsku vještinu. Naime, umio je stvoriti svijet koji bi njegovi čitaoci opsivno upijali i istraživali, ne želeći da ga napuste. (prevela L. M.)

istina prenosi se i na čitaoca jer, umjesto zavodljive priče kakvu su stvarali Bole i Scholes ("a rattling good yarn"), autorica nam nudi desetine stranica ispunjene Scholesovim bibliografskim karticama koje Phineas pokušava ukrotiti u smislen poredak. Veliki broj kritičara je ovdje prepoznao čistu taksonomiju koja se izdaje za biografiju (Fraknlin 2001:3) ili je cjelokupan autoricin učinak okarakterizirao kao običnu fusnotu ili *appendix* romanu *Possession* (Schwartz 2001:1). Međutim, takvi kritičari previđaju da je Byattin cilj pri tom vjerovatno bio da ukaže na nemogućnost istinske rekonstrukcije prošlosti. Sličnu vrstu taksonomije srećemo i u Barnesovom romanu, gdje penzionisani ljekar Geoffrey Braithwaite opsesivno istražuje život Gustava Flauberta i pri tom nam nudi nekoliko verzija biografije, a sam se roman neosjetno pretvara u kolaž različitih eksperimentalnih tehnika kao što su Flaubertova biografija organizirana poput liste relevantnih datuma i događaja na internet stranica, zatim panična potraga za navodnom ljubavnom prepiskom između pisca i njegove engleske guvernante, autentične isповijesti Loiuse Colet, Flaubertove ljubavnice, koju Geoffrey "oživljava" da bi joj omogućio da mu ispriča svoju verziju priče, pa do ispita kojeg Braithwaite pažljivo priprema za sve znalce Flauberta.

#### IV

Dijelovi biografija Linéa, Galtona i Ibsena, jedinih "stvarnih likova" u romanu, su očito primjeri historiografske metafikcije u kojima se biograf poigrao s vlastitim ulogom i tako pokazao da (historijski) događaji nisu nužno činjenice, već da historičari/biografi dodjeljuju određenim događajima status činjenice time što ih postave u odgovarajući okvir historijskog teksta ili biografije. Scholesova biografija Elmea Bolea također je primjer biografovog posezanja za ulogom Autora, s tim što su autorske intervencije u tekstualnoj prezentaciji "činjenica" izvedene na mnogo suptilniji način u odnosu na fragmente koje je Phineas pronašao. Na ovaj način Byatt sasvim očito pokazuje koliko je teško odvojiti činjenice od fikcije, jer su gole činjenice samo skelet kojem se mora dati obliče priče, a time već počinje fikcija. Osim toga, narativni način predstavljanja stvarnosti tj. činjenica je za ljudsku svijest prirodan i univerzalan kao i jezik (White 1990:26). Byatt, dakle, opisuje čin pisanja lične historije/biografije gdje se nekolicina činjenica povezuje tek kroz interpretaciju autora-biografa, iz čega proizlazi da značenje dobijaju tek kad se izmisli objedinjujuća priča kojom se popunjavaju praznine. Barnesov biograf u *Flaubert's Parrot* Geoffrey Braithwaite u jednom trenutku izjavljuje da je biografija "a

collection of holes tied together with a string” (Barnes 1984:35)<sup>5</sup>, čime potvrđuje konstruirajuće procese inherentne narativizaciji. *The Biographer's Tale* pokazuje da biografija kao lična historija, odnosno podvrsta historiografije, podliježe istim zakonima kao i “velika” historiografija, dakle neizostavno predstavlja mješavinu činjenica i fikcije.

Osim što demonstrira fluidnost granice između činjenica i fikcije, Byatt u fragmentima Scholesovih biografija podriva i književne konvencije koje biografija dijeli s romanom devetnaestog stoljeća kao što su linearno i hronološko iskazivanje radnje i pružanje iluzije da je pojedinac skup karakternih osobina koje se tekstualno mogu uobličiti u jedinstvenu i suštinsku predodžbu te osobe. Naime, Phineasovo proučavanje Scholesovih biografija svodi se na njegove bezuspješne pokušaje da ih uklopi u linearno-hronološki poredak i da pritom dobije koliko-toliko cjelovitu sliku Galtona, Ibsena i Linéea, čime demonstrira postmodernu dekonstrukciju konvencija realizma. Pored biografskih likova, i oni koji su pozicionirani izvan biografije, kao što je Phineas i njegove dviјe ljubavnice Fulla Biefeld i Vera Alphage, koje mu pomažu pri istraživanju Scholesovih textualnih zagonetki, ostaju krajnje nepotpuni, čime se ne ispunjava osnovni zadatak biografije (Updike 2001:6)<sup>6</sup>. Istovremena ljubavna veza emotivno nezrelog Phineasa s dvije žene od njega čini parodiju velikih viktorijanskih intelektualaca Bolea i Asha, čija je emotivna rastrganost integralni dio njihovih svestranih života, dok Phineasova ljubavna i istraživačka iskustva ostaju tek niz autoricinih fragmentiranih textualnih postupaka.

## V

Tekstualni krug započet s viktorijanskim eruditom Elmerom Boleom zatvara se tako što Phineas sa zgražanjem uviđa da umjesto biografije biografa zapravo piše svoju autobiografiju, u kojoj vlastitim konstruirajućim postupcima nameće značenje, baš kao što su to činili Bole i Scholes. U sljedećem odlomku Phineas artikulira svoju odbojnost prema ovoj spoznaji.

*I am interested in Scholes Destry-Scholes because he was interested in Elmer Bole, because he wanted to find out facts about Elmer Bole. I am not interested in myself. It was difficult enough being a literary schoolchild – I was often nearly put off what turned out to be my vocation by the urgings of pedagogues who assured me I would “discover myself” by*

---

5 “zbirka šupljina međusobno povezanih jednom niti” (prevela L. M.)

6 Interesantno je da Phineas do kraja romana ne uspijeva pronaći nijednu fotografiju Scholesa, što pisanje njegove biografije čini praktično nemogućim.

*reading, that I would “understand myself” by “identifying” with – well, whom? Robin Hood? Hamlet? Gregor Samsa? Prince Myshkin? No, no, the true literary fanatic, the primeval reader, is looking for anything but a mirror – for an escape route, for an expanding horizon, for receiving starscapes, for unimaginable monstrosities and incomprehensible (strictly) beauties. (The Biographer’s Tale 2001:117)<sup>7</sup>*

Tvrdeći da u (vlastitom) tekstu traži sve osim refleksije samog sebe, Phineas zapravo problematizira upisivanje subjektivnosti u postmoderni tekst u kojem nalazimo “na mestu anonimnosti ... s jedne strane, preterano afirmisanu problematizujuću subjektivnost, a s druge pluralizujuću višestrukost stanovišta” (Hutcheon 1996:268). Drugim riječima, neutralnost i objektivnost biografa/autora/historičara je puka iluzija, što dokazuje i sam roman *The Biographer’s Tale*, gdje je višeglasje vidljivo u višestrukim biografima/biografijama koje se otvaraju poput koncentričnih krugova i opiru se svakom pokušaju objedinjavanja. Shodno tome, Phineas se iz strastvenog pobornika biografije, kao forme predočavanja opipljivih činjenica, neosjetno pretvara u kontrolirajućeg autora koji sebe postavlja u sam centar priče i pri tom osjeća neugodu zbog ovlasti koje mu njegova pozicija pruža. U ovom slučaju samorefleksivnost romana rađa se paralelno s procesom transformacije biografije u autobiografiju. Dok Phineas pokušava da se pomiri s vlastitom manipulatorskom ulogom u tekstu, ukroti svoj postmoderni vokabular i učini ga neutralnim kanalom za komuniciranje s (viktorijanskom) prošlošću, primjećujemo da je upravo Phineasovo prisustvo jedina tekstualna činjenica u romanu. Tekstualna, jer je očito da on postoji samo kao niz književnih postupaka i da ne posjeduje nikakvu čvrstoću niti emotivno središte, kao što ni dijelovi pronađenih biografija nikad ne postaju smislen tekst. Na ovaj način roman *The Biographer’s Tale*, koji se načelno na samom početku odriće svoje postmodernosti, itekako potvrđuje svoju postmodernu orijentaciju tako što osporava liberalno-humanističku vjeru u postojanje jedinstvenog ljudskog subjekta, čime ujedno osporava biografiju kao niz pouzdanih činjenica o kompaktnom subjektu. Postmoderni roman po

7 Mene zanima Scholes Destry-Scholes jer je njega zanimaо Elmer Bole, jer je želio da pronađe činjenice o Elmeru Boeu. Ne zanimam sam sebe. Bilo mi je dovoljno teško odrastati kao načitano dijete – vrlo često su me moji predani nastavnici odvraćali od onoga za šta se ispostavilo da je moja istinska vokacija tako što su me uvjeravali da ћu “pronaći sam sebe” čitanjem, te da ћu “razumjeti sam sebe” ako se “poistovjetim” sa – pa dobro, s kim? S Robinom Hoodom? Hamletom? Gregorom Samsom? Princem Miškinom? Ne, istinski književni fanatik, iskonski čitalac, traži sve osim ogledala – traži spasonosni izlaz prema širokim horizontima, neuhvatljivim prostranstvima, nezamislivim monstruoznostima i nepojmljivim ljepotama. (prevela L. M.)

definiciji ima za cilj da istakne one konstruirajuće postupke realističnog romana koji nam za cijenu “vjerodostojne osobe sa kojom se emotivno identificiramo” nudi tek sklop narativnih konvencija, i u tom smislu ovaj je roman ujedno čin razotkrivanja konvencija viktorijanskog realističkog romana, ali i grčevit pokušaj da ukaže na prijeko potrebnu utjehu i ljepotu koja proizlazi iz takvog pisanja. Ipak, komunikacija s viktorijanskom stvarnošću ne ostvaruje se, kao ni komunikacija sa samim čitaocem, i to je ono što model povratka u prošlost ponuđen u *The Biographer's Tale* čini poprilično akademiziranim i hermetičnim. Nema emotivne regeneracije koju čitalac proživljava s Rolandom i Maud u *Possession*, niti dirljivih trenutaka samospoznaje u polusvijetu spiritističkih seansi koje Byatt tako uvjerljivo evocira u *The Conjugal Angel*. Pokušavajući da ukaže na višestruku posredovanost svakog pristupa viktorijanskoj prošlosti, što u drugim romanima čini s izuzetnom gracioznošću stila i pritom nam ne uskraćuje pristup čudesnoj ljepoti viktorijanskog trenutka, Byatt u ovom slučaju ostaje zapletena u vlastita kritička promišljanja unutar teksta kojem tako jasno nedostaje emotivna tekstura. Iz tog razloga je ovo dobar primjer postmodernog romana koji je hibrid između fikcije i književne teorije.

Nadalje, *The Biographer's Tale* kao model revizije prošlosti ostavlja dojam isuviše svjesnog napora same autorice da piše i razmišlja upravo po put viktorijanskih intelektualnih divova, što se ogleda u njenom nastojanju da istovremeno i neobavezno upravlja činjenicama o mozaicima u Raveni, eksperimentima s pčelama, turskim bazarima, Linéovim crtežima biljaka i detaljima njegove taksonomije te Galtonovim misterioznim iskustvima u Južnoj Africi. Moguće je, naravno, to protumačiti i kao njen pokušaj da nas zbuni time što naglašava da je prošlost u biti nešto što je nepojmljivo, puko nizanje nepovezanih činjenica, dok značenje učitavamo mi tj. biografi, historičari, romanopisci. Iako impresionirani njenim neobaveznim poigravanjem ključnim postulatima postmodernizma, teško nam je suspregnuti osjećaj iskrene čežnje za pričom koja će, ne skrećući pažnju na vlastite pripovijedačke konvencije, izazvati istinsko, gotovo dječije, oduševljenje *prisustvom* prošlosti.

## VI

Očito svjesna čitaočevih očekivanja, Byatt umjesto iluzije predočava savsim ogoljen proces pisanja bez ikakve namjere da ponudi koherentnu priču. Moglo bi se reći da se poigrava čitaočevom žudnjom za pričom, što na sličan način čini i u romanu *Possession*, gdje manipulira očekivanjima savremenih protagonisti u njihovom lovu na cjelovitu priču o tajnim viktorijanskim ljubav-

nicima, ili u pripovijetki *The Conjugal Angel*, koja počiva na grozničavoj žudnji sudionika seanse za porukama s onu stranu života i njihovim tumačenjima.

Iako je možda ovo jedan od njenih najradikalnije postmodernističkih romana, ne možemo a da ne primijetimo da *The Biographer's Tale* svojoj postmodernosti suprotstavlja jednu krajnje oprečnu težnju, a to je oživljavanje interesa za biografiju, čiji je izvorni smisao danas potpuno zanemaren. Možda je nedostatak komunikacije upravo komentar na savremeni akademski pristup prošlosti kroz gustu mrežu književne teorije. Možda je zastrašujući emotivni vakuum u kom je napisan ovaj roman indikacija kliničkog, teorijsko-kritičkog pristupa tekstu koji umjesto proučavanja detalja iz života autora želi uspostaviti odgovarajuće interpretativne okvire. Imajući u vidu oprečnosti koje ovaj roman proizvodi, čini se prigodnim završiti ovo razmatranje riječima Erin O'Connor, koja posmatra *The Biographer's Tale* kao dio projekta oživljavanja interesa za viktorijanske studije jer, iako sam roman ne predstavlja istinsku afirmaciju biografije kao žanra, on ipak jasno skreće pažnju na biografiju i zahtijeva da promislimo o biografiji kao modelu povezivanja s prošlošću, ali i sadašnjošću, što je vjerno ilustrirano u navedenom odlomku, ne bismo li tako bar na trenutak osjetili ono što Greenblatt i Gallagher zovu “the touch of the real”<sup>8</sup> (2001:20).

*We have become a strangely dehumanized humanities. This is one of the many “facts” *The Biographer's Tale* possesses. (...) In its purest sense, literary biography is the palpable, put-together, evidence of one writer's attempt to research and question and imagine his or her way into the mind of another writer. (...) It is quite something to be in the presence of a sustained scholarly effort to understand another human being. No matter that we can never really imagine our way into another's world, or life, or work. What's important is that we try.* (O'Connor 2002:4)<sup>9</sup>

---

8 “dodir stvarnog” (prevela L.M.)

9 Naše humanističke studije postale su Neobično dehumanizirane. To je jedna od mnogih “činjenica” koje *The Biographer's Tale* nudi... U najčišćem smislu, književna biografija jeste opipljiv i cjelovit dokaz koji ukazuje na pokušaj jednog pisca da istraži i ispita i zamisli put do uma drugog pisca. ... Od velikog je značaja svjedočiti sistematičnom pokušaju jednog učenjaka da razumije drugo ljudsko biće. Nije važno to što nikada ne možemo maštom dosegnuti vlastiti put u nečiji tudi svijet ili život ili rad. Ono što je važno jeste da pokušamo. (prevela L. M.)

## IZVORI

Barnes, Julian (1984), *Flaubert's Parrot*, Picador, London  
Byatt, A. S. (2001), *The Biographer's Tale*, Vintage International, New York

## LITERATURA

- Brown, Bill (2001), "Thing Theory", *Critical Inquiry*, Vol. 28/Autumn 2001, No. 1, pp. 1-22, <http://www.jstor.org/stable/1344258>, 5.4.2008.
- Franklin, Ruth (2001), "Inauthentic Fabrics", *New Republic*, Vol. 224/23.4.2001, Iss. 17, 37-41, putem Academic Search Premier, 26.5.2005.
- Gallagher, Catherine, Greenblatt, Stephen (2001), *Practising New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago and London
- Hutcheon, Linda (srp. prijevod) (1996), *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad
- O'Brien, Sharon (1991), "Feminist Theory and Literary Biography" u: Epstein, William ur., *Contesting the Subject*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana
- O'Connor, Erin (2002), "Reading *The Biographer's Tale*", *Victorian Studies*, Vol. 44/Spring 2002, Iss. 3, 379-389, ProQuest Database, 26.5.2005.
- Simon, Linda (2001), "Fictive Fragments", *The World & I*, Vol.16/2001, Iss. 6, 25 putem ProQuest Database, 28.4.2005.
- Schwartz, Lynne Sharon (2001), "Not By Facts Alone", *The New Leader*, Vol. 84/Jan-Feb 2001, Iss. 1, 26-29, putem ProQuest Database, 26.5.2005.
- Staut, Mira (1991), "What Possessed A. S. Byatt?", *The New York Times Magazine*, (26.5.1991.) 13-25, putem ProQuest historical Newspapers The New York Times (1851-2001), 26.5.2005.
- Updike, John (2001), "Fairy Tales and Paradigms", *The New Yorker*, 19.2.2001.
- White, Hayden (1990), *The Content of the Form*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore - London

## POSTMODERN BIOGRAPHY AS A MODEL OF (NON)-COMMUNICATION WITH THE PAST

### *Summary*

Literary and critical writing of the British author A. S. Byatt is largely dominated by the restless summoning of texts and authors from the past, which enables the reader to experience new seductive readings of historical periods over which he all too readily claims cultural possession. In her highly acclaimed novel *Possession* and two novellas published under the title *Angels and Insects*, Byatt bridges the gap between the Victorian historical reality and our knowledge thereof with fascinating reinterpretations, thus creating an illusion of the *presence* of the past, even if in a textual form. In *The Biographer's Tale*, however, the author consciously withdraws from the reader any meaningful knowledge of the past and offers in return unprocessed half-truths so as to emphasize the arbitrariness and selectivity intrinsic to the process of organizing facts into manifold versions of the past, thus also deconstructing the idea of a universal Truth about the past. The aim of this paper is to consider whether the playful undermining of biography as a thematic and formal framework of *The Biographer's Tale* can result in meaningful communication with the past, as well as to locate the places where the novel both claims and renounces its own postmodernity.

Ksenija KONDALI

NOVA OBZORJA U AMERIČKOM NATURALIZMU:  
ROMAN *MAGGIE* STEPHENA CRANEA

KLJUČNE RIJEČI: *Stephen Crane, američki književni realizam, naturalizam, metaforika boja, impresionizam, ironija, parodija*

U ovom prilogu razmatraju se glavne značajke naturalizma i realizma kao glavnih književnih smjerova druge polovice devetnaestoga stoljeća, s osobitim osvrtom na paradigmatske promjene u američkom društvu nakon svršetka Građanskoga rata 1865. godine, koje su utjecale na senzibilitet i tematiku američke proze. U tom kontekstu analizira se doprinos Stephena Cranea oprimijeren u romansijerskom prvjemcu *Maggie: A Girl of the Streets*, koji, iako objavljen prije stotinu i petnaest godina, i danas ne prestaje plijeniti pozornost kritičara i šireg čitateljstva. Odstupajući od nekih tadašnjih literarnih konvencija, prije svega od stroge determinističke potke uobičajene u naturalizmu, Crane je svojim inovativnim tekstualnim strategijama kao što su naglašena metaforika boja s impresionističkim natruhama, kompozicijska složenost i parodijski ton uspio unijeti inovativne izražajne mogućnosti u američku književnost. Protkanost njegove fikcije ironijom koja proizvodi kritičko-podrugljive i komičnofarsične akcente, te elementi narativne suspregnutosti, višeperspektivnosti i višeslojnosti dokazuju samo neke od inovativnih umjetničkih pomaka, kako u Craneovom pripovijedanju, tako i u američkom naturalističkom romanu.

Većina antologija i pregleda američke književnosti pod natuknicom "naturalisti" pored spisatelja kao što su Frank Norris, Theodore Dreiser i Jack London navodi i Stephena Cranea (1871-1900.) i njegov prvi roman *Maggie* iz 1893. godine kao najprepoznatljivije naturalističko ostvarenje u opusu ovoga autora. Međutim, kritičari se nerijetko razilaze oko odgovora na pitanje šta se zapravo podrazumijeva pod američkim naturalizmom i realizmom u književnosti, te ističu kako djela koja se uobičajeno svrstavaju pod ove termine u američkoj književnoj historiji ne tvore neku koherentnu formalnu tradiciju (Bell 1993:4)<sup>1</sup>. Kritičar Eric Sundquist čak smatra da nijedan žanr – ako se

1 Prijevod s engleskog ovog i svih ostalih citata K. K.

realizam može uopće nazvati žanrom – nije teže definirati od realizma, a to je osobito tako u slučaju američkog realizma (Sundquist 1982:vii). Ovaj problem određenja formalnih i tematskih odlika realizma i naturalizma u američkoj književnoj kritici i teoriji je stoga predmetom niza rasprava i kritičkih studija velikoga broja autora. Većina razmatranja se ipak slažu u nekolicini aspekata, poput ocjene da je naturalizam svojevrsni ‘odvojak’ iz realistične književne tradicije, koji stvarnost predstavlja znanstvenom nepristranošću na podlozi djelovanja vanjsko-socijalnih sila kao što su okolina, te unutarnjih genetskih i nesvesnih sila (nasljede i fizički porivi). Uzimajući u obzir da Stephen Crane u romanu *Maggie* unosi mnoge karakteristike ovakvog pisanja, naprimjer snažan uklon ka neposrednom objektivnom dočaravanju “isječka iz života” sirotinje, što je jedna od glavnih premissa naturalističke fikcije, slijedi zaključak da je riječ o naturalističkom djelu. Međutim, kod Cranea postoje i neki elementi koji govore u prilog njegovim pokušajima da odbaci konvencije pesimističnog materijalnog determinizma i pokrene novu struju u matici realizma i naturalizma kao dominantnih smjerova u američkoj književnosti druge polovice devetnaestoga stoljeća. U tom smislu vidjet ćemo da su utemeljeni pojedini kritički osvrti kako se Craneov roman *Maggie* ne može *a priori* označiti isključivo kao naturalističko ostvarenje u strogom smislu te riječi nego kao tekst u kojem ovaj autor samo do određene mjere poseže za naturalističkim shema-ma, koje prilagođava ličnom književnom izrazu.

Prisjetimo se da se realizam kao književnopovijesna epoha u Evropi razvio uglavnom nakon tridesetih godina devetnaestoga stoljeća, a u Americi tek gotovo pola stoljeća kasnije. U realizmu kao književnom usmjerenu dominira tematika iz svakodnevnog života svih slojeva društva, pri tome se analitičkom metodom stvarnost prikazuje na kritički način, nerijetko uz problematiziranje socijalnih pitanja. Međutim, uslijed zamaha u razvoju prirodnih znanosti dolazi do modificiranja ovih pristupa u književnosti, poglavito pod utjecajem francuskog teoretičara sociološkog pozitivizma Hippolytea Tainea, koji smatra da na čovjeka kao bića u svijetu osjetilnih pojava djeluju, čak proizvode, tri činitelja: rasa (nasljede), sredina (okolina) i povjesna situacija (podneblje). Taine je pružio središnju teorijsku podlogu za razvoj naturalizma koji primjenjuje i dalje razvija njegov sunarodnjak, književnik Émilea Zolea, koji zagovara da se iz prirodnih znanosti preuzimaju eksperimentalne metode, kao i fiziološka i mehanička kauzalnost. Upravo ovu vezu sa Zolom u Craneovom tekstu nalazimo kod švedskog kritičara Lrsa Åahnebrinka, koji uspostavlja paralelu između determinističke filozofije oprimjerene u Zolinom djelu *L'Assommoir* i Craneovog romana *Maggie*, te tvrdi da

*realizam je način i metod kompozicije pomoću kojega autor opisuje uobičajen, prosječan život na točan i istinoljubiv način [...] Naturalizam, s druge strane, je način i metod pisanja pomoću kojega autor slika život u skladu sa filozofskom teorijom determinizma [...] Za razliku od realista, naturalist vjeruje da je čovjek u biti životinja bez slobodne volje. Naturalist čovjeka objašnjava u odnosu na sile, obično sile nasljednosti i okoline, koje djeluju na njega.* (Åahnebrink 1961:vi).

Znači, prema ovoj definiciji realizam se usredotočava na predstavljanje nečeg uobičajenog i svakodnevnog u životu na precizan i vjerodostojan način dok se naturalizam povodi za determinističkom filozofskom teorijom koja čovjeka smatra potpuno određenim nasljedjem i okolinom. Postavlja se, između ostalog, pitanje šta je uopće taj tačan i istinoljubiv način i kako se realizira u književnom tekstu. Izvjesno je da u američkom kontekstu treba zadržati izvjesnu rezervu u upotrebi ovih termina na način koji je ustaljen u evropskoj književnoj tradiciji. No, ipak treba spomenuti da se Zolino utjecajno djelo *L'Assommoir* pojavilo u Americi u prijevodu već 1879. i da je bilo prilično popularno.<sup>2</sup> Iako Crane u svojim zabilješkama nigdje ne spominje Zolu kao svoj direktan uzor, očigledni su utjecaji Zole u nekim elementima Craneovog stvaralaštva kao, naprimjer, spoznaja "da dosta ranoga Cranea podsjeća na zanos mladog Zole za društvenim spasavanjem" (Cazemajou 1969:16), ali i Zolina "estetike ružnoće". O tome je nedvojbeno Crane govorio na početku svoje karijere sljedećim riječima: "Ne vidim zašto ljudi ne vole ružnoću u umjetnosti. Ružnoća je samo stvar obrade." (Berryman 1950:21) Međutim, treba naglasiti da kod Stephena Cranea čulni utisci i atmosfera imaju prednost nad činjenicama, te je na njegov naturalistički uklon više upliva imao novinarski rad kojim se bavio od pomnog izučavanja evropskih naturalista. Uglavnom, Craneovi spisateljski napor bili su usmjereni prema tome da u fikciji što približnije činjeničnoj zbilji izrazi ono što je bitno u ljudskom bivstovanju kroz prikazivanje neuglađenih aspekata života, o čemu govorи i u jednom pismu koje je uputio uredniku jednog časopisa 1895. godine: "Ocijenio sam da što je pisac bliže životu na taj način je veći kao umjetnik, i veći dio mojega prozognog stvaralaštva išao je ka cilju koji je djelomice opisan neshvaćenom i zlorabljenom rječju, re-

---

2 Sasvim je moguće, kao što ističe Marcus Cunliffe, da je Crane čitao to djelo, pri čemu Cunliffe daje analizu sličnosti i razlike između ta dva romana, stavljajući naglasak na presudni upliv američkog društveno-ekonomskog i moralno-religijskog miljea na Craneovo stvaralaštvo. Vidi Cunliffe, Marcus (1955), "Stephen Crane and the American Background of *Maggie*", *American Quarterly* 7. 1 31-44. JSTOR. 13 Oct. 2008 <<http://www.jstor.org/stable/2710412>>.

alizam.“ (Stallman 1960:78) Dakle, i sam Crane podvlači da je pojam realizma u književnosti nejasan te neadekvatno korišten i stoga nije uputno ograničavati njegovo djelo na okvire isključivo jednog književnog pravca. No, s druge strane, neki kritičari (među njima Nagel i Overland<sup>3</sup>) definirali su Cranea kao prevashodno impresionističkog romanopisca, a toga mišljenja bio je i Craneov savremenik, britanski književnik Joseph Conrad. S druge strane, jednakako tako se javljaju i kritička protivljenja takvim interpretacijama,<sup>4</sup> a među njima neki, pak, vide osnove za odrednice “simbolizam“ i “eksprezionalizam“ pri definiranju Craneovog stila<sup>5</sup>. Iz navedenih primjera proizlazi da je velika neujednačenost, čak i razilaženje mišljenja koja se tiču kritičko-teorijskog kategoriziranja Stephena Cranea, ali pomnim iščitavanjem njegovog prvog romana uočavaju se tematski i narativno-stilski elementi koji ovog autora čine originalnim u okviru američke naturalističke struje u književnosti.

Craneov roman pod punim nazivom *Maggie: djevojka ulice* (*Maggie: A Girl of the Streets*), najprije je objavljen pod pseudonimom i u neuglednom izdanju 1893., a tri godine nakon toga i u revidiranoj verziji. Budući da je ovo djelo za to doba bilo odviše smjelo, ponajviše zbog priče o prostitutki, ali i zbog grubog jezika, Crane je prošao kroz velike poteškoće kako bi roman ugledao svjetlo dana. Urednici časopisa i dnevnih listova nisu htjeli ovo djelo objaviti ni kao prilog u nastavcima uprkos nastojanjima Craneovih poznanika i poklonika, uključujući i tada vanredno etabliranog autora i teoretičara Williama Deana Howellsa. Crane je jedan primjerak romana poslao književniku Hamlinu Garlandu s posvetom u kojoj jasno naznačava bliskost naturalistima, jer naglašava da je određenje okoline po čovjekov životni put važno te da ovaj roman “pokušava prikazati da je okolina strahovita stvar na ovom svijetu i da često oblikuje živote bez obzira na sve.“ (Stallman 1960:14) Ovdje jasno prepoznajemo temeljnju misao naturalizma, što potvrđuje da se Crane inicijalno držao objektivne metode i uvjerenja da je sudbina ljudskih jedinki poput biološke

3 Usp. Nagel, James (1980), *Stephen Crane and Literary Impressionism*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London; Overland, Orm (1966), “The Impressionism of Stephen Crane: A Study in Style and Technique,” u: S. Skard i H. H. Wasser, ur., *Americana Norvegica: Norwegian Contributions to American Studies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Gyldendal Norsk, Oslo.

4 Vidi Schnitzer, Deborah (1988), *The Pictorial in Modernist Fiction from Stephen Crane to Ernest Hemingway*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan/London.

5 Bettina Knapp navodi da “[p]oput Gruenewalda u petnaestom stoljeću i Kokoschke u našem dobu, Craneovo djelo dočarava visoke emocije i preuvjetljane ili iskrivljene oblike. Njegova sposobnost da promatra, upije i dočara ono što je slutio, video i osjećao kroz oštре, brutalne slike dale su život i snagu njegovom pisaju.“ Knapp, Bettina L. (1990), *Stephen Crane*, A Frederick Ungar Book, Continuum, New York, str. 3.

sudbine drugih bića, dakle (pred)određena uplivima van kontrole pojedinca, njihove slobodne volje ili izbora. I, uistinu, ovaj roman tematski ispunjava sve preduvjetne naturalističkog štiva: radi se o teškom životu djevojčice Maggie iz nasilne porodice u njujorškoj sirotinjskoj četvrti Bowery, gdje izrasta u lijepu djevojku, ali nakon kratke ljubavne afere s prevrtljivim zavodnikom po imenu Pete završava na ulici kao prostitutka. Ne iznenađuje, stoga, što jedan broj kritičara *Maggie* smatra pionirskim djelom američkog naturalizma.<sup>6</sup> S druge strane, autori poput Donalda Pizera ne pristaju na jednostranost u ovom određenju, te smatraju da roman sadrži neka odstupanja, odnosno

*odlike koje su u opreci s isključivom kategorizacijom djela kao naturalističkim. Prije svega Craneova intenzivna verbalna ironija rijetko se nalazi u naturalističkoj fikciji; osim toga, iako je kasnije postala prostitutka, sama Maggie je začudno nedirnuta svojom okolinom. Ona djeluje gotovo kao ekspresionistički simbol umutarnje čistote koja je neiskvarena vanjskom prljavštinom.* (Pizer 196:121).

I dok su kritičari poput Marstona LaFrancea suzdržaniji, ocjenjujući da je *Maggie* od samog početka teško klasificirati (1971:38), drugi pri tome *Maggie* često pribjegavaju terminu "realizam", pa tako i Maxwell Geismar, koji ovaj roman vidi kao *tour de force* novog realizma (1953:69). Jedan od najuglednijih Craneovih kritičara i pripeđivača, Richard Stallman, pribjegava odrednici "impresionistički realizam", naglašavajući kako je Crane nagovijestio jedan novi trend u američkoj književnosti, tako što je "s *Maggie: A Girl of the Streets*, tadašnjim mračnim realizmom tog djela uspostavio novi pravac koji je potaknuo književni tok naredne generacije. *Maggie* je više slika ozračja nego realistična fotografija života u sirotinjskoj četvrti." (Stallman 1954: xix)

Craneova literarna nastojanja da na izvjestan način "opkorači" neke konvencije dominantnih proznih modela tog vremena, to jest realizma i naturalizma, nedvojbeno su usko povezana s društveno-historijskim i kulturno-intelektualnim previranjima u američkom životu toga vremena. Stoga svakako treba napomenuti da je doba kad je nastao ovaj roman obilježeno posljedicama Građanskog rata (1861-1865.), koji je Amerikancima donio ne samo strahovito

---

6 Vidi argumentaciju Larsa Åhnebrinka u *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*. Za razliku od Åhnebrinka, Marcus Cunliffe insistira na prevashodno njujorškoj podlozi romana ("Stephen Crane and the American Background of *Maggie*." S druge strane, Thomas Gullason (1979) uvjerljivo razrađuje utjecaje J. Riisa i Craneovog oca na stvaranje djela u članku "A Minister, A Social Reformer, and *Maggie*" u: T. A. Gullason, ur., *Maggie: A Girl of the Streets*, 103-108, W. W. Norton and Company, Inc., New York and London.

velike ljudske gubitke i razaranje nego i prekretnicu u dotadašnjem razvoju nacije, čiji su se odjeci osjećali u svim aspektima života, te i u književnosti. Bitne i korjenite promjene u američkom društvu nastupile su i uslijed velikog porasta broja doseljenika, naročito iz Kine i istočne i južne Evrope, koji su, privučeni svojim "američkim snom", zadovoljavali potrebe američke privrede za radnom snagom u eri snažne industrijalizacije. Ovo tzv. "pozlaćeno doba" u Sjedinjenim Državama odlikuje i ogroman broj značajnih tehničkih otkrića, kao i formiranje velikih korporacija koje su proizvele i prve američke multimilionere. Progresivna mehanizacija u poljoprivredi i urbana eksplozija također su obilježili tadašnje američko društvo. Nadalje, nipošto ne smijemo zaboraviti ni činjenicu da su tek u ovom vremenu ideje Darwinovih studija poput "O porijeklu vrsta" iz 1859. godine dobine na pozornosti i značaju u većoj mjeri u Americi, čime su dodatno poljuljana ranija čvrsta uvjerenja širokih masa o Bogu i društvu. Kako naglašava Louis Budd, sve je više narastala svijest urbanih masa o tome da su tvornice i banke izvor i ishodište moći, što je zasjenilo prijeratnu ubjedjenost u Istinu, u izvjesnost nadmoćnog reda u univerzumu, koji određuje i vodi Bog, proizvodeći golemu zebnju i zbumjenost masa u pogledu prijašnje izvjesnosti tih kategorija postojanja. Stephen Crane se intenzivno zanimalo za život nižih slojeva, vođen zaključkom da se mora raskrinkati Istina koja se širila s vjerskih i svjetovnih propovjedaonica. (Budd 1995:24) Darwinova teorija evolucije uistinu je proizvela duboke i dalekosežne promjene, jer je preko primijenjenih ideja u vidu socijalnog darvinizma Herberta Spencera i biološkog determinizma u centar pozornosti stavljena nadmoć najjačih, odnosno najspasobnijih i najbezobzirnijih pojedinaca, kojima upravljanju sile pohlepe, bjesomučnog nadmetanja i sukoba. Zahvaljujući uznapredovanjo štamparskoj tehnologiji i uređenjem internacionalnih autorskih prava došlo je i do proširenja literarnog tržista u Americi, te veće dostupnosti američkih djela preko novina i drugih pristupačnih izdanja, posebno trivijalno-zabavnog štiva. Dakle,

*realistična, a kasnije i naturalistička fikcija se pojavila u Americi kada su se dogodile brojne promjene u tehnologiji, ekonomiji, politici i znanosti [...] u relativno kratkom razdoblju [...] te su surovi i bezlični procesi industrijalizacije i 'lonca za taljenje' bili nova iskustva koja se nisu mogla lako uklopiti u konvencionalne formule i zahtijevale su novo čitanje života.* (Applegate 2001:xiv).

Usljed takvih društvenih previranja i promjena paradigmi jedan broj američkih književnika potkraj devetnaestog stoljeća osjetio je potrebu da

izrazi raskorak između romaneske tradicije i impulsa nove zbilje. Kao što napominju neki kritičari, u Americi je naturalizam zbog toga imao “posebnu privlačnost kao način da se tumači materijalna promjena i da se sustavno zabilježe procesi koji su mijenjali naciju... [a] književnici 90-ih godina 19. stoljeća su jedna svjesno tranzicijska generacija koja se oslobođila viktorijanstva i američke *uglađene tradicije*.“ (Rutland 1992:225-226)

Senzibilitet književnog stvaralaštva u to vrijeme u Americi prema realistično-veritističkom prikazivanju društvenih i političkih problema utemeljen je u književno-teorijskim postavkama Williama Deana Howella, čije je učenje donekle isprva slijedio i Stephen Crane. Crane je 1894. godine uradio intervj u s Howellsom i tom prilikom Howells je govorio o tome kako pisci trebaju raditi na razotkrivanju individualnih i društvenih zala i

*da svaki roman treba imati svrhu. Čovjek treba da ima neku svrhu kad piše. Ah, to pisanje koje samo treba da zabavi ljude – pa to mi se čini sasvim vulgarnim... Ali, s druge strane, roman nikad ne treba da propovijeda ili kori ili kudi. To ne vodi ničemu. U stvari, knjiga te vrste je neopisivo zamorna... A zadatak romana...jeste da prikaže svakodnevnicu što je moguće preciznije, sa isključivim i jasnim smislom za odmjerenost.* (cit. Inge 1995:520).

Odjeke ovih misli koje nedvojbeno govore o potrebi da se spisatelji okre nu istini i vjerodostojnosti života vidimo i kod Cranea, koji je u jednom pismu ustvrdio kako mu je nakana u romanu *Maggie* bila da pruži svoje viđenje ljudi u određenoj situaciji (Stallman 1960:133), a u jednom drugom pismu, pak, jasno osuđuje propovijedanje kao kobno po umjetnost u književnosti (Stallman 1960:158). A ta svakodnevica koju Howells spominje i koju mnogi pisci poput Cranea nastoje prikazati vjerno, bez strasti i osuda u tadašnjoj Americi obilježena je sve izraženijim razlikama među ljudima u gradovima koji su se širili vrtoglavnem brzinom. U velikim gradskim sredinama poput Chicaga i New Yorka došao je tada do izražaja ogroman jaz između bogatih i siromašnih, a iskustvo urbanog življenja nižih slojeva prvi je predstavio objektivnim perom i fotografskom kamerom Jacob Riis. Njegova epohalna knjiga *How the Other Half Lives* (Kako druga polovica živi), koja je objavljena 1890. godine inspirirala je novo područje literarnih tema. Stephena Crane je s Riisom dijelio mišljenje o velikom gradu kao svojevrsnoj “divljini“ te je, poput Riisa, nastojao da stanje stvari u njemu prikažu vjerodostojno i bez lične pristranosti, onako kako je to zagovarao Howells. Urbana bijeda New Yorka našla je tako svoje uprizorenje i u Craneovom romanu *Maggie*, u kojem od početnih reda-

ka objektivan priopovjedač dočarava sirotinjske socijalne okolnosti preko tuče dječaka oko prevlasti nad hrpom šljunka. I dok je jedan od tih neimenovanih dječaka odoljeva napadima drugih

*koji su luđački okruživali hrpu i zasipali ga kamenjem, [n]jegovo djetinje lice je kiptjelo od bijesa. Maleno mu se tijelo izvijalo pri izricanju velikih, grimiznih kletvi. 'Trči, Jimmie, trči! Stić' će te,' zavrišta dijete iz Uličice ruma u povlačenju. 'Ma, kakvi,' uzvrati Jimmie uz svojski urlik, 'neće me ovi počerat'. (Crane 1893:7)<sup>7</sup>*

Već prvi redovi ovoga romana oprimjeruju ono o čemu se Craneov stariji kolega od pera Hamlin Garland pohvalno izrazio u svojoj recenziji, ističući:

*To je glas sirotinjskih kvartova. [...] Njegova knjiga je najistinitija i nepatvorena studija sirotinjskih kvartova koju sam ikad pročitao [...] Knjiga je puna slika, živa, strahovita u svojoj izravnosti. Nema konvencionalnih fraza. Ona dočarava govor sirotinjskih kvartova kakav nisam nikad prije video – oštar, izravan, zbijen. (Garland 1893:108)*

Craneova upotreba jezika u ovom romanu uistinu je predstavljala osvježenje u tadašnjoj američkoj prozi budući da autor u svrhu što autentičnijeg prikazivanja likova, dakle socijalne i etničke karakterizacije, koristi dijalektsku upotrebu jezika, vulgarizme, sintaksičke karakteristike narodnog govora i druga jezička sredstva. No, moglo bi se reći da je to jedan tipično realistični postupak, ali Crane donosi novu kvalitetu jer “je osobito osjetljiv na dijalektalne nijanse i shvaća da se, čak i u jednom u biti monodijalektnom romanu, socijalno raslojavanje i karakterizacija mogu postići pomoću pažljivog odbira nekoliko primjera kako dijalektne tako i idiolektalne upotrebe.“ (Slotkin 1990:40)<sup>8</sup> Govornog jezika domaćeg idioma u američkoj književnosti bilo je, dakako, i prije Cranea, jer su i drugi američki pisci uključivali različite aspekte govora likova kako bi ukazali na njihovo porijeklo i karakter, poput Marka Twaina, čija je djela Crane zasigurno poznavao. Crane, međutim, u nastojanju da stvori realistične likove proizvodi govor sirotinjske urbanosti i ulice koji

7 Svi daljnji navodi iz ovog romana su vlastiti prijevod iz antologije *Stephen Crane, Prose and Poetry*, J. C. Levenson, ur. (1984), The Library of America, New York.

8 Ovaj autor u studiji “*You as a Multileveled Dictional Device in Stephen Crane’s Representation of Bowery Dialect*” daje zanimljiv uvid u složenost morfološkog konstruktua upotrebe zamjenice drugog lica, kojom, po njegovoj argumentaciji, Crane uspijeva upostaviti razlikovne značajke za dijalektnu grupu niže klase u kvartu Bowery, u koji je smještena radnja ovog romana.

do tada nikad nije tako izvorno i autentično predstavljen u dijaloškoj formi u američkoj književnosti, te prema Williamu Deanu Howellsu, ovo djelo utje-lovljuje možda najbolji ulični dijalekt koji je do tada ušao u štampu (Howells 1893:110).

Uvodni prizor ispunjava mnogostrukе ciljeve: diskurs uzvišene, govo-ro viteške odbrane časti presijeca pitki, ulični govor mališana, a istodobono se nagovještavaju tematske preokupacije i pripovjedačke osobenosti. Uspostavljanjem napetosti između uličnog odnosno "uličarskog" dijaloga i od-više ugleđenog jezika pripovjedača od samoga početka čitateljev "horizont očekivanja" upućuje se na određeni pomak tradicijskih načina pripovijedanja. Ovakav pripovjedački manevar time proizvodi višeslojnost i ironijsku stiliza-ciju zbog raskoraka zbivanja kroz koji likovi prolaze s jedne, i vrijednosti koju im likovi pripisuju s druge strane, odnosno, "Craneova ironija proizilazi iz razlike između jedne vrijednosti koju utiskujemo u iskustvo i prirode samog iskustva. Njegov ironijski metod jeste u tome da u prizor projicira vrijedno-sti njegovih sudionika kako bi podcertao razliku između njihovih vrijednosti i stvarnosti." (Pizer 1967:122-123) Jedan od likova koji se potom uvodi u romanu jeste maleni Tommie, Maggiein mlađi brat, i dok ga Maggie tjera kući, on se zdušno i ratoborno opire, jer "[...] poduzimao je herojske napore kako bi se održao na nogama, prokljinao sestru i pojeo komadić narančine kore koji je žvakao u pauzama svog djetinje govorancije." (Crane 1893:12). Likom Tommijeja na neki način se naznačava sveopća neizvjesnost u životu za sve likove u tom romanu: on se doslovce nastoji održati na nogama, što također ima prolepsijsku i metaforičku ulogu. K tome, on sestru obasipa pogrdnim riječima a isti motiv se ponavlja kasnije u romanu u vidu sveopće osude i prokljinjanja Mag-gie, ovaj put od strane njene okoline kada ona ode s ljubavnikom i završi kao "upropastena" žena. Craneovu sklonost da konvencionalnim slikama viteškog boja demaskira nejunačko ponašanje junaka i time postiže dodatne, simbolične efekte podupire i upotreba aluzija na rat i borbu. Viteškim vokabularom i vojnom terminologijom ukazuje se na moralni kodeks koji vlada u toj sredini, raskrinkava (samo)obmana likova i uspostavlja ironični podtekst koji se može promatrati i kao parodijski osvrт na tadašnje popularne sentimentalne priče o sličnim junacima s kojima ovaj roman uspostavlja neku vrstu intertekstual-nog odnosa. Ovaj uvodni prikaz nasilja ima svoju daljnju razgradnju kasnije u romanu u mnogobrojnim sličnim epizodama u Maggieinom životu, ispunjen tučama koje imaju skoro atavističke odlike, dakle naturalističke elemente, što pokazuje da je za Cranea borba metafora života.

Značaj sukoba u Craneovim djelima, uključujući *Maggie*, jest bitan, ako ne i središnji u njegovom prosedu, a može se čak ustvrditi da se kod Cranea, prema riječima Davida Haliburtona, "sukob kao stanje" (1989:38), budući da sukob za Cranea predstavlja stanje koje je neodvojivo od ljudskog stanja te su gotovo svi njegovi likovi u određenom sukobu ili raskoraku - sa sobom, društvom, zbiljom. Pri tome su likovi često prikazani u poziciji "pomaknute zbilje" ili rubnog/graničnog u svojoj egzistenciji, čime on baštini tradicionalnu crtu američke (ali ne samo američke) književnosti, a to je alienacija i izolacija pojedinaca, posebno onih iz marginaliziranih dijelova društva. Najteže bitke života upravo moraju voditi oni koji su neka vrsta "outsidera" ili slabijega, u čemu treba tražiti objašnjenje za Craneov afinitet prema likovima prostitutke, ubogih ljudi, samohranih majki i sličnih karaktera, jer ovaj autor na taj način, dakle, daje pozornost onima koji su u nekom pogledu s margini ili s društvenog ili moralnog dna, odnosno glasovima onih koji su zanemareni i ušutkani.

S tim u vezi u romanu su i učestala supostavljanja prizora borbe s pasivnom okolinom, ali povremeno se dobiva dojam prijetećeg okruženja u kojem čak i statični objekti poprimaju aktivnu komponentu, kao u odlomku koji slijedi nakon opisa tuče s početka romana:

*Neki težaci su, istovarajući skelu na riječnom pristaništu, na trenutak zastali i promatrali borbu. Inžinjer pasivnog remorkera lijeno se objesio preko ograde i gledao. Prijeko na otoku, crv žutih utamničenika izronio je iz sjene sive zlokobne zgrade i sporo otpuzao duž obale rijeke.* (Crane 1893:7).

Ovim dojmljivim opisom pristaništa i zatvora daje se ton cijeloj priči jer svи su likovi uhvaćeni u klopu sivila i bezizlaznosti, a utiskuje se dojam emotivnog, mentalnog i moralnog beznađa, što daje i simboličku kvalitetu budući da ljudi iz tog miljea ilustriraju društvo nasilnih sklonosti i moralne degradacije: oni "utjelovljuju ravnodušnost društva koje je dobro upoznato sa nasiljem i kriminalom. Ali istovremeno njihov moralni nehaj predstavlja degradaciju vrijednosti ljubavi i suošćećanja u njihovoј svakodnevici." (Stein 1966:135) Općenito, Crane naginje dočaranju zbilje u kojoj je sve iskrivljeno, prizori su zamagljeni ili iskrenuti, a dojmovi nejasni, što uslijed vanjskih faktora (dima, buke, tmine, kiše, sjena), ali i zbog tačke gledišta, stvarajući podlogu izmiješanih i nepouzdanih percepcija. Takvo ozračje pojačava dojam da Craneovi likovi imaju neku "tragičnu krivicu" jer nisu u stanju procijeniti sebe u odnosu na neku situaciju na način koji bi bio zadovoljavajući ili odgovarajući,

te pate i zbog loše procjene onoga što ih okružuje i što im prijeti, no bitno je istaći da oni nisu u potpunosti određeni svojom sudbinom, oni ipak snose odgovornost za svoje postupke, bez obzira koliko bila ograničena njihova vizija (samo)obmanom ili drugim elementima. Postoji i moralna odgovornost za bilo koji korak na koji se likovi romana odlučuju i život u Craneovoj viziji nije besmisleno predodređen, kakvim ga naturalisti obično žele prikazati.

Dakle, slično naturalističkim romanima Craneovih suvremenika, i u ovom djelu vidimo naznake vjerovanja da su ljudi bespomoćna bića čija je sudbina determinirana okolnostima jer Crane bespoštedno dočarava nemilosrdni svijet koji okružuje Maggie i okolnosti koje je tjeraju na prostituciju i tragičan kraj. Ovaj motiv je izražen u paradoksu da je Maggie ipak začudno (barem isprva) poštedena utjecaja svoje okoline, jer je djevojčica Maggie takoreći u kaljuži izrasla u lijepu i dobру djevojku. S druge strane, mnogi kritičari ističu da upravo lik Maggie i način na koji je opisan ukazuje na nepripadanje ovog romana naturalističkim okvirima jer, kako ističe Wolford, ipak je Maggie bitno drugačija od svog okruženja: “protagonistica Maggie je ‘cvijet’ koji je ‘procvao u blatnjavoj mlaki’. Budući da ova kvaliteta stoji u opreci sa središnjim načelom naturalizma, a to je da okolica određuje kakvi su ljudi, Crane ne može biti naturalist.“ (Wolford 1989:26). Dakle, ovdje nije riječ o Maggie kao junakinji sentimentalno-poučne priče koje su bile rado čitane u to vrijeme, niti junakinji u čisto determinističkom smislu ‘okorjelog’ naturalizma kao kod, naprimjer, Franka Norrissa ili Theodora Dreisera. Istina, ovaj lik jest više nalik kakvom “bezličnom karakteru“, ona možda i jeste tipiziran lik, a služi, uz Jimmieja, i kao realizacija teme prelaska iz stanja nevinosti u stanje iskustva koji nije prikazan kao napredak već degradacija. No, od početka je stvorena slika Maggieine ranjivosti i krhkog postojanja, a njezin lik također pruža mogućnost da, kao potpuno drugačiji, čak u početku suprotstavljen karakter, vrši funkciju prizme preko koje se priča usložnjava i produbljuje. No, u toj naturalistički postavljenoj borbi za preživljavanje koju Crane portretira tako uspješno i živopisno u romanu *Maggie* istovremeno se vješto izbjegava potencijalna klišeiziranost i banalna sentimentalnost. Karakterizacija Maggie otkriva, međutim, i konvencionalne elemente jer se njen lik u romanu uvodi kao “malena djevojčica u dronjcima“ (Crane 1893:7), koja postaje prostitutka-uličarka, odnosno “djevojka grimiznih legija“ (Crane 1893:70), i skončava svoj život u ozračju bezlične bijede velikog grada, sličnom onom koji je opisan na samom početku romana:

*Činilo se da zdanja imaju oči koje su gledale preko nje, iznad nje, u druge stvari. U podnožju zgrada rijeka se doimala mrtvačke crne boje. Neka skrivena tvornica odasla žuti bljesak, koji je na trenutak obasjao vodu koja je masno zapljuškivala grede. Različiti zvukovi života, koje je daljina i prividna nepristupačnost učinila razdraganim, dopirali su slabo a zatim utihnuli.* (Crane 1893:72).

U portretiranju drugih likova povremeno snažna, gotovo karikirana samooobmana poprima farsične razmjere u Craneovoj izvedbi, poput epizode kada Maggieina majka i brat Jimmie razgovaraju o Maggie nakon njene veze s Peteom, odnosno “propasti”, te se majka iščuđava riječima: “U ‘vakoj kući i s ‘vakom materom k’o što sam ja, ona postade taki izrod.“ (Crane 1893:55) Budući da likovi imaju neadekvatnu predstavu o sebi i drugima, njihov odnos i reakcija u mnogim situacijama su isto tako ograničene prirode. U kombinaciji s kontrastiranjem i drugim sredstvima ovakvo prikazivanje doprinosi “pomaknutom”, nesigurnom viđenju stvari, a na mnogim drugim mjestima u romanu autor pomjeranjem tačke gledišta, koja poput kamere prelazi s prizora iz perspektive jednog lika, unosi varijaciju uobičajenih naturalističkih obrazaca i realističnog predstavljanja.

No, tvrdnja da se roman može ocijeniti kao naturalističko djelo potkrepljuje se i Craneovom čestom upotrebom slika i konteksta životinja i mašina. Cijeli roman vrvi gotovo menažerijom životinja kojom autor jasno konotira stav o sredini u kojoj Maggie obitava – to je doista prava džungla u kojoj vladaju jaki animalni nagoni i odlike. Slike iz životinjskog svijeta protkane su kroz cijeli tekst romana, a osim takvog slikovlja autor daje čitav niz drugih koji govori o mašinama (Peteova vatrogasna kola, sat koji otkucava u Maggieinom domu), ali i drugih, jednako simboličnih odjeka. Takvi su, primjerice, jeftini ukrasi od krepa kojima Maggie pokušava ukrasiti svoju izbu, no oni u jednoj od mnogobrojnih tuča u porodičnom gnijezdu završavaju na podu, uništeni: “doimali su se poput oskvrnutog cvijeća“ (Crane 1893:29). Ova naznaka šta će desiti ‘cvijetu’, kako je ranije opisana Maggie – i taj cvijet sirotinjske četvrti će biti zlostavljan i obeščašćen. Budući da ovaj opis govori i o tome da je Maggie jedini lik koji u romanu nastoji promijeniti, barem ovako banalno, svoju okolinu, iako bezuspješno, na ovom mjestu treba se prisjetiti kako je determinizam, kao jedna od ključnih vodilja naturalizma, stavio pod lupu kritičkog propitivanja problem do koje se mjere jedna osoba može smatrati odgovornom za svoje postupke ako su okolnosti van njezine ili njegove kontrole, kao i vjerovanje da bezlične i brutalne sile ugrožavaju

slobodnu volju i moralnu odgovornost pojedinca. Stoga se lik Maggie može s pravom smatrati “i produktom i žrtvom i to ne samo društvene okoline, nego i lažnog morala i izopačenih moralnih vrijednosti koje su nametnute toj sredini i njezinoj obitelji.“ (Perosa 1985:192)

U pogledu strukture roman je organiziran u kratka poglavlja koja predstavljaju znalački povezana predstavljanja prizora i stoga nisu samo fragmeneti već dobro osmišljeni elementi pomoću koji se uspostavlja određena shema koja, po mišljenju nekih kritičara, odaje neku vrstu simetrije<sup>9</sup>. Uz vezivnu komponentu tona kao rezultat imamo prilično uravnoteženu i povezanu kompoziciju, što je jedna od nepobitnih činjenica Craneovog spisateljskog dara. Ovakva strukturalna rješenja nisu bila standardna u naturalističkoj prozi, a i inače u fikciji toga vremena, i mnogima su ostavljala dojam rascjepkanosti i neuvezanosti te tom smislu Nagel vidi roman kao impresionistički niz epizoda (1980:63). Ali već iz dosadašnje analize jasno je da Crane nije bilo stalo da imitira nego da eksperimentira i, bez obzira na povremene manje slabosti, Crane uspijeva narativnu strukturu povezati i vještom varijacijom događaja koje su odjek ili varijacija prethodnih u romanu, znači paralelnim, analognim ili ponovljenim epizodama. Upravo se zbog ove epizodičnosti, ali i izvedbe dijaloga nerijetko ovaj roman tretira kao drama<sup>10</sup>, čemu doprinose i česte referencije na prisustvo publike iz susjedstva koja u neku ruku obnaša funkciju dramskog kora. Nadalje, postoje i kritičke ocjene da se u slučaju *Maggie* radi o “drami u tri čina sa pridodatim zaključkom“ (Solomon 1967:35) ili o “drami u drami“ (Overmyer 1966:153). U ovom kontekstu treba spomenuti epilog drame u opisu majke koja dobiva vijest da je Maggie umrla, no prvo završava objed “poput debelog redovnika sa slika“ (Crane 1893:77), pa piye kaficu, a onda započinje zapomaganje i naricanje, ne zbog toga što joj je kćerka mrtva, već što je osramotila vajno porodično ime, te nakon patetičnih nagovaranja susjetki konačno velikodušno izgovara oprost nevaljaloj mrtvoj kćeri, te tako navodi na zaključak da je u pitanju parodija melodrame. (Pizer 1967:126). U ovom epilogu Crane dokazuje prilično razvijenu narativnu kontrolu i kreativnost jer u nekoliko odabranih poteza skraćivanja i premoščivanja vremena u kojima su se u životu Maggie dogodile značajne promjene jezgrovito pojašnjava njezin status prostitutke. Ovakvim spretnim postupkom pojačava se dramatičnost

9 Vidi Nagel, James (1980), *Stephen Crane and Literary Impressionism*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, str. 127; Holton, Milne (1972), *Cylinder of Vision: The Fiction and Journalistic Writing of Stephen Crane*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, str. 43.

10 Vidi Monteiro, George (2000), *Stephen Crane's Blue Badge of Courage*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, str. 41.

Maggieine sudbine, daje intenzitet radnji i usložnjava pripovjedna perspektiva, čime ovaj autor pomiče granice okvira američke naturalističke proze toga vremena.

Jedna od Craneovih omišljenih strategija i prepoznatljivih odlika u ovom, a i drugim ostvarenjima, jeste visok stepen zastupljenosti metafore boja. Dominantne su sljedeće boje: crvena, žuta, zelena, plava, nerijetko na fonu sivila, ali primjetno je da se crvena boja koristi češće u odnosu na druge boje u opisivanju izgleda ili stanja likova. To se naročito odnosi na Craneu očigledno omiljenu nijansu crvene boje a to je je grimizna, koju rado upotrebljava i u prenesenom značenju, kao u izrazu “grimizne kletve” (Crane 1893:7). Ponavljanjem boja epitet dobiva dodatnu težinu i ulogu, postajući lajtmotiv. Ova ponovljena upotreba ponekad doseže pretjerane razmjere, što se vidi u devetom poglavljtu kad u vrlo kratkom razmaku, opisujući Mary, autor insistira na toj riječi: “lice joj poprimi grimiznu boju [...] njene grimizne crte lica” (Crane 1893:38). Ova ‘obojenost’ ima također biblijske odjeke jer puti na brojna mjesta u Novom zavjetu, odnosno, kako ističe Howard Horwitz, vjerovatno najistaknutijem estetskom registru u romanu, tj. biblijskom pismu (1998:617). Međutim, treba istaći upotrebu žute boje, koja se kontrastira s tamnim izgledom te naznačava ne samo Maggieinu kasniju sudbinu već uspostavlja i jedan od čestih usporednih odnosa žute i crne, koja će kulminirati u sedamnaestom poglavljju smrću Maggie. Iz ovih primjera vidljivo je da način upotrebe boja kritičar James Nagel poredi s objektivnim korelativom (1998:150), jer su boje u opisima ne samo dodatni i ukrasni detalj nego sredstvo koje Crane koristi da utisne određen ugao viđenja, što se često objašnjava Craneovim interesom za ono što je, kako podvlači Berryman, još Goethe nazivao “moralno-senzualni učinak boja.” (1950:289) Ovi elementi svakako doprinose usložnjavanju pitanja kategorizacije romana *Maggie*, jer u predstavljanju sila determinizma i iskonskog straha koje djeluju na likove, osobito na glavnu junakinju romana, ova prisutnost boja jedna je od mogućnosti kojom autor uz impresionističke primjese postiže udaljavanje od naturalističkih zasada, kao i veću individualnu izražajnost.

Odstupanje od naturalističkih premisa ostvareno je i kroz još jednu bitnu osobenost u Craneovom prosedu a to je parodija. Parodija izbjiga osobito snažno u prikazivanju Craneu vjerovatno najomiljenije mete a to je dominanti moral srednje klase, koji je naglašavao ključni značaj doma kao ishodišta vrline, čestitosti i ugleda. Također etičkom poimanju Crane suprotstavlja Maggiein dom, gdje bi porodični stup u liku majke Mary trebao uzdržavati te vrijednosti, ali se njenim likom ove vrijednosti karikiraju do tragikomičnih,

čak teatralnih razmjera. Crane je osobito jedak u svom satiričnom osvrtu na pojavu tadašnjih oblika masovne zabave, koje su dobrim dijelom zasnovane na tradicionalnoj melodrami. Za neke kritičare, stoga, *Maggie* jeste naturalizam, ali njen heroikomičan stil, visok stupanj ironije i pomna literarnost čine ju i jednom formom impresionizma (Rutland 1992:227). No, kao ishodišna tačka Craneovog kreativnog metoda u romanu nepobitno izranja uporna i žestoka ironija kojom se dodatno razbijala monolitnost naturalističke strukture i tona. Craneova ironična vizura boji njegov tekst širokim i raznovrsnim spektrom, i to najviše i najjače od ostalih odlika u romanu. Za kritičara Stallmana Craneov opus je u toj mjeri zasnovan na upotrebi ironije da je čak ključna za razumijevanje djela. (Stallman 1954:xxv) U tom pogledu roman *Maggie* dobio je ocjenu da je bez premca u tadašnjoj američkoj književnosti, te ga jedan kritičar čak vidi kao prvi, u potpunosti ironični roman koji je napisao jedan Amerikanac (Beer 1923:85). Drugi, pak, govore o romanu kao najzajedljivijem romanu američke književnosti (Nagel 1980:63), što nije neutemeljeno, imajući u vidu višeslojnost i raznolikost upotrebe humora, također ironijski motiviranog. Humoristični učinak u romanu proizlazi i iz razlike između privida i stvarnosti, između stvarnosti i emocionalnih stavova likova, izjava koji daju likovi i srazu s prividno ozbiljnim diskurzom pripovjedača, što proizvodi ponekad notu tragičnog i ironičnog. Kao ilustracija može poslužiti epizoda sa znakovitim životnim izborom koji Jimmie stavlja pred Maggie da mora ići ili na posao ili u pakao, "Na to ona ode na posao jer je imala žensku averziju prema odlasku u pakao." (Crane 1893:24) Craneov smisao za humornu obojenost ima osobitost i u tome što nerijetko oscilira na granici jezovito-makabričnog ili crnog humora, ali u svakoj varijanti i izvedbi ima izvrsne rezultate, a povremeno poprima i britkost, osobito u kontekstu vjere i svećenstva, gdje je naročito izražena Craneova bespoštedna satirična oštrica.

U zaključku treba naglasiti da se na podlozi snažne industrijalizacije i modernizacije američkog društva potkraj devetnaestoga stoljeća, te pod utjecajem novih učenja i svjetonazora američki pisci okreću realizmu kao književnom smjeru u kojem dominira tematika iz svakodnevnog života svih slojeva društva, a stvarnost prikazuju analitičkom metodom na kritički način, nerijetko uz problematiziranje socijalnih pitanja. Usljed uzleta u razvoju prirodnih znanosti, zagovaranje francuskog književnika Zole o fiziološkoj i mehaničkoj kauzalnosti i korištenju eksperimentalne metode u pisanju nalazi svoje odjeke i kod američkih književnika, a razvidne su i kod Stephena Cranea i njegovom romanu *Maggie*. Pretežno naturalistička potka ovog ostvarenja o mučnom životnom putu djevojčice u okrutnoj atmosferi sirotinske četvrti, gdje vladaju

različiti oblici nasilja dočarana je neuobičajenim potezima, između ostalog ironijskom distancicom, što upućuje na zaključak da deterministička osnova nije dosljedno sprovedena. Uvјeren da se priča treba prenijeti u svojoj istinitosti i važnosti, onako kako se odvijala u životu, Crane piše bez sentimentalnog uzvisivanja, moraliziranja ili pak interpretativnog komentara, o čemu postoje kako navodi samog autora, kao i primjeri u tekstu. Ovakav pogled poklapa se s objektivnom metodom i inicijalno se donekle slagao s postavkama da je sudbina ljudskih jedinki poput biološke subbine drugih bića, toliko određena faktorima van kontrole pojedinca, volje ili izbora da je irrelevantan bilo kakav etički sud ili moralni komentar. Međutim, odstupanjima od determinističke premise, te neobičnim, gotovo očuđenim opisima, poređenjima i metaforama Crane želi (ponekad po svaku cijenu) postići raskid s tradicionalnim načinom pisanja i konvencionalnim manirizmom američke proze. Najuspjeliji dijelovi romana *Maggie* otkrivaju ironijsko obojenje, višeperspektivnost i impresionističke poteze, prepoznatljive crte u prosedu koje će u kreativnjem vidu i na suvereniji način Crane primijeniti u svojim kasnijim ostvarenjima, doprinoseći razvitku američke fikcionalnosti. Unatoč izvjesnim slabim tačkama u obradi materijala i ponekim nezgrapnim stilskim potezima, kao što su pretjerana zastupljenost nasilja, insistiranje na ironiji, napetost u jeziku i povremeno neujednačena i neprimjerena karakterizacija, roman *Maggie* donosi bitne okosnice Cranovih osobnih spisateljskih odlika koje će u dalnjem radu razraditi, često usavršiti, ali ponekad, nažalost, pretvoriti u kliše. Svojim inovativnim književnim postupcima i tehnikama koje otkrivaju interes za intuitivno i za analizu unutarnjih doživljaja Stephen Crane je nagovjestio modernističku senzibilitet u američkoj književnosti. Zahvaljujući osobrenom umjetničkom jeziku dojmljive slikovne i afektivne snage koji i danas pljeni svojom osebujnošću, roman *Maggie* zasigurno predstavlja izvanredan primjer Craneovog nadilaženja rigidnog naturalističkog pripovijedanja i otvaranja novih obzorja u američkom naturalizmu.

## IZVORI I LITERATURA

- Applegate, E. C. (2001), *American Naturalistic & Realistic Novelists : A Biographical Dictionary*, Greenwood Publishing Group, Inc., Westport, CT
- Åahnebrink, Lars (1961), *The Beginnings of Naturalism in American Fiction, A Study of the Works of Hamlin Garland, Stephen Crane, and Frank Norris with Special Reference to Some European Influences 1891-1903*, Russell & Russell, Inc., New York

- Bassan, Maurice, ur. (1966), *Stephen Crane's Maggie: Text and Context*, Wadsworth, Belmont, CA
- Bell, Michael Davitt (1993), *The Problem of American Realism: Studies in the Cultural History of a Literary Idea*, The University of Chicago Press, Chicago & London
- Beer, Thomas (1923), *Stephen Crane: A Study in American Letters, With an Introduction by Joseph Conrad*, Garden City Publishing Co., Garden City, NY
- Berryman, John (1950), *Stephen Crane*, Methuen & Co. Ltd., London
- Berthoff, Warner (1965), *The Ferment of Realism: American Literature, 1884-1919*, The Free Press, New York; Collier-Macmillan Limited, London
- Budd, Louis J. (1995), "The American Background", u: D. Pizer, ur., *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism, Howells to London*, 21-47, Cambridge UP, Cambridge
- Cazemajou, Jean (1969), *Stephen Crane*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN
- Crane, Stephen (1893), *Maggie: A Girl of the Streets*, u: J. C. Levenson, ur. (1984), *Stephen Crane, Prose and Poetry*, 5-79, The Library of America, New York
- Garland, Hamlin (1893), "The Voice of the Slums", u: M. Bassan, ur., *Stephen Crane's Maggie: Text and Context*, 27-31, Wadsworth, Belmont, CA
- Geismar, Maxwell (1953), *Rebels and Ancestors, The American Novel 1890-1915*, Houghton Mifflin Co., Boston
- Haliburton, David (1989), *The Color of the Sky: A Study of Stephen Crane*. Cambridge University Press, Cambridge
- Horwitz, Howard (1998), "Maggie and the Sociological Paradigm", *American Literary History*, 10.4 606-638. JSTOR. 13 Oct. 2008 <<http://www.jstor.org/stable/490138>>
- Howells, William Dean (1893), "New York Low Life in Fiction", u: M. Bassan, ur., *Stephen Crane's Maggie: Text and Context*, 36-43, Wadsworth, Belmont, CA
- Inge, Thomas M (1995), *A Nineteenth-Century American Reader*, USIA, Washington, D.C.
- LaFrance, Marston (1971), *A Reading of Stephen Crane*, Clarendon Press, Oxford
- Nagel, James (1980), *Stephen Crane and Literary Impressionism*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London
- Overmyer, Janet (1966), "The Structure of Crane's Maggie", u: M. Bassan, ur., *Stephen Crane's Maggie: Text and Context*, 60-62, Wadsworth, Belmont, CA
- Perosa, Sergio (1985), *American Theories of the Novel: 1793-1903*, New York University Press, New York & London
- Petry, Alice Hall (1984), "Gin Lane in the Bowery: Crane's Maggie and William Hogarth", *American Literature* 56. 3, 417-426. JSTOR. 13 Oct. 2008 <<http://www.jstor.org/stable/2926040>>

- Pizer, Donald (1967), "Stephen Crane's *Maggie* and American Naturalism", u: D. Pizer, ur., *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*, 121-131, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville; Feffer & Simons, Inc., London and Amsterdam
- Pizer, Donald, ur. (1995), *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism, Howells to London*, Cambridge University Press, Cambridge
- Ruland, Richard, M. Bradbury (1992), *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Penguin Books, Harmondsworth
- Slotkin, Alan R. (1990), "You as a Multileveled Dictional Device in Stephen Crane's Representation of Bowery Dialect in "Maggie: A Girl of the Streets", *South Central Review* 7. 2, 40-53. JSTOR. 13 Oct. 2008 <<http://www.jstor.org/stable/3189332>>
- Solomon, Eric (1967), *Stephen Crane: From Parody to Realism*, Harvard University Press, Cambridge, MA
- Stallman, R. W. (1954), Introduction, u: R. W. Stallman, ur., *Stephen Crane, An Omnibus*, Heinemann, London
- Stallman, R. W., L. Gilkes, ur. (1960), *Stephen Crane: Letters*, New York University Press, New York
- Stein, William Bysshe (1966), "New Testament Inversions in Crane's *Maggie*", u: M. Bassan, ur. (1966), *Stephen Crane's Maggie: Text and Context*, 76-84, Wadsworth, Belmont, CA
- Sundquist, Eric J (1982), *American Realism, New Essays*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London
- Wolford, Chester L (1989), *Stephen Crane: A Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, Boston

## NEW HORIZONS IN AMERICAN NATURALISM: STEPHEN CRANE'S *MAGGIE*

### *Summary*

The paper discusses Stephen Crane's novel *Maggie*, first published in 1893, within the context of the American literary tradition in the 1880s and 1890s. Particular light is shed on the challenges of categorization and definition of 'naturalism' in American literature, highlighting major influences that contributed to the American naturalistic literary tendencies. Among those are diverse and complex socio-economic, cultural and intellectual shifts of the time, as well as the realistic-veritistic tenets of William Dean Howells and Émile Zola's naturalistic approach. Stephen Crane's departures from the standard features of naturalistic literary practice are also examined, including his specific tangential relationship to the presentation of the characters' fate exclusively against the background of hereditary forces and environment. To this end, the essay also explores Crane's use of tension in language, irony, parody, and impressionistic coloring as literary devices and innovative features that portended his idiosyncratic stylistic effects, thereby contributing to new horizons in American naturalism. Simultaneously, these traits of Crane's writing reveal textual strategies that diverge from prescribed realistic and naturalistic narrative expressions and ideological assumptions, thereby laying groundwork for the later development of early modernist literary ideas and techniques.

Ifeta ČIRIĆ

## BRITANSKI TEATAR XX STOLJEĆA

KLJUČNE RIJEČI: *britanska drama, teatar ogledala, naturalizam, groteska, epski teatar, teatarapsurda, kitchen-sink drama, agit-prop, farsa, komedija prijetnje, meta-drama, In-Yer-Face teatar*

Članak pokušava dati pregled britanske drame u dvadesetom stoljeću, najprije kratko sagledavajući stanje s početka stoljeća i povlačeći paralele između drame date nacije i drugih evropskih nacionalnih drama. Članak potom predstavlja razvojne trendove, u prvih pedeset godina a onda i u drugoj polovini dvadesetog stoljeća, s posebnim naglaskom na utjecaje i modele, i strane i domaće, koje britanski dramatičari slijede. Posebna pažnja je stavljena na pet dominantnih podvrsta: “kitchen-sink“ dramu, epski teatar u Britaniji, komični teatar, komade koji kritiziraju fosilizaciju jezika i metateatar.

### UVOD: STANJE DRAMSKOG ŽANRA U EVROPI I VELIKOJ BRITANIJI S POČETKA XX STOLJEĆA

Kraj devetnaestog i početak dvadesetog stoljeća u evropsku i svjetsku pozornicu unosi dašak promjena koji je poput plime zahvatio sve pojedinačne pozornice, pa tako i britansku scenu. Pozabavivši se problematikom tematike i dramskog izričaja vlastitih nacionalnih drama ni Ibsen, ni Strindberg, niti Čehov nisu ni slutili do koje širine i daljine će njihovi veliki nasljednici ići, niti kakva će sve preispitivanja i eksperimentiranja s formom uslijediti.

Najglasniji u postavljanju pitanja koje zadire u odnos glumca i lika, te iluzije i stvarnosti jeste Pirandello, koji svojom meta-dramom *Sei personaggi in cerca d'autore* problematizira pitanje dramskih likova i realnosti njihove prezentacije u dramskoj umjetnosti. U svom teatru ogledala (*teatro dello specchio*), za koje Frederick Lumley tvrdi da ne zrcali realni svijet, niti bilo koju literarnu “modu“ nego vlastiti život ovog dramatičara<sup>1</sup>, Pirandello pomiče gra-

1 Frederick Lumley, *New Trends in Twentieth Century Drama*, Oxford University Press, New Year, 1967, 50.

nice naturalizma i ulazi u područje groteske. Glumci su ti koji su manje realni od samih likova, čija drama nije napisana već je dio njih samih, kako to veli jedan od šestero likova. Već početak drame, gdje nam se prikazuje uvježbavanje jedne od Pirandellovih ranijih drama (dilema nad kojoj se moramo zamisliti jeste da li se ovdje radi o samoreferentnosti ili ironiji, ili pak o oboje) ukazuje da je dati komad zamišljen tako da propituje odnos dramske iluzije i dramskog stvaralaštva.

I Brecht u svom političko-epskom teatru također pokušava da se odalji od tradicije naturalističkog teatra, ali i od njemačkog ekspresionizma. Svojom tehnikom očuđenja (*Verfremdungseffekt*, odnosno *V-Effekt*) Brecht istovremeno pokušava podučiti glumca kako da se osloboди emocionalnog poniranja u ulogu, ali i upozoriti publiku na potrebu donošenja vlastitih sudova, a ne uživljavanja u likove i suošjećanja s njihovim sudbinama. Pozornica je trebalo da bude samo “a platform”<sup>2</sup>. Nema dramske iluzije, poručuje Brecht, ne smije biti identificiranja publike s likovima koje glumci predstavljaju, niti identificiranja glumaca s likovima. Način da se efekt očuđenja postigne je ne samo kroz izravno obraćanje glumaca publici, čime se ukida iluzija sobe bez četvrtog zida, nego i prenaglašenim stilom glume kako bi se publika konstantno podsjećala na to da gleda iluziju a ne stvarni život, i da je cilj, zapravo, da sami donesu odluke i osude i započnu promjene u društvu. Osim navedenog, u njegovim dramama nema jedinstva radnje; svaka scena je zasebna, ne vodi kulminaciji i razrješenju nego postoji sama za sebe. Glumcima je savjetovano ne samo da afektiraju na pozornici, nego i da komentiraju uloge koje glume (sjetimo se glumaca u Pirandellovoj *Šesti lica u potrazi za autorom* koji komentiraju priču koju pred njima žive Lica i govore o mogućim načinima izvedbe iste priče) i da glumu prikažu kao proces donošenja odluka.

Naravno, promjene su uvelike potpomogli i praktičari poput Artauda i Craiga, pa potom i Yeatsa, koji sve veću pažnju usmjeravaju na istočnjačke dramske oblike i time pokušavaju stvoriti amalgam u kojem se prednost neće davati govoru nad neverbalnim izrazom i obratno. Iz zagušujuće atmosfere teatra koji udovoljava ukusu publike razvijaju se nove forme koje šokiraju, uzbuduju, tjeraju gledatelje na reakciju i kritičko promišljanje.

Britanski dramatičari kasne za evropskom scenom nekoliko decenija, jer dok su se u Francuskoj, Italiji i Njemačkoj dizali krići protiv ustajalosti naturalizma, a autori povodili za Strindbergovim dramama iz simbolističke faze, u Britaniji se sve dublje gazi stazom naturalizma. Razlog za to, dakako,

---

2 Frederic Lumley, op.cit, str. 83. “platforma.”

nalazimo i u specifičnom tumačenju Ibsena koje je G. B. Shaw dao u djelu *The Quintessence of Ibsenism*, za koji mnogi teoretičari s pravom tvrde da se treba nazvati *The Quintessence of Shawism*<sup>3</sup>, a koje su potom prihvatili i mnogi britanski dramatičari.

## TRENDOVI RAZVOJA BRITANSKE DRAME POLOVINOM XX STOLJEĆA

S pojavom Becketta i drameapsurda i britanska drama uskoro hvata korak sa svojim pandanima diljem Evrope i pokušava, i u velikoj mjeri i uspijeva, da se ponovno etablira kao jedan od nezaobilaznih teatara u svijetu drame današnjice. U Britaniji dramaapsurda ima svoje sljedbenike među onim dramatičarima koji, uvjetno rečeno, prate komičnu tradiciju, o čemu će biti više riječi nešto docnije. Osim date linije, u periodu nakon smrti G. B. Shawa otvara se i druga linija koju prate pisci poput Johna Ardena, Edwarda Bonda, Davida Edgara, Howarda Brentona i Davida Harea, koji se u svojim dramama pokušavaju odrediti u odnosu na epski teatar Bertolda Brechta. Od svih njih najzanimljivi je ipak John Osborne zbog ogromnog utjecaja koji ima na razvoj drame nakon njega. Treća se razvojna nit okvirno može nazvati poetskom dramom i svoje predstavnike nalazi u djelima W. H. Audena, Christophera Isherwooda, J. B. Prestleya, T. S. Eliota, Christophera Frya, Petera Shaffera, Johna Whitinga, Davida Rudkina, Howarda Bakera, Caryl Churchill, Sarah Kane i Simona Mc Burneya. Naravno, tu je i cijeli niz autora koji predstavljaju irski glas na britanskim pozornicama, od kojih su poznatiji Synge, W. B. Yeats i Sean O' Casey. Konačno, u periodu sedamdesetih godina narasta i posebna forma drame nazvana *In-Yer-Face* teatrom, u koju su neki teoretičari svrstali dramatičarke Caryl Churchill i Sarah Kane skupa s Markom Ravenhillom a zbog tematike kojom se bave kao i tehnička koje koriste prilikom prezentiranja tema.

### “KITCHEN-SINK DRAMA“ I JOHN OSBORNE

Kako to Stoppard kaže, nakon Osborneove drame *Look Back in Anger* svaki je mladi pisac htio biti dramatičar<sup>4</sup>. Osim što u svojoj drami razvija lik “mladog, gnjevnog čovjeka“, frazu koju su stvorili kritičari kako bi najbolje opisali lik Jimmija Portera (a jednim dijelom i samog autora) i koja će kasnije biti primjenjena na bilo koju iole sličnu pojavu, bez obzira da li stvarno za-

3 Prema Christopher Innes, *Modern British Drama (1890-1990)*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

4 Mel Gussow, *Conversations with Stoppard*, Grove Press, New York, 1996, 20.

služuje takav naziv ili ne<sup>5</sup>, Osborne postavlja temelje novog žanra, takozvane *kitchen-sink drame*. Pohabani izgled scene i svakodnevnost aktivnosti kojima se bave protagonisti drame postaju simbol za novi aspekt društvenog realizma. Radnička kuhinja bit će mjesto na kojima će se odigravati mnoge drame napisane po modelu *Look Back in Anger*. Osborne će dalje nastaviti pisati drame koje predstavljaju likove slične Jimmyju Porteru, a oštro pero njegove kritike bit će i dalje upereno protiv društvenog poretka tadašnje Britanije sredinom 1950-ih godina. Njegovi likovi su i dalje gnjevni, mladi ljudi koji su izgubili sve iluzije bez obzira na zanimanje kojim se bave (sličan Jimmyju je i komičar po profesiji, Archie Rice iz drame *The Entertainer*, a i Bill Maitland, pravnik iz *Inadmissible Evidence*). Radikalniji od Osbornea, iako mnogo manje uspješni, su Arden ili Orton. Ipak, ono što je Osborne prvi uspio izraziti, najprije u *Look Back In Anger* a zatim i ostalim svojim dramama, jeste osjećaj otuđenosti pojedinca u britanskom društvu toga doba, kao i potrebu da se iluzija kako je sve u redu raskrinka. Tom pokušaju razbijanja iluzornosti težinu dodaje i razočarenje likova činjenicom da tradicija ipak nije u pravu, da su njene vrijednosti nestale ili su neodržive u svijetu u kom oni žive.

### BRECHTOVI “SLJEDBENICI“ U BRITANIJI

U kasnim pedesetim godinama pojavit će se grupa dramskih pisaca koji će pokušati usvojiti tehnike Brechtovog epskog teatra ili će pak njima eksperimentirati. Berliner Ansamble je svoju prvu predstavu u Britaniji izveo 1956. i, iako uslijed nerazumijevanja jezika i nedostatka prevoda Brechtovih drama mnoge od Brechtovih poruka nisu bile jasno shvaćene, dramski pisci Britanije bili su očarani mogućnostima koje im je epsko pozorište pružilo u namjeri da budu direktni i jasni, kao i da se oslobođe naturalističkog stila do tada korištenog. John Arden i Edward Bond bit će najhrabriji u primjeni tehnika epskog teatra.

Iako se njegove drame bave društvenim problemima, Arden u njih ubacuje tehnike Music-Halla, a mnoge drame iz njegovog ranog perioda oslanjaju se na Brechta, čak toliko da se mogu povući direktne paralele s nekim Brechtovim dramama (Primjer za to je *The Workhouse Donkey*, drama koja ima identičnu situaciju kao i Brechtova *In the Jungle of the Cities*, pa čak i vrlo slična imena protagonista<sup>6</sup>). Ipak, Arden ne prihvata Brechta bez pogovora, on

5 Poznato je da je prvi roman Iris Murdoch opisan kao djelo “mladog, bijesnog čovjeka” iako, kako je to istaknuto u Bradburyjevom pregledu razvoja britanskog romana u XX stoljeću, “niti je bilo djelo mladog, ni bijesnog a pogotovo ne muškarca”.

6 Za detaljniji prikaz vidjeti Christopher Innes, op. cit., poglavlje o Johnu Ardu, str. 133.

se pokušava riješiti Brechtovih ograničenja koja su bile uvjetovana “uslovima i predrasudama njegova vremena”<sup>7</sup>.

Edward Bond, dramatičar čija je drama *Early Morning* (1968) s Osbornovom *A Patriot For Me* ključna za ukiданje cenzure na britanskoj pozornici, usvaja principe epskog pozorišta i više nego Arden. Njegove drame su didaktične poput Brechtovih. Zbog načina kako kombinira ideologiju i stilsko eksperimentiranje nije sličan niti jednom britanskom dramatičaru, te je to vjerovatno razlog što su njegove drame uopće puno bolje primljene u Njemačkoj nego u matičnoj državi. Svi njegovi komadi bave se nasiljem, i to “violence [that] shapes and obsesses our society”<sup>8</sup> i u dramama koje slijede nakon ranih sedamdesetih Bond nasilje smatra jedinim sredstvom kojim se može doći do društvene promjene. Kako je društvena uloga umjetnosti jedno od primarnih pitanja koje ga zaokupljuju, Bond se vrlo rano u svojoj umjetnosti fokusira na likove pjesnika<sup>9</sup>. I kada koristi dramsku formu za zagovaranje društvene reforme, Bond ne nudi rješenje kako izvršiti reformu u vidu nekog političkog programa, jer bi, po njegovom mišljenju, to bilo još jedno sredstvo prisile. U stilskom pogledu Bond se odvaja od Brechta i razvija vlastiti način agitiranja publike koji naziva agro-efektom, čije su osobine ogoljena pozornica, dramatičnost postignuta ekstremnim slikama, nesklad verbalnih i gestikulacionih segmenata kao i koreografičnost nekih scena koje po Innesovom mišljenju nalikuju plesu. Sam Bond ovako interpretira stil agro-efekta:

*In contrast to Brecht, I think it is necessary to disturb audience emotionally to involve them emotionally in my plays, so I've had to find ways of making 'aggro-effect' more complete, which is in a sense to surprise them, to say 'Here's baby in a pram-you don't expect these people to stone that baby.' Yet [snapping his fingers] they do.<sup>10</sup>*

Iako zbog direktnosti njegovih slika publika zapada u stanje emocionalnog šoka, Bond ne dozvoljava da se takvo stanje zadrži ili da omami publiku.

7 Ibidem, str. 134.

8 Ibidem, str. 155. “nasilje [koje] oblikuje i zaposjeda naše društvo.”

9 Naprimjer, lik Basho u dramama *Narrow Road to the Deep North* (1968.) i *The Bundle* (1978.); zatim lik Shakespearea u drami *Bingo* (1974.); John Clare u drami *The Fool* (1976.); prema: Christopher Innes, op. cit., str. 169.

10 Prema: Ibidem, str. 158.

U suprotnosti s Brechtom, ja smatram da je neophodno da se publika emocionalno uznemiri da bi se emotivno uključila u moje drame, tako da sam morao pronaći načina da učinim “agro-efekt” kompletnejšim, što je zapravo da ih iznenadim da kažu “Evo bebe u kolicima - ne očekuješ da ti ljudi kamenuju tu bebu.” A [pucnuvši prstima] oni to i urade.“

Upotrebom satire Bond sprečava mogućnost da publika zbog navedenog stanja odbaci poruku nego ih ironijom tjeru na razmišljenja. Njegova namjera nije da šokira (kako to on sam veli) nego da natjera publiku da objektivno sagleda društvo u kom živi.

### “KOMIČNO OGLEDALO“<sup>11</sup>: OSLANJANJE NA I TRANSFORMIRANJE TRADICIJE

Kako smo već rekli, u Britaniji drama apsurda svoje predstavnike i sljedbenike nalazi među onim dramatičarima koji za razliku od Ardena, Bonda, Edgara, Brentona, Osbornea i Harea ne prate Brechtov epski teatar niti se bave agitpropom nego slijede komičnu tradiciju<sup>12</sup>. To “komično ogledalo“, kako Innes naziva datu razvojnu liniju, obuhvata takva imena kao što su Somerset Maugham<sup>13</sup>, Noel Coward, Ben Travers, Joe Orton, Samuel Becket, Harold Pinter, Peter Barnes, Trevor Griffiths, Alan Ayckbourn, Micheal Frayne, Tom Stoppard. Ukoliko se pogleda opus svakog od ovih britanskih dramatičara, doći će se do zaključka kako savremena britanska komedija ide u nekoliko pravaca. Prvo se ističe linija drame apsurda, koju predstavlja Beckett, i koju samo stilistički slijede Pinter i Stoppard. Druga putanja je drama bliža pravoj komediji, koja prati shawovsku liniju i publici prezentira slike klasne borbe u odgovarajućim periodima, a čiji su predstavnici Somerset Maugham, Joe Orton, Peter Barnes i donekle Trevor Griffits. Potom je tu tradicija farse, koja opet može biti iskorištena u nekoliko svrha kao kod Bena Traversa, Joesa Ortona, Alana Ayckbourna, te Toma Stopparda. Četvrtim pravcem meta-drame, koja unutar glavne teme istražuje pitanje pozorišta, kreću Frayne, Ayckbourne, Griffits, Barnes i Stoppard. Na posljetku, peto usmjereno nalazimo u onim komadima koje propituju temu jezika, čime se približavaju drami apsurda, što je vidljivo u djelima Cowarda, Ayckbournea, Pintera i Stopparda.

Svaki od ovih dramatičara oslanja se na jednu od tradicija evropskog teatra (uključujući i britanski teatar kao jedan od sastavnih elemenata evropske scene) i na svakog je utjecao neki od svjetskih i lokalnih autora. Tako, naprimjer, kod Maughama prepoznajem velik utjecaj Ibsena i Shawa, što se vidi u ibsenovskim motivima koji su iskorišteni na nov način (*A Man of Honour* iz 1903. koristi motiv pištolja i samoubistva iz *Hedda Gabler*; *The Breadwinner* iz 1930. inverzira uloge i djelovanja likova iz *Et Dukkehjem* - suprug je taj koji

---

11 Termin preuzet od Innesa.

12 Sama upotreba termina “komično“ ovdje je vrlo diskutabilna a na temu savremene komične tradicije bi se mogao napisati još jedan članak.

13 Koji je vjerovatno poznatiji kao romanopisac, a manje kao dramatičar.

napušta ženu; *The Circle* (1921.) živo podsjeća na *Romersholm*, gdje imamo motiv odlaska s ljubavnikom; *The Sacred Flame* iz 1928. je svojevrsna verzija drame *Gengangere* jer majka izvršava eutanaziju nad sinom paraplegičarem), ili u tematici njegovih drama (klasne razlike koje, za razliku od Shawa, nisu nešto što se ne može prevazići, nego proizvode upravo suštu suprotnost. Nai-me, likovi zgroženi nad manirima i iskvarenosću svoje klase žene se likovima koji dolaze iz nižih klasa, ili odlaze u kolonije s novopečenim ljubavnikom bez obzira što znaju da ih taj čin stigmatizira unutar njihove klase). S druge strane, Travers se oslanja na komediju perioda restauracije i koristi Pinerovu formulu za farsu<sup>14</sup>. Orton se pak oslanja na Traversovu formulu ali je ujedno i parodira tako što mnoge prizore preuveličava do grotesknosti i eksplicitno daje seksualne aluzije, što kod Traversa, koji slijedi edvardijanski moralni kod po-našanja, nećemo naći. Osim Traversa, Orton slijedi tradiciju ne samo klasične grčke drame nego i Sheridana i Oscara Wildea. On je također jedan od onih koji posuđuje i od svojih savremenika, tako da ćemo u nekim njegovim dra-mama prepoznati Pinterove tehnike, pri čemu se njih dvojica razlikuju u tome što Orton daje logična objašnjenja za prizore koje kod Pintera vode u *comedy of menace*. Zbog pitanja kako aristokracija utječe na stvaranje nejednakosti i teme klasne borbe Barnes podsjeća na Ortona, a zbog grotesknog humora i takve košmarne fantastičnosti zapleta njegovih drama i grozomornog kataloga mučenja koje neki od njegovih komada upošljavaju čak je bio svrstan u grupu britanskih dramatičara koji slijede Becketta i dramu apsurda. Griffits se, kao Orton i Barnes, osvrće na društvo iz perspektive radničke klase, međutim, za razliku od Ortona a kao i Barnes, Griffits komediju koristi kao političko oružje. Za Ayckbourna je značajno to da po mnogim karakteristikama svojih komada podsjeća na Noela Cowarda, s tim da je odabir klase iz kojih likovi dolaze spušten s aristokratske na nižu srednju klasu (po Innesovom mišljenju to može biti rezultat demokratičnosti pozorišta i izmjene strukture publike u periodu kada Ayckboun stvara<sup>15</sup>). On sam ističe da su na njega najveći utje-caj odigrali Sheridan, Pirandello, Ionesco, Travers, P. G. Woodhouse i Buster Keaton (iz svijeta nijemog filma). Po tehnikama koje koristi u pozorišnom eksperimentiranju Ayckboun podsjeća na originalne zaplete u Genetovoj drami *Služavke*, ili Stoppardovom komadu *Rosencrantz and Guildernstern are Dead*

14 Farsa je tokom cijelog 19. stoljeća, a posebno u momentu kad se Shaw pojavljuje bila jedan od vodećih oblika drame koju je oficijelno pozorište priznavalo. Artur Wing Pinero jedan je od njениh najpoznatijih stvaralaca, a formula o kojoj je riječ bio je njegov pokušaj da od farse koja je bila svedena na pantomimu stvori umjetničku farsu, pri čemu se vodio idejom da na scenu postavi odraze realnih likova koji čine nerealna i čak nemoguća djela.

15 Osamdesete godine dvadesetog stoljeća.

(upotreba novčića). Frayne je opet pod velikim utjecajem Čehova i njegovih drama, a i sam je preveo veliki broj Čehovljevih drama za britansku pozornicu. Za najpoznatiju od njegovih drama *Noises Off* uzori se mogu prepoznati ne samo u Čehovu, nego i u Traversu, Pirandellou a i u Ayckbournu (kojem je Frayne sam odao priznanje).

### KRITIKA FOSILIZACIJE JEZIKA

Od svih prethodno nabrojenih komediografa najinteresantnijim se čini Coward. Ovaj dramatičar polazište za svoje drame nalazi u Maughamovim dramama, koje kritizira jer smatra da su tematski prevaziđene a i sam upošljava slične teme. Njegove drame su izazvale šokantnost zbog direktnog prikazivanja zloupotrebe droga i seksualne “izopačenosti“ (u tadašnje vrijeme) na sceni. Ono zbog čega se on čini posebnim jeste način kako je utjecao na dramatičare koji će tek doći, odnosno zato što se čini glasnikom teatra apsurda. Za njegove drame je rečeno da su *witty* ali i *disgusting* i *decidedly thin*<sup>16</sup>, kao i to da su epitom frivilnosti pa je i publika koju takvi komadi zabavljaju odgovarajuća. Zbog takvih komentara prenebregnuta je jedna bitna činjenica, a to je da Coward unosi novinu u tehniku svojih drama čime direktno utječe na izmjenu britanske scene. Naime, on zaplet svodi na situacije, psihološko prikazivanje likova na *role-plays*, odnosno minimalistički prikazuje teme svojih drama, što opet za direktnu posljedicu ima indirektnost ili čak konfuznost dijaloga kojim se njegovi likovi koriste. To na neki način podsjeća na Pintera, s tim da za razliku od Pintera Coward jezik svojih drama koristi za napad. Također, Coward najavljuje osjetljivost Pintera ka onom što ostaje neizrečeno na sceni, a i pitanje fosilizacije jezika koju nalazimo ne samo kod Pintera nego i kod Ionesca.<sup>17</sup> Takav jezik postaje simbol anarhije koje se provlače kroz mnoštvo Cowardovih drama od kojih najbolji primjeri daju takvu sliku svijeta gdje je realnost sama po sebi iracionalna, a potraga za značenjem beznačajna. Coward u jednoj svojoj drami izjavljuje “we none of us ever mean anything“<sup>18</sup>, što nas opet neodoljivo podsjeća na dramu apsurda i samog Becketta.

Coward ne samo da aludira na Becketta, Ionesca i Pintera on nekim svojim djelima upućuje na Toma Stopparda. U drami *Hay Fever* (1925) lik

---

16 Prema Christopher Innesu, op. cit., 2001, str. 273. “domišljate“, “odvratne“, “neupitno tanke“

17 U *Hay Fever* Coward izriče sljedeće: “Masses and masses of words!.. They’re great fun to play with.“ /Mase i mase riječi! ... S njima se divno igrati./ što je dakako ponovljeno kroz Ionescovu *Čelavu pjevačicu*, citirano prema Christopher Innes, op. cit., 2001, str. 282.

18 Prema: Christopher Innes, op. cit., str. 282. “Mi niko od nas nikad ne znači ništa.“

Blisses u klaviru drži barometar, što se čini dovoljno absurdnim dok ne dobijemo objašnjenje – naime, jednog dana je barometar pao sa zida i slomio se, ali umjesto da objasni tu nezgodu i svoju ulogu u njoj, poniženi Blisses će radije sve prešutjeti. Ovakva bizarna situacija je ponovljena u Stoppardu na samom početku drame *After Magritte* (1970), gdje je osnova za komad zapravo vrlo logično objašnjenje onog što nam se na prvi pogled čini neobjašnjivim poput Magritteovih slika.

Osim Cowarda, i Ayckbourne se pozabavio pitanjem komunikacije a i pitanjem absurdnosti života. Većina njegovih drama zasnovana je upravo na nesposobnosti likova da ostvare komunikaciju jedan s drugim, da percipiraju patnju a i da suošjećaju s patnjom onih oko sebe. To je možda najbolje prikazano u drami *Absent Friends* (1974). U momentu kada jedna grupa likova datog komada izrazi svoju sreću, druga grupa počinje automatski da plače i obratno. Mladić čija je vjerenica tragično umrla i za kojeg svi misle da je slobmljena srca, svaki se put histerično smije kada pomisli na idealiziranu viziju te romanse koju je izgubio. Kada njegov smijeh utihne, začuje se smijeh čovjeka čiji se brak raspada. Kao krajnji izraz emocionalne patnje mnogi njegovi likovi pokušavaju počiniti samoubistvo, no niz njihovih neuspjeha na tom planu utječe da oni biraju sve bizarnije načine za takav čin, što kod publike izaziva salve smijeha. Većina njegovih drama odigrava se u doba svečanosti, kada po klišeu trebamo vidjeti sretne slike života. Kod Ayckbournea te slike života nisu ni najmanje sretne, a domovi tih ljudi se ruše, razbijaju i uništavaju. Sva ta fizička destrukcija dekora (mikrokozam) je, zapravo, simptom i simbol za dekadentno društvo (makrokozam).

## BRITANSKI META-TEATAR

Jedno od obilježja savremene britanske komedije, ako je suditi po mlađim autorima, je i problematiziranje pitanja pozorišta i komedije koje se provlači kroz nekoliko drama. Od četiri autora koji predstavljaju teatar kroz svoje drame (Frayne, Ayckbourne, Griffits, Barnes) najviše pažnje pobuđuju Griffits i Barnes. Barnes pozorište predstavlja katalizatorom koji ima potencijal da direktno utiče na stvarnost, što je istražio u svojoj drami *Red Noses* (1985). Klauni crvenih noseva imaju Papinu dozvolu za nastupanje dokle god ulakšavaju samrničke muke oboljelih od kuge. Onog momenta kada oni počnu zadirati u i preispitivati religijske ideale koji opravdavaju *status quo*, klauni gube podršku i Papa naređuje njihovo pogubljenje. I u drami *Laughter* (1978) Barnes pokušava definirati komediju. Lik autora koji najavljuje dramu veli kako je smijeh sam po sebi neprijatelj:

*Laughter only confuses and corrupts everything we try to say. It cures nothing except our consciences and so ends by making the nightmare worse. ... Laughter's the ally of tyrants. ... An excuse to change nothing, for nothing needs changing when it's all a joke...<sup>19</sup>*

Glavno pitanje koje se ovim postavlja jeste kako humor može imati bilo kakvu važnost kada se stavi u kontekst užasavajuće realnosti. Odgovor nalazimo u drami koja slijedi i koja istražuje vezu između tragičnih stradanja i smijeha koje takvo stradanje izaziva. Naravno, u tom kontekstu komedija ne nudi nikakvo olakšanje (*comic relief*).

Griffits, s druge strane, govori o političkoj strani humora u svojoj drami *Comedians* (1975). Cijela drama je postavljena tako da na sceni publika prati učenike komičara koji se pripremaju za svoj završni ispit. Njega će polagati pred lovcem na talente u klubu gdje se okupljaju ljudi koji igraju igre na sreću. Kroz samu dramu artikuliraju se dva stanovišta o komediji. Jedno predstavlja Eddie Waters, učitelj koji smatra da je cilj komedije da opusti, izgovori i neizrecivo ali i podstakne ljude da oslobode svoju volju i zaželete da promijene situaciju. Drugo stanovište izriče lovac na talente i ocjenjivač koji je ujedno i suparnik učitelja. Po njegovom mišljenju humor je marketinška roba koja podliježe zakonu ponude i potražnje, podržava *status quo* i podstiče rasizam i sek sizam kroz ekploraciju predrasuda i stereotipa. Sam autor ne favorizira niti jedno od ova dva stanovišta. On svoj presudu izriče kroz lik učenika Gethina, koji ne prihvata niti jedno od prethodnih stavova nego se na ispitu pojavljuje s licem obijeljenim kao u klauna i glavom izbrijanom kao u pripadnika Skinheads-a. Sama njegova pojava ima dvostruki efekt: ne samo da je komičan na jedan groteskan način nego i izaziva nelagodu. On se suprotstavlja stavovima i jednog i drugog, a i sistemu tako što na sceni umjesto uobičajenih šala izvodi pantomimu, koja kulminira kada Gethin fizički napade lutke koje simboliziraju postojeći *establishment* a time i publiku. Tim svojim činom Gethin izaziva negativnu ocjenu ali i odbija da se kompromituje i čini korak naprijed. Čini se kao da nam Griffiths želi reći da je cilj komedije propitivanje društveno uvjetovanih izvora smijeha i razbijanja prihvaćenih kategorija.

---

19 Prema: Christopher Innes, op. cit., 2001, str. 359. Smijeh samo stvara konfuziju i kvari sve ono što pokušavamo reći. Ne lijeći ništa osim naše savjesti i svršava tako što pogoršava naše more. ... Smijeh je saveznik tiranina. ... Izgovor da se ne mijenja ništa jer ničemu ne treba promjena kada je sve šala. ...

## ZAKLJUČAK

Savremena britanska scena ne završava navedenim autorima, niti su samo prethodno spomenuti autori utjecali na britansko pozorište danas. Cijeli niz dramatičara je svojim djelovanjem postavilo niz prekretnica na tok razvoja teatra u Britaniji. Spomenuti su W. H. Auden, Christopher Isherwood, J. B. Prestley, T. S. Eliot, Christopher Fry, Peter Shaffer, John Whiting, David Rudkin, Howard Baker, Caryl Churchil, Sarah Kane i Simon Mc Burney, koji stvaraju ono što bi se generalno moglo nazvati poetskom dramom. Od novijih komičara svakako treba spomenuti i Patricka Marbera, čije su drame postavljene u periodu od 1995- 1997, kao i autore poput Syngaea, Yeatsa, O'Caseya<sup>20</sup>. Evidentno je iz svega navedenog da je britanska drama prešla dug i svobuhvatan put u relativno kratkom periodu te da je uspjela rehabilitirati svoju slavu iz doba Shakespearea. Krenuvši od popriličnog zagušljivog teatra viktorijanskog doba, gdje se u glavnim tokovima nije dešavalo ništa do Dickensonovih pantomima i melodrama, Wildeovih komedija s tematikom "domaćeg života", Pinerovih i Gilbertovih satira, Gilbertovih i Sullivanovih opereta; prelazeći preko Shawove verzije naturalističkih drama, ugledajući se na gorljive nosioce promjene savremenog evropskog teatra i oslanjajući se umnogome na vlastitu formu popularne zabave i tradiciju *music-halla*, burleske, *slapstick* komedije, *vaudevillea*, britanski dramatičari su uspjeli preobraziti situaciju u svoju korist, tako da danas, kada govorimo o podžanrovima savremene drame, ne možemo a da se ne dotaknemo *kitchen-sink* drame Osbornea, apsurdnih drama Becketta, Pinterovih *menace plays* a ni Stoppardovog postmodernog teatra. Njeni se autori vrlo uspješno iskušavaju u različitim dramskim žanrovima i formama, uključujući i teatar apsurda, epski teatar, teatar ogledala, farsu, angažirani i naravno meta-teatar. Narastaju i neki novi dramatičari i nove forme koje postaju specifikum određenog britanskog dramatičara, odnosno britanske scene, poput *In-Yer-Face* pozorišta Sarah McCane, Caryl Churchill te Marka Ravenhilla.

Sve ove novine u dramskom žanru doživljavale su različite recepcije bilo kod kritike, bilo kod gledateljstva. Od inicijalnog nerazumijevanja, šoka i bunda preko pogrešnih i zabludnih klasifikacija sve se više kristaliziraju jasni stavovi i obezbjeđuje sve čišća demarkacija posebitosti i onih autora koji su inicijalno pogrešno označeni kao naslijednici samo jedne od mnoštva formi. Vidljivo je to i u narastajućem fondu kritičkih analiza, kao i stručnih i aka-

---

20 Već smo rekli da su oni glavni predstavnici "irskog glasa" u britanskoj drami.

demskih ocjena i procjena koje se sve više međusobno usklađuju u pristupu i konsolidiraju i svoje redove.

## LITERATURA

- Abel, Lionel (1969), *Metatheatre, a new view of dramatic form*, Hill and Wang, New York
- Bradbury, Malcolm, James McFarlane (1991), *Modernism: A guide to European literature (1890-1939)*, Penguin Books, London
- D'Amico, Silvio (1972), *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb
- Esslin, Martin (1970), *Brief chronicles: Essays on modern theatre*, Temple Smith, London
- Esslin, Martin (1980), *Meditations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*, Eyre Methuen, London
- Gassner, John (1954), *Masters of the drama*, Dover Publications Inc, New York
- Grossvogel, David I. (1963), *Four Playwrights and a Postscript: Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornell University Press, Ithaca
- Grossvogel, David I. (1962), *The Blasphemers: The theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornel University Press, Ithaca
- Gussow, Mel (1996), *Conversations with Stoppard*, Grove Press, New York
- Harvud, Ronald (1998), *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*, Clio, Beograd
- Hayman, Ronald (1979), *Theatre and anti-theatre (New movements since Beckett)*, Secker and Warburg Ltd, London
- Innes, Christopher (2001), *Modern British drama (1890-1990)*, Cambridge University Press, Cambridge
- Innes, Christopher (1998), *Modernism in European drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett (Essays from Modern Drama)*, University of Toronto Press, Toronto
- Lumley, Frederick (1967), *New Trends in Twentieth Century Drama*, Oxford University Press, Oxford
- Mercier, Vivian (1962), *The Irish comic tradition*, Oxford University Press, London
- Miočinović, Mirjana (1981), *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd
- Segal, Erich (2001), *The Death of Comedy*, Harvard University Press, Cambridge
- Simard, Rodney (1984), *Postmodern drama (Contemporary playwrights in America and Britain)*, University Press of America Inc, Lanham
- Styan, J. L. (1968), *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, Second Edition, CUP, London
- Williams, Raymond (1976), *Drama from Ibsen to Brecht*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth

## BRITISH THEATRE IN THE TWENTIETH CENTURY

### *Summary*

In the given article the author renders a survey of British drama, briefly examining its condition at the beginning of the century and drawing the parallels of this great nation's drama with other European dramatic art. The article subsequently discusses the development trends from the first and then the second half of the past century, stressing the influences and models, both foreign and domestic, dramatic authors in Britain have followed. Special focus is given to five dominant subgenres: kitchen-sink drama, Epic theatre in Britain, comic theatres, language-criticising pieces, and metatheatrical dramas.

Tatjana BEČANOVIĆ

## HRONOTOP HAJKE U ŠĆEPANOVIĆEVOM TEKSTU *USTA PUNA ZEMLJE*

**KLJUČNE RIJEČI:** *hajka, hronotop, kod, roman-novela, montaža, ne-verbalna komunikacija, fokalizacija, parabola, metatekstualnost, kompozicionala kompresija*

U Šćepanovićevom romanu-noveli *Usta puna zemlje* hajka se modelira kao univerzalan proces duboko ukorijenjen u samoj suštini bića, kao prasituacija koju svaka kultura usvaja i ponavlja po zakonima i logici arhetipske paradigmе. Prostorno-vremenska tačka gledišta u ovom tekstu po pravilu je fiksirana i vezana za likove, što znači da je pripovijedanje, odnosno prikazivanje posredovano njihovim tjelesno-egzistencijalnim položajem, pri čemu se kod goniča poklapaju glas i način, odnosno onaj ko pripovijeda i onaj ko posmatra, što rezultira homodijegetičkom narativnom situacijom, dok je kod proganjene, bezimenog junaka uspostavljena distanca i nepodudaranje između narativne i posmatračke instance, što naravno rezultira heterodijetičkom narativnom situacijom.

Tehnika montaže idealna je za predočavanje dinamičnog zbivanja koje podrazumijeva česta premještanja likova po romanesknom prostoru, pa se javlja kao jedna od osnovnih tehnika u modeliranju prostora i vremena u narativnim tekstovima zasnovanim na hronotopu hajke.

*Usta puna zemlje* su alegorijska priča o progonu pojedinca i o njegovoj ugroženosti u društvu koje njeguje kult kolektivnog i divinizira radničko-seljački mentalitet i aksiološke parametre, a skriveni dijalog s komunističkom ideologijom, koja je u vrijeme nastanka Šćepanovićevog teksta bila još aktivna sila koja uređuje jugoslovenski kulturni prostor, odnosno semiosferu, predstavlja još jednu od metatekstualnih dimenzija ovog kratkog i jezgrovitog žanrovskega hibrida.

Povlačenje autora u pozadinu pripovijedanja osnovno je svojstvo personalne narativne paradigmе na kojoj se zasniva žanrovska hibrid Branimira

Šćepanovića roman-novela *Usta puna zemlje*. Personalna pripovjedačka situacija (usp. Štancel 1987) u znatnoj mjeri zadovoljava zahtjev modernog romana za objektivnošću i njegove verističke tendencije, kao i orientaciju na prirodnji jezik (transtekstualnost), što rezultira visokim stepenom mimetizma i referencijskosti. Budući da objektiviziranje u romanu uvijek znači dramatizovanje, personalna paradigma se zasniva na kombinovanju narativnog i dramskog koda, pri čemu se organizira znak koji proizvodi izuzetno uvjerljivu iluziju neposrednosti, tako da po angažiranosti i humanističkom efektu personalni roman prevazilazi sve druge narativne paradigmе. Pripovjedački postupak nije autoreferencijalan niti sklon ogoljavajući tako da se ničim ne ugrožava dijegesis i njegova fikcionalna priroda, zbog čega se ovaj tekst ne može smatrati postmodernističkim, iako nastaje u vrijeme pune afirmacije postmodernizma na južnoslovenskim prostorima, odnosno semiosferi. Dakle, Šćepanovićev tekst organizira se po modernističkom narativno-dramskom kodu.

U personalnom romanu sva predočena zbilja prelima se kroz svijest, opažajne mehanizme, emocije, asocijacije i sistem mišljenja jednog ili više likova koji navodno djeluju nezavisno od svog tvorca, to jest autora. Ovi likovi sami sebe komentiraju, vrednuju zbivanje i ostale likove preuzimajući na sebe neke od osnovnih funkcija auktorijalnog pripovjedača, koji se u personalnom romanu povlači iz narativne strukture:

*Ako se pripovedač ne meša u priču, ako je neprimetaniza likova u romanu toliko da čitalac više nije svestan njegovog prisustva, čitalac će steći iluziju da se sam nalazi na pozornici zbivanja ili da prikazani svet posmatra očima jednog od likova romana, koji međutim ne pripoveda sam, već se zbivanje u neku ruku ogleda u njegovoj svesti.* (Štancel 1987:32)

U takvom tipu romana asocijacije, uspomene, slutnje i raspoloženja likova postaju primarni sadržaj opisa. Slika svijeta koju emitiraju personalni mediji zavisi od njihovog intelektualnog, moralnog i emotivnog sklopa, međutim, osobenom narativnom strategijom psihološka diferencijacija je reducirana jer su likovi u potpunosti podređeni surovom mehanizmu gonjenja. Naime, likovi goniča nemaju složenijeg psihološkog profila i služe samo za realizaciju radnje, kao nosioci dinamičkih motiva, čiju kolektivnu svijest autor pokušava prikazati kao relativno jedinstvenu cjelinu, u kojoj se ogleda predočena zbilja i formiraju određeni vrijednosni stavovi. Pošto se javljaju isključivo u funkciji razvijanja centralnog i jedinog zbivanja – hajke, oni spadaju u kategoriju actant likova ili funkrtiva, što ozbiljno ugrožava njihove funkcije personalnog medija,

tako da je ukrštanje actant<sup>1</sup> paradigmе i paradigmе personalnog medija osnovni modelativni princip likova hajkača, koji ustvari predstavljaju metonimijsku oznaku kolektiva, odnosno širokih narodnih masa, inače diviniziranog društvenog stratuma u socijalističkoj kulturi. Novelistički kod presudno utiče i na modeliranje likova, pa kompozicioni postupci kompresije i sažimanja uvjetuju uproščavanje, simplifikaciju i statičnost njihovog sklopa koji se ne raslojava na veći broj relativno samostalnih i različitih podstruktura, što svakako umanjuje informativnost likova a njihovom ponašanju nameće visok stepen predvidljivosti, koji dovodi do povećanja redundancy uspostavljenog semantičkog sistema. Naime, likovi ostaju u okviru semantičkog polja koje je u odnosu na njih klasifikaciono, što znači da i gonići i progonjeni junak do kraja ostaju vjerni svojoj klasifikacionoj funkciji, zbog čega se njihova paradigma reducira i znatno uprošćava:

*Lik, koji je jedinstven na jednom dosta apstraktnom nivou, ali se na nižim nivoima razdvaja na izvestan broj ako i ne uzajamno protivrečnih, ono bar jednostavno nezavisnih i različitih podstruktura, stvara na nivou teksta mogućnost za zakonomerne i istovremeno neočekivane postupke, to jest stvara uslove za održavanje informativnosti i smanjenje redundancy sistema.* (Lotman 1976:330)

Dakle, modelativni principi koji su tipični za romaneskni kod, poput raslojavanja lika i usložnjavanja njegove paradigmе, ugroženi su djelovanjem novelističkog koda i njegovih kompozicionih postupaka – sažimanja i kompresije. U Šćepanovićevom tekstu, pod uticajem novelističke kompresije i sažimanja, dolazi do redukcije mimetičkih i proširenja simboličkih značenja, čime se narativni kod približava pjesničkom. To načelo djeluje i na modeliranje likova koji se novelističkom kompresijom i simboličkom redukcijom svode na svoje osnovno obilježje, odnosno funkciju. Dakle, pod uticajem simboličke redukcije i novelističke kompresije koje ugrožavaju načelo psihološkog mimetizma, likovi postaju simboli, odnosno sublimacija individualnih karakteristika. Reduciranost likova na simbole izaziva i njihovu statičnost, koja je također vid odstupanja od psihološkog mimetizma, osnovnog načela realistički orijentiranih poetika. Ako je pojedinac prikazan samo kroz svoju glavnu osobinu, onda je cijelokupna predočena zbilja, kao skup metaforički postavljenih individualnosti, također reducirana, svedena na svoje konstitutivno jezgro. Likovifokalizatori emituju gotovo istu sliku svijeta, što ukazuje na jednoznačnost i

---

1 Klasifikacija Rolana Barta na *actant* i *personnage* likove.

monovalentnost predočene zbilje. Psihološka tačka gledišta likova bitno utiče na konstituiranje narativne zbilje, a pošto je njihovo psihičko stanje nestabilno, afektivno i prenapregnuto, sagledavanje stvarnosti također je iskrivljeno i deformisano. Introspektivno modeliranje likova u ovom romanu realizira se kroz subjektivno obojenu naraciju ubrzanog ritma, zasićenu riječima subjektivne ocjene, što potvrđuje i sljedeći primjer:

*Tražili smo ga dugo i, po svemu sudeći, beznadežno, stradajući od trnja, čičkova i kopriva, upadajući u mravinjake i kamene škripove, obrasle visokom paprati. Šibale su nas niske grane i ujedale pčele. Bili smo izgrebani, mokri od trave i uprljani zemljom i zbog svega toga, naravno, ozlojeđeni na onog kujinog sina kome smo svi glasno poručivali da će se, kad nam dopadne šaka, gorko pokajati što nas je ikada sreo.* (Šćepanović 1985:28)

Književni lik aktivira svoja svojstva tek u kontaktu s drugim likovima i pritom može pokazati veoma raznoliku skalu ponašanja, emocija, osobina i modela mišljenja, ali u ovom tekstu i to je ograničeno djelovanjem simboličke redukcije i novelističke kompresije. Naime, likovi nemaju složen psihološki profil, već jedan element njihovog psihičkog života, apstrahiran i predimenzioniran, postaje nosilac lika čija se paradigma tako svodi na svoj simbolički supstrat. Snažno djelovanje centralne semantičke strukture – hajke, na sve elemente sistema dovelo je, između ostalog, i do simboličke redukcije likova, koji su u semantičkom sistemu Šćepanovićevog romana-novele svedeni na svoju osnovnu funkciju, pa se javljaju kao goniči, hajkači ili kao progonjeni pojedinac, što se može tumačiti kao odraz historijskog vremena i dominantne komunističko-socijalističke kulturne paradigmе koja, u krajnjoj instanci, dogmatizmom, represijom i diktaturom svojim pripadnicima nameće animalizirano i retrogradno ponašanje.

Redukcija i jednoznačnost narativne stvarnosti morala je dobiti adekvatnu jezičku artikulaciju, što je dovelo do preuređenja rečenice koja se kreće ka simboličkoj zgusnutosti, kao i do dominacije patetičnog stila koji se javlja kao adekvatan frazeološki obrazac za artikulaciju hipertrofirane emocije i psihičkih stanja likova. Osim toga, upotreba interpunkcijskih znakova s primarno ritmičkom funkcijom proizvodi poetsku intonaciju i ritmičku strukturu, čime se pojačava sugestivno dejstvo rečenice koja prevazilazi svoju informativnu sadržinu i, zahvaljujući prozodijskim faktorima, postaje nosilac dopunskog značenja koje često, uz mimetičku, aktivira i onostranu, transcedentnu stvarnost.

Na osnovu funkcija prostora Mike Bal razlikuje dva tipa narativnog prostora: "prostor može funkcionalisati stabilno i dinamično. Stabilni prostor je fiksirani okvir, tematizovan ili ne, u kojem se događaji odigravaju. Prostor koji funkcioniše dinamično jeste faktor koji omogućava kretanje likova." (Bal 2000:113) U Šćepanovićevom romanu sve prostorne strukture funkcionišu kao dinamični prostor u okviru kojeg se realizira centralno zbivanje, odnosno hajka. Hronotop hajke gradi se ulančavanjem dinamičkih motiva, što je praćeno brzim prelaskom s jedne fiksacije na drugu i dominacijom glagolskih oblika koji sugeriraju ubrzano smjenjivanje narativnih sekvenci, pri čemu se pod uticajem naglašene aktivnosti dramsko-mimetičkog i novelističkog koda ukidaju sporedni sižejni tokovi.

Povlačenje autora u pozadinu pripovijedanja paradigmatsko je obilježje narativnih struktura poslijeratnog modernizma, čiji su konstruktivni principi aktivni u organizaciji Šćepanovićevog romana-novele, pa se, u skladu s tim, subjektivno vrijeme javlja kao jedan od ključnih elemenata ove narativne strukture. Subjektivno vrijeme gradi se smjenjivanjem opažaja, doživljaja, misli i asocijacija u svijesti likova, dok objektivno, nedozivljeno vrijeme i ne postoji kao element narativne strukture budući da je pripovijedanje uvijek prelomljeno kroz fokus progonjenog, odnosno goniča. Retrospektivni ugao gledanja, unazad ka onome što se već dogodilo, izvodi se iz sadržaja svesti progonjenog i funkcioniра na asocijativnom principu. Progresivni tok događaja autor usporava i zadržava intenziviranjem doživljajne dimenzije vremena, to jest njegove subjektivne projekcije u svijesti likova, što podrazumijeva maksimalno prolongiranje svake vremenske jedinice zbog zgušnutosti doživljaja, emocija i asocijacija. Historijsko vrijeme uvodi se u minus postupak jer u tekstu nema signala za prepoznavanje i pouzdano utvrđivanje historijskog trenutka, što je motivirano visokim stepenom simbolizacije prikazanih predmetnosti i težnjom ka uspostavljanju univerzalnih značenja. Na taj način hajka se modelira kao univerzalan proces duboko ukorijenjen u samoj suštini bića, kao prasituacija koju svaka kultura usvaja i ponavlja po zakonima i logici arhetipske paradigme. Prostorno-vremenska tačka gledišta u tekstu *Usta puna zemlje* po pravilu je fiksirana i vezana za likove, što znači da je pripovijedanje, odnosno prikazivanje posredovano njihovim tjelesno-egzistencijalnim položajem, pri čemu se kod goniča poklapaju glas i način, odnosno onaj ko pripovijeda i onaj ko posmatra, što rezultira homodijegetičkom narativnom situacijom<sup>2</sup>, dok je kod progonjenog, bezimenog junaka uspostavljena distanca i nepodudaranje

---

2 Terminologija Žerara Ženeta.

između narativne i posmatračke instance, što naravno rezultira heterodijetičkom narativnom situacijom. Već na samoj prološkoj granici teksta jasno je da je bezimeni junak posmatračka ali ne i narativna instanca, pa se on gradi kao lik-reflektor, odnosno fokalizator: "Sedeo je u zagušljivom kupeu putničkog voza broj 96 i gledao u veliku tminu avgustovske noći. Ali ništa nije video." Dakle, u Šćepanovićevom romanu-noveli nema nefokaliziranog pripovijedanja jer se kompletna naracija prelama kroz fokus učesnika u zbivanju, koje se više i ne pripovijeda već se, pod uticajem personalne narativne paradigme koja aktivira dramski kod, scensko-mimetičkim sredstvima predočava.

Stalnim, iznenadnim i nemotiviranim smjenjivanjem homo i heterodijezge, odnosno prelaskom s jedne na drugu suprotstavljenu tačku gledišta i neočekivanim premještanjem fokusa iz jednog u drugo, oponirano semantičko polje postiže se narativna dinamika i podražava zahuktali mehanizam hajke i njena razorna, entropijska energija. Pritom autorova tačka gledišta sukcesivno klizi od goniča do progonjenog, pri čemu se često prikazuje isti objekat, ali sagledan i doživljen iz drugačije perspektive, a zatim se ti odvojeni mikroopisi montiraju u jedinstvenu sliku narativne zbilje, koja ipak zadržava obilježje razglobljenosti. Tehnika montaže idealna je za predočavanje dinamičnog zbivanja koje podrazumijeva česta premještanja likova po romanesknom prostoru, pa se javlja kao jedna od osnovnih tehniku u modeliranju prostora i vremena u narativnim tekstovima zasnovanim na hronotopu hajke (Lalićeva *Hajka*, Šćepanovićeva *Usta puna zemlje*). Spojeni tehnikom montaže odijeliti sukcesivni prikazi gube obilježje sukcesivnosti, uzastopnosti i poprimaju izgled simultanosti, odnosno naporednog, istovremenog trajanja. Simultanizam u književnom tekstu može biti samo sugeriran određenim rasporedom i orkestracijom različitih tačaka gledišta, jer je to inače tipično kinematografska tehnika koja podrazumijeva novo doživljavanje i modeliranje prostora koji je savladan u tolikoj mjeri da se nameće predstava o istovremenosti zbivanja, pomoću nagle, munjevite izmjene rakursa, odnosno pripovjednih perspektiva. Dakle, u Šćepanovićevom tekstu naglo se smjenjuju tačke gledišta goniča i progonjenog, što je na planu spoljašnje organizacije grafički sugerirano različitim tipom slova i signalizirano hijatusima, odnosno kompozicionim rezovima koji nastaju pri nagloj promjeni pripovjedne perspektive. Pritom objekti koji se opažaju s obje, inače oponirane tačke gledišta, služe kao vezivno, koheziono tkivo hijatusima ispresjecane kompozicije, a istu funkciju imaju i emocije, odnosno asocijacije koje se javljaju u svijesti kako progonjenog, tako i goniča (augustovska noć, ptica, zvijezda padalica, tajna, žudnja, mržnja, inat). Osnovni princip grupiranja likova izvodi se iz strukture zbivanja, koje jasno raščla-

njuje modelirani svijet na proganjene i goniče, pri čemu se ukida verbalna komunikacija između pripadnika suprotstavljenih semantičkih polja. Granica između dva diferencirana i oštro suprotstavljena semantička polja modelira se kao neprelazna, pa do kraja svi likovi ostaju u okviru svog dozvoljenog, klasifikacionog semantičkog polja i u tom smislu su statični, ali se, na drugoj strani, uspostavlja veoma dinamičan i interaktivni odnos između subjekta i objekta opisivanja, čime se nadoknađuje spomenuta statičnost likova koji zbog ograničavajućeg djelovanja žanrovskog koda novele nemaju razvojnu liniju niti se mogu prepoznati kao psihološki razvijeni tipovi personnage.

Budući da se radi o personalnom tipu romana, u *Ustima punim zemlje* naglašen je uticaj psihološke tačke gledišta pojedinih likova, odnosno personalnih medija na modeliranje prostora koji se povezuje i stapa s njihovim unutrašnjim, emotivnim stanjem, što posebno važi za proganjeno junaka. Odsustvo sveznanja i dominacija fokaliziranog pripovijedanja koje je regulirano kroz dva osnovna i jedina fokusa, odnosno tačke gledišta proganjeno i goniča, često rezultira lažnom motivacijom i, s njom povezanim, iznevjerjenim očekivanjem. Naime, unutrašnja tačka gledišta u odnosu na zbivanje nužno povlači za sobom i ograničeno znanje likova o dešavanju i ostalim predmetnostima, što znatno sužava, ograničava narativnu informaciju. Neposredni učesnik u zbivanju omogućava autoru modeliranje autentičnih i plastičnih opažaja, ali ga istovremeno lišava pripovjedačke pozicije koja bi mu obezbijedila opći pogled na zbivanje i kretanje likova, od kojih nijedan ne posjeduje niti može posjedovati tačku gledišta koja je u prostorno-vremenskom smislu nadređena svim ostalim u tekstu, koja je svevideća i sveznajuća.

U prostornom smislu tačka gledišta s koje se sagledava neki objekat može biti statična, odnosno fiksna, ali može biti i pokretna. Pokretna tačka gledišta, koja se u Šćepanovićevom tekstu nameće kao dominantna, odražava se, u manjoj ili većoj mjeri, na opažajne procese likova i dovodi do pomjerene percepcije objekata koji se pod pokretnim uglom posmatranja mijenjaju, ponekad čak toliko da poprimaju izgled nekog drugog predmeta:

*A kad se, u jednom času, ipak uspravio u svoj svojoj visini – mi opazisemo kako njegov veliki i svetli šešir što ga je levom rukom pridržavao da mu ne padne s glave, odjednom, uhvaćen kosim i bleštavim mlazevima sunca, buknu kao plameni oreol tako da se gotovo nismo mogli oteti utisku da će taj smešni čovek, nastavi li samo da i dalje trči uspravno, uskoro zapaliti onu visoku paprat kojoj se sve više primicao. (Šćepanović 1985:14)*

Ovakva fokalizacija, budući da se predmeti sagledavaju iz neobične, pokretne perspektive, nužno oneobičava i sam opis, pa u estetskom smislu može biti veoma produktivna. Pošto su likovi u Šćepanovićevom tekstu stalno u kretanju, njihova prostorna pozicija je nestabilna i vrlo dinamična, pa se dio te dinamike prenosi i na objekat opisivanja, koji pritom u svijesti lika može podleći transformaciji, odnosno izobličavanju nastalom uslijed pokretnog ugla posmatranja. U navedenom primjeru pokretni su kako objekat (šešir), tako i subjekat opažanja (goniči), što dodatno oneobičava i dinamizira opis. Osim toga, ovaj informativni opis usložnjava svoja značenja zahvaljujući simbolici predmeta koji se opaža jer šešir je znak prvenstva i posebnih prava; on predstavlja sredstvo za primanje nebeskog uticaja, pa njegova uloga odgovara ulozi krune, pri čemu su spomenuta simbolička značenja, kao i povezanost proganjene s nebeskim, metafizičkim hronotopom posebno dograđena i obogaćena svjetlosnom simbolikom.

Od prostornih struktura u romanu-noveli *Usta puna zemlje* semantički je svakako naj složenija prostorna binarna opozicija koja se uspostavlja između gornjeg i donjeg sveta. Gornji svet je suptilno nagoviješten, samo sugeriran hijerofanijskim simbolima i hrišćanskom mistikom, i to od samog početka posebno složenom simbolikom zvijezda, neba i ptica, pa se gornji i donji svijet modeliraju i egzistiraju paralelno, ali im se dodjeljuju potpuno različite funkcije. Naime, u donjem svijetu odigrava se besmislen, uzaludan i promašen život; to je hronotop u okviru kojeg se uspostavlja hajka, kao jedino moguće zbivanje i kao vječni, arhetipski oblik postojanja, ponašanja i komunikacije. Uz tu prostornu strukturu asociraju se sljedeća značenja: skučenost, mehaničko mijenjanje, ropstvo, redundanca, priroda, okamenjeni oblici, odsustvo harmonije, haos (usp. Lotman 1976). Gornji svijet pak javlja se u funkciji čuvara egzistencijalne tajne, pa eterične, prozračne visine, ispresjecane letom ptica i bijelim vrhom Prekornice, jedine mogu pružiti žuđeno spasenje. U trenutku smrti bezimenog junaka donji i gornji svijet zamijenit će mjesta, a u tom epi-fanijskom trenutku on će dosegnuti visine:

*Pevao je, ali začuđen što ne može da prepozna sopstveni glas. Onda s užasom shvati da to, u stvari kroz njegova usta ustima punim zemlje – leleče iz svoje tmine pradeda Joksim, zlosutno oglašavajući da ga konična smrt tek sada stiže, s poslednjim potomkom kome, eto, više nema spasa! 'Ali ja sam spasen', pomisli on, 'ja sam zaista pobegao!' I obuzet mišlju da što pre ustane, jedva se pokrenu. Međutim, od tog jednog jedinog pokreta ona čudesna slika vaskolikog sveta koju je dotle gledao*

*–naglo se prosu kao da je bila od prašine tako da sve ono što se nalazilo dole bešumno sunu u visinu, a sve ono odozgo mu se odjednom sruči u širom otvorene i zaprepašćene oči.* (Šćepanović 1985:52–53)

Iskaz o spasenju posebno je informativan jer je artikuliran u Ich-Formi i na taj način markiran i odvojen od ostalog verbalnog materijala, što mu obezbjeđuje dopunsko semantičko opterećenje, odnosno višak informativnosti. Smrt progonjenog predstavlja bjekstvo u uzvišenost, harmoniju i slobodu, jer njegovo kretanje ka smrti, pod uticajem hrišćanske mitologije koja djeluje s fona narativne strukture, usmjereni je ka prostornoj strukturi gore, a ona označava: slobodu, daljinu, širinu, kretanje, metamorfozu, stvaralaštvo, harmoniju, i ono najvažnije – spasenje. Dakle, smrt je, u duhu hrišćanske mistike, modelirana kao kretanje naviše a ne naniže.

Kompoziciono sabijanje, odnosno kompresija narativno-dramskog materijala pojačava ekspresivnost teksta, a pod snažnim uticajem kompresije i izuzetne narativne tenzije koju ona proizvodi, to sabijeno, zgušnuto značenje rezultira pravom semantičkom eksplozijom. Odsustvo posteriorne naracije i dominacija sinhronne tačke gledišta znatno modificiraju funkcije preteritnih vremena, koja u ovom romanu služe za označavanje sadašnje radnje, zbog čega se vrijeme pripovijedanja i pripovijedano vrijeme uglavnom poklapaju. Naime, na sinhronu poziciju posmatrača, fokalizatora, tipičnu za dramski kod, upućuju modificirane funkcije i značenja dominantnog perfekta, koji gotovo u potpunosti na sebe preuzima funkcije prezenta, kao i učestala upotreba aorista i glagolskog priloga sadašnjeg. Aorist u našem jeziku označava veoma blisku prošlost koja se nalazi na samoj granici sadašnjosti pa, iako se gradi isključivo od glagola svršenog vida, njegova narativna, poetička funkcija približava se značenjima prezenta. Sinhrona značenja aorista nisu sporna, ali ovaj glagolski oblik ne može proizvesti efekt produženog, usporenog i zadržanog vremena jer se gradi od svršenih glagola, zbog čega autor pribjegava perfektu, koji usporava proticanje narativnog vremena i prolongira svaki trenutak hajke. Nasuprot tome, najvažnija narativna funkcija aorista jeste da ubrza proticanje narativnog vremena i označi munjevite prelaske s jedne fiksacije na drugu, zbog čega se javlja kao osnovno sredstvo organizacije vremena u tekstovima zasnovanim na hronotopu hajke, odnosno na dinamičkim motivima.

Pod uticajem aktiviranog dramskog koda u romanu se uspostavlja načelo jedinstva vremena i radnje. Naime, radnja je kompaktna, bez sporednih sižejnih linija koje bi razbijale njeno jedinstvo a odigrava se u kratkom vremenskom intervalu od svitanja do sumraka. Da bi se aktivirao ekstraliningvi-

stički sistem znakova, likovi se moraju kretati u suncem obasjanom prostoru koji ne sputava njihovu vizuelnu sposobnost, a postavljeni su i raspoređeni po romanесknom prostoru tako da nosioci poruke postaju njihovi gestovi, pa čak i facialna ekspresija. Ukratko, stvoreni su narativni uvjeti i kreirana situacija koja omogućava uključivanje i značajno semantičko opterećenje govora tijela – osobenog jezičkog koda koji veoma uspješno zamjenjuje verbalno općenje likova. Naglašeno učešće dramskog koda u organizaciji teksta, kao i odsustvo sporednih sižejnih linija Šćepanovićev roman približava žanru novele, čija obilježja pojačava i aktiviranje poente jer smrt progonjenog junaka, modelirana kao svojevrsno metafizičko bjekstvo na samoj epiloškoj granici teksta, funkcioniра kao novelističko poentiranje.

Organizacija vremena je, kao i svi mehanizmi i elementi teksta, pod uticajem personalne pripovjedačke situacije i dramskog koda, pa je zbivanje smješteno u veoma sužen vremenski okvir koji odgovara zahtjevima dramske paradigmе, što ovaj tekst i svrstava u granični žanr romana-novele. Naime, žanrovsku pripadnost teksta određujemo prevashodno na osnovu njegovih organizacionih načela, a u organizaciji teksta *Usta puna zemlje* aktiviran je složen i hibridan žanrovski kod zasnovan na kombiniranju morfoloških obilježja romana i novele, ali i parabole, koja podrazumijeva naglašenu metatekstualnost, kao i alegorijska i simbolička usložnjavanja.

Novela se bavi sudbinom pojedinca, pa u njenoj žanrovskoj profilaciji učestvuju lirski, simbolički i alegorijski kod, a zbog svoje sažetosti i kompozicione kompresije ona ne dozvoljava uspostavljanje složenih motivacionih sistema. Ako u obzir uzmemmo Geteovu definiciju novele kao priče o događaju koji se desio neočekivano, onda je jasno da je učešće novelističkog žanrovskog koda u organizaciji Šćepanovićevog teksta veoma naglašeno jer je svekoliko zbivanje potpuno neočekivano i iznenadno, a događajni tok zasnovan na reduciranoj motivaciji koja, uprkos sažimanju, pored realističkih, odnosno psiholoških uključuje iracionalne i transcedentne elemente. Pod surovim i bjesomučnim mehanizmom hajke progonjeni junak obuzet je rješavanjem zagonetke, tajne postojanja, pa se tome podređuju i funkcije nebeskog, odnosno morskog hronotopa koji se u većini simboličkih sistema uspostavlja kao čuvar egzistencijalne tajne. Novela po pravilu opisuje sažeto zbivanje u trenutku kad dolazi do krizne situacije, a likovi bivaju uvučeni u vrtlog zbivanja koje im u potpunosti određuje dalju sudbinu, nad kojom oni gube svaku kontrolu, pa su stoga događaji neočekivani, kobni i neizbjježni, dakle, fatalistički utemeljeni.

Sudbinski, fatalni obrt, to jest tipično novelističko poentiranje uslijedit će na samom kraju romana-novele u obliku nemogućeg bjekstva; progonje-

ni je utekao, ali u smrt, u onostrano, u metafizičku dimenziju jer drugačije bjekstvo pred pomamljenom ruljom nije ni moguće. Svojom strukturom novela podsjeća na scenski isječak koji ne dozvoljava podrobnije predočavanje miljea, detaljnije opise prostora i učesnika u zbivanju, a novelistički kod, koji podrazumijeva koncentraciju, apstrahiranje, novelističku kompresiju i ekonomičnost u organizaciji teksta, može se identificirati kao osnovni modelativni princip, tipičan za pripovjedački postupak Branimira Šćepanovića. Kratki oblik ne daje prostora za opširne opise i retardacije, što rezultira svođenjem digresivnog materijala, pa se deskripcija, komentatorske forme i retardacija potiskuju na marginе pripovijedanja, gdje funkcioniraju kao fonski semantički nizovi. Dakle, redukcija i modificiranje funkcija digresivnog materijala osnovni su modelativni postupci teksta *Usta puna zemlje*, koji ozbiljno ugrožavaju romaneskni žanrovski kod a pojačavaju novelistički, čime doprinose uspostavljanju graničnog žanra romana-novele.

U Šćepanovićevom žanrovskom hibridu prisutni su i potkodovi parabole i alegorije, koji presudno utiču na organizaciju teksta. Parabola se kreće u uzvišenim moralnim sferama, a njena pojačana emocionalnost reflektira se i na stil koji je uzvišen, ozbiljan i pun retoričkih sredstava. Model parabole uspostavljen u Šćepanovićevom tekstu po tipu je najbliži "zagonetnoj paraboli"<sup>3</sup> koja se ne završava poukom već paradoksom; naime, bezimeni junak, bjesomučno progonjen, uspio je pobjeći i spašen je, ali se spasenje nalazi s one strane života, u metafizičkoj dimenziji koju otvaraju hrišćanski kulturni kod i mistika, aktivni u tekstu od samog početka kao fonski semantički nizovi. Taj tip parabole ne razrješava se u jednoj misli već ostaje višezačan i ezoteričan, što odgovara transcedentnoj i iracionalnoj motivaciji prisutnoj u ovom tekstu. Osnovna invarijantna jedinica novelističkog koda – poenta ili semantička žaoka aktivirana je na samoj epiloškoj granici teksta i pritom podređena organizacionim načelima zagonetne parabole koja zahtijeva uključivanje iracionalne motivacije. Naime, novelistička poenta, koja je po pravilu racionalno zasnovana, u ovom tekstu je iracionalno motivirana upravo pod uticajem zagonetne parabole, što događajni tok odvodi u potpuno neočekivani obrt, u bjekstvo progonjenog koje je izgledalo nemoguće i neostvarivo u realnom hronotopu i po zakonima racionalne motivacije. Međutim, zakoni zagonetne parabole pomjeraju zbivanje u metafizički hronotop i aktiviraju iracionalnu motivaciju koja omogućava transcediranje novelističkog poentiranja, to jest njegovo prenošenje u onostrano. U *Ustima punim zemlje* organizacioni principi zagonetne

---

3 O tome vidjeti u *Rečniku književnih termina* (1985).

parabole modeliraju svijet s transcedentnom pozadinom i smisлом koji se pomalja iza prikazanih predmetnosti samo kao naslućen i nedefinisan, kroz jake simboličke i alegorijske valere, kao i elemente hrišćanske mistike. Hrišćanski kulturni kod uvodi se u tekst posredstvom složenog i skrivenog jezika simbola i organizira se kao fonski semantički niz, koji, međutim, na kraju, na samoj epiloškoj granici pojačava svoju semantičku energiju i u paradoksalmu nove-lističkom poentiranju preuzima centralne pozicije. U razmatranju hrišćanskog kulturnog koda, njegovih funkcija i modelativnih vrijednosti treba imati u vidu da je odnos između kolektiva i pojedinca veoma složen u trenutku objavljanja Šćepanovićevog teksta, koji nastaje u vrijeme diktature proletarijata, progona intelektualaca, religije i individualizma, tako da je ovaj roman-novela organiziran kao veoma suptilna kritika socijalističkog kulturnog koda, koji je sedamdesetih godina prošlog vijeka bio dominantan na prostoru bivše Jugoslavije. *Usta puna zemlje* su alegorijska priča o progonu pojedinca i o njegovoj ugroženosti u društvu koje njeguje kult kolektivnog i divinizira radničko-seljački mentalitet i aksiološke parametre. Naime, skriveni dijalog s komunističkom ideologijom, koja je u vrijeme nastanka Šćepanovićevog teksta bila još aktivna sila koja uređuje jugoslovenski kulturni prostor, odnosno semiosferu, predstavlja još jednu od metatekstualnih dimenzija ovog kratkog i jezgrovitog žanrovskega hibrida.

#### LITERATURA:

- Bal, Mike (2000), *Naratologija*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd  
 Lotman, Jurij (1976), *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd  
*Rečnik književnih termina* (1985), Nolit, Beograd  
 Šćepanović, Branimir (1985), *Usta puna zemlje*, BIGZ, Beograd  
 Štancl, Franc (1987), *Tipične forme romana*, Književna zajednica, Novi Sad

## CHRONOTOP OF PERSECUTION IN ŠĆEPANOVIĆ'S TEXT *MOUTH FULL OF EARTH*

### *Summary*

In Šćepanović's novel-novella *Mouth Full of Earth* persecution is modeled as a universal process deeply rooted in the very essence of being, as a proto-situation adopted by every culture and repeated by the laws and logic of an archetypal paradigm. Spatial-temporal point of view is in this novel usually fixed and attached to the characters, which means that the narration, i.e. representation is mediated through their physical-existential position. In the case of the persecutor the narrative voice matches the perspective, i.e. the one who speaks is the one who sees, which results in the homodiegetic narrative situation, whereas in the case of the persecuted, nameless hero there is a distance and mismatch between the narrative and observing instance, which inevitably results in the heterodiegetic narrative situation.

*Mouth Full of Earth* is an allegorical story about the persecution and discrimination of an individual in a society that cherishes a collectivity cult divinizing peasant-working mentality and axiological parameters. A hidden dialogue with the communist ideology, which in the years when Šćepanović created this text was still cherishing the collectivity cult dominating the entire Yugoslavian culture and its semiotic sphere, points to one of the metatextual dimensions of this short and dense hybrid of genres.

As for the spatial structures in the novel-novella *Mouth Full of Earth* semantically the most complex one is doubtlessly the binary opposition that exists between the upper and lower world. The upper world is from the beginning only subtly implied, merely suggested through hierophanic symbols and Christian mysticism, especially through the elaborated imagery of stars, sky and birds, providing parallel modeling and simultaneous existence of the upper and lower world but endowing them with completely different functions. Namely, the lower world is a showground of a meaningless, futile and wasted life; it is a space and time framework within which persecution is enacted as the only possible action and the eternal, archetypal form of existing, behaving and communicating.

GOSTUJUĆI ČLANAK



Lejla KODRIĆ

## O BAŠTINSKIM USTANOVAMA U KONTEKSTU TEORIJA KULTURNOG PAMĆENJA

**KLJUČNE RIJEČI:** *Baštinske ustanove, ustanove pamćenja, kulturno pamćenje, kolektivno pamćenje, očuvanje identitarnih obilježja*

Baštinske ustanove današnjice, pritom prvenstveno misleći na arhive, biblioteke i muzeje, ali ne umanjujući značaj ni ostalih vrlo raznolikih mogućih pojavnih oblika ustanova baštine, u stalnom su htijenju, potrebi i naporu prilagodbe informacijskim zahtjevima aktivne korisničke i uopće društvene zajednice na načine koji nameću potrebu redefiniranja ustaljenih baštinskih praksi te zahtijevaju izmijenjene modele ostvarivanja trajnih i nepromijenjenih krajnjih ciljeva ovih ustanova. Uporedo s potrebama razvijanja modificiranih modela poslovanja u prostoru realizacije usluga koje nude ustanove baštine, i na širem, konceptualnom nivou, ostvaruje se ponovno definiranje temeljnih koncepata kojima će se baštinske ustanove i u 21. st. potvrditi kao ustanove od iznimnog društvenog značaja te time nastaviti misiju zacrtanu milenijima unazad. Društvena, komunikacijska i informacijska uloga ustanova baštine već je odavno prepoznata, i na isticanju ovih uloga zasnovan je napor postizanja adekvatnog statusa baštinskih ustanova u društvu u kojem je potreba za informacijom postala od egzistencijalnog značaja, a samim time i ustanova koja je osigurava. Pristup baštinskim ustanovama kao *ustanovama pamćenja* u teorijskoj literaturi nije jednako čest kao pristup ustanovama baštine kao informacijskim ustanovama. Dublji poticaj temeljitoru razumijevanju baštinskih ustanova kao ustanova pamćenja ne dolazi isključivo, ili bar ne prvenstveno, iz sektora baštine, već je posljedica općeg znanstvenog vala zainteresiranog za pitanje pamćenja i prošlosti, a što je obilježilo društvene i humanističke znanosti počev od prvih desetljeća 20. st. pa nadalje. Teorija kulturnog pamćenja, istina, ne začinje razumijevanje baštinskih ustanova kao ustanova pamćenja, ali daje nov i širi poticaj promišljanju ustanova odgovornih za kulturnu i znanstvenu baštinu. Radi se o pristupu koji prevazilazi shvatanje ustanova baštine kao isključivo pohranjivačkih ("skladištarskih") i informacijskih već im pri-

stupa kao oblikotvornim, odnosno konstruirajućim kada je znanje o prošlosti zajednice koju uslužuju u pitanju. U temelju takvog razumijevanja baštinskih ustanova je i ideja da su baštinske ustanove preko oblikovanja i reprezentiranja znanja o prošlosti direkto uključene u razumijevanja sadašnjosti, a time i u djelovanje za budućnost. Kroz takvo gledište umanjuje se naboј pogrešnog shvatanja da su ustanove baštine po svojoj prirodi "stvar prošlosti" bez mogućnosti aktivnog sudjelovanja u "stvarima sadašnjosti", izuzevši naravno njihovu svakodnevnu informacijsku ulogu. U naporu da se održe kao društveno važne, ustanove baštine, uz informacijsku, trebaju insistirati i na svojoj ulozi ustanova pamćenja, njegova konstruiranja, rekonstruiranja i reprezentiranja te ustanova *kontinuiranog očuvanja identitarnih obilježja zajednice*, jer su i to aspekti kojima se potvrđuje njihova društvena potreba i opstanak.

Baštinske ustanove današnjice, pritom prvenstveno misleći na arhive, biblioteke i muzeje, ali, ne umanjujući značaj ni ostalih, vrlo raznolikih mogućih pojavnih oblika ustanova baštine, u stalnom su htijenju, potrebi i naporu prilagodbe informacijskim zahtjevima aktivne korisničke i uopće društvene zajednice na načine koji nameću potrebu redefiniranja ustaljenih baštinskih praksi te zahtjevaju izmijenjene modele ostvarivanja trajnih i nepromijenjenih krajinjih ciljeva ovih ustanova. Uporedo s potrebama razvijanja modificiranih modela poslovanja u prostoru realizacije usluga koje nude ustanove baštine, i na širem, konceptualnom nivou ostvaruje se ponovno definiranje temeljnih koncepata kojima će se baštinske ustanove i u 21. st. potvrditi kao ustanove od iznimnog društvenog značaja te time nastaviti misiju zacrtanu milenijima unazad. Društvena, komunikacijska i informacijska uloga ustanova baštine već je odavno prepoznata, i na isticanju ovih uloga zasnovan je napor postizanja adekvatnog statusa baštinskih ustanova u društvu u kojem je potreba za informacijom postala od egzistencijalnog značaja, a samim time i ustanova koja je osigurava. Pristup baštinskim ustanovama kao *ustanovama pamćenja* u teorijskoj literaturi nije jednako čest kao pristup ustanovama baštine kao informacijskim ustanovama. Istina, stajalište prema kojem arhivi, biblioteke, muzeji i ostale ustanove baštine jesu "čuvari" pamćenja zajednica u temelju je i samih definicija baštinskih ustanova, tj. njihovih zadataka u kojima je aspekt očuvanja jedan od najznačajnijih. Ipak, čini se da je tek 20. st. kao vjerovatno najrazornije stoljeće po čovjeka i njegovu baštinu, u neophodnoj mjeri aktualiziralo značaj ustanova baštine kao ustanova pamćenja čovječanstva, što je bilaugo uvijek podrazumijevajuća, a često nedovoljno naglašena tema u području baštine. Sveopći osjećaj "ubrzanja vremena" te dokidanja prostornih i vremenskih distanci, oboje povezano s utjecajem informacijsko-komunika-

cijskih tehnologija na čovjekov život, uz globalizacijske trendove, osjećaj gubitka identitarnih obilježja te strah od gubitka prošlosti aktualiziraju problem pamćenja i u sektoru baštine. Zapravo, dublji poticaj temeljito razumijevanju baštinskih ustanova kao ustanova pamćenja ne dolazi isključivo, ili bar ne prvenstveno, iz sektora baštine, već je posljedica općeg znanstvenog vala zainteresiranog za pitanje pamćenja i prošlosti, a što je obilježilo društvene i humanističke znanosti počev od prvih desetljeća 20. st. pa nadalje.

Prodror pojmove *sjećanje i pamćenje* u znanstveni diskurs društvenih i humanističkih znanstvenih zajednica relativno je skorija pojava. Naime, tek će početak 20. st., inicijalno inspiriran kritikom historizma, naprije u povijesnoj, sociološkoj, antropološkoj i književnoteorijskoj sferi postulirati kao bitne i određujuće pojmove kakvi su *sjećanje i pamćenje*. Otad se teorijski pristupi razumijevanju prošlosti usložnjavaju i isprepliću, krećući se od strukturalističke preko francuske poststrukturalističke misli do danas aktuelnih teorija kulturnog pamćenja pritom akcentirajući veoma raznoliko pojedina težišta složenog pitanja prošlosti, a što je posebno uočljivo pri usporedbi promišljanja ovog pojma u internacionalnim razmjerama.

Ipak, da se uočiti da se razumijevanje pojma prošlosti, danas opsežno teorijski utemeljeno, čita preko mreže temeljnih pojmoveva kakvi su *sjećanje, pamćenje, kultura sjećanja, kolektivno pamćenje, kulturno pamćenje*, a koji su postepeno istisnuli dominaciju pojmoveva poput *priroda, kultura i jezik* iz humanističkog diskursa. Obnova interesa za prošlost dovodi se u vezu i s konkretnim evropskim društveno-historijskim kontekstom u periodu nakon velikih svjetskih ratova, periodu buđenja građanske nacije, političke pobjede demokracije, osjećaja ubrzanog razvitka i potpune okrenutosti budućnosti, a što je u sveopćem osjećaju "prijekida" s prošlošću intenziviralo "povratak" promišljanju prošlosti, interes za mjesta kolektivnog pamćenja, a samim tim i za ustanove baštine. Strukturalistička ideja *sveopćeg teksta* i samu je historiju, kao i mnoge druge diskurse, vratila njenom pripovjednom, tj. narativnom kontekstu, razobličujući je kao znanstvenu disciplinu koja je, iako uređuje i propisuje znanje o prošlosti, tek jedno od područja kolektivnog pamćenja, svojevrsna pripovijest o prošlosti, dakle, tekst – *reprezentacija prošlosti*. U kontekstu pitanja reprezentacije prošlosti, kao historiji ravnopravno supostavljeni pojavili su se i drugi tumači *istine*, mnoštvo nositelja kolektivnog pamćenja – medijatora komunikacije s prošlošću – pa je drugu polovinu 20. st. obilježio pojačan interes za – govoreći u strukturalističkoj terminologiji raznolike znakovne sisteme (tekstove) koji, svaki u skladu sa zakonitostima iskazivanja svog medija, reprezentiraju svekoliko ljudsko iskustvo. Vrijeme je to intenzivnog interesa za

historijsku i autobiografsku literaturu, posjećivanja baštinskih ustanova, zaštite nacionalne baštine, interesa za rituale, obljetnice, groblja, općenito za pitanja identiteta za kojim se traga u raznolikim tragovima prošlosti.

Napor propitivanja mnogostrukosti pojma pamćenja u 20. st. rezultirao je gotovo nekom vrstom konsenzusa oko pojma *kolektivno pamćenje*, koje je sad viđeno kao historijski i društveno uvjetovan fenomen iskazan kroz izvještan sistem znakova, simbola i praksi. Kolektivno pamćenje je, dakle, društveni, a ne individualni fenomen, a u njegovu oblikovanju, tj. u oblikovanju znanja o prošlosti, sudjeluju mnoge instance, od kojih su zasigurno jedna od najznačajnijih baštinske ustanove. Jasno je da, kako tvrdi J. Assmann (2006: 52), hajdelberški egiptolog ponajviše zaslужan za izdvajanje teorije kulturnog pamćenja kao zasebne discipline koncem 20. st.<sup>1</sup>, "subjekt pamćenja i sjećanja uvijek ostaje pojedinac, ali u ovisnosti o 'okvirima' koji organiziraju njegovo sjećanje". Ovakav teorijski pristup pogodan je i za razumijevanje pitanja kako i zašto zajednice posredstvom određenih znakovnih sistema izvjesne sadržaje pamte, a izvjesne ne, tj. ovakvo razumijevanje sjećanja istovremeno objašnjava i sam zaborav, jer "ako pojedinac – i društvo – mogu pamtitи samo ono što se može rekonstruirati unutar relacijskih okvira njihove sadašnjosti, onda će ono što u takvoj sadašnjosti više nema relacijske okvire biti zaboravljen" (Assmann 2006:52). Proces očuvanja izvjesnih sadržaja prošlosti, a zaborava drugih, pokazuje da organizirano društveno pamćenje nije puko mehaničko pohranjivanje, već selektiranje i strukturiranje sadržaja prošlosti u određeni smisleni poredak, a u skladu s odnosom društvene zajednice prema slici i tumačenju svijeta, potom u skladu s odnosima pamćenja i moći i onoga što je normirana struktura sjećanja zajednice, a preko koje se ostvaruje pripadnost izvjesnoj grupi. U nekim interpretacijama pamćenje je viđeno kao "skladištenje" sadržaja prošlosti, a 'sećanje' aktualizovanje sačuvanih sadržaja" (Kuljić 2006: 8). Sam proces manifestiranja sjećanja realiziran kroz aktualizaciju "uskladištenog" pamćenja uvjetovan je mnoštvom kriterija kao što su lični, porodični, nacionalni identitet, ali i specifičnostima posrednika i medija pamćenja. Ipak, suodnošenje pojmova *sjećanje* i *pamćenje* u teoriji kulturnog pamćenja nerijetko se razumijeva na sljedeći način:

---

1 Poseban doprinos njezinu razvoju, uz već spomenutog J. Assmanna, dali su i sljedeći autori: A. Assmann, P. Ricoeur, P. Nora, R. Koselleck, J. Rüsen, E. Hobsbawm i E. Zerubavel. Reprezentativan izbor tekstova o spomenutoj temi dostupan je u zborniku pod naslovom *Kultura pamćenja i historija* (usp. Literatura).

*Dok je sećanje više vezano za emotivni i kognitivni odnos pojedinca prema iskustvu, dotle se pamćenje više odnosi na društveni i kulturni aparat u kojima se skladišti učinak sećanja. Osim toga, sećanje obuhvata i nenamerno opažanje i nesvesno reagovanje, dok je pamćenje, smisljeni odnos prema prošlosti, više vezano za ustanove i medije koji čuvaju i prenose sadržaje prošlosti. (Ibidem: 11).*

Otud, teorija kulturnog pamćenja, istina, ne začinje razumijevanje baštinskih ustanova kao ustanova pamćenja, ali daje nov i širi poticaj promišljaju ustanova odgovornih za kulturnu i znanstvenu baštinu. Radi se o pristupu koji prevazilazi shvatanje ustanova baštine kao isključivo pohranjivačkih ("skladištarskih") i informacijskih već im pristupa kao oblikotvornim, tj. konstruirajućim, kada je znanje o prošlosti zajednice koju uslužuju u pitanju. U temelju takvog razumijevanja baštinskih ustanova jeste i ideja da su baštinske ustanove preko oblikovanja i reprezentiranja znanja o prošlosti direktno uključene u razumijevanja sadašnjosti, a time i u djelovanje za budućnost. Kroz takvo gledište umanjuje se naboј pogrešnog shvatanja da su ustanove baštine po svojoj prirodi "stvar prošlosti", bez mogućnosti aktivnog sudjelovanja u "stvarima sadašnjosti", izuzevši naravno njihovu svakodnevnu informacijsku ulogu. Usto, teorija kulturnog pamćenja, kao zasebna disciplina razvijena potkraj 20. st., a nastala na temelju teorijskih promišljanja pojmove prošlosti, pamćenja i kulture kroz cijelo 20. st., obogaćena postmodernističkim otporom prema *velikim pričama* i zainteresirana za partikularno, raznoliko i identitarno, u sebi nosi interes i za razumijevanje utjecaja ideoološke komponente u procesima sjećanja i pamćenja i interesira se za "načine kojim kulture, režimi i klase prenose znanje o prošlosti, kako ga izmišljaju, obrađuju, koriste, potiskuju, zaboravljaju i preinačuju" (Kuljić 2006: 11), a u sličnom kontekstu bi se vrlo plodno dala promišljati i uvijek nužno selektivna, dakle, ideologijom dotaknuta manira komuniciranja znanja o prošlosti kroz ustanove baštine. U središtu interesa ovog pravca promišljanja sjećanja su i tzv. *kulturni obrasci sjećanja* te pitanje uloge sjećanja i pamćenja pri oblikovanju identiteta. Dakle, u skladu s prethodno rečenim da se zaključiti da je kolektivno pamćenje svojevrsna dinamična, složena sinteza pojedinačno oblikovanih sjećanja, pri čemu cjelina nije puki zbroj pojedinačnih, individualnih sjećanja, već društveno oblikovana i društvenointegrativna nova vrijednost realizirana kroz svojevrsne *slike svijeta* koje omogućavaju koherentnost, samotumačenje kao i tumačenje svijeta za članove izvjesne zajednice. Samim tim, kolektivno pamćenje, kao i mediji i nositelji tog pamćenja, uključujući i baštinske ustanove, tj. ustanove pamćenja,

svoj značaj ostvaruju ne samo u čuvanju prošlosti koja je bitna iz jednostavnog razloga što je prošlost, dakle, konstituent izvjesne zajednice, već zbog toga što značenje i razumijevanje prošlosti oblikuje poimanje svijeta, daje smisao sadašnjosti i stvarnosti, nadilazeći isključivo smisao individualnog postojanja. U suodnošenju prošlosti i sadašnjosti pronalazi se razumijevanje i okvir budućeg djelovanja. Kako Assmann (2006: 54) upozorava: "Kontinuitet kolektivnog identiteta, tj. društvenih slika o sebi, uspostavlja se kulturom sećanja, koja ujedno daje horizont smisla i vremena."

Slijedom razmatranja uloge pamćenja, osobito kolektivnog, zasigurno se ne može prenaglasiti značaj baštinskih ustanova, tj. ustanova i medija koje institucionaliziraju pamćenje te ga čine organiziranim i javno dostupnim. Za takve ustanove od presudnog je značaja razumijevanje procesa *komunikacije memorije* s obzirom da su baštinske ustanove jedne od najznačajnijih nosilaca komunikacijskog aspekta pamćenja, bivajući na taj način odgovorne i za, s komunikacijskom nerazdvojno povezanu, društvenu ulogu pamćenja. *European Curriculum Reflections on Library and Information Science Education* u tekstu pod naslovom *Digitization of Cultural Heritage* (Manžuch, Huvila, Aparac-Jelušić 2005: 42) ukazuje na značaj, ali i povezanost komunikacijskog i društvenog aspekta pamćenja, pri čemu se komunikacijski aspekt pamćenja odnosi na načine i puteve dijeljenja pamćenja u vremenu i prostoru iskoristavajući: 1) kodove iskazivanja, npr. jezike, 2) raznolike medije za prijenos značenja te 3) kanale kojima se značenja prenose, dok društveni aspekt pamćenja ukazuje na značaj pamćenja za život i djelovanje zajednice. Pamćenje viđeno kroz svoju društvenu ulogu jasno služi sadašnjosti dajući joj smisao te istovremeno se pojavljući kao konektor među članovima izvjesne društvene zajednice. Kolektivno pamćenje dijeli se i prihvata oblikujući više ili manje integrirane društvene zajednice okupljene oko zajedničkih tradicija, rituala, praksi i sl.

Institucionalizirani nositelji kolektivnog pamćenja, uz baštinske ustanove, svakako jesu i "državni autoritet, sistem obrazovanja, masovni mediji, partije, crkva" (Kuljić 2006:9), a uz njih se pojavljuju i neinstitucionalizirani akteri sjećanja (porodica, neformalne grupe). Na proces komuniciranja pamćenja i razumijevanja prošlosti, uz specifičnosti nositelja sjećanja, utječu i posrednici, tj. načini i mediji prenošenja pamćenja. Razlike između usmenih, pisanih i digitalnih kultura razlike su i u načinima razumijevanja prošlosti i poimanju slike svijeta. Tehnološke promjene važan su činilac izmijenjene uloge pamćenja. Razvoj od usmenih ka digitalnim kulturama donio je promjenu u razumijevanju pojma temporalnosti. Začeci kolektivnog pamćenja vezuju

se uz usmeno prenošenje pamćenja, a slika svijeta zasnovana na vremenom i prostorom ograničenim usmenim izvorima koherentnija je u odnosu na sliku svijeta koju donosi pojava pisma. S pisanim načinom prenošenja znanja, kapacitet kolektivnog pamćenja postao je neograničen, ali i sve teže sistematiziran i transparentan. Vanjski medij postaje dopuna unutarnjem pamćenju. Pojava štampe definitivno je afirmirala prošlost kao nešto različito od sadašnjosti, a čijem se kolektivnom iskustvu pristupa preko znanja pohranjenog u knjigama. Osjećaj radikalnog razgraničenja u odnosu na prošlost i potreba njene sistematizacije raste kroz 18. st. pod utjecajem prosvjetiteljstva i porasta svjetovnog znanja, te se manifestira kroz pojačanu institucionalizaciju arhiva, biblioteka i muzeja kao i štampanje publikacija koje pokušavaju sistematizirati znanje kako bi se ono sačuvalo u pisanoj formi (npr. kroz prosvjetiteljski angažman na izradi enciklopedija). Pojava fotografije, filma, televizije i Interneta značila je novu tehniku pamćenja zasnovanu dominantnije na slici nego na pisanoj riječi.

*Krajem 20. veka internet je demokratizovao pristup informacijama, ali su i narašle manipulativne mogućnosti prošlošću. Bila je to Gutenbergova revolucija audio vizuelnih medija. Kolektivno pamćenje postalo je u digitalnom obliku sve više multimedijsko. Nova vremenska mašina omogućila je razmatranje prošlosti iz različitih perspektiva i simulaciju alternativnih historijskih tokova. (...) Nova tehnika je pokazivala sklopove koji tradicionalnom istraživanju prošlosti nisu bili pristupačni. Preko simulacije, slika prošlosti postala je maštovitija, zabavnija i pamtljivija. (Kuljić 2006: 20)*

Promjenu u poimanju temporalnosti i pristupu kolektivnom pamćenju u okvirima digitalne kulture itekako su osvijestili ustanove baštine, nastojeći pružiti usluge na načine koji reprezentiraju znanje u skladu s aktuelnim očekivanjima zajednice korisnika, a koji se po mnogo čemu razlikuju od tradicionalnih usluga predstavljanja i dostavljanja sadržaja. Već spomenuti osjećaj "ubrzanja vremena" potaknut razvojem digitalnih tehnologija, potpunim i radikalnim dokidanjem prostorne i vremenske distance, a što je proces koji je započeo još otkrićem prvih pismovnih sistema, ulijeva strah od potpunog gubitka prošlosti, a time i od nemogućnosti razumijevanja sadašnjosti i konstruktivnog djelovanja u budućnosti, pa se savremeno pamćenje sve aktivnije oslanja na institucionalizirane nositelje pamćenja, dakle i na baštinske ustanove. Pojavi ovakvog odnosa prema prošlosti, odnosa čiji se začeci počinju formirati nekoliko stoljeća unatrag, pripisuje se općem trend otvaranja novih i "pretrpavanja" informacijama postojećih baštinskih ustanova diljem svijeta u

posljednjih nekoliko desetljeća. Aktivan odnos prema prošlosti i baštinskim ustanovama dovodi se u vezu i s globalizacijskom slikom svijeta i postupnim gubljenjem identitarnih obilježja, pa se pamćenje javlja kao “otpor novoj utopiji globalizacije” (Müller 2002, usp. Kuljić 2006: 42). Na sličnu opsjednutost arhiviranjem koje obilježava savremeno doba upozorava i P. Nora (2006). “Što je pamćenje manje proživljeno iznutra više ima potrebu za vanjskim medijima i opipljivim podsjetnicima na egzistenciju koja živi samo još preko njih” (Ibidem: 30). Pamćenje koje gubi vjeru u sebe progonjeno osjećajem ubrzanja vremena, konačnog nestajanja i fragilnosti utječe na jačanje uloge svih institucija pamćenja. Masovna materijalizacija pamćenja u posljednjem stoljeću zasigurno nije uvjetovana odgovornijim odnosom savremenih generacija prema očuvanju znanja i baštine, već izmijenjenim razumijevanjem pojma temporalnosti, tj. slikom svijeta koja, nesigurna u razumijevanje sadašnjosti i značenje budućnosti, nastoji očuvati i najmanji trag prošlosti stojeći tako na potpuno utopističkom putu cjelokupnog konzerviranja prošlosti i sadašnjosti. Jasno je da su baštinske ustanove po prirodi stvari oduvijek preuzimale nerijetko kompleksnu ulogu odabiratelja ili selektora znanja koje se želi pohraniti i time očuvati bivajući na taj način uključene u sam proces konstruiranja, odnosno reprezentiranja znanja o prošlosti. Ipak, ne treba zaboraviti da je proces aktivnog konstruiranja kolektivnog pamćenja unutar baštinskih ustanova, kao i samo pamćenje, uvjek uvjetovan širim odnosima društvene moći i dominantnim strukturama društva. Podložnost baštinskih ustanova ovim procesima svakako ne znači i nemogućnost da ustanove baštine osvijeste i preuzmu aktivnu ulogu u medijaciji između dominantnih i subordiniranih društvenih zajednica, tj. u uravnoteženom očuvanju pamćenja prisutnih *zajednica sjećanja*.

Dakle, dugonedostajućoj i nedovoljno tematiziranoj perspektivi promatranja baštinskih ustanova kao ustanova u kojima se ne samo čuva već i iznova konstruira pamćenje zajednica plodan zamah dao je u 20. i početkom 21. st. opći društveno-humanistički zaokret ka teorijama kulturnog pamćenja. Skupina ovakvih teorijskih pristupa ni u jednom trenutku ne propušta da naglasi značaj ustanova pamćenja u procesima ne samo očuvanja već i konstruiranja, a potom i rekonstruiranja kolektivnog pamćenja, ali i njegove upotrebljene vrijednosti u integriranju članova izvjesne zajednice sjećanja i davanju smisla sadašnjosti i budućnosti. Iako sam poticaj ovakvom pogledu na ustanove baštine u dubljoj mjeri nije došao iz sektora baštine, svakako ga treba pomno promisliti i uključiti u procese rekonceptualiziranja temeljnih baštinskih entiteta, kojima je ovaj sektor inače trenutno obuzet. Istina je da baštinske ustanove svoj značaj u današnjici ostvaruju u činjenici da su ustanove s provjerrenom, organiziranom i

pouzdanom informacijom, ali su, isto tako, i ustanove *kontinuiranog očuvanja identitarnih obilježja zajednice*, što se u društvu koje pati od gubitka sjećanja nadaje iznimno važnim. U naporu da se održe kao društveno važne, ustanove baštine, uz informacijsku, trebaju insistirati i na svojoj ulozi ustanova pamćenja, njegova konstruiranja, rekonstruiranja i reprezentiranja, jer je i to jedan od aspekata kojim se potvrđuje njihova društvena potreba i opstanak.

## LITERATURA

- Assmann, Jan (2006), "Kultura sjećanja", u: Brklačić, Maja, Sandra Prlenda, ur., *Kultura pamćenja i historija*, 47-78, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb
- Brklačić, Maja, S. Prlenda, ur. (2006), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb
- Kajberg, Leif, Leif Lørring, ur. (2005), *European Curriculum Reflections on Library and Information Science Education*, The Royal School of Library and Information Science, Copenhagen (izdanje na CD-u)
- Kuljić, Todor (2006), *Kultura sećanja: Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja štampa, Beograd
- Manžuch, Zinaida, Isto Huvila, Tatjana Aparac-Jelušić (2005), "Digitization of Cultural Heritage", u: Kajberg, Leif, L. Lørring, ur., *European Curriculum Reflections on Library and Information Science Education*, 37-60, The Royal School of Library and Information Science, Copenhagen (izdanje na CD-u)
- Müller, Jan-Werner (2002), "Introduction: The power of memory, the memory of power and the power over memory", u: Müller, Jan-Werner, ur., *Memory and Power in Post-War Europe – Studies in the Presence of the Past*, Cambridge University Press, Cambridge
- Müller, Jan-Werner, ur. (2002), *Memory and Power in Post-War Europe – Studies in the Presence of the Past*, Cambridge University Press, Cambridge
- Nora, Pierre (2006), "Između pamćenja i historije: Problematika mjestâ", u: Brklačić, Maja, Sandra Prlenda, ur., *Kultura pamćenja i historija*, 23-43, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb

## ON HERITAGE INSTITUTIONS IN THE CONTEXT OF THEORIES OF CULTURAL MEMORY

### *Summary*

Heritage institutions of today – firstly archives, libraries and museums, but not neglecting the importance of their other different forms – adjust constantly to information requests of active user and social community in general in the way that they are obliged to redefine traditional heritage practice and demand modified models of accomplishing their fundamental, unchanged and lasting final goals. Together with these needs of developing modified business models in realization of heritage institution services, on a higher, conceptual level as well, there appears the process of the redefinition of the fundamental concepts by which heritage institutions will confirm themselves as institutions of a great social value in the 21st century too, continuing in this way the mission started millenniums before. However, unlike their social, communication and information role, which was recognized long time ago, heritage institutions are not as much regarded as memory institutions in the theoretical literature as much as information institutions. In relation to this, the understanding of heritage institutions as memory institutions does not come exclusively from the heritage sector, but it is a result of the common, widespread scholarly interest in the issues of memory and the past which has marked social sciences and humanities ever since the first decades of the 20th century. This new approach to heritage institutions as such is founded on the idea that these institutions – due to their role in forming and representing the knowledge of the past – are directly involved in understanding the present and – doing so – in acting for the future as well. Therefore, trying to remain socially important, heritage institutions should not insist on their information role only, but also on their role of memory institutions, the institutions of constructing, reconstructing and representing the memory, as well as the institutions of lasting preservation of the identity characteristics of a society, because these are the aspects that confirm their social need and survival too.

## II. OSVRTI I PRIKAZI



Mirza SARAJKIĆ

## VRIJEDNA STUDIJA NA ARAPSKOM JEZIKU O BOŠNJAČKOM NARODU

Svjesni smo i veoma dobro informirani o brojnim propustima i nemarima diplomatskih predstavništva BiH u svijetu. Jedan od valjanih zaključaka jeste da u našoj zemlji visoke i izrazito odgovorne funkcije imaju oni koji ili ništa ne znaju o zemlji koju predstavljaju ili poimanje o mjestu svoga rođenja i života grade na fantomskim i zluradim ideološkim mistifikacijama. Odgovornost prema poslu i ljubav prema Bosni i Hercegovini jesu kategorije koje nikako ne možemo spominjati uz ovu temu. Srećom, mi nismo svjesni ni činjenice da postoje ljudi koji su sušta suprotnost ovim naprijed spomenutim oficijelnim diplomatskim paorima.

Jedan od tih istinskih predstavnika Bosne i Hercegovine i njene osobene kulture svakako je egipatski intelektualac Džemaludin Sejjid Muhammed. Posljednji dokaz njebove privrženosti kako BiH tako i nauci jeste knjiga *Bošnjaci – povijest i kultura*.

*jest i kultura*, čiji je izdavač Nacionalno vijeće za kulturu, odnosno jedna od najprestižnijih kulturnih institucija u Egiptu.

Inače, veza Džemaludina Sejjida s BiH, ali i bivšom Jugoslavijom veoma je duga. Nakon studija srpsko-hrvatskog jezika u Kairu, ovaj cijenjeni autor proveo je mnogo vremena u zemljama bivše Jugoslavije. Tako je svoju doktorsku tezu odbraňio 1979. godine na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Od tog perioda do danas Džemaluddin Sejjid neuromorno radi na prevođenju arapske literature na srpsko-hrvatski, kasnije bosnaski i obratno. Uporedo s prijevodima on objavljuje i naučne studije. Najpoznatija djela iz ovog polja na arapskom jeziku jesu: *Savremena jugoslavenska književnost, Makedonija između prošlosti i sadašnjosti, Egipat i Pokret nesvrstanih, Bosna i Hercegovina*, te na posljetku spomenuto djelo *Bošnjaci – povijest i kultura*.

Kako sam autor navodi u uvodu djela, jedan od glavnih razloga za pisanje naučne studije o Bošnjacima jeste nepostojanje valjanih knjiga o Bošnjacima na arapskom jeziku. Džemaludin Sejjid uočava kako se literatura o Bošnjacima, pa i Bosni i Hercegovini, počela naglo pojavljivati nakon posljednjeg rata, naročito u prijevodima određenih djela. Međutim, sve je to bilo neselektivno i u ogromnoj većini isključivo vezano za ratna dešavanja 1992-1995., koja su predstavljena površno i neadekvatno, bez ikakve historijske pozadine ili dublje naučne analize. Nadalje, i samu literaturu o Bošnjacima na srpsko-hrvatskom jeziku većinom su pisali Srbi i Hrvati, odnosno zapadni naučnici sve do devetnaestih godina prošlog vijeka. Stoga, navodi autor, oni koji su poznavali srpsko-hrvatski jezik uglavnom su imali iskrivljenu sliku o ovom drevnom narodu u Bosni i Hercegovini, jer nije bilo prilike da se čuje glas samih bošnjačkih autora i naučnika. Upravo je to navelo autora da pokuša napisati jednu historijsku studiju imanentno, uzimajući vjerodostojne izvore, te konsultirajući, između ostalih, i bošnjačke historičare. Sve navedeno jeste i razlog kasnog pojavljivanja ovako ozbiljne naučne studije o Bošnjacima.

Autor je knjigu podijelio u šest poglavlja, u kojima na početku najviše pažnje posvećuje samom

nazivu "Bošnjaci" te najstarijim podacima o njima, ali i Bosni i Hercegovini. U svemu tome Džemaludin Sejjid naglašava osobite karakteristike Bošnjaka i njihove kulture, te razloge zašto je u novije vrijeme ovaj naziv bio toliko osporavan i prikrivan kako u političkim institucijama, tako i u načnim krugovima bivše Jugoslavije. Tako se u prvom poglavlju tretira sama geneza Bošnjaka kao zajednice, ali se i opisuju južni Slaveni i njihova historija uopće. Nakon toga u autorom fokusu su periodi osmanske odnosno austrougarske vladavine Bosnom i Hercegovinom, te naposljetu moderna historija od XIX stoljeća do danas. Džemaludin Sajjid veoma minuciozno piše upravo o Bosni tokom osmanske vladavine kako bi pojasnio s jedne strane vezu Bošnjaka s orijentalnoislamskom kulturom i civilizacijom, ali, također, da bi se demistificirala nametnuta imenovanja Bošnjaka kao Turaka ili balija zbog činjenice da je taj autohton narod Bosne prihvatio islam. Sve ovo jasno je kristalizirano u drugom poglavlju, u kojem autor posvećuje detaljniju pažnju određenim veoma važnim historijskim momentima poput položaja Bošnjaka u Kraljevini SHS, ali i nakon Drugog svjetskog rata, te posebno pred posljednji rat i agresiju.

Treće poglavlje knjige opet općenito prikazuje samu Bosnu i Her-

cegovinu kao domovinu Bošnjaka i mnogih drugih zajednica. Džemaludin Sejjid polazi od analize naziva Bosna, te Hercegovina, i opisuje njen geografski i politički položaj. Nadalje, autor navodi i opće podatke o jezicima u BiH, broju njenih stanovnika, migracijama stanovništa i drugo. Posebna poglavljva posvećena su političkim partijama u historiji BiH, a posebno početkom devedesetih, te prvom predsjedniku Predsjedništva BiH Aliji Izetbegoviću.

Četvrtog poglavlja moglo bi se nazvati i pomalo neobičnim, jer govori o gradovima koji su imali veoma bitnu ulogu u historiji Bošnjaka. O svom načinu selekcije autor ne govori mnogo, a tretira sljedeće gradove: Sarajevo, Banju Luku, Mostar, Višegrad, Tuzlu, Zenicu, Travnik i Srebrenicu. Autorovu erudiciju i naučnu odgovornost potvrđuju posljednja dva poglavlja, u kojima se razmatra kulturna i književna baština Bošnjaka, ali i njihovi

narodni običaji i tradicija. Upravo u ovim poljima, naglašava Sejjid, bošnjačka zajednica je sačuvala vrijedne dokaze svog jedinstvenog identiteta, koji je bio i još uvijek biva izložen najraznolikijim napadima i poricanjima. Zbog zajedničkog kulturnog horizonta posebno mjesto u ovim poglavljima autor pridodaje književnosti Bošnjaka na orijentalnim jezicima, alhamijado književnosti, te vjerskim običajima u bošnjačkim zajednicama.

Tečan jezik i ne baš velik broj stranica o ovako zahtjevnoj temi kazuje kako je Džemaludin Sajjid uspio načiniti jezgrovitu naučnu studiju koja arapske čitatelje neće preplašiti svojim obimom i zahtjevnim stilom. Treba se nadati da će ona naći odjeka u golemom arapskom svijetu, ali i da ćemo mi u Bosni i Hercogvini naći načina sjetiti se i zahvaliti našim istinskim ambasadorima, a Džemaludin Sajjid zasigurno je jedan od njih.

Ksenija KONDALI

MICHAEL J. LEWIS, AMERICAN ART AND  
ARCHITECTURE

(Thames & Hudson, London & New York, 2006, 336 str.)

Svake godine na policama knjižara diljem svijeta pojavi se gotovo dvije stotine novih naslova renomirane nakladničke kuće Thames & Hudson, koja se od 1949. godine ističe svojim pristupačnim izdanjima o raznovrsnim aspektima svjetske kulturnalne produkcije, prije svega iz oblasti vizualnih umjetnosti. Vrhunska razina istraživačko-znanstvenog sadržaja i općenito visok standard opreme su među karakteristikama koje doprinose zavidnoj kvaliteti i velikom uspjehu ovih izdanja. Ove odlike u velikoj mjeri krase i studiju *American Art and Architecture* ("Američka umjetnost i arhitektura") Michaela J. Lewisa, koja je objavljena 2006. godine u vjerovatno najpopularnijoj ediciji ovog izdavača pod nazivom "Svijet umjetnosti" (*World of Art*). Ime Michaela J. Lewisa, profesora Histori-

je umjetnosti na Williams Collegeu u Massachusettsu, nije nepoznato kritičarima umjetnosti i drugim čitateljima, o čemu svjedoče pozitivni prikazi i uspjesi njegovih ostalih šest knjiga, osobito izdanja *The Gothic Revival* i *Frank Furness: Architecture and the Violent Mind*.

Koncipirana kao pregled američke umjetnosti i arhitekture od početka sedamnaestog stoljeća do najrecentnijih vizualnih uradaka instalacijske i videoumjetnosti, knjiga *American Art and Architecture* pruža i analizu reprezentativnih umjetničkih ostvarenja u spomenutom vremenskom rasponu, polazeći od djelovanja društveno-ekonomskih aspekata, specifičnog povijesnog okruženja, ali i drugih bitnih okolnosti poput razvoja popularne kulture i religija. Na 336 stranica i 280 ilustracija, od kojih je 140 u

boji, Michael J. Lewis predstavlja zasigurno najznamenitije američke umjetnike i njihova ostvarenja, preko prvih crkava i privatnih kuća u kolonijalnom stilu do impresivnih muzeja i drugih javnih zgrada modernizma i postmodernizma, među kojima se dakako ističu otjelotvorena američkog sna – neboderi.

Knjiga sadrži deset poglavlja koja su organizirana hronološkim redoslijedom, počevši od kolonijalnog stvaralaštva do najnovijih savremenih ostvarenja vizualnih umjetnosti i arhitekture, zaključno sa 2003. godinom. Poglavlja koja, dakle, naznačuju novu razvojnu stepenicu ovog stvaralaštva na tlu Sjedinjenih Američkih Država na pregledan i jasan način prate evoluciju onoga što će postati nacionalna američka arhitektura i umjetnost sa svim svojim osobenim i raznolikim tehnikama i stilskim izričajima. Pri tome profesor Lewis posebnu pozornost posvećuje pitanju internacionalizacije, odnosno kozmopolitanizacije američke kulture u 19. stoljeću, te prati utjecaj evropskih modela i standarda na američku umjetnost i arhitekturu, ali i neprestano razvijanje senzibiliteta o posebnom američkom nacionalnom identitetu izraženom kroz umjetničku i graditeljsku imaginaciju. U predstavljanju razvoja američke kulture i umjetnosti autor podvlači i nesumnjiv uspjeh te afirmaciju (a

u nekim aspektima i dominaciju) američke umjetnosti u globalnom okviru.

Međutim, postoji jedna bitna manjkavost koja narušava ovo inače uspјelo izdanje i koja ga ne određuje kao sveobuhvatno i inkluzivno razmatranje američke umjetnosti i arhitekture. Naime, predstavljanje umjetničkih tekovina prošlosti na matrici drevnih kulturnih tradicija kao dio interdisciplinarnog i inkluzivnog pristupa umjetnosti i arhitekturi ne bi trebalo biti upitno ni u razmatranju umjetnosti i arhitekture SAD-a. Stoga čudi da u ovom izdanju nailazimo na reduciranost pristupa prikaza onoga što se u naslovu ističe kao “američka umjetnost i arhitektura“ budući da se nijednom riječju ne spominje umjetnost američkih Indijanaca, odnosno američka starosjedilačka kultura, niti se daje bilo kakva vrsta obrazloženja ili barem upućivanja na druga, adekvatna izdanja o ovoj tematici. Uvažavajući potrebu da se ovakva koncizna predstavljanja umjetnosti i arhitekture koja obuhvataju opsežnu i raznoliku produkciju gotovo neumitno moraju usredotočiti na ključne odrednice i ostvarenja, te time biti ponešto ograničena ili sužena u opsegu razmatranja, ostaje dojam da se ovakav nedostatak odnosno isključivost mogao izbjegći uvodnom napomenom ili nekim drugim rješenjem

koje ne bi narušilo prostornu i(li) drugu uvjetovanost ovog referentnog izdanja.

Moguće opravданje za ovakvo prečutno izostavljanje bitnih činjenica koje su sastavni dio kompleksnosti američke umjetnosti i kulture jeste da bi ispravan i najutemeljeniji pristup bio onaj koji podržava dekoloniziranje i apropijaciju stvaralaštva američkih Indijanaca ili pristup koji bi se zasnivao na usmenoj tradiciji i plemenskoj koncepciji historije i historije umjetničke i graditeljske produkcije. Takav pristup bi u tom slučaju morao imati jedan epistemološki okvir koji proizlazi iz tih naroda i plemena. Na taj način plemenski otklon i duhovnost tzv. "prvobitnih Amerikanaca", odnosno američke starosjedilačke populacije, bili bi stavljeni u središte a izbjeglo bi se uobičajeno strogo uklopljavanje pregleda u obrascu odnosa vlaste SAD-a i američkih Indijanaca kao isključivog i(li) određujućeg polaznog okvira razmatranja. Ovdje treba napomenuti da primjer zaokruženijeg i uputnijeg pristupa svim relevantnim aspektima američke umjetnosti i arhitekture daje David Bjelajac u izdanju *American Art: A Cultural History*. Uspostavljajući vezu između vizualnih umjetnosti i kulturnih praksi, ovaj autor početno poglavlje temelji na opisu evropskog mapiranja Amerike, uz napomenu da je u pitanju vrlo

ograničen izbor primjera arhitekture i drugog stvaralaštva američkih Indijanaca, uz kratki pregled takve kulturne produkcije prije dolaska Christophera Columba na tlo Amerike 1492. godine Također se pridaje značaj sudbini umjetnosti američkih Indijanaca koji su iskorišteni kao objekti kulturne razmjene u okviru evropskog kolonijalizma.

Predstavljanje američke umjetnosti i arhitekture Michael J. Lewis otvara skiciranjem značaja različitih evropskih utjecaja koji su oblikovali kolonijalni karakter likovnih umjetnosti na tlu SAD-a u 17. stoljeću i djelimice i u 18. stoljeću. U tom smislu govori se i o značaju puritanaca u oblikovanju svijesti i ukusa engleskih doseljenika u pogledu umjetnosti, posebno u razvoju prvih autohtonih graditeljskih pothvata i gradova izgradjenih u skladu s geometrijskim mrežnim načrtima.

U drugom poglavlju autor dalje prati razvoj američke umjetnosti i kulture, s napomenom "da se nakon 1700. godine novi osjećaj formalnosti i umjetničkog majstorstva prenio na trgovce u engleskim kolonijama, gdje je brzo našao svoje mjesto u umjetnosti, arhitekturi, čak u jeziku tijela." (Lewis: 27, vlastiti prijevod). Taj senzibilitet se očitovao u razvoju portretiranja, koje je u kolonijalno doba dobilo i prvog značajnijeg američkog slikara rođenog na tom

tu - Roberta Fekea (c. 1707-1752.), a ubrzo se proslavilo u Evropi zahvaljujući slikarima Benjaminu Westu i Johnu Singletonu Copleyu.

Sljedeće poglavlje otvara osvrt na tzv. grandiozni stil u američkom slikarstvu koji se razvio nakon proglašenja neovisnosti američkih kolonija 1776. godine a oprimjeruju ga tematska platna o velikim povijesnim događanjima, kao i portreti prvog predsjednika SAD-a Georgea Washingtona, nastali majstorskim kistom Gilberta Stuarta. Autor napoljne da su Sjedinjene Američke Države nastale otprilike u isto vrijeme kad i neoklasicizam, te da "i same SAD su, na neki način, bile neoklasicistička tvorevina, amalgam grčke demokracije i rimske republikanskih vrijednosti. Kao posljedica toga, glavni povijesni i simbolički prikazi američke državnosti su u potpunosti neoklasicistički, i po predmetu i po duhu." (51, v.p.) Takvim duhom su prožeta mnoga monumentalna zdanja, poput zgrade *U.S. Capitol* u Washingtonu prema nacrtima arhitekta Charlesa Bulfincha.

Četvrto poglavlje posvećeno je propitivanju ambivalentnog odnosa umjetnika prema prirodi pod utjecajem europskog romantizma koji je u SAD-u imao specifične odjeljke. To je vrijeme velikog stepena eklekticizma i pseudostilova, odnosno imitacija povijesnih stilova,

osobito helenističkog u razdoblju 1830-ih i 1840-ih godina, što je vidljivo i iz široko rasprostranjenih grčkih imena poput Troje, Atene i Itake na američkoj geografskoj karti. Tu opsjednutost autor Michael J. Lewis zgodno potkrepljuje i primjerom kipara Hirama Powersa, koji je sa svojom skulpturom grčke robije iz 1843. postigao fenomenalan uspjeh, iznoseći mišljenje da se radi o "prvom američkom umjetničkom djelu koje je dobilo nešto što je jednako pohodu jednog *blockbustera*" (Lewis: 78, v. p.). Poglavlje nadalje govori o spektakularnom uprizorenju američke divljine iz vizure slikara Thomasa Colea, utemeljitelja prve profesionalne slikarske škole koja je ustoličila krajolik kao najvažniju granu američkih likovnih umjetnosti.

Peto poglavlje odnosi se na razvoj larpurlartizma u SAD-u, estetskog pokreta koji je između 1865. i 1900. iz temelja preobrazio američku kulturu i to "sa najjednostavnijim zaključkom: umjetnost ne mora biti istinita da bi bila velika, ali mora biti lijepa." (132, v. p.). U arhitekturi toga doba dominira upliv školovanja na *Ecole des Beaux Arts* u Parizu cijelogra niza američkih arhitekata, uključujući Louisa Sullivana, koji je američku arhitekturu iz secesije uveo u modernizam. Autor prati u kratkim crtama i razvoj fotografije, od prvih značaj-

nih predstavnika poput Matthewa Bradyja do utjecaja Građanskog rata na gubitak ‘nevinog krajolika’ i moralnih premissa na platnima slikara Winslowa Homera.

U šestom poglavlju autor daje razvija ideje o specifičnostima onoga što se naziva “američkom” umjetnosti, odnosno o njenom nacionalnom karakteru. Za takav razvoj u umjetnosti svakako je zaslужna Akademija likovnih umjetnosti Pensylvanije, gdje su se školovali mnogi od najuglednijih i najuspješnijih američkih slikara i arhitekata. U slikarstvu toga vremena pojavljuju se razne vrste ‘realizama’ koje su svoj vrhunac dostigle sedamdesetih i osamdesetih godina devetnaestog stoljeća a među njima Lewis spominje i *trompe l'oeil*, znanstveni realizam s Thomasom Eakinsom, ali i veliki uzlet u fotografiji koji je vodio nastanku prvog projektora “pokretnih slika” 1879. zahvaljujući izumitelju Eadweardu Muybridgeu.

Sedmo poglavlje bavi se pojmom ranog modernizma koji je prvih desetljeća 20. stoljeća u Americi iznjedrio i tvorca ideje o organičkoj arhitekturi, Franka Lloyda Wrighta, “zasigurno najutjecajnijeg umjetnika u američkoj povijesti” (192, v. p.). U ovom razdoblju industrijski uspon i tehnološki napredak dobio je svoje uprizorenje u mehaničkim motivima stila Art Deco, ali i rekordnom broju nebodera. Prikaz slikar-

stva uključuje razvitak avangardnih tendencija nakon glasovite izložbe Armory Show 1913. godine u New Yorku, osobito modernističke apstrakcije i kubističku fragmentiranost, te opis izvanrednih uradaka fotografa Mana Raya.

Poglavlje broj osam prati uzlet formalizma, a nakon 1929. tzv. internacionalni stil a u slikarstvu ponovno zaokret ka realizmu sa “socijalnim realistima” i regionalnim slikarima između 1865. i 1900. To je Grant Wood sa svojim čuvenim platnom “Američka gotika”. Ali autor dodjeljuje dovoljno pozornosti i velikom slikarskom inovatoru i buntovniku, Jacksonu Pollocku i akcijskom slikarstvu, te porukama sublimiranih crno-bijelih fotografija Ansela Adamsa i usponu kiparstva s predstavnicima Isamom Noguchijem i Alexanderom Calderom, predvodnikom kinetičke skulpture.

Prikaz opadanja formalističkog zamaha u umjetnosti i arhitekturi nakon Drugog svjetskog rata u središtu je devetog poglavlja. Među arhitektima se spominje i Ludwig Mies van der Rohe i njegova inventivna graditeljska imaginacija, a u slikarstvu apstraktni ekspresionizam, te pop art radovi nedavno preminulog Roberta Rauschenberga i Andyja Warhola, čiji su radovi imali odjeka i u arhitekturi Roberta Venturija.

Zaključno, deseto poglavlje bavi se kretanjima u umjetnosti i arhi-

teksturi u Sjedinjenim Američkim Državama nakon šezdesetih godina 20. stoljeća i u tom izuzetno produktivnom i raznolikom razdoblju izdvaja se feministička umjetnost autorice Judy Chicago i dekonstruktivska arhitektura Franka Gehryja, koji je na ovogodišnjem Bijenalu arhitekture u Veneciji dobio Zlatnoga lava za životno djelo.

Osim nadasve korisnog iako ograničenog pojmovnika, izdanie *American Art and Architecture* Michaela J. Lewisa uključuje i odabranu bibliografiju. Ne osporavajući činjenicu da tako definirana bibliografija obično odražava lični afinitet autora odnosno priređivača izdanja, ovaj popis literature se ipak čini nepotpunim jer, naprimjer, ne navodi neke od najboljih referentnih knjiga o američkoj umjetnosti poput studije Waynea Cravena pod naslovom *American Art: History and Culture* ili također vrsnu studiju *Twentieth-Century American Art* Erike Doss (oba izdanja objavljena su 2002. godine).

Potrebno je naglasiti da su se autori većine knjiga o američkoj umjetnosti, odnosno historije umjetnosti do sedamdesetih godina 20. stoljeća držali poglavito klasičnog formata, koji je imao izražen dokumentarni karakter budući da se bazirao isključivo na biografiji, stilovima i utjecajima pojedinih umjetnika. Zahvaljujući uzletu pos-

tmodernizma i razvoju književno-teorijskih ideja i njihove primjene na raznovrsne forme umjetničke produkcije, u razmatranjima historije umjetnosti u posljednjih tridesetak godina došlo je do razvidno interdisciplinarnog pristupa kroz analizu uspostavljanja odnosa između historije, kulture i društva i kako umjetnost predstavlja te odnose. Pojavom novih i drugačijih pristupa poput onoga Else Honing Fine u studiji *The Afro-American Artist* iz 1973. te knjige *Art: African-American* (1978.) Samelle Lewis prikazi američke umjetnosti se sve više otvaraju ka razmatranju kritike umjetnosti, ali i ikonografije i problema pokroviteljstva u umjetnosti.

Na fonu takvog pristupa te osmisljenim i znalačkim rukovođenjem i organizacijom materijala autor Michael J. Lewis uspješno izbjegava puko nabrajanje umjetničkih pravaca, žanrova, stilova, kao i biografske prikaze umjetnika. Umjesto toga, Lewis sagledava rad umjetnika u kontekstu svoga vremena, kao i u svjetlu sadašnjeg poimanja značaja njihovih ostvarenja u društveno-kulturalnom smislu i značenja koji ista generiraju. Istodobno, zahvaljujući umrežavanju tema i predmeta umjetničkog stvaralaštva s interpretacijom pojedinih djela u svjetlu društveno-kulturalnog osvjetljavanja problema rase, roda,

klase i seksualnosti, ovu studiju možemo okarakterizirati kao uspjelu i savremenu, iako zbog formata i isključivanja stvaralaštva američkih Indijanaca ponešto reduciranu historiju američke umjetnosti i arhitekture. Neki od najostvarenijih aspekata koje preporučuju ovo izdanje jesu suvereno sintetiziranje razmatranja umjetničkih i arhitektonskih ostvarenja i njihovih društveno-estetskih aspekata, pitki stil i razmjerno velik broj pomno odabralih i kvalitetnih ilustracija koje oprimjeruju najistaknutije i najraznovrsnije kreacije američke umjetnosti i arhitekture.

I, naposljetku, treba se podsjetiti da je umjetnost svakoga naroda značajna ne samo iz ekspresivnih i estetskih razloga nego i kao jedan od temeljnih aspekata koji doprinosi razumijevanju šire kulture toga naroda. Na taj način umjetnost nam pruža izvanredan uvid u značaj i moguća značenja umjetnosti i odnose između kulture, društva i producije. Samim tim (u)poznavanje razvoja umjetnosti i umjetničkih ostvarenja iz prošlosti nesumnjivo upotpunjuje razumijevanje povijesnih kretanja jedne zemlje, pa tako

i u slučaju Sjedinjenih Američkih Država. Ono što u tom pogledu zasigurno preporučuje knjigu *American Art and Architecture* jeste usmjeren i složen prikaz ostvarenja vizualnih umjetnosti na tlu SAD-a, kao što su arhitektura, slikarstvo, kiparstvo i fotografija, uz nenametljiv preplet obrazloženja o pratećim kulturnim i povijesnim fenomenima. Stoga ova studija može poslužiti kao korisna literatura svima koji žele saznati više o preko tri stoljeća umjetnosti i arhitekture na tlu SAD-a, od početnih ostvarenja evropskih doseljenika nakon 1600. godine do recentnih uradaka videoumjetnosti i instalacija (tzv. *new-media art*). Na osnovu svega rečenog proizlazi zaključak da studija *American Art and Architecture* Michaela J. Lewisa predstavlja vrsno štivo za sve koji cijene umjetnost kao estetsko i intelektualno iskustvo, ali i za one čitatelje koje zanima kultura i historija SAD-a, a mnoge neupitne odlike preporučuju ovu knjigu i kao prateći priručnik za kolegije iz američke civilizacije i kulture, odnosno predmete u okviru američkih studija.

## PODACI O AUTORIMA

Senka Ahmetović-Palić  
Sarajevo  
[senkaa@hotmail.com](mailto:senkaa@hotmail.com)

Kamiah Arnaut-Karović  
Zenica  
[kamiah.arnaut-karovic@telekabel.ba](mailto:kamiah.arnaut-karovic@telekabel.ba)

Tatjana Bečanović  
Filozofski fakultet  
Nikšić  
[alextatjana@t-com.me](mailto:alextatjana@t-com.me)

Sedina Brkić-Međedović  
Tuzla

Nermina Čengić

Ifeta Čirić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
[ifeta.ciric@ff.unsa.ba](mailto:ifeta.ciric@ff.unsa.ba)

Irma Duraković  
Sarajevo

Jasmin Džindo  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
[jasmin.dzindo@ff.unsa.ba](mailto:jasmin.dzindo@ff.unsa.ba)

Dijana Hadžizukić  
Fakultet humanističkih nauka

Mostar  
[hidhadzizukic@bih.net.ba](mailto:hidhadzizukic@bih.net.ba)

Adnan Kadrić  
Orijentalni institut  
Sarajevo  
[adkadric@yahoo.com](mailto:adkadric@yahoo.com)

Lejla Kodrić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
[lejla.kodric@ff.unsa.ba](mailto:lejla.kodric@ff.unsa.ba)

Sanjin Kodrić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
[sanjin.kodric@ff.unsa.ba](mailto:sanjin.kodric@ff.unsa.ba)

Ksenija Kondali  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
[ksenija.kondali@ff.unsa.ba](mailto:ksenija.kondali@ff.unsa.ba)

Lejla Mulalić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
[lejla.mulalic@ff.unsa.ba](mailto:lejla.mulalic@ff.unsa.ba)

Janja Polajnar  
Filozofski fakultet  
Ljubljana  
[janjapol@yahoo.de](mailto:janjapol@yahoo.de)

---

Irena Samide  
Filozofski fakultet  
Ljubljana

Mirza Sarajkić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
sarajkic007@yahoo.com

Naser Šečerović  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
naser.secerovic@ff.unsa.ba

Neva Šlibar  
Filozofski fakultet  
Ljubljana

Lejla Tekešinović  
Filozofski fakultet  
Sarajevo  
lejla.tekesinovic@ff.unsa.ba

Špela Virant  
Filozofski fakultet  
Ljubljana

Amela Vranac  
Sarajevo  
amelavranac@yahoo.com

## 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 bosanskom 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 bosanskom.

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 upotrebot 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 cjelevit 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 inicial (odvojene zarezom), ime i prezime drugih autora (odvojene zarezom od drugih imena i prezimena);
- godina objavlјivanja 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, title 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 indented 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 indented 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 followed 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, Autorennname(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 Autorennname(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 Autorennname 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 kennzeichnen, 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 gekennzeichnet (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 Interpunktions:

- 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, Erscheinungsort;
- Buch- und Zeitschriftentitel sind kursiv zu schreiben;
- Titel der Artikel sind mit Anführungszeichen zu kennzeichnen;

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

*Priprema:*  
TDP d.o.o. Sarajevo

*Štampa:*  
BEMUST

*Tiraž:*  
300 primjeraka

Cijena: 15 KM (za Bosnu i Hercegovinu), 15 EUR (za inozemstvo).

Available for order at/Bezugsmöglichkeiten über: pismo@bih.net.ba