

# GRADOVKH

---

časopis za književno-jezična, društvena i prirodosnanstvena pitanja

# GRADOVRH

Časopis Matice hrvatske

Utemeljen 2004.

Godište XIV, br. 14, lipanj 2018.

Naklada

Matice hrvatske – Tuzla

Za nakladnika

*Marica Petrović*

Glavna urednica

*Marica Petrović*

Redakcija

*Marica Petrović, Petar Matanović, Marijana Nikolić, Marinko Mrkonjić,  
Danijel Barišić, Romeo Knežević, Biljana Stahov, Alen Matošević*

Recenzenti

*Marijana Nikolić (b/h/s/c jezik), Sanel Jurida Hadžiahmetović (engleski jezik),  
Ivica Tokić (njemački jezik)*

Lektura

*Biljana Stahov i Alen Matošević*

Likovna oprema

*Marina Trogrlić*

Adresa uredništva i administracije

Tuzla, Kazan mahala 2/II; tel/fax: +035 257 033, e-mail: [matica.hr@bih.net.ba](mailto:matica.hr@bih.net.ba)  
Uplate na žiro-račun kod UniCredit banke 3383002200429402

Redakcija ovoga broja zaključena je 10. lipnja 2018.

Grafičko oblikovanje

*Branko R. Ilić*

Časopis je indeksiran u bazi podataka

*Central and Easter European Online Library (CEEOL)*

Tisak

*Printcom, Tuzla*

# GRADOVRH

*časopis za književno-jezična, društvena  
i prirodoznanstvena pitanja*

MATICA HRVATSKA – TUZLA

lipanj 2018.



---

# Sadržaj

|                  |                |   |
|------------------|----------------|---|
| Marica Petrović: | <i>Uvodnik</i> | 7 |
|------------------|----------------|---|

## JEZIČNO-KNJIŽEVNE TEME

|                                      |                                                                                                                       |     |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Amira Šehić:                         | <i>Fonetske osobitosti u djelu Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka Istočno blago</i>                                   | 11  |
| Selma Rakovac:                       | <i>Die Verantwortung der Sprachforscher im Zeitalter der modernen Medien</i>                                          | 25  |
| Dina Šehić:                          | <i>Émile Zola i estetika naturalizma</i>                                                                              | 33  |
| Marijana Nikolić,<br>Edna Klimentić: | <i>Frazemi u službi karakterizacije likova u romanu Gospođica Ive Andrića</i>                                         | 55  |
| Marica Petrović:                     | <i>Katarina Kotromanić-Kosača, posljednja bosanska kraljica</i>                                                       | 71  |
| Nadira Puškar Mustafić:              | <i>Katarza u kontekstu kazališta i znanosti</i>                                                                       | 79  |
| Demir Alihodžić:                     | <i>“There is no sin but ignorance”:<br/>Reconsidering Anti-Semitism<br/>in Christopher Marlowe’s The Jew of Malta</i> | 111 |
| Ivica Tokić,<br>Sanela Mešić:        | <i>Zur Abfolge der Nominalphrasen im Deutschen</i>                                                                    | 123 |
| Ivana Vasić:                         | <i>Production of a bilingual speaker in Bosnian and German</i>                                                        | 137 |

## FILM – TEATAR

|                                    |                                                                      |     |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Srđan Vukadinović,<br>Boris Balta: | <i>Shakespeareove drame u kontekstu američkoga i europskog filma</i> | 149 |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----|

|                     |                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Maja Lasić,         |                                                                                                                                                                                                                              |
| Srđan Vukadinović:  | <i>Protagonisti izvedbi u komadima hrvatske drame na mostarskim scenama u međuratnom razdoblju (1918.-1941.)</i> ..... 155                                                                                                   |
| Robert Andrejaš:    | <i>Odrazi društvenih i zakonskih promjena koje utječu na kazališne prilike u Osijeku i Trojedinj Kraljevini Hrvatskoj, Slavoniji i Dalmaciji, do nastanka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1907. godine</i> ..... 171 |
| Gabrijela Andrejaš: | <i>Bosanskohercegovačka kazališna produkcija na Festivalu MESS sa naglaskom na djela južnoslavenskih autora</i> ..... 199                                                                                                    |

## PSIHOLOGIJA

|                            |                                                                                                    |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Erna Emić,                 |                                                                                                    |
| Ljubica Tomić Selimović,   |                                                                                                    |
| Alija Selimović,           |                                                                                                    |
| Alisa Divković:            | <i>Povezanost samopoštovanja i spola i agresivnosti kod studenata</i> ..... 219                    |
| Vahida Djedović,           |                                                                                                    |
| Mitra Mirković-Hajduković: | <i>Vještine muškog zavođenja metodom psihološke manipulacije (Don Huan 21. stoljeća)</i> ..... 231 |

## MUZIKOLOGIJA

|                    |                                                                                                                          |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Gabriela Petrović: | <i>Schuberts Winterreise: Ein Liederkomponist des bürgerlichen Zeitalters zwischen Liebe, Hoffnung und Tod</i> ..... 243 |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## DEMOGRAFIJA

|                    |                                                                                                            |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Orhana Kosterović: | <i>Populacijska i porodična politika kao odgovor na demografske probleme Bosne i Hercegovine</i> ..... 255 |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## PEDAGOGIJA

|                   |                                                                                                              |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Amela Petričević, |                                                                                                              |
| Ivana Ivanek:     | <i>Uloga i značaj nastavnika u promoviranju pozitivnih vrijednosti u vrijeme velikih migracija</i> ..... 275 |

---

# Uvodnik

*Znamo da stanje Bosne u sve se bjednije mijenja*  
Josić, *Elegije*, 545

Četrnaesti broj *Gradovrha* izlazi u prvom dijelu godine jer imamo namjeru u 2018. izdati dva broja. U vremenu kada se gase časopisi s velikim proračunima, razvikanih naslova pa i s određenim tradicijama, bit će to stanoviti podvig Ogranka Matice hrvatske iz Tuzle. Pogotovo što smo do sada izlazili kao godišnjak i činilo nam se da nikada nećemo postići željeni cilj – izaći više puta u godini! Većina su suradnika mladi autori s UNTZ-a. Samo je rad iz muzikologije sa Universität Wien.

Ima i profesora i stručnjaka izvan sveučilišta, ali prava je misija časopisa ostvarena, ako u njoj objavljuju mladi ljudi, koji su na znanstvenome putu.

Književno-jezične teme su i u *Gradovrhu* XIV. najbrojnije. Priloge iz jezika i književnosti poslalo je devet suradnika. Dio je radova na njemačkome i na engleskom jeziku.

U nazad nekoliko brojeva objavljivani su samo znanstveni, stručni i izvorni radovi, a nije bilo ni poezije ni proze. Već smo pisali o tome da u redakciji imamo stav da se objavljuju samo nagrađivani tekstovi. U ovome broju je monodrama *Katarina Kotromanić-Kosača, posljednja bosanska kraljica* koja je dobila nekoliko domaćih i regionalnih nagrada.

Uočljivi su brojniji prilogi iz oblasti filma i teatra. Ima ih četiri. Zanimljiv je rad mlade znanstvenice G. Andrejaš, s Dramske akademije UNTZ: *Bosanskohercegovačka kazališna produkcija na Festivalu MESS sa naglaskom na djela južnoslavenskih autora*.

Iz psihologije su dva priloga, a iz muzikologije, demografije i pedagogije po jedan.

Kao i u ranijim brojevima, poštovali smo pravo na vlastiti izbor pa priloge pisane na različitim pravopisima hrvatskoga jezika nismo pravopisno ujednačavali.

Tekstove pisane na bosanskome, srpskom i crnogorskome jeziku nismo kroatizirali, a nisu prevedeni ni tekstovi na engleskome i njemačkom jeziku. Uredništvo zahvaljuje suradnicima, dobročiniteljima i svim onima koji nas podržavaju na razne načine. U ovome broju, na poseban način zahvaljujemo Gradu Tuzli, bez čije potpore ne bi bilo *Gradovrha* XIV.

*Urednica*

GRADOVKH

## JEZIČNO-KNJIŽEVNE TEME



# Fonetske osobitosti u djelu Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka *Istočno blago*

U proučavanju standardnojezičkih kretanja u Bosni i Hercegovini posebno mjesto zauzima jezik književnih djela bosanskohercegovačkih pisaca koji su svoja djela objavljivali u 19. stoljeću. Jedan od pisaca koji je objavljivao svoja djela u ovome periodu je i Mehmed-beg Kapetanović Ljubušak, čija djela reflektiraju karakteristično jezično stanje, pri čemu je bitno uspostavljanje relacije prema dijalekatskoj bazi, tadašnjim jezičkim normama, jeziku usmenoga stvaralaštva, raznim tradicijama i današnjim jezičnim standardima.

## 1.1. Grafija i ortografija

U štampanim djelima pisaca 19. stoljeća zastupljena je latinica i ćirilica. Međutim, Mehmed-beg Kapetanović Ljubušak, kao jedan od pisaca koji piše i njeguje alhamijado književnost<sup>1</sup>, objavio je svoje *Istočno blago* dvojezično – na arapskome i bosanskom jeziku.

Među osobitosti grafije Ljubušaka u *Istočnome blagu* je specifično latinično bilježenje foneme đ. Ljubušak, nakon izlaska *Gramatike bosanskoga jezika* iz 1890. godine, za bilježenje foneme đ bilježi gi (kako to sugerira *Gramatika bosanskoga jezika* iz 1890. godine), kao što se može vidjeti iz narednih primjera:

- "... gdje god doggi, svagdje dobro proggi..."

Predgovor *Istočnome blagu*, III strana

- "... veliki učenjaci sa svijetom postupaju i rasporeggiju."

Ibidem, V strana

---

<sup>1</sup> Alhamijado književnost - književno stvaralaštvo na bosanskome jeziku pisano arapskim pismom (arebica)

- “Izmegju ostaloga i to mi je čast...”

Ibidem, VI strana

- “... jer u svemu tome uvigjam...”

Ibidem, VI strana

- “Nema ljeta bez Gjurgjeva danka...”

*Istočno blago*, broj 129, strana 13

Također, za pisanje foneme dj Ljubušak je gotovo u potpunosti dosljedan normi koju propisuje *Gramatika bosanskoga jezika* iz 1890. godine, gdje se koristi “pismena” gi, međutim na jednome mjestu u djelu Ljubušak koristi dj za oznaku foneme dj, te stoji:

- “... više rdjavih ljudi nego dobrih.”

Ibidem, broj 932, strana 82

## 1.2. Zamjena jata

Poznato je da u bosanskohercegovačkim govorima postoji ijekavska i ikavska zamjena jata, ali je u pisanoj riječi 19. stoljeća ijekavska jezička praksa uobičajena, što je posljedica Vukovog i ilirskog prihvatanja ijekavskog izgovora kao standardnog. Ijekavicu usvajaju i pisci koji su po rođenju ikavci – što je slučaj kod Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka.

Međutim, Ljubušak (po rođenju ikavac) ne bilježi dosljedno ijekavsku zamjenu jata, pa je česta umjesto dvosložne jednosložna zamjena jata i obrnuto. Tu nesigurnost često se u literaturi tumači Ljubušakovim ikavskim porijeklom, gdje bilježi -ije u kratkim slogovima, a može se vidjeti iz narednih primjera:

- “... mnogo lijepih i dragocijenih stvari...”

Predgovor *Istočnome blagu*, VI strana

- “To je jedna neizliječiva i prelazna bolest...”

*Istočno blago*, broj 86, strana 9

- “Po smislu i po zahtijevu našega jezika...”

Ibidem, broj 653, strana 59

Također, kod Ljubušaka je vidljiva i jednosložna zamjena u imenici “grješka” koja je učestala naspram imenice “grijeh” koja ima dvosložnu zamjenu, što se može vidjeti iz primjera:

- “I jedan grijeh je mnogo...”

Ibidem, broj 2295, strana 194

- “Ko svoju pogriješku vidi...”

Ibidem, broj 2304, strana 195

- “Nema čovjeka bez pogriješke.”

Ibidem, broj 2309, strana 195

Međutim, ni sam Ljubušak nije dosljedan u primjeni jednosložne zamjene jata u imenici **griješka/greška**, jer u samome Predgovoru *Istočnome blagu* piše:

- “... mučno se je od **pogreške** sačuvati, pa u ovoj zbirci ako bi ko opazio kakavu **pogrešku**(...). Sami je Bog bez ikakave **pogreške**.”

Predgovor *Istočnome blagu*, VI strana

Analoško ujednačavanje infinitivne prema prezentskoj osnovi glagola III vrste podržano je stanjem u bosanskohercegovačkim govorima. Ovaj *morfološki ikavizam* je supstandardna osobina urbanih sredina. Tako se kod Ljubušaka glagoli: *vidjeti*, *živjeti*, *hotjeti* javljaju u **-i-** i **-je-** liku, kao što se može vidjeti iz primjera:

- “... jer **hotio** bi ulizica...”

Ibidem, broj 642, strana 57

- “Nedavno **živila** su dva prijatelja...”

Ibidem, broj 930, strana 82

- “Starac kazuje što je **vidjeo**...”

Ibidem, broj 3432, strana 285

Ljubušakov ijekavizam u padežnim oblicima pridjevsko-zamjeničke promjene odgovara morfološkom razvoju bosanskih ijekavskih govora, tako da je u *Istočnome blagu* više primjera ijekavskoga refleksa sa morfologiziranim **-i-**:

- “Svakog se naroda čuvstvo i značaj po **njegovijem** poslovicama...”

*Istočno blago*, naslovnica

- “... bi se sa **tijem** zanimao i bavio...”

Predgovor *Istočnome blagu*, III strana

- “Eto tako sve dolazi jedno za **drugijem**...”

Ibidem, III strana

Također, karakteristična je i upotreba odričnog oblika **nijesam**, koji je u toj formi čest u istočnohercegovačkome govoru, tako da u *Istočnome blagu* imamo skoro zanemarljiv broj potvrda za *nisam*, *nisi*, *nisu*, te kod Ljubušaka, u *Istočnome blagu*, pronalazimo:

- “ ... što **nijesu** gledali kad su uzimali...”  
Istočno blago, broj 118, strana 12
- “ Riječi **nijesu** ništa drugo nego slika onoga...”  
Ibidem, broj 3007, strana 252
- “ ... ja **nijesam** znao da će to i to biti...”  
Ibidem, broj 483, strana 44
- “ ... što **nijesi** obilazio svoju marvu...”  
Ibidem, broj 529, strana 48

Iako je osobina bosanskih ijekavskošćakavskih govora, pa i sarajevskoga govora u vremenu nastanka Istočnoga blaga *nje-*, u zamjениčkim i priloškim korelativima ne pronalazimo ovu osobinu kod Ljubušaka. Samim time sasvim je jasno da se Ljubušak opredjelio za lik *ne-*, iako su u *Gramatici bosanskoga jezika* iz 1890. godine standardizirani likovi *nešto* i *nješto*:

- “ ... treba i njima vazda da se daje ponešto...”  
Ibidem, broj 718, strana 66

O refleksima jata u *Istočnome blagu* može se zaključiti:

Prvo. U Ljubušakovome jeziku se javljaju primjeri bilježenja **-ije-** u kratkim slogovima što se može okarakterizirati njegovom nesigurnošću prilikom zamjene jata. Također su primjetna odstupanja od standardne ijekavske zamjene, npr. *viditi* pored *vidjeti*.

Drugo. Javlja se jednosložna zamjena jata u imenici “pogrješka” naspram dvosložne zamjene u imenici “grijež”.

Treće. Ijekavska zamjena jata u upotrebi odričnog oblika *nijesam*, zatim *njegovijem*, *tijem*, *drugijem* – je dvostruko motivirana: književnom tradicijom te činjenicom da su ovi oblici karakteristični za Ljubušakov maternji jezik.

Četvrto. Iako su u *Gramatici bosanskoga jezika* iz 1890. godine standardizirani likovi *nešto* i *nješto*, Ljubušak se opredijelio za lik *nešto*, te je u potpunosti dosljedan svome opredjeljenju.

### 1.3. Upotreba foneme **h**

Kod Ljubušaka fonema **h** je dobro očuvana. Tako je etimološko **h** u orijentalizmima kod Ljubušaka ostalo neizmijenjeno:

- “ Neka lijepo uvide kako arapske znamenite **halife**...”  
Predgovor *Istočnome blagu*, V strana

- “Otigji sahat puta...”

*Istočno blago*, broj 140, strana 14

Ljubušakova pisana riječ u *Istočnome blagu* odslikava stanje karakteristično za govore bošnjačkoga stanovništva u Bosni i Hercegovini u vremenu u kome je stvarao, što se može vidjeti iz narednih primjera:

- “... kako se može vrlo lahko naći ono...”

Predgovor *Istočnom blagu*, IV strana

- “Mlada je čovjeka na svaki put lahko navesti...”

*Istočno blago*, broj 431, strana 40

- “... a hrgjav i sebi je neprijatelj.”

Ibidem, broj 384, strana 36

- “Koga voliš, nikakve mu mahane ne vidiš...”

Ibidem, broj 412, strana 38

- “... slatki i radosni dani veoma kratki i malehni.”

Ibidem, broj 534, strana 48

Međutim, kod Ljubušaka ima i nedosljednosti u *Istočnome blagu* kada je u pitanju upotreba foneme h što se može vidjeti iz narednih primjera:

- “Kad se za te brat bori, **lako** ti je spavati.”

Ibidem, broj 130, strana 13

- “... da je na svijetu više **rdjavih** ljudi.”

Ibidem, broj 932, strana 82

- “Gdje kokoši pjevaju a **orozi** šute...”

Ibidem, broj 1137, strana 99

- “... ne može se **odma** shvatiti...”

Ibidem, broj 2511, strana 214

Na osnovu navedenog o fonemi h, može se doći do spoznaje da je ova fonema u djelu dobro očuvana i pored nekoliko primjera koji pokazuju da je postojala tendencija gubljenja ovoga fonema.

#### 1.4. Afrikate č i ć

U bosanskohercegovačkim govorima je česta pojava nerazlikovanja afrikata, koja je posebno izražena kod Bošnjaka. Potvrda odstupanja od norme je evidentna i u *Istočnome blagu*, kada su u pitanju afrikate č i ć, što se vidi iz primjera:

- “Kad dogješ megju ģorave...”  
Ibidem, broj 407, strana 38
- “Nema poteškoće...”  
Ibidem, broj 452, strana 42
- “... ko naglo korāċa, brzo se umori...”  
Ibidem, broj 648, strana 58
- “Ko umanji jelo, poveċa zdravlje.”  
Ibidem, broj 1007, strana 88

### 1.5. Palatalizacija

Što se tiċe palatalizacije, velari **k**, **g** i **h** najċešće su zamijenjeni sa **ċ**, **z** i **š**. Međutim, kod Ljubušaka u *Istoċnome blagu* moċe se pronaći i pokoji primjer neizvršene palatalizacije u lokativu singulara:

- “... koji misli da je sve istina što se god u *knjigi* ċita.”  
Ibidem, broj 1130, strana 98

Također, kod Ljubušaka pronalazimo primjere pogrešne palatalizacije u nominativu plurala:

- “Pet prsta nijesu *jednaci*.”  
Ibidem, broj 3291, strana 275

### 1.6. Jotovanje

Kod Ljubušaka, potvrde za jotovanje su kao u standardima. U upotrebi oblika koji su nastali od sekvenci *optj* i *svetj* zapaċa se oponiranje između **ċ** i **št**. Oblici sa **ċ** su karakteristike Ljubušakovoga jezika što se vidi i u *Istoċnome blagu*:

- “... ali *opće* je mnijenje ċiva istina...”  
Ibidem, broj 441, strana 41

Također, što se tiċe odnosa grupa **št** i **šč**, kod Ljubušaka je evidentna težnja ka grupi **šč** kao što se vidi iz primjera:

- “Odluċan ċovjek uzalud vrijeme ne *propušća*...”  
Ibidem, broj 459, strana 42
- “... Savršen ċovjek što zakljuċi to ne *popušća*...”  
Ibidem, broj 519, strana 47

U *Istočnome blagu* su evidentna i dva primjera neizvršenog novog jotovanja zbog upotrebe drugačijega sufiksa:

- “... mnogobrojne druge veoma **zanimive** stvari.”

Predgovor *Istočnome blagu*, IV strana

- “**laživ** jezik...”

*Istočno blago*, broj 82, strana 9

U jeziku Ljubušaka je prisutno i *dijalekatsko jotovanje labijala* u glagolskim oblicima *živjeti* i slično:

- “... pa će nas opet za onoga svijeta **oživjeti**...”

Ibidem, broj 78, strana 9

- “... bolje im je umrijeti nego **živjeti**.”

Ibidem, broj 114, strana 11

a što bi se moglo okarakterizirati naslonjenošću na Ljubušakov maternji istočnohercegovački govor. Međutim, mogu se pronaći i primjeri u *Istočnome blagu* bez jotovanoga labijala kao što se vidi iz primjera:

- “Državni je imetak kao **ribije** kosti...”

Ibidem, broj 710, strana 65

### 1.7. *Nepostojano a*

Nepostojano a se kod Ljubušaka javlja u pozicijama u kojima se taj vokal pojavljuje u standardnome jeziku. Međutim, u određenim situacijama javljaju se likovi sa i bez nepostojanog a kao što se može vidjeti iz primjera:

- “Jedan čovjek **protiv** drugoga može pogrešno misliti i zboriti, ali ako vas svijet **protiva** nekog ružno misli i govori...”

Ibidem, broj 405, strana 37

- “Iz pera krv teče, a **niza** sablju se cijedi.”

Ibidem, broj 2186, strana 185

Ovakva dvojna mogućnost mogla bi se okarakterizirati kao Ljubušakova težnja ka milozvučnosti tj. prepjevu arapske poslovice i težnja ka oblikovanju metra.

U liku bez nepostojanog a pojavljuje se glagol *svladati* (**II** *savladati*) te glagol *skupiti* (**II** *sakupiti*):

- “ ... koju čovjek ne može *svladati*.”

Ibidem, broj 452, strana 42

- “ ... te odmah *skupi* skute.”

Ibidem, broj 2516, strana 214

### 1.8. Asimilacija i kontrakcija vokala

U Ljubušakovom jeziku asimilacija i kontrakcija vokala u glagolskome pridjevu radnome je česta pojava, čak i stilski markirana. *Istočno blago* obiluje asimilacijom i kontrakcijom vokala što se može objasniti leksikom karakterističnom za narodnu poeziju:

- “ Naravno je da bi tako crv *reko* i odgovorio.”

Ibidem, broj 78, strana 8

- “ Čovjek kad umre, mislimo, bio i *prošo*...”

Ibidem, broj 323, strana 32

- “ ... a na što god nije *naviko*, sve mu je nesnosno.”

Ibidem, broj 355, strana 34

- “ U koga je *pošo* magarac uza stranu...”

Ibidem, broj 507, strana 46

- “ Sve bi se *prevrto* preko glave...”

Ibidem, broj 2555, strana 218

Do sažimanja kod Ljubušaka dolazi, mada rijetko i kod imenica (*o<ao<al*):

- “ Ako želiš *poso* sigurati...”

Predgovor *Istočnome blagu*, III strana

### 1.9. Pokretni vokali

U pridjevsko-zamjениčkoj deklinaciji kod Ljubušaka preovladavaju oblici s pokretnim vokalima:

- “ Eto vama *Istočnoga* blaga...”

Predgovor *Istočnome blagu*, III strana

- “ Čovjeku stoji u naravi *drugoga* kuditi...”

*Istočno blago*, broj 379, strana 36

- “... a neuk i najmanju stvar od *drugoga* traži.”<sup>2</sup>

Ibidem, broj 482, strana 44

Kod Ljubušaka u *Istočnome blagu* mogu se naći primjeri upotrebe oblika s pokretnim vokalom čak i kada naredna riječ počinje vokalom, mada ovakvi primjeri nisu česti u ovome djelu te samim time čine izuzetak:

- “Korist i ljubav *mnogome* oči zaslijepe.”

Ibidem, broj 1168, strana 101

- “Ne boj se prijateljske locke, već se boj *dušmanskoga* osmijeha.”

Ibidem, broj 2053, strana 174

- “... od neznanja *težega* uboštva na svijetu nema.”

Ibidem, broj 4259, strana 351

### 1.10. Fonem j

Zbog slabe artikulacije i srodnosti sa fonemom *j*, bilježenje foneme *j* predstavlja jedan od pravopisnih problema. Međutim, kod Ljubušaka u djelu *Istočno blago* ne pronalazimo niti jedno odstupanje od uzusa u slučaju hijatusa i intervokalne pozicije ovoga glasa, tako da imamo pravilnu primjenu fonema *j*:

- “Kuju ruku *šerijat* siječe, ne treba je žaliti (...) odnosi na *šerijatske* ustanove.”

Ibidem, broj 3583, strana 296

- “... a što potrošiš za *ćeif*, to znadi, da si izgubio.”

Ibidem, broj 543, strana 49

---

2 Pokretno *a*: “Što god čovjek ima, a time se ne služi, to i nije njegovo, već *drugoga*.”

*Istočno blago*, broj 498, strana 45

“*Kojega* konja ne može uzda da zapti...”

Ibidem, broj 1154, strana 46

Pokretno *e*: “U društvu junak, a na *bojnome* polju blag...”

Ibidem, broj 506, strana 46

“U *svakome* poslu imade nekakve koristi.”

Ibidem, broj 1171, strana 101

Pokretno *u*: “*Svakomu* su čovjeku naravno dragi novci...”

Ibidem, broj 524, strana 49

“... *kojemu* je bilo ime Muajdija.”

Ibidem, broj 1135, strana 99

### 1.11. Jednačenje po zvučnosti

Općeno, bilježenje jednačenja po zvučnosti spada u pravopisnu problematiku. Ukoliko se pažljivije analizira, Ljubušakov pravopis u *Istočnome blagu* pokazuje osobine etimološkoga pravopisa (onoga koji propisuje *Gramatika bosanskoga jezika* iz 1890. godine), ali je također primjetno da je ovaj princip vezan samo za neke prefikse, ali ne i za granicu između korijena riječi i sufiksa, ali su ti primjeri rijetki:

**iz-** : “ Pametni ljudi nikoga ne izsmjehivaju.”

Ibidem, broj 2151, strana 182

**ob-** : “ Jedna država može obstojati...”

Ibidem, broj 711, strana 65

**raz-** : “ Da se naslika pamet, razsvijetlila bi mrku noć...”

Ibidem, broj 2170, strana 183

### 1.12. Jednačenje po mjestu tvorbe

U skladu sa normom koja je predložena u *Gramatici bosanskoga jezika* iz 1890. godine, u *Istočnome blagu* se korijenski morfem *slěd-* pojavljuje u liku *šljed-* :

- “ ... a u **pošljednje** vrijeme...”

Predgovor *Istočnome blagu*, IV strana

- “ Ako se slučajno nagje uz ovo **pošljednje**...”

*Istočno blago*, broj 123, strana 12

- “ ... već se boji zlih **pošljedica**.”

Ibidem, broj 449, strana 42

- “ ... u **pošljedku** se veseli...”

Ibidem, broj 648, strana 58

- “ ... ko na **pošljedak** gleda dobro prolazi...”

Ibidem, broj 648, strana 58

Također, potrebno je naglasiti da je u *Gramatici bosanskoga jezika* iz 1890. godine, pored oblika **poslije** standardiziran i oblik **pošlje**, ali se kod Ljubušaka u *Istočnome blagu* oblik **pošlje** pojavljuje samo u jednome primjeru i to:

- “ ... a **pošlje** smrti ne treba se nikoga bojati.”

Ibidem, broj 525, strana 47

### 1.13. Gubljenje suglasnika

U ortografsku problematiku spada i gubljenje suglasnika t i d u poziciji ispred afrikata na morfemskome šavu. Ljubušak bilježi t i d u ovim pozicijama, što njegov pravopis približava etimološkome principu, što možemo vidjeti iz primjera:

-*dc-* : “ O *sudcima*”

*Istočno blago*, strana 289

Također, dijalekatska redukcija suglasnika u skupini *ts* je prisutna kod Ljubušaka:

- “ ... a Hagjdžadžovo s prokle*stv*om i s velikom mržnjom...”

Ibidem, broj 432, strana 40

U *Istočnome blagu* je također primjetna dosljedna dijalekatska redukcija u inicijalnom položaju u skupini *pt*:

- “ Svaka tica svome jatu leti...”

Ibidem, broj 141, strana 14

Asimilacijska redukcija *dn>nn>n* vrijedi samo za glagol *pasti* i to dosljedno kako je propisano i u *Gramatici bosanskoga jezika* iz 1890. godine:

- “ ... onda mu panu na glavu kuća i djeca.”

Ibidem, broj 165, strana 17

- “ Što čovjek iz višeg pane, više se ubije.”

Ibidem, broj 497, strana 45

- “ Ko junački pane ne mejdanu...”

Ibidem, broj 671, strana 62

Također, u *Istočnome blagu* je evidentno odstupanje od norme, koju propisuje *Gramatika bosanskoga jezika* iz 1890. godine, u primjeru promjene zamjeničko-ga pridjeva *ovakav*, gdje su evidentna odstupanja u izostavljanju suglasnika -v- :

- “ Ove i ovake su knjige sve napisali...”

Predgovor *Istočnome blagu*, IV strana

- “ ... samo je ovakih veoma malo...”

Ibidem, V strana

### 1.14. Redukcija vokala

Primjere redukcije vokala u *Istočnome blagu* možemo pronaći u finalnoj poziciji određenih i neodređenih zamjenica kao i veznika:

- neodređena zamjenica **neko**: “ Po govoru nek niko ne sudi...”  
Predgovor *Istočnome blagu*, IV strana
- određena zamjenica **svako**: “ ... da je svak zao i zločest.”  
*Istočno blago*, broj 390, strana 37
- “ Svak je svoje sreće kovač.”  
Ibidem, broj 500, strana 45
- “ ... svak ga ljubiti mora.”  
Ibidem, broj 508, strana 46
- veznik **koliko**: “ I šugava deva opet može ponijeti kolik tri magarca.”  
Ibidem, broj 558, strana 50

### 1.15. Metateza

U cjelokupnom *Istočnome blagu* zabilježen je smo jedan primjer metateze:

- ” ... jer bi trebalo da se vas svijet upropasti...”  
*Istočno blago*, broj 414, strana 38

što bismo mogli protumačiti jedino Ljubušakovom težnjom ka narodnom izrazu, a nikako namjernim odstupanjem od norme.

## ZAKLJUČAK

“ *Kako cvijeće pokrije zemlju,  
tako slatke riječi pokriju  
ljudsku mahanu.*”

*Istočno blago*, broj 2988, strana 250

Sve navedene fonetske osobitosti u *Istočnome blagu* imaju pojačanu ekspresivnu vrijednost. Potrebno je naglasiti da Ljubušak paralelno sa navedenim koristi i likove bez ijekavskoga jotovanja dentala (oblik *nisam*), likove bez konsonantske disimilacije i kontrakcije vokala, sa opaskom da su u odnosu na ove primjere, gornji primjeri stilski obilježeni.

Stilogenost ranije navedenih fonetskih osobitosti počiva na njihovoj često zastupljenosti u izrazu narodne književnosti.

Također, jako je bitno naglasiti da se Ljubušak, pored navedenih izuzetaka, dosljedno vodio *Gramatikom bosanskoga jezika* iz 1890. godine, te je – iako rođeni ikavac – uspio svoj jezički izraz prilagoditi standardu koji propisuje *Gramatika bosanskoga jezika* iz 1890. godine, protkajući kroz svoj izraz *novoštokavske folklorne koine*.

### *Summary*

#### **Phonetics characteristics in *Treasure of Eastern* of Mehmed-beg Kapetanovic Ljubusak**

This work is study of the phonetics characteristic in the book *Treasure of Eastern* which was published 1896 AD by Mehmed-beg Kapetanovic Ljubusak, and which this Bosniak writer made translating Arabian, Turkish and Persian proverbs into Bosnian language.

This book Ljubusak made in the time of the fateful turning point in the expression style of the Bosniaks in literature and language, reflecting in coupling the culture of the East with the modern spirit of the West. This is very important to know because just few years before Ljubusak published *Treasure of Eastern* have been published *Gramatic of Bosnian language* (1890 AD) – a book that brought new gramatic and standard in Bosnian language. Also, very important moment for Ljubusak's writing were Vuk Stefanovic Karadzic's reforms and his language standards.

Thru whole book, Ljubusak (although his main goal was proverb translating into Bosnian language) introduced us thru proverbs with elements of folk poetry. The folk influence in Ljubusak's work can be seen in a great number of expressive phrases, ornamenting expressions.

The most important thing (which was the main leader in this work) is tendency of showing the way how Ljubusak's language reflects the bond with the preceding heritage.

Also, Ljubusak has showed that he was way ahead from the time when he made his books in a field of language and phonetics characteristics.

---

*Literatura*

1. Kapetanović Ljubušak, Mehmed-beg, *Istočno blago*, Spindler i Löschner, Sarajevo, 1896. godine;
2. Halilović, Senahid, *Bosanski jezik*, Biblioteka Ključanin, Sarajevo, 1991. godine;
3. Jahić, Halilović, Palić, *Gramatika bosanskoga jezika*, Zenica, 2000. godine;
4. *Gramatika bosanskoga jezika*, Sarajevo, 1890. godine;
5. Institut za jezik u Sarajevu, *Jezik bosanskohercegovačkih pisaca 19. vijeka*, Institut za ističnoevropske i orijentalne studije (Oslo), Sarajevo, 2005. godine;
6. [www.most.ba/03637/056.htm](http://www.most.ba/03637/056.htm) (Most 125-126 - časopis za obrazovanje, nauku i kulturu – Most / Asim Peco, *Izgovor afrikata-glasova u govorima Hercegovine*);
7. [www.most.ba/041/046.htm](http://www.most.ba/041/046.htm) (Most 130 - časopis za obrazovanje, nauku i kulturu – Most / mr. Muhamed Šator, *Jezička standardizacija i pravopisna norma u "Zori"*).

# Die Verantwortung der Sprachforscher im Zeitalter der modernen Medien

## Abstract

In diesem Beitrag werde ich die Forschungsmöglichkeiten der Sprachwissenschaft thematisieren und den Stellenwert, den sie hat, wenn es um die Sprache in den Trumpfzeiten geht, einem Begriff, der Fake News, Phishing bzw. Datenklau und Hassrede umfasst. Es geht hier um Phänomene, die heutzutage ihren Ausdruck besonders in den inzwischen seit langem nicht mehr neuen Medien und Plattformen wie Facebook finden – die sich ja viral über diese Plattform verbreiten, vor allem Fake News, Hassrede und Phishing.

## *Der König Trojan hat Ziegenohren – oder von dem, was wir nicht aussprechen dürfen*

Die unter Süd-ostslawischen Völkern wohl bekannte Geschichte über den König Trojan wickelt sich so ab: Es war einmal ein König, der hatte Ziegenohren. Die konnte er vor jedem stecken, außer von seinen nächst stehenden Menschen, zum Beispiel Barbierern, die sich sein Gesicht und seinen Mangel aus der Nähe anschauen könnten. Deshalb traute sich kein Barbier, ihn zu rasieren, denn jedes Mal, nachdem die Arbeit fertig war, hatte der König gefragt: „Was hast du an mir bemerkt?“ Ziegenohren, erwiderte naiv jeder. Und das war sein Tod. Bis zu einem Gesellen, der von dessen Meister, der sich nicht traute, den König Trajan zu rasieren, geschickt wurde. „Was hast du an mir bemerkt?“ „Nichts, erwiderte dieser. Ab diesem Zeitpunkt wurde der Geselle Königs persönlicher Barbier. Das Geheimnis, das er trug, war aber zu schwer für ihn. So fragte er seinen Meister, was er damit, also mit dem Geheimnis, tun sollte. „Geh vor die Stadt, schachte

eine Grube, stecke deinen Kopf hinein und vertraue der Erde dreimal dein Geheimnis an. Danach schütte die Grube wieder zu.“ Der Geselle hat so getan, wie ihm empfohlen wurde. Er ging vor die Stadt, schachtete eine Grube, steckte den Kopf hinein und schrie laut hinein: „König Trajan hat Ziegenohren“. Danach schüttete er die Grube wieder zu. Darauf war der Geselle wieder ruhig. Seine Ruhe hatte aber leider keine lange Dauer. Nach einer Weile wuchs aus der Erde ein Holderstrauch. Die jungen Hirten kamen vorbei und schnitten sich daraus Flöten. Jedesmal, wenn sie auf der Flöte spielten, sangen die Flöten: „König Trajan hat Ziegenohren“. Davon hörte die ganze Stadt und die Nachricht kam auch zum König. Er ließ den Gesellen zu sich kommen und fragte ihn, ob er einen letzten Wunsch hatte, denn er würde ihm sofort den Kopf abschlagen. Lass uns doch bitte zu jenem Ort in der Vorstadt gehen, ich will seiner Majestät etwas zeigen, sagte dieser. Dann gingen die beiden zum Holderstrauch, der Geselle schnitt eine Flöte und spielte auf ihr. Die Flöte sang: „Beim König Trojan Ziegenohren“. Das hörte der König und ersparte dem Gesellen sein Leben. Er verstand es nun gut, nichts lässt sich geheim halten, und entschied sich, von nun an, jeden Barbier zu sich einzuladen und sich von jedem Barbier rasieren zu lassen.

### ***Fragestellung***

In diesem Artikel möchte ich mir der folgenden Fragestellung widmen: In welchem Zusammenhang steht die oben erzählte Geschichte zu den drei Phänomenen der modernen Kommunikation und Medien, die keinem Facebook-Nutzer vorenthalten blieb: Phishing, Fake News und Hassrede? In welchem Zusammenhang steht hier die Satire, die sich unter die drei zuvor erwähnten unbemerkt mischt, die auch ihre Grenzen und Merkmale hat, die sich aber manchmal mit den Fake News nur zu leicht überlappen, in dem Sinne, dass, was gestern als Satire gedacht und in die Öffentlichkeit geschickt wurde, heute Fake News wird?

### ***Fake News und die politische Satire***

Als Fake News werden die Nachrichtenmeldungen zusammengefasst, die bewusst gefälscht sind und als solche verbreitet wurden, mit dem Ziel, die Öffentlichkeit über ein Ereignis oder eine politische oder öffentliche Person zu täuschen, mit dem Ziel, politische Hetze oder feindliche Äußerungen zu verursachen. Das Medium der Fake News ist meistens Facebook oder Twitter.

Von der Satire sind Fake News etwa dadurch zu unterscheiden, dass man am Anfang des Textes einer Satire zwar keine Abgrenzung von der Realität

ziehen kann, jedoch bis zum Ende des Textes einer Satire werden Übertreibungen gemacht, die auf eine klare Abgrenzung von der Realität zielen, und diese Nachrichten zur Satire machen. Also ist der Weg von den Fake News zur Satire durch bewusst eingesetzte Elemente des Übertreibens geprägt, deren Ziel ist, das Wunschpublikum zum Lachen zu bringen.

Die Fake News gehen heutzutage, so wie die Satire, meistens von Einzelnen oder von Gruppen aus. In den Zeiten des kommunistischen Jugoslawiens war der politischen Satire eine Stelle in den öffentlichen Medien genehmigt. Das Beispiel dafür ist die jugoslawienweit populäre Sendung Nadrealisti - Überrealisten, die Sonntags Abend liefen und die die Situation im Lande in einem satirischen Ton dargestellt haben. Heutzutage hat die politische Satire ihren Kanal gewechselt und befindet sich vor allem in Facebook oder in den nicht öffentlich-rechtlichen Medien.

„Satire ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“, so Jürgen Henningsen<sup>1</sup>. Es hilft also, wenn das Publikum ein gemeinsames Wissen über die Welt besitzt, damit der Satiriker seine Botschaften verbreiten kann. Auch der Kanal der Botschaft ist wichtig, und der Satiriker muss die Mittel verwenden, die sein Publikum verstehen kann. Die Norm muss ziemlich klar sein, damit keine Missverständnisse entstehen.

Politische Satire soll Satire bezeichnen, die sich mit Politikern oder mit der politischen Dimension von Ereignissen und Zuständen beschäftigt<sup>2</sup>.

„Während bei der politischen Rede die positive Selbstdarstellung im Vordergrund steht, ist es bei der Satire die negative Darstellung eines Objektes. Wo politische Rede wirbt, entlarvt die Satire. Diese Gegensätzlichkeit (Antinomie) macht die Politik zu einem äußerst geeigneten Opfer für die Satire<sup>3</sup>.

„In heutiger Zeit sieht man den Satiriker als Anal-Erotiker mit einem moralischen Sauberheitsstick“<sup>4</sup>. Die Satire hatte eine magische - tödliche, so der Autor

<sup>1</sup> Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*. Düsseldorf-Benrath 1967

<sup>2</sup> Sven Behrmann, *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk* Volume 20 Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Königshausen & Neumann, 2002. S. 35

<sup>3</sup> Sven Behrmann, *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk* Volume 20 Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Königshausen & Neumann, 2002. S. 5.

<sup>4</sup> Sven Behrmann, *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk* Volume 20 Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Königshausen & Neumann, 2002. S. 5.

– Macht, der Satiriker wurde als Zauberer angesehen, der seine Macht aus der magischen Kraft der Worte bezog.

So ungefähr verläuft der Prozess der politischen Satire, in der die verschmutzten Elemente den Leser zum Lachen bringen, und den politischen Akteur oder ein politisches Thema viel menschlicher darstellen, als eines oder einen, über den sich der Leser lustig machen kann.

Die gemeinsamen Elemente von den Fake News und der Satire sind Parodie, Kontextwechsel, zum Beispiel die Verbindung von zwei verschiedenen Dateien, einer Ton- und einer Videodatei, in einem Kontext, in dem falsche Verbindung entsteht.

Falscher, manipulierender, oder fabrizierter Inhalt sind den beiden, Fake News und Satire, insofern gemeinsam, als sie nicht als solcher klar dargestellt werden.

Bei der Satire wird entweder ein Element unter die Lupe genommen, karikiert und deshalb nicht dem juristisch gesehenen Tatsachenbestand entsprechend. Mit der Realität überlappt sich die eine oder die andere Tatsache jedoch. Ob die Satire den Leser zum Lachen bringen soll, oder ob sie zunächst der einzig mögliche Weg zu den Rezipienten ist (so wie beim König Trojan), davon hängt ab, welche Stillmittel in die Satire eingebracht werden, oder ob sie überhaupt integriert werden. In den Räumen des Mediendrucks findet politische Satire etwa einen anderen Sinn. Was nicht in den Mainstreammedien gelesen wird, findet seinen Weg in der Satire, während es in den Ländern mit mehr Medienfreiheit viel mehr darum geht, entweder eine Situation oder Person hervorzuheben.

### ***Hassrede***

Die politische Definition von Hassrede, die im europäischen Zusammenhang bekannt ist, gilt fasst unter diesem Begriff „alle Ausdrucksformen, die Rassismus, Fremdenfeindlichkeit, Antisemitismus oder andere Formen die Hass verbreiten, dazu anstiften, sie fördern oder rechtfertigen; einschließlich von Intoleranz, die sich in aggressivem Nationalismus und Ethnozentrismus, der Diskriminierung und Feindseligkeit gegenüber Minderheiten, Migrant/innen und Menschen mit Migrationshintergrund äußert“<sup>5</sup>

Hassrede (Hate Speech) ist kein sprachwissenschaftlicher, sondern ein politischer Begriff mit mehr oder weniger starken Bezügen zu juristischen

---

<sup>5</sup> Ministerkomitee des Europarats, Empfehlung R (97) 20, 30.10.1997

Tatbeständen. Sprachwissenschaftliche Definitionen der Hassrede orientieren sich allgemein an den politischen oder juristischen Definitionen.

„Linguistisch gesehen ist die Hassrede ein interessanter aber wenig erforschter Bereich, einfach weil die Bedeutung der kommunikativen Nachrichten immer mit dem Kontext zusammenhängt, und die moderne Linguistik meidet meistens die Auseinandersetzung mit der semantischen Beziehung zwischen dem Text und Kontext“<sup>6</sup>.

Zur ergänzenden und genaueren Deutung der Geschichte vom Anfang des Artikels kommt auch der Begriff Phishing, bzw. Datenklau hinzu, der auch ein Weg ist, gezielt die Meinung der Öffentlichkeit zu manipulieren und über die Wahrheit zu täuschen.

Was nun satirisch, was fake und was Datenklau in der Geschichte über den König Trojan ist, welche Möglichkeiten die linguistischen Disziplinen für die Analyse dieser Begriffe bieten, wird im nächsten Text behandelt.

### ***Fake, satirisch und Phishing am König Trojan***

In der Geschichte über König Trojan lassen sich meines Erachtens alle von den drei Merkmalen erkennen. Aus diesem Grund kann man sagen dass alle drei ihre Wurzeln in der frühen Geschichte der slawischen haben.

### ***Wo gibt es in der Geschichte zum König Trojan Fake News, Hassrede und Phishing?***

Wenn wir davon ausgehen, dass der König Trojan keine Ziegenohren hatte, aber doch etwas typische Form der Ohren, die es zulässt, an der Stelle zu übertreiben und zu sagen – er hatte etwa Ohren, deren Form an Ziegenohren nur erinnert, dann sprechen wir von der politischen Satire. Politisch ist diese Satire wegen dem Bezugnehmen auf einen politischen Akteur, dessen physisches Merkmal in der Öffentlichkeit verspottet wurde. Falls es aber gar nicht der Fall war, was wir auch annehmen können, dass der König Trojan Ziegenohren hatte, dann geht es hier um die Fake News.

Sollten wir aber davon ausgehen, dass der König Trojan doch Ziegenohren hatte, es aber nicht wollte, dass die Information darüber – über etwas, was zu seinem privaten Leben gehört, in die Öffentlichkeit geht, dann können wir von Datenklau sprechen.

---

<sup>6</sup> Dubravko Škiljan, Quelle: [http://kovceg.tripod.com/skiljan\\_govor\\_mrznje.htm](http://kovceg.tripod.com/skiljan_govor_mrznje.htm)

Wenn es aber für die betroffene Person demütigend war, dass die Information über seine physische Eigenschaft in die Öffentlichkeit geht, und er dadurch verspottet wird, dann können wir auch von der Hassrede sprechen.

Wollen wir uns mit der satirischen Dimension von der Geschichte befassen, da müssen wir auch die Position des Boten beleuchten – des Gesellen, in der heutigen Zeit des Satirikers. Er versuchte zu schweigen und er schwieg so lange er konnte. Sein Schweigen brach durch die Erde hinaus und ging in die Welt in einer rohen Form, die erst nach der Versöhnung aller beteiligten etwa raffinierter wurde und die Form bekam, mit der sich der König Trojan auch versöhnen konnte. So etwa verläuft der Prozess der politischen Satire, in der die verschmutzten Elemente den Leser zum Lachen bringen, und den politischen Akteur oder ein politisches Thema viel menschlicher darstellen, als eines oder einen, über den sich der Leser lustig machen kann.

### ***Multimodalität als Forschungsrichtung***

Nun stellt sich die Frage: Was können die Linguisten hier beitragen, und inwiefern verfolgen sie die neuen Entwicklungen in den politischen und öffentlichen Diskursen, in den Zeiten, in denen nicht nur Text, sondern auch Bild und Kontext eine gleichwertige Rolle spielen.

Multimodalität ist eine Methodologie, die den Text und dazugehörigen Elemente, Bilder, Grafik, Schriftgröße, usw., in einem zusammengehörigen Kontext betrachtet. Das ist eine Forschungsrichtung, die sprachliche und nichtsprachliche Kommunikation nicht getrennt, sondern in ihrer Korrespondenz betrachtet. Diese Diskursforschung untersucht somit nicht nur sprachliche Äußerungen als empirische Daten, sondern sie nimmt diese in ihrer medialen, musikalischen, architektonischen, räumlichen Modellierung und Kontextualisierung in den Blick (vgl. O'Halloran 2004). So werden in den Texten nicht nur Inhalte analysiert, sondern auch Textdesign, Gliederung, Schrift, Bilder, Ton und andere Elemente, die zu dem gesamten Text gehören, die ihn ergänzen und deuten. Die begleitenden auditiven oder graphischen Elemente tragen zum Sinn des Textes bei, ergänzen ihn und machen die triftige Pointierung offenbar.

Kommunikation ist seit jeher nicht allein sprachlich, sondern immer mit Hilfe unterschiedlicher Zeichensysteme realisiert. Face-to-face-Gespräche führt man nicht nur auf der verbalen Ebene, sondern es tragen paraverbal Intonation und Stimmlage sowie nonverbal Mimik, Gestik, Blickkontakt, Körperhaltungen, Kleidung, Styling etc. zum Informationsaustausch und zur interpersonellen Beziehungsorganisation bei. Zwar sind in den Sozialwissenschaften auch vor der

aktuellen Hinwendung zur Visualität bereits methodologisch-methodische Ansätze zur visuellen Kommunikation entstanden (vgl. Bourdieu 1974, Goffman 1981).

Im Gegensatz dazu behandelt die Konversations- bzw. Gattungsanalyse das Zusammenwirken unterschiedlicher Zeichensysteme wie verbal- und körpersprachliche Signale bei der interpersonalen Kommunikation (Vgl. Bergmann 1994, Schmitt 2007) sowie Bild und Ton als mediale Inszenierungen bei der Analyse von Medienbotschaften (vgl. Keppler 2006).

Diesen -blinden Flecken- möchte eine sozialsemiotisch motivierte multimodale Diskursanalyse Rechnung tragen, die hier als eine weitere Spielart der Diskursforschung vorgestellt wird. Sie ist programmatisch auf die Korrespondenz unterschiedlicher Zeichentypen und deren stilistische Gestaltung im diskursiven Kontext fokussiert, die sie als *Multimodalität* konzeptualisiert.

Das methodologische Vorgehen der Multimodalität beschreibt nicht nur den zusammenhängenden Text und Kontext, sondern die dazugehörigen Bilder. In der betrachteten Fabel, die durch verschiedene historischen Punkte präsent war und bis zu heutigen Zeiten an der Aktualität nicht verloren hat, wird die Wahrheit als etwas dargestellt, was man nicht verstecken kann. Nun, ob der Leser davon ausgehen kann, dass in der Geschichte alles so dargestellt wurde, wie es tatsächlich war, soll dem kritischen Leser auch gegönnt werden, in Frage zu stellen. In allen drei Fällen, Datenklau-Phishing, Hassrede oder an der Satire grenzenden oder sich aus der Satire ausartenden Fake News kommt das Visuelle heutzutage stark zum Vorschein. Wie in dem unten dargestellten Bild, dass in einigen schlichten Elementen die dargestellte Geschichte des Königs Trojans zeigt.

Auf dem Foto sehen wir einen zensurierten Zeitungsartikel, dessen Inhalt nicht sichtbar ist. Mit großen rosa-roten Buchstaben steht darüber geschrieben, dass der Text, beziehungsweise dessen Inhalt, zensuriert ist. Der Text erscheint auf dem Bildschirm eines Computers, dessen Form immer noch auf die Zeit vor der Smartphones hinweist – und so stammt der Artikel, in dem das Foto erscheint, tatsächlich aus dem Jahr 2010. Die Ziege – die auf die ziegenformigen Ohren vom König Trojan hinweist, schaut sich den Computer mit der entschlossenen Miene, die Augen versprechen, dass es Ärger gibt. Was auf dem Foto auffällt sind die Euter. Immerhin ist sie eine Ziege, die Milch gibt.



Quelle: <http://blog.b92.net/text/16709/U-cara-Trojana-kozje-usi/>

### ***Fazit***

Die Multimodalität als Forschungsdisziplin nimmt im deutschsprachigen Raum immer mehr an der Aktualität, sowie die Themen wie Fake News, Datenklau, oder Phishing. Die Technologie steht für Nachrichtenverfasser sowie für Forscher zugänglich und greifbar. Dass hier der Blick aus dem Tellerrand hinaus für die Forscher geboten wird, ist für Multimodalität eine Norm. Die neuen Zeiten, neue Medien, machen es notwendig, dass sich die Forschungsfelder ausweiten und dass die ergänzenden Inhalte auch mitberücksichtigt werden. Die Problematik hat bestimmt die notwendige gesellschaftliche Relevanz, die der Arbeit des Forschers sicherlich imponiert und Sinn gibt.

### ***Literatur***

Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*. Düsseldorf-Benrath 1967

Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Band 1: Das System der teatralischen Zeichen. Tübingen, Gunter Narr, 1988

Sven Behrmann, *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk* Volume 20 Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Königshausen & Neumann, 2002

Ministerkomitee des Europarats, Empfehlung R (97) 20, 30.10.1997

Dubravko Škiljan, Quelle: [http://kovceg.tripod.com/skiljan\\_govor\\_mrznje.htm](http://kovceg.tripod.com/skiljan_govor_mrznje.htm)

Foto: <http://blog.b92.net/text/16709/U-cara-Trojana-kozje-usi/>

## Émile Zola i estetika naturalizma

Posljednja trećina 19. st. je doba kada je strast za naukom zahvatila cijeli svijet; to je razdoblje znanstvenih, privrednih, industrijskih i društvenih mijena. Znanost je postala svemoguća, sposobna riješiti sve probleme. Zahvaljujući djelu Émilea Zole možemo bolje upoznati taj period. Mladi romantičar koji vjeruje u znanost svoga doba, postat će osnivač i vođa naturalističke škole u književnosti smatrajući da je zadaća pisca da osvoji mase i iskaže prodornost svog vremena.

Émile Zola rođen je 2. aprila 1840. godine u Parizu. Pohađao je školu u internatu Notre-Dame, a koledž u Aixu gdje se družio sa Paulom Cézanneom. S osamnaest godina dolazi iz rodne Provanse u Pariz i bavi se raznim zanimanjima. U izdavačkoj kući Hachette, gdje je najprije bio radnik u skladištu a zatim šef odjeljenja za reklamu, susreće najpoznatije pisce svoga vremena : Lamartinea, Sainte-Beuvea, Micheleta, Hippolytea Tainea. Émile Zola posjeduje živ temperament i nepresušnu energiju kojom će kasnije braniti svoje književne poglede.

Zahvaljujući svom komercijalnom i književnom uspjehu, Zola će postati takmac jednom Hugou. On je svjestan činjenice da se mora uzdići do visine svojih prethodnika. S tridesetak godina, zamišljajući ciklus o obitelji Rougon-Macquart, Zola je imao u cilju stvoriti nešto novo, napraviti revoluciju u književnosti. Prije toga je već napisao nekoliko djela. U *Tajne grada Marseillea* (*Les Mystères de Marseille*, 1867) uzeo je događaje iz brojnih dokumenata i povezao ih oko glavne teme, što će činiti i u budućnosti: prikupljati bilješke, podatke i lične utiske o sredini koju nastoji opisati.

Zola je radio i na romanu *Thérèse Raquin*, koje izlazi 1868. godine nazivajući ga *velikom psihološkom i fiziološkom studijom*, ali ne nalazi odjeka u široj javnosti. U to doba on piše:

“Potrebne su mi mase, pristupam im kako mogu, pokušavam svim sredstvima da ih pridobijem.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ŠAFRANEK, Ingrid, *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb, Mladost, knjiga 3, str.510.

Svoja estetička načela Zola formuliše u predgovoru romanu *Thérèse Raquin*. Shvativši da je romantizam prevladan, on predlaže u književnosti metodu opservacije koja se temelji na iskustvu. Ono što je zadaća romana jeste odbaciti romantične iluzije, iskazati stvarnost, proučavati različite temperamente i utjecaj okoline na likove. Zolin cilj postaje da u roman uvede *strogu znanstvenost* i da književnost postane književnost eksperimentalnog romana. Čovjek ne postoji sam za sebe kao proizvod slučajnosti i pojedinačna zagonetka, već kao posljedica niza pojava, prije svega naslijeđa i sredine u kojoj živi.

Ciklus o porodici Rougon-Macquart je zamišljen kao *društvena i prirodna povijest jedne obitelji za vrijeme Drugog carstva*. *Uspón Rougonovih* (*La Fortune des Rougon*) i *Kaljuža* (*La Curée*) su se pojavili 1871. godine, a veliki broj protestnih pisama upućen je državnom tužiocu u kojima se ove knjige optužuju zbog nedoličnosti i pornografije. Zola zatim objavljuje šest knjiga u razdoblju od 1871. do 1876. Zola je za svog učitelja izabrao Flauberta; družio se s Edmondom de Goncourtom i Alphonseom Daudetom; slikar Courbet prvi upotrebljava naziv *naturalizam* kojim se zatim obilježavaju pisci tako različite prirode.

Uspjeh koji je doživjela *Trovačnica* (*L'Assommoir*, 1877) Zoli omogućava stalni priliv novca. Njegova kuća u Médanu postaje sastajalište mlađih pisaca koji će se okupljati oko njega između 1870. i 1880. Zola je postao slavan, popularan, ali i žestoko napadan. Skandal koji je pratio *Nanu* (*Nana*, 1880) doprinio je njenom ogromnom uspjehu. Naime, Zola je na optužbe zbog pornografije odgovorio da slika stvari koje itekako postoje u životu.

Zolina zamisao je bila da prikaže razne društvene slojeve, tako u romanima *Lonac* (*Pot-Bouille*, 1882) i *Kod ženskog raja* (*Au Bonheur des Dames*, 1883) prikazuje sitnu buržoaziju i njenu moralnu srozanost. Zola se zanimao za ekonomska pitanja, a pažnja koju posvećuje narodnim masama i njegova vjera u beskonačan napredak, cijela njegova ličnost i pogled na svijet su ga vodili u socijalizam.

Sa *Žerminalom* (*Germinal*, 1885), Zola ulazi u srž života industrijskog proletarijata. Zola je prvi romanopisac koji je predosjetio neizbježnost modernog napretka i pokazao kako društvena snaga mrvi i obara čovjeka.

Zbog *Trovačnice* i *Žerminala* bio je optužen da kleveće radnike, a romanom *Zemlja* (*La Terre*, 1887) da je ocrnio seljake i da je njegova morbidnost prešla svaku mjeru. Zola zatim piše *Čovjek-zvijer* (*La Bête humaine*, 1890), gdje je glavno lice romana ubica iz nagona i rođeni kriminalac, a u dekoru nedavno izumljene željeznice i novog doživljaja brzine dešava se niz zločina iz strasti.

Zola, kao glavni predstavnik eksperimentalnog romana i naturalističkog pravca, postao je moralizator: pisac je svugdje prisutan, sve ideje su njegove

vlastite, a likovi više ne žive vlastitim životom. Stoga posljednji romani: *Novac* (*L'Argent*, 1891), *Slom* (*La Débâcle*, 1892) i *Doktor Pascal* (*Le Docteur Pascal*, 1893) nemaju ranijeg uspjeha. Zola se u posljednjim godinama stvaralaštva sve više bavi društvenom problematikom. Piše trilogiju *Lurd* (*Lourdes*, 1894), *Rim* (*Rome*, 1896), *Pariz* (*Paris*, 1897), te ciklus *Četiri Evanđelja* (*Les quatre Évangiles*), napisan između 1899. i 1902. godine. Pred kraj života Zola proročki najavljuje dolazak besklasnog društva i pobjedu narodnih masa, te rad kao jedino mjerilo ljudske vrijednosti, a u posljednjim djelima se posve udaljava od naturalističke doktrine.

Zola je na epski način iskazao dolazak industrijske civilizacije i veličao borbu radničke klase. Opčinjen je slijepom snagom društva, a glavni junaci nisu pojedinci, već grupe ljudi; Zola je usredotočen na mase, na kolektivno. Zolina umjetnost je u tome što je u romanu uspio izmiriti dokumentarnost i poeziju, stvarnost i mit. Tako tržnica u *Trbuhu Pariza* (*Le Ventre de Paris*, 1874), lokomotiva u *Čovjek-zvijer*, i rudnik u *Žerminalu* postaju hiperbolizirani predmeti koji imaju fantastične dimenzije, te tako podređuju i smanjuju čovjeka.

Pošto je Zola dao odrednice novom književnom pravcu-naturalizmu, njegovo stvaralaštvo danas automatski povezujemo s pojmom naturalizma u književnosti. On je međutim bio i aktivan novinar sve do 1880. Žestoko se angažirao na strani Dreyfusa u poznatoj aferi, a četiri godine nakon Dreyfusove osude Zola piše otvoreno pismo tadašnjem francuskom predsjedniku Félixu Faureu pod nazivom *Optužujem* (*J'accuse*, 1898.). Nakon toga Zola će biti osuđen na novčanu kaznu i godinu dana zatvora; ali će još doživjeti poništenje Dreyfusove presude. Svojim hrabrim i borbenim stavom stekao je mnoštvo neprijatelja, što dovodi u sumnju njegovu naglu smrt otrovanjem plinom. 1908. godine Zolini posmrtni ostaci su prenešeni u Panthéon-grobnicu najslavnijih francuskih ličnosti.

### **Pojava i širenje naturalizma**

Pisci 19. vijeka napuštaju klasične žanrove i inspiraciju traže u slobodnijim pjesničkim, dramskim i proznim formama. Devetnaesti vijek je vijek velike poezije, pozorišta, a prije svega romana. Realističko-naturalističko nadahnjivanje stvarnošću i objektivno prikazivanje tipičnih pojava smjenjuje romantičarski zanos osjećanja i mašte. U djelima nekoliko romanopisaca sačuvano je čitavo stoljeće sa svim svojim idejama, pojavama i otkrićima.

Razlozi nastajanja i širenja pozitivističkog pravca u književnosti, nazvanog *naturalizam*, su sljedeći: prodiranje znanstvenog duha u ekonomske i industrijske sfere, ubrzana "socijalizacija" svih djelatnosti, tj. urbanizacija i sve što ona nosi:

podjelu rada, složenost organizacije i poslovanja. Pred idejom determinizma, to jest biološke, društvene i psihološke uvjetovanosti na koju je ukazala znanost, te boljim poznavanjem mehanizama socijalnoga života i bijede, uzmiče romantičarski mit slobode, individualnosti i stvaranja. Znanstveni razum je pobijedio metafizička osjećanja. Sve ove značajke pozitivističke ideologije mogu se naći u djelima Sainte-Beuvea, Balzaca, Maupassanta, Tainea i Zole.

Društvena stvarnost za realiste i naturaliste postaje predmetom znanstvenog zanimanja. Zola je napredak tehnike, kojim su pisci s kraja 19. st. bili impresionirani, kao i sve drugo što je opisivao u svojim djelima provjeravao na licu mjesta tako što je boravio u rudnicima, vozio se na lokomotivi itd. Zola je sačuvao vjeru u budućnost čovječanstva dok su mnogi drugi gajili nepovjerenje prema znanosti i progresu.

Naturalizam se kao pravac afirmirao u razdoblju između 1877. i 1880. godine. Naturalistima su se, barem neko vrijeme, smatrali: Céard, Alexis, Mirbeau, Maupassant, Hennique i Huysmans, pisci koji su se oko 1880. godine okupili u Médanu. Ono što je svima njima bila zajednička težnja jeste da prikažu *isječak iz života*, da u književnosti primjenjuju znanstvena načela, govore o životu nižih društvenih slojeva na pesimističan način, te da pridaju veliku ulogu fiziološkom faktoru u čovjeku. Oni često pretjeruju u pesimističnoj slici svijeta i uživaju u rugobi, a sve s ciljem da daju više reljefnosti svojim likovima i situacijama.

Pred kraj stoljeća naturalizam gubi karakter novine i eksperimenta i prestaje postojati kao škola; ali veliki dio francuskoga romana ostat će prožet duhom naturalizma. Naturalizam nikada nije imao uspjeha kod kritike, jednima se činilo da je preblizu stvarnosti, a drugima da se od nje svjesno udaljava. Međutim, svjetski uspjeh najboljih djela iz tog razdoblja se ni danas ne može osporiti, a djela su uvijek nailazila na veliki odziv publike.

Za Zolu su tijelo i svijest jedna nedjeljiva cjelina, i on spiritualističku psihologiju zamjenjuje eksperimentalnom fiziologijom; on ne vjeruje u pojam *duše*. Tako je naturalizam u književnosti postao sinonim za pozitivizam prožimajući sve književne žanrove, od komedije do romana, od kritike do povijesti.

### ***Estetika naturalizma***

U književnosti dolazi do preokreta na planu poruke, tema, jezika, izraza, metaforike, ritma, stila i sintakse pobjedom znanosti i razuma nad metafizičkim osjećajem. Sa ovog stajališta realizam i naturalizam su istovrsna kritika stvarnosti i reakcija na romantizam i religiozni spiritualizam. Realizam se pojavio rano, u krilu samog romantizma, a naturalizam tek naknadno.

Svojim dvjema karakteristikama: ukidanjem dvojstva između materije i duha i zamjenom metafizičkog bića fiziološkim, koje su izravna antiteza temeljnim načelima spiritualizma, naturalizam se ukazuje kao brutalna književnost s jedne, a kao popularna s druge strane. U estetici naturalizma do izražaja dolazi ograničenost ideologije. Ne vodi se dovoljno računa o povijesnom i društvenom razvoju čovjeka, a ljudska priroda je zadana od početka. Važnost utjecaja sredine na likove u romanu vrši se mehanički i ispada da se novo fiziološko biće bitno ne razlikuje od metafizičkog koje nastoji zamijeniti.

Društvo se doživljava kao poprište gole borbe za život u uvjetima izrabljivanja i istrebljenja čovjeka. Na estetičkom planu ova pesimistična vizija daje naturalizmu mitsku dimenziju. Karakteristike naturalističkog romana su: nestanak problematskog junaka, redukcija njegovih mogućnosti i izbora, brisanje prisutnosti pripovijedača, koji se drži po strani i nema više utjecaja na tok stvari, već to imaju njegovi likovi. Nestanak likova iz prvog plana odgovara anonimnosti velikih poduzeća koja gutaју pojedinca.

Dolazi do ukidanja romaneskne fabule-čovjek više nije tvorac vlastite sudbine kao što je bio klasicistički i romantični junak. A. Guedj. kaže:

*“Između razoružanog pojedinca i dezorganizirane mase nema još na pomolu revolucionarne partije, nema mogućeg protagonista koji bi bio aktivni nosilac radnje u romanu.”<sup>2</sup>*

Naturalistička tradicija se temeljila na tragičnoj viziji čovjekovoga položaja u svijetu, sa prisutnom društvenom osudom. Potkraj stoljeća ta tradicija se pretvara u izrazitu društvenu osudu.

Pisci teže da u svojim djelima iskažu objektivnu stvarnost vanjskog svijeta. Oni vjeruju da se vanjski svijet može dokučiti samo ako se što više potisne vlastita ličnost iz djela i ako se umjetnik odrekne subjektivnosti. Stoga se roman uglavnom temelji na stvarnim događajima. Za pisce realiste imaginacija dolazi u drugi plan, dok im je glavna dužnost da se dobro obavijeste o stvarnosti koju žele opisati. A to čine autentičnim bilješkama iz stvarnosti i istražujući na licu mjesta, npr. Zola se vozi na lokomotivi za roman *Čovjek-zvijer*, a za *Žerminal* silazi u rudnik.

Roman se mijenja: kompozicija nije više dramska, već se sastoji od niza prizora koji nalikuju na impresionističke slike ili na fotografije, a sve to zahvaljujući težnji za dokumentarnim prikazivanjem.

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. 520.

### *Naturalizam i Zola*

Zola smatra da je pripadnost određenoj školi prepreka da se pravi talenat ispolji, stoga on ne favorizira ni jednu formu umjetnosti, ni romantizam ni realizam. Ni siže ni forma ne čine velikim jednog umjetnika. Ono što ga čini velikim jeste sposobnost njegovog talenta da na najbolji način izrazi određenu sadržinu. A sve to zavisi od *temperamenta*. Treba njegovati kvalitete svog sopstvenog temperamenta ne hajući za škole.

Je li temperament sinonim talenta, biološka ili psihološka kategorija? Po Zoli je temperament čas sinonim kompletne umjetnikove ličnosti, čas samo kut viđenja. Slijedi da pisac nije slijepi kopist koji mehanički prenosi forme prirode u svoje djelo i da je umjetnost uvijek modificirani život. Objektivna realnost u djelu je deformirana, idealizirana ili je prosta fikcija koju Zola naziva laž.

Između klasičnog, romantičnog i realističkog ekrana, Zola se opredjeljuje za treći-realistički, sa određenim korekcijama. Realistički prosede, koji se ne rukovodi direktnim slikanjem istinitosti, već nastoji život zgusnuti do te mjere da on izgleda stvarniji od same stvarnosti, po Zoli, ima velike mogućnosti.

Za Zolu je umjetnost jedinstvo ideje i forme; dok je sama forma vještina, zanat (*métier*). *Uzvišenu umjetnost* (*l'art sublime*) stvaraju samo geniji, kod kojih su sadržina i forma jedno.

Prva Zolina maksima budućih naturalističkih teorija glasi:

*“Une œuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament.”*<sup>3</sup>

On dodaje: stvaranje je cjelokupno umjetničko angažiranje, ono je izraz emocija i intelekta. Ukoliko je umjetnost duboko individualna, sačinjena od emocija, suza, krvi i mesa svog stvaratelja, onda je trajna. Umjetnik se ne smije povinovati spoljašnjoj sili, nego svom unutarnjem ja.

Zola zahtijeva punu slobodu umjetnika. Umjetnikovo jedino pravilo treba biti: sve stvari vidjeti svojim očima i propustiti ih kroz prizmu svog temperamenta. Realizam je, za Zolu, istraživanje kompletne ljudske prirode do posljednjeg detalja; strpljiva studija stvarnosti.

Zola je bio prvi koji je u svoje romane uveo fiziološke aspekte čovjeka: eksperimentalna traganja u dubinske svjetove fiziologije i seksa, otkrivanje novih determinanti ljudskih ponašanja; shvatio je da roman jedinke mora ustupiti mjesto socijalnom romanu, i zbog toga je bio novator. Zola je u velikoj mjeri

---

<sup>3</sup> JOSIMOVIĆ, dr. Radoslav, *Naturalizam*, Cetinje, Obod, str. 17

prevazilazio doktrine i u samom stvaralačkom procesu je često negirao ono što je više puta afirmirao kao *sveta* pravila naturalizma. Naturalizam nije umro jer je iz Zole uzeo ono što je u njemu bilo najživotnije.

### *Značenja naturalizma*

Pod pojmom šireg značenja naturalizma podrazumijeva se neposredno i vjerno slikanje prirode i čovjeka; postupak za koji se može reći da je postojao u svim vremenima. Neki estetičari su skloni da realizam i naturalizam tumače sinonimima, pošto se vjerno slikanje prirode više-manje tretira i kao svojstvo realističkog metoda. Naturalizam se uzima kao podvrsta realizma, kao uži stvaralački postupak, jer preovladava mišljenje da je realizam širi pojam od naturalizma. Pri razlučivanju ova dva metoda i pravca, najbolje se osloniti na teorijske članke, a još više na konfrontiranje samih literarnih djela.

Realizam i naturalizam u prošlosti su nerazdvojni po pitanju dubinskog i površinskog slikanja života i prirode i počivaju na spontanom umjetničkom reagiranju na fenomene univerzuma. Moderni realizam i naturalizam temelje se na naučnim dostignućima i deduciraju iz vladajuće filozofije i misli tog vremena. Velika plejada realista, na čelu sa Balzacom, bili su pretežno dijalektičari u prikazivanju svijeta, inzistirali su na društvenom aspektu ljudske prirode. A grupa *medanaca* na čelu sa Zolom bili su metafizičari u slikovnom poimanju svijeta, a inzistirali su na biološkom ljudskom aspektu.

Ne postoji čisti realizam, bez elemenata romantizma, naturalizma i dr., a isto tako nema ni čistog naturalizma bez primjesa realizma, romantizma, simbolike i irealizma. Čisti naturalizam možemo sresti samo kod uskih doktrinara kao što je Paul Alexis. Stiče se utisak da su Zola i naturalizam demodirane pojave zato što se naturalizam često ocjenjuje po standardnim doktrinarnim crtama (milje, hereditarnost, objektivizam).

Moderni naturalizam se sve više okrenuo čovjeku kao biološkom biću i stoga je postao suroviji sa izrazitim, naglašenim venama tragizma i apsurdna. Zato se očekuje jedan novi naturalizam koji će, koristeći tekovine nauke, nastojati izmijeniti čovjekovu sudbinu i pomoći mu da iz praistorije prijeđe u istoriju.

Književno djelo je postalo vjerna slika običaja jedne sredine i znak izvijesnog stanja duha, i uvidjelo se da ono nije samo igra mašte. Shodno tome, na osnovu književnih spomenika mogao bi se utvrditi način na koji su ljudi prije osjećali i mislili. *Rasa, sredina i momenat* pomažu da se proizvede to osnovno moralno stanje. Rasom se nazivaju urođene ili naslijeđene sklonosti koje čovjek donosi

na svijet rođenjem, i one su različite kod raznih naroda. Zatim treba promatrati sredinu u kojoj ta rasa živi, jer čovjek nije sam na svijetu, okružuju ga priroda i drugi ljudi. Na sve to djeluju i političke prilike i društvene okolnosti.

### *Zola o romanu*

Mašta nije glavna odlika naturalističkoga romana. Naturalistički roman je roman zapažanja i analize. Glavni romansijerov cilj jeste prikaže živa stvorenja što je moguće prirodnije; stvarnošću prikriti izmišljotine. Ali on i dalje izmišlja, izmišlja dramu koju nalazi u svakodnevnom životu. Naturalistički roman se sastoji u tome da se prikažu realne ličnosti u nekoj stvarnoj sredini, da se prikaže isječak iz ljudskog života. Glavna odlika romansijera je osjećanje stvarnosti, a zatim njegova ličnost, što znači da veliki romansijer mora imati svoj lični način izražavanja i osjećanje stvarnosti. U tom ličnom izražavanju stvarnog svijeta sastoji se sva tehnika originalnosti.

Prva osobina naturalističkog romana, sa uzorom na *Gospođu Bovari*, jeste tačno prikazivanje života, bez ikakvih romanesknih činilaca. Bilo kakvoj neobičnoj izmišljotini tu nema mjesta. Naturalistički roman je slika istinskog života gdje su prizori slučajni, ali ih pisac brižljivo bira s ciljem da njegovo djelo ostane spomenik umjetnosti i nauke. Roman priča o stvarima iz dana u dan, bez ikakvih iznenađenja, s građom jedne novinske vijesti.

Druga osobina naturalističkog romana jeste ta da, prihvatajući samo obični život prosječne ljudske egzistencije, romansijer nužno ubija svog junaka. Heroji su ličnosti uvećane preko mjere. Ljepota djela je u realnosti slikanja, gdje svi detalji imaju svoje mjesto, a ne u uveličavanju jedne ličnosti. Kada pisac želi da napiše umjereno istinito djelo, dobričine se smanjuju i zauzimaju pravo mjesto. Svako umjetnikovo pretjerivanje je u potpunosti osuđeno od strane naturalističkog shvatanja.

Treća osobina naturalističkoga romana je sljedeća: romansijer nastoji biti izvan radnje koju priča, nikada se ne pokazuje ni u jednoj rečenici, ne plače i ne smije se sa svojim junacima, a još manje sudi njihove postupke. I to je najizrazitija crta naturalizma, taj prividni nehaj. U naturalističkom romanu nećemo sresti moraliziranje, zaključak ili bilo kakvu pouku, već samo činjenice. Pisac će se zadovoljiti time da iskaže ono što je našao u ljudskom lešu, pošto on nije moralist već anatomist. On se drži po strani kako bi njegovo djelo dobilo karakter zapisnika smatrajući da bi njegova lična emocija smetala osjećanju njegovih ličnosti; i u tome je čitava poetika. A čitaoci će se truditi da izvuku pouku iz knjige, tražit će pravu namjeru i zaključiti, ako budu htjeli.

Zola je za koncepciju svoje teorije eksperimentalnog romana pošao od sljedećih knjiga: *Uvod u eksperimentalnu medicinu* Claudea Bernarda, *Rasprava o prirodnom naslijeđu* doktora Lucasa, filozofsko-naučni i književni spisi Augustea Comtea, Hippolytea Tainea, Bertela, Pasteura.

Zola kao sin stoljeća tehničkoga progresa, želi sumirati i precizirati tendencije literature i umjetnosti svoga vremena; naglašavajući da se moderni romansijer može smatrati vrstom ljekara zato što se stručno i odgovorno odnosi prema bolestima vijeka.

Jedan od Zolinih postulata u literaturi bit će detriminizam. Postavlja se pitanje: je li moguć eksperiment u književnosti, u kojoj se do sada upotrebljavala samo opservacija? Opservacija je primjena ispitivanja na fenomene prirode da bi se opisali onakvi kakvi jesu. Opservator tačno prikazuje prirodu, on je fotograf fenomena. Eksperimentator želi da modificira te pojave tako što ih stavlja u okolnosti u kojima one nisu u prirodi. On polazi od hipoteze i provjerava da li će se u nekom eksperimentu potvrditi njegova zamisao. Tako se može reći da je stvaralac i opservator i eksperimentator.

Zola je protiv ideje o naturalizmu kao fotografiji. Za njega umjetnik nije običan kopist, bez modifikacije i ličnog pečata umjetnika. Preduslovi za dolaženje do istine su opservacija i sumnja, dva osnovna svojstva koja stvaralac mora posjedovati. Polazna tačka u stvaranju djela je intenzivno opserviranje i dešifriranje stvarnosti, a ne igra mašte, tako da umjetničko djelo nije proizvod maštanja i sanjarenja.

Zola stalno naglašava kako moderni romansijer mora biti veliki analitičar koji traga za istinom i uzima u obzir sve elemente koji determiniraju ljudsku prirodu, pa stoga pretjeruje kad u umjetniku vidi hemičara i fiziologičara. On čovjeka tretira kao društveno biće, a ne kao prostu nezavisnu individuu. Ali najviše insistira na problemu naslijeđa i sredine:

*“Smatram da pitanje naslijeđa igra veliku ulogu u intelektualnim i emocionalnim manifestacijama čovjekovim. Pridajem takođe znatnu važnost miljeu... u studiji jedne porodice, grupe živih bića, vjerujem da društvena sredina ima isto tako kapitalnu važnost. Jednog dana fiziologija će nam objasniti svakako mehanizam misli i strasti, znat ćemo kako funkcioniše čovjekova individualna mašina, kako on misli, kako voli, kako on ide od razuma ka strasti i ludilu; ali ovi fenomeni, ove činjenice mehanizma organizma koji su pod uticajem unutrašnjeg miljea, ne događaju se izvan, izolovane i u praznom. Čovjek nije sam, on živi u društvu, u jednom socijalnom miljeu... i za nas romansijere ovaj društveni ambijent mijenja bez prestanka fenomene. Sama naša velika studija je tu, kao izraz recipročnog rada društva na jedinku i jedinke na društvo.”<sup>4</sup>*

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 50.

Pretjerano je kad Zola izjednačava romansijera sa hemičarem i ako se njegov rad izjednačava sa radom fiziologa; isto tako je preuveličano kada se umjetnost uzima kao pomoć nauci. Čovjek nije objekt već subjekt koji želi da postane gospodar svoje sudbine. Čovjek nije privatna ličnost čiji je unutarnji život neobjašnjiv i nezavisan od vanjskoga svijeta. On je rezultat biohemijskih i društvenih procesa.

Zola misli da mnogi pisci pretjeruju u isticanju značaja forme. Za njega će najbolje pisati ne onaj onaj koji *galopira luđački među hipotezama, već onaj koji ide pravo usred stvari*.

Zola svoj esej završava idejom da je romansijer eksperimentalist koji piše svoje djelo tako da se oslanja na dostignuća nauke o problemu naslijeđa i utjecaja sredine, maksimalno lišen proizvoljnosti i svojih osjećanja. Zahvaljujući ovoj metodi romansijer može prodrijeti u tajnu ljudskih osjećanja i ponašanja. Zola kaže:

*“Roman je studija o prirodnom čovjeku, podložnom psiho-kemijskim zakonima i određenom utjecaju sredine; jednom riječju, roman je književnost našeg znanstvenog doba, kao što je klasicistička i romantička književnost odgovarala dobu skolastike i teologije.”*<sup>5</sup>

Naturalizam je okrenut prema sadašnjosti, prema progresu. Zola govori da on nije izmislio naturalizam, već da je njegova formula postojala još u 18. stoljeću. Za njega je naturalizam veliki tok realizma koji ide od Didroa do Flauberta i Daudeta. *Formula naturalizma je moderna nauka primijenjena u literaturi*.

Raniji romansijer je imao zadatak da zabavlja i za to mu je bila neophodna mašta da bi mogao izmišljati i fabulirati. Današnji pisac se više oslanja na opservaciju, na proučavanje dokumenata i služi se invencijom jer istražuje istinu. Sadašnji roman sve više napušta imaginaciju kao sredstvo kreiranja i po tome se razlikuje od ranijih romana.

Osnovno svojstvo modernog pisca je *osjećanje realnosti*; on je prije svega veliki sakupljač istine. Zola brani *lični izraz*, jer bez ličnog izraza nema originalne umjetnosti. Pisci bez individualnosti nisu kreatori. Iako je u djelu nevidljiv, pravi umjetnik se osjeća u svakoj frazi. Pisci naturalisti su oslobođeni tradicionalne deskripcije. Za njih je deskripcija: tačna studija miljea koji determinira i upotpunjuje čovjeka.

Zola ljutito kaže, braneći se protiv shvatanja naturalizma kao metoda koji slika samo skarednosti, užase i bestijalnosti svih vrsta:

*“Mi hoćemo cijeli svijet da podvrgnemo analizi, kako ljepotu tako i ružnoću.”*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> ŠAFRANEK, Ingrid, *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb, Mladost, str. 497.

<sup>6</sup> JOSIMOVIĆ, dr. Radoslav, *Naturalizam*, Cetinje, Obod, str. 57.

Zola je previše inzistirao na determinizmu, hereditarnosti, fiziologiji uopšte, na ljudskom dokumentu, eksperimentalnosti, pa je pomalo i sam kriv za pomenute napade.

### **Ciklus Rougon-Macquart (Rugon-Makarovi)**

1869. godine Zola planira izdati seriju od osam romana pod nazivom *Rugon-Makarovi, prirodna i društvena istorija jedne porodice pod Drugim carstvom* (*Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*). 1870. godine počinje izlaziti prvi roman ciklusa *Uspon Rugonovih* (*La Fortune des Rougon*), a u knjižarama se pojavljuje 1871. godine. Zola, međutim, umjesto osam piše dvadeset romana o historiji porodice Rugon-Makar. Pisao ih je oko dvadeset pet godina. 1893. godine pojavljuje se posljednji roman iz ciklusa *Doktor Paskal*.

Historija porodice Rugon-Makar predmet je čitavoga niza Zolinih romana; a u cjelokupnom Zolinom djelu osjeća se utjecaj zakona hereditarnosti. U ovom ciklusu Zola se ugleda na Balzakovu *Ljudsku komediju* želeći da napiše neku vrstu *Ljudske komedije* Drugog carstva. U *Rugon-Makarovima* obuhvaćeni su svi društveni slojevi i sve oblasti ljudske djelatnosti, sa oko hiljadu i dvjesto ličnosti. Ciklus *Rugon-Makarovih* ipak je skromnijih dimenzija od *Ljudske komedije*. Zola piše historiju jedne porodice, a ne slika prizor iz života društva. *Rugon-Makarovi* su porodica koja je opterećena teškim naslijeđem. Zolini junaci su biološki i društveno određeni živeći u doba zrelog kapitalizma. U svakom romanu ciklusa *Rugon-Makarovih* odigrava se cijela drama. Vizija čovjeka i društva je prilično sumorna. Zola u predgovoru za *Uspon Rugonovih* između ostalog kaže:

*“Rugon-Makarovi, grupa, porodica koju namjeravam da proučavam, ima za osobinu pretjerane prohtjeve, što je česta pojava u naše vrijeme koje juriša na zadovoljstva. Fiziološki, oni predstavljaju lagano nizanje nervoznih i sangviničnih slučajeva koji se ispoljavaju u jednom soju, kao posljedica prvobitnog organskog oštećenja. Istorijski, oni potiču iz naroda, zrakasto se šire u čitavom savremenom društvu, uspinju se do svih položaja...i tako pričaju o Drugom carstvu kroz svoje individualne drame.”<sup>7</sup>*

Zola prati biološki i društveni razvoj *Rugon-Makarovih* kroz pet generacija. Tu ima ljudi iz svih društvenih staleža: ministara, ljekara, trgovaca, svećenika, seljaka, rudara, prostitutki. Međutim, rijetkost su zdravi ljudi u porodici, jer *Rugon-Makarove* opterećuje teško naslijeđe nenormalnih predaka.

<sup>7</sup> GRUPA AUTORA, *Francuska književnost 3/1*, Sarajevo-Beograd, “Svjetlost-Nolit”, 1981., str.158.

Zola je dao cjelokupnu sliku Drugog carstva tako što je članove porodice *Rugon-Makarovih* rasporedio u različite društvene sredine. Tako *Uspon Rugonovih* prikazuje život u provinciji; u *Kaljuži* je opisana jagma za novcem; *Trbuh Pariza* opisuje ogromno stovarište hrane tj. Pariske Hale; *Osvajanje Plasana* (*La Conquête de Plassans*, 1874) također opisuje provincijski život. *Greška opata Murea* (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1875) je roman o zaljubljenom svešteniku, slavi ljubav i plodnost. *Njegova Ekselencija Ežen Rugon* (*Son Excellence Eugène Rougon*, 1876) opisuje svijet političara, a *Trovačnica* je roman o životu radnika. *Stranica ljubavi* (*Une Page d'amour*, 1878) je psihološki roman, dok je u *Nani* glavna ličnost kurtizana. *Lonac* i njegov nastavak *Kod ženskog raja* prikazuju život sitne buržoazije. *Životna radost* (*La Joie de vivre*, 1884) je filozofski roman o smislu života. *Žerminal* opisuje život rudara; *Djelo* (*L'Oeuvre*, 1886) je roman o životu jednog slikara. *Zemlja* govori o seljakovoj ljubavi prema zemlji; *San* (*Le Rêve*, 1888) je povijest o jednoj neobičnoj djevojci. U *Čovjek-zvijer* radnja se odvija na željeznici, a u romanu *Novac* Zola se inspirira bankrotstvom jedne banke. U *Slomu* je opisan poraz francuske vojske kod Sedana i propast Drugog carstva, a u *Doktoru Paskalu* Zola daje analizu svog velikog pothvata.

### *Naturalistički postupci u Žerminalu*

*Žerminal* je izuzetna i jedinstvena knjiga u cjelokupnoj francuskoj književnosti. Zola je prvi romanopisac koji je predosjetio neizbježnost modernog napretka i pokazao kako društvena snaga obara i mrvi čovjeka. *Žerminalom* Zola prikazuje život industrijskog proletarijata.

*“La misère sera bien près d’être soulagée le jour où on se décidera à la connaître dans ses souffrances et dans ses hontes (...) Je n’ai qu’un désir : montrer ces pauvres gens tels que notre société les fait et soulever une telle pitié que la France cesse enfin de se laisser dévorer par l’ambition d’une poignée de politiciens pour s’occuper de la santé et de l’avenir de ses enfants.”*<sup>8</sup>

Zola želi da njegov roman bude prava i živa slika radničkoga života i zato prikuplja građu i traži potrebne i vjerodostojne činjenice. Proveo je nekoliko mjeseci u jednom rudarskom kraju i brižljivo pripremio roman. Zola napušta Pariz i odlazi u Anzen kako bi se bolje upoznao sa problemima koji su ga interesirali i kako bi mogao prisustvovati radničkim sastancima. On proučava cijeli kraj, razgovara sa radnicima, silazi u okna i do 675 metara ispod zemlje, posmatra

---

<sup>8</sup> DÉCOTE, Georges, *Profil d’une œuvre Germinal Zola*, Hatier, Paris, p. 5.

sve vrste radova i stanuje u barakama. Zola je ovaj roman pripremao studiozno, dokumentirano, provjeravajući svaki detalj. Živio je među rudarima i nastojao osjetiti njihove nevolje i tragediju mukotrpnog rada. Zato je ovaj roman izvanredna umjetnička tvorevina, a ne samo dokument, reportaža.

*“Le roman est le soulèvement des salariés, le coup d’épaule donné à la société qui craque un instant, en un mot la lutte du capital et du travail. C’est là l’importance du livre...”*<sup>9</sup>

Problem za Zolu bio je kojim će jezikom govoriti njegovi rudari. Odlučio se za narodni, surovi i sirovi jezik, pošto je *Žerminal* poema o narodu čije bijede, patnje i bune želi naslikati. Da se odlučio za posebno narječje, time bi lokalizirao predmet.

Zolina građa za *Žerminal* iznosi više od četiri stotine stranica. On je sakupio obimnu dokumentaciju o radnicima, njihovim zanatima, kriminalu, štrajkovima, o finansijskom položaju kompanija i industrijskim krizama.

Zola je doveo u koštac dvije neprijateljske sile, Kapital i Rad i prvi uveo u književnost taj svijet što živi u bijedi tako da je svaki kritičar, manje-više odao počast njegovom deskriptivnom radu, njegovoj dramatičnosti u opisima majdana, u slikanju slijepih sila ljudske prirode, bijede i patnje, pobune.

Zola je ovim romanom naslikao društvenu stvarnost u svoj njenoj istini. Ovdje realizam dolazi do punog izražaja tako što je Zola bio primoran osuditi kapitalizam svojim istinitim slikanjem rudarskog života.

Zolino lično osjećanje užasa i gnjeva u ovoj sumornoj epopeji majdana, štrajka i radničkih borbi, pomoglo mu je da se oslobodi predrasuda. On osuđuje društvo koje dopušta nepravde i iskorištavanje jednog staleža radi bogaćenja pojedince. Zato on ovdje nije samo objektivni posmatrač, kako je sebe rado nazivao, nego je morao zauzeti i politički stav jer je znao da mora govoriti o društvenim suprotnostima, ukoliko želi opisati naravi proletarijata.

U ovom romanu glavna ličnost nije jedinka, već gomila rudara, cijeli jedan stalež. Masa po prvi put postaje heroj. Prikazani su svi vidovi tragedije rudara. Upotrijebljen je i novi prosede koji se odvija na *trostrukom ekranu*. Pisac nije ništa uljepšao ni ocrnio, pisao je strasno ali objektivno, poštovao je dijalektiku života oslobodivši se šablona.

*“Sa Žerminalom u francusku književnost ulaze majdan, radnička klasa, štrajk. Nikad ih niko nije oživio i opisao s toliko istine, s toliko snage i emocije.”*<sup>10</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>10</sup> ZOLA, Emil, *Žerminal*, Novi Sad i Beograd, Matice srpske i Rad, str. 507.

Zola u roman uvodi kolektiv i tretira ga kao ličnost, stoga u *Žerminalu* ima nečeg epskog, herojskog. U čitavom Zolinom djelu i u *Žerminalu* masovne scene su najsnažnija mjesta, kakva je halucinantna scena iz V. dijela gdje hiljade izgladnjelih žena pjevajući *Marseljezu* idu direktoru rudnika i traže hljeba:

*“Žene su se pojavile prve. Bilo ih je oko hiljadu, raščupane i raspletene kose zbog trčanja, u dronjcima, pokazujući голу kožu, golotinju ženki, umornih od rađanja gladnica. Neke su držale u rukama svoje bebe, podizale ih, mlatarale njima kao zastavom žalosti i osvete. Druge, mlađe, sa isturenim grudima ratnica, mahale su štapovima; a stare su bile strašne, drale su se toliko snažno da se činilo da će im prsnuti žile na mršavim vratovima. Zatim naiđoše muškarci, dvije hiljade izbezumljenih šegrta, rudara, opravljajača, slivena masa koja se kotrljala kao jedan jedini komad, toliko zbijena i izmiješana da se nisu razlikovale izbljedjele čakšire, ni pocijepani vuneni trikoi, jer su imali svi istu prašnjavu boju. Oči su blistale, vidjele su se samo rupe pomodrelih usta kako pjevaju Marseljezu, čije su se strofe gubile u nejasnom tutnju uz lupu drvene obuće po tvrdoj zemlji. Iznad glava, među uzdignutim gvozdanim motkama, prođe jedna sjekira, koju su nosili sasvim uspravno; i ta jedina sjekira, kao zastava gomile, imala je na svijetlom nebu oštar profil noža giljotine.”<sup>11</sup>*

Radnička klasa kao književni objekt je novina u *Žerminalu*. Pobunjena masa nije organizirana, ali je svjesna da je žrtva eksploatacije. Opis rudnika je u središtu romana, rudnika koji je ujedno i slika pakla i labirinta. Zola koristi simboliku boja, igru tame i svjetlosti, njegova paleta u *Žerminalu* namjerno je tamna.

Zola je objektivan i kad brani i kad napada, i to radi bez stranačke zaslijepljenosti. Nastojao je da ostane nepristrasan od početka do kraja.

*“Žerminal je imao takav uspjeh da je Zola, i pored žustrih napada njegovih neprijatelja, proglašen za jednog od najvećih pisaca svih naroda i svih vremena.”<sup>12</sup>*

### **Povodom Trovačnice**

*Trovačnica* je roman o svijetu radnika, za koji Zola prikuplja građu o naravima radnika s kraja Drugog carstva, o narodnom govoru s tipičnim izrazima.

Republikanska štampa je optužila Zolu kao klevetnika koji prezire narod i predstavlja radnički stalež kao rulju pijanica i lijenština. Roman je svojom zamišlju,

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, str.334.

<sup>12</sup> JOSIMOVIĆ, dr. Radoslav, *Naturalizam*, Cetinje, Obod, str. 63.

svojim sadržajem i pojedinostima izazvao snažnu reakciju. Zola je slavio svaki ljudski rad koji uzdiže jedinku nasuprot pijančenju i niskim strastima koje srozavaju čovjeka, pa je čudno kako su ga mnogi optuživali da je klevetao radnika. Jer, malo je pisaca koji su tako ubjedljivo ispoljili svoju vjeru u ljepotu i vrlinu rada.

Zola je na sve te kritike odgovorio kako želi prikazati agoniju svojih likova, pokazati kako žive i umiru; dok su moralisti i zakonodavci ti koji trebaju razmisliti o stvarnostima koje je on prikazao.

Da bi stvar bila gora, bio je optužen i za plagijat. Zola se branio govoreći da je rekao samo istinu. Gajeći simpatije prema radnicima, Zola je nastojao da što objektivnije kaže istinu o tom dijelu ljudi predgrađa. Zamjerili su mu da je pretjerao u grubosti i u mračnom slikanju naroda, a on je na to odgovorio:

*“Zatvorite kabaree, otvorite škole. Pijanstvo proždire narod. Konsultujte statistike, idite u bolnice, sprovedite ankete, pa ćete vidjeti da li lažem... Ozdravite predgrađa i povećajte plate. Pitanje stanova je kapitalno. Isparenja ulica, gluha stepeništa, tijesna soba u kojoj spavaju zajedno očevi i kćeri, braća i sestre – su veliki uzroci srozavanja predgrađa. Ubistveni rad koji približava čovjeka životinji, nedovoljna plata koja obeshrabruje i čini da čovjek traži zaborav, završavaju se time da ljudi pune kabaree i javne kuće.”<sup>13</sup>*

Nijedno Zolino djelo nije bilo žešće napadano, a u isto vrijeme doživjelo toliki tiraž. Njegovi savremenici, osim nekolicine, nisu shvatili njegovu objektivnost slikanja, pa su djelo tretirali kao pornografiju.

U *Trovačnici* propadaju i najbolji ljudi; ona odiše alkoholom i mirisom nečistog predgrađa. Ovaj roman pokazuje kako je utjecaj alkohola na ljude posljedica bijede i bespomoćne ljude koji u alkoholu traže bijeg od svojih nesreća. Iako ovo djelo ilustrira djelovanje naslijeđa i fiziološki roman, ono ujedno ilustrira i istinu o trovanju alkoholom u mizernim uslovima života. Ovu činjenicu će potvrditi i drugi pisci poslije Zole.

Pored novine teme, posebna vrijednost *Trovačnice* jeste složen pristup slikanja života radnika, bez uljepšavanja i ocrnjavanja. Zola je, ponijet istinom, u ovom romanu prikazao radničke kvartove gdje ono ljudsko nije iščezlo ni u najtežim uslovima. Zola u *Trovačnici* koristi vrstu coup de théâtre. Imamo banalnu situaciju bračnog trougla, koja još više doprinosi Žervezinom moralnom propadanju.

*“Le roman est la déchéance de Gervaise et de Coupeau, celui – ci entraînant celle – là, dans le milieu ouvrier. Expliquer les mœurs du peuple, les*

<sup>13</sup> *Ibid.*, str.43.

*vices, les chutes, la laideur physique et morale, par ce milieu, par la condition faite à l'ouvrier dans notre société.*"<sup>14</sup>

Prije nego što se Zola zainteresirao za sudbinu eksploatiranih radnika, tvoraca svih bogatstava, i ličnih i zajedničkih, jedva da je o njima bilo pomena u književnosti. Oni su bili isključeni iz književnosti, kao i iz društva. Niko nije uzimao radnika za ličnost svojih djela. Klasična književnost je opisivala samo otmjeni svijet; a Zolini savremenici su najradije opisivali intimni bračni život, zločine iz strasti i novčane spekulacije. Pošto se prvi zainteresirao za proletarijat, Zola je napisao u predgovoru *Trovačnice*:

*"Prvi roman o narodu, prvi koji ne laže i koji miriše na narod."*<sup>15</sup>

Sadržina *Trovačnice* je zdrava, ljekovita, poučna; uznemirava i tjera na razmišljanje. Zola je htio iznijeti potpunu i tačnu stvarnost, bez uljepšavanja i ocrnjivanja radnika, strašnu sliku iz koje se može izvući pouka. On nije htio da zabavlja čitaoca niti da ga sablažnjava, nego prikazati jednu narodnu bolest, naravi tog naroda i sredinu u kojoj taj narod živi. Zolin roman je moralan za one koji umiju i koji hoće vidjeti ga takvim, iako su svi ustali protiv nemoralnosti *Trovačnice*. Zamjerili su mu i to što je *Trovačnica* pisana prostim narodnim jezikom.

Malarme: O *Trovačnici*

*"Ovo je zaista veliko djelo i dostojno epohe u kojoj istina postaje popularni oblik ljepote. Oni koji Vas optužuju da niste pisali za narod, varaju se, kao i oni koji žale za starim idealom; Vi ste našli jedan, i to moderan, i to je sve. Sumoran kraj knjige i Vaš izvanredni lingvistički pokušaj zahvaljujući kome toliki izražajni oblici, često nepodesni, koje su skovali neki jadnici, dobijaju vrijednost najljepših književnih obrazaca, pošto uspijevaju da nasmiju ili skoro rasplaču nas, književnoobrazovane ljude-sve me to do krajnosti uzbuđuje; ne znam da li je po srijedi moja prirodna naklonost ili možda Vaš veliki uspjeh? Ipak, početak romana je dio koji najviše volim. Ta čudesno iskrena jednostavnost u opisima radnika Kupoa ili ženine radionice neobično me očarava pa ipak mi ne dopušta da zaboravim žalosni svršetak; te tako spokojne stranice koje se okreću kao dani života-to je nešto potpuno novo što ste poklonili našoj književnosti."*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> DÉCOTE, Georges, *Profil d'une œuvre L'Assommoir Zola*, Hatier, Paris, p.27.

<sup>15</sup> ZOLA, Emil, *Trovačnica*, Novi Sad, IRO Matice srpske, 1986. str. 429.

<sup>16</sup> JOSIMOVIĆ, dr. Radoslav, *Naturalizam*, Cetinje, Obod, str.128.

*Trovačnica* ostaje jeziv podatak jednog doba po svojoj smjelosti i brutalnoj snazi izraza, po žestini slikanja radničkih bijeda. Ona govori o moralnom, materijalnom i društvenom propadanju jedne radničke porodice pod uticajem naslijeđa, bijede i alkohola.

### *Nana*

Odličan naturalistički roman, *Nana* je, uz *Žerminal*, najbolje djelo Zolinog književnoga rada. Roman je niz slika iz života kurtizane Nane i pomalo se u njemu nazire optužba za nemoral tadašnjeg društva. Nana, kći glavnih likosti *Trovačnice* Žerveze i Kupoa, oličenje je pokvarenosti i žeđi za uživanjem. Pokvarena je od djetinjstva zbog uslova svog života. Ona ne voli nikoga i upropaštava i ponižava sve svoje ljubavnike. Živjela je raskošno i razvratno i takav svoj život završava u prljavoj hotelskoj sobi. Nana je idol i pred njenim nogama se valjaju svi ljudi različitog temperamenta. Svi staleži su predstavljeni mnogim ličnostima oko nje.

Zola ne poznaje svijet koji kani opisati i zato su mu potrebni podatci i dokumentacija koje prikuplja od prijatelja i poznanika. *Nana* je napadana jer je otkrivala slabosti viših društvenih slojeva. Zola u *Nani*, koja je puna realističkih slika, pokazuje gomilu prljavštine i žalosne istine. Nana je kurtizana s kraja Drugog carstva koja svojim mirisom, osmijehom i drskim pogledom izaziva muškarce. Ona živi ličnim životom sa svim svojim odlikama i obilježjima. *Nana* je velika freska naravi. Oko nje je prikazan svijet iz svih društvenih slojeva koji je željan zabave i provoda. To je društvo u raspadanju. Nana upropaštava sve redom i predstavlja neku vrstu osвете nad onima koji su prigrabili bogatstvo. U *Nani* je Zola pokazao da je svijet, što je više na društvenoj ljestvici, sve prljaviji. To je svijet koji se odaje uživanjima i razvratu i kome je novac idol. *Nana* je snimak razvratnih i pokvarenih ličnosti uzetih iz života. Zola ističe da ništa nije izmišljeno niti preuveličano, da je naslikao ono što postoji s ciljem da popravlja naravi. *Nana* je oličenje Drugog carstva svim svojim bićem.

Zola je svaki detalj svog pripovijedanja potčinio destruktivnom ponašanju svoje junakinje. Pisac je Nanu prikazao kao fotografski snimak stvarnosti, što je i temelj naturalizma, a sve to zahvaljujući Naninim različitim ljubavnim pokretima. On je prati u odnosu s muškarcima, slijedi portretirajući svaki pokret, svaki njen dio. Zola je svaki pokret opisao s takvom vjerodostojnošću, svaki najmanji detalj, kao fotografija. Svo svoje opisivačko umijeće Zola je upotrijebio i prilikom prikazivanja Nanine smrti, opisujući joj lice puno gnoja, a pri tome uvijek ističući njezinu ljepotu.

Kao pisac naturalizma, Zola smatra da u svom radu treba primijeniti postupke znanstvenika. Stvaralački rad određen je : sredinom, rasom i trenutkom, i to je primijenio u *Nani*. Nana je destruktivna ličnost koja često griješi, a sredina u kojoj je živjela i teško vrijeme natjeralo ju je da bude to što jeste.

Zola smatra da likovi moraju biti fotografski snimak stvarnosti. Vršio je analitički rad na živim tijelima koji hirurzi vrše na leševima. Njegov cilj je bio uzdići roman u oblast nauke. Pristupajući djelu s naučne strane i ističući krajnje objektivnosti, pisac je lišen subjektivnog odnosa prema svijetu o kojem govori.

U romanu *Nana* prikazan je životni put glavne junakinje sa svim usponima, padovima, razočarenjima; kao i podlost jednog društva i vremena. Smrt i prolaznost, kojih se svi plaše, prikazane su na najgori mogući način, što i jeste osnova naturalizma. Nekadašnja ljepotica Nana postala je prava rugoba. U njenom posljednjem opisu prikazana je stravično i gadljivo.

Flober Šarpantieu: O *Nani*

*“Kakva knjiga! To je nevjerovatno! Zola je zaista genijalan čovjek, to treba reći!!!...ako bih htio da bilježim sve što je u knjizi izvanredno i snažno, komentarisao bih svaku stranicu. Karakteri su čudesno istiniti. Kakvo bogatstvo karakterističnih izraza za sredinu. Nanina smrt na kraju je mikelandelovska. Velika knjiga, dragi moj!...Nana prelazi u mit, a ipak ostaje realna.”<sup>17</sup>*

### ***Stranica ljubavi***

Zola hoće da poslije *Trovačnice*, sirovih i žestokih boja, napiše jedan intimni roman koji će biti nježan, dirljiv i jednostavan i imati samo tri glavne ličnosti: ljubavnik, majka i dijete. Tu će uključiti i patološku studiju kloroanemije jedne djevojčice u doba polnog sazrijevanja. Također je htio stvoriti od Pariza živo biće koje prisustvuje drami u romanu.

*Stranica ljubavi* je nazvana *potresnom poemom života i sna i obrascem modernog književnog djela*. I u ovom romanu je prisutan problem naslijeđa, a psihološke finese čine da sve izgleda uvjerljivo i prirodno. Zola je ovim romanom pokazao da on *poznaje i druge tonove*.

Zola je pokazao da je sposoban iznenaditi nas svojim genijem i stalno otkrivati nove stranice života. U ovom slučaju, Zola strahuje od tako jednostavnog romana, jer je već navikao na stvaralačku smjelost, te se povjerava prijateljima.

*“To je veoma sladunjava novela, dirljiva i prosta, koja se mnogo razlikuje od Trovačnice. To će biti suprotnost, i svrstat će me među poštene romansijere.*

---

<sup>17</sup> JOSIMOVIĆ, dr. Radoslav, *Naturalizam*, Cetinje, Obod, str.128.

*Pišem, kao što sam unaprijed riješio, za učenice zavoda za vaspitanje, i zato sam bezizrazan i blijed. Poslije ću se sa Nanom opet vratiti svireposti.*<sup>18</sup>

*“Bojim se da sam skrenuo s pravog puta i da pišem tonom koji ne dopušta nikakav utisak. Uspjeh će zacijelo biti osrednji. Htio bih da u mom ciklusu ima svih nota; iako nisam zadovoljan, neću nikad zažaliti što sam napisao Stranicu ljubavi.”*<sup>19</sup>

Tema romana se čini banalna: ljubav jednog ljekara i mlade udovice, ali ljubomorno i bolešljivo dijete stvara odnos koji dobija potresne zaplete. Doktor Deberl svojim prisustvom ubija ljubomornu djevojčicu.

Posebna snaga djela je u tananom i virtuoznom razvoju događaja. U *Stranici ljubavi* odvijaju se tri drame: drama ljubomornoga djeteta, drama majke koja se lomi između ljubavi prema Žani i novog osjećanja prema doktoru, treća drama se nazire, a to je prijateljstvo između doktorove žene i Elene. U romanu su posebno snažni dijalozi i mogao bi se lako adaptirati za pozorišnu scenu.

Kada se pojavila 1878., *Stranica ljubavi* nije izazvala negodovanje, koje je bilo uobičajeno. Kritika ju je doživjela kao potresnu poemu života i sna. Budući Zolin biograf, Edmond Peletje, smatra ovaj roman jednim od najžešćih i najsirovitijih Zolinih romana. U *Stranici ljubavi* život je prikazan sa svom silinom i sudarima strasti, iako u njoj nema sirovosti *Trovačnice* ni brutalnosti *Kaljuže*.

Po Mallarméovom mišljenju, ovaj roman ne zaostaje za drugim Zolinim romanima. Pošto je roman ostavio snažan utisak na njega, on u njemu vidi *obrazac modernog književnog djela*.

### ***Zaključak***

U radu smo se dotakli pojma, nastanka i širenja naturalizma u književnosti s akcentom na djela Émilea Zole: *Žerminal*, *Trovačnica*, *Nana* i *Stranica ljubavi*. Vidjeli smo da zahvaljujući djelu Émilea Zole možemo bolje upoznati period posljednje trećine 19. st. Zola je veličao borbu radničke klase i prikazao dolazak industrijske civilizacije. Čovjek je sada taj koji se nalazi u centru *zolinke* književne scene, čovjek koji je uporan u želji da živi i da se bori usprkos svim preprekama. Taj čovjek postaje heroj pred najgorim katastrofama. Čovjek nije više

<sup>18</sup> ZOLA, Emil, *Stranica ljubavi*, Novi Sad i Beograd, Matice srpske i “Rad”, str. 307.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str.307.

tvorac vlastite sudbine, jer ne postoji sam za sebe, već kao posljedica naslijeđa i sredine u kojoj živi. Glavni junaci nisu više pojedinci, već grupe ljudi, mase. Zolina je zasluga što je stvarnost postala predmet modernoga romana u cijelom svijetu. Cilj je postao iskazati objektivnu stvarnost vanjskoga svijeta. Zadaća romana je bila odbaciti romantične iluzije, proučavati različite temperamente i utjecaj okoline na likove. Mašta više nije glavna odlika romana, a razum pobjeđuje metafizička osjećanja. Zola je sve radio u ime istine; težio je dokumentarnom prikazivanju. Danas je savremeni roman dobrim dijelom varijanta naturalističkoga romana, a mnogi savremeni romansijeri idu Zolinim tragom.

Zola je iza sebe ostavio djelo veliko i po obimu i po vrijednosti. Zolini romani su svjedočanstvo o Drugom carstvu i Trećoj republici. U svijetu njegovih romana prepliću se dva suprotna načela: načelo života i smrti. Naspram ljubavi, plodnosti, rada, stoje nasilje, sterilnost i nagon za uništenjem i samouništenjem. Zolinog čovjeka, pritisnutoga društvenim okovima i nepoznatim snagama svog biološkoga bića, muči zebnja kao moderno osjećanje. Njegovo djelo je okrenuto budućnosti, a preovladava tragična vizija života i svijeta.

### ***Bibliografija***

- 1865: *La Confession de Claude*
- 1867: *Thérèse Raquin*
- 1868: *Madeleine Féral*
- 1880: *Le Roman Eksperimental*
  
- **Rougon – Macquartovi ili Prirodna i društvena povijest jedne obitelji pod Drugim carstvom:**
  - 1871: *La Fortune des Rougon*
  - 1871-1872: *La Curée*
  - 1873: *Le Ventre de Paris*
  - 1874: *La Conquête de Plassans*
  - 1875: *La Faute de l'Abbé Mouret*
  - 1876: *Son excellence Eugène Rougon*
  - 1877: *L'Assommoir*
  - 1878: *Une Page d'Amour*
  - 1880: *Nana*
  - 1882: *Pot – Bouille*
  - 1883: *Au Bonheur des Dames*
  - 1884: *La Joie de vivre*
  - 1885: *Germinal*
  - 1886: *L'Œuvre*
  - 1887: *La Terre*
  - 1888: *Le Rêve*
  - 1890: *La Bête humaine*
  - 1891: *L'Argent*
  - 1892: *La Débâcle*
  - 1893: *Le Docteur Pascal*
  
- **Tri grada**
  - 1894: *Lourdes*
  - 1896: *Rome*
  - 1898: *Paris*
  
- **Četiri Evandjelja**
  - 1899: *Plodnost*
  - 1901: *Rad*
  - 1903: *Istina*
  - *Pravda* (nedovršeno)

### *Literatura*

- DE BEAUMARCHAIS, Jean – Pierre, COUTY, Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, Paris, 1994.
- DÉCOTE, Georges, *Profil d'une œuvre L'Assommoir Zola*, Hatier, Paris, 1972.
- DÉCOTE, Georges, *Profil d'une œuvre Germinal Zola*, Hatier, Paris, 1970.
- *Francuska književnost 3/1*, (grupa autora), Sarajevo-Beograd, Svjetlost-Nolit, 1981.
- HENRIOT, Emile, *Neuf siècles de littérature française des origines à nos jours*, Librairie delagrave, 1958.
- JOSIMOVIĆ, dr. Radoslav, *Naturalizam*, Obod, Cetinje, 1967.
- LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *XIXe siècle*, Bordas, Paris, 1985.
- *Povijest svjetske književnosti*, (grupa autora), Mladost, Zagreb, 1982.
- VITANOVIĆ, Slobodan, *Francuska civilizacija*, Centar za geopoetiku, Beograd, 1994.
- ZOLA, Emil, *Nana*, Matica srpska, Novi Sad i Rad, Beograd, 1976.
- ZOLA, Emil, *Stranica ljubavi*, Matica srpska, Novi Sad i Rad, Beograd, 1974.
- ZOLA, Emil, *Trovačnica*, IV izdanje, Matica srpska, Novi Sad, 1986.
- ZOLA, Emil, *Žerminal*, Matica srpska, Novi Sad i Rad, Beograd, 1976.
- [www.wikipedia.fr](http://www.wikipedia.fr)

# Frazemi u službi karakterizacije likova u romanu *Gospođica* Ive Andrića

U radu se analiziraju frazemi ekscerpirani iz romana *Gospođica* Ive Andrića. Polazna definicija frazema je ona koja frazeme određuje kao spojeve od najmanje dvije auto-semantičke riječi od kojih barem jedna mora imati semantički otklon. Tematiziraju se frazemi kojim se izriču odnosi likova prema materijalnim vrijednostima, posebno prema novcu, kao i uloga frazema u gradnji karaktera unutar romana. Ekscerpirani frazemi analiziraju se sa strukturnog i semantičkog aspekta, uz dijalektološke odlike.

**Ključne riječi:** frazemi, semantičke odlike, strukturne odlike, dijalekatske odlike, *Gospođica*, Ivo Andrić

## 1. UVOD

*Gospođica* je svojevrsni roman karaktera u kojem je na osoben način predstavljen lik, po mnogim osobinama, dehumanizirane Rajke koju karakteriziraju strast prema novcu i strah od bankrota. Dva su lika u romanu suprotstavljena Rajkinom karakteru. To su dajdža Vlado i Ratko Ratković. Oni su sve ono što Rajka nije. U tim i takvim odnosima učinilo se interesantnim istražiti ulogu frazema u predstavljanju ovih likova budući da frazemi sami po sebi odražavaju odnose među ljudima, odnose čovjeka prema različitim pojavama, običaje ljudi i sl.

Kako svako razmatranje frazema zahtijeva i tačno utvrđenu definiciju frazema, neophodno je istaknuti da se u ovom radu polazi od značenja u užem smislu. Dakle, frazem je jedinica koja ne nastaje u govoru nego se u govoru reproducira te raspolaže dvjema punoznačnim riječima od kojih barem jedna mora imati transponirano značenje<sup>1</sup>. Ne slažu se svi frazeolozi s tim da frazem mora sadržavati

---

<sup>1</sup> "Frazemi su jedinice jezika značenjskoga karaktera koje se kao cjelina reproduciraju u govornom aktu, raspolažući pri tome najmanje dvjema punoznačnim (autosemantičkim) riječima, od kojih

najmanje dvije punoznačne riječi pa se i neke prijedloško padežne veze tipa *na nos* (Fink 2002:8), posmatraju kao frazemi, a ima i onih koji ističu da su sraslice tipa *akobogda*, *zaboga*, *zbrda-zdola* zapravo frazemske sraslice, bez obzira na to što se praktično sastoje iz jedne riječi (Kovačević, Ramadanović 2013: 272).

## 2. *Semantička analiza frazema*

Za potrebe ovoga rada frazemi ekscerpirani iz romana podijeljeni su u tri grupe i to prema odnosima koji se iz njih iščitavaju:

- odnos prema novcu
- odnos prema životu
- odnosi među likovima.

Ta podjela ukazat će na neke ključne karakterne osobine predstavljene frazemima.

### 2. 1. *Odnos prema novcu*

Glavna junakinja romana *Gospođica*, Rajka Radaković emanira jednu osobitu strast-strast prema novcu. Rajkin odnos prema novcu najbolje je iskazan frazemima *biti skuplji od krvi* i *biti draži od očiju*:

“Šta joj je bilo, pitala se sama, da je u njenim zrelim godinama zanese jedan osmeh koji podsjeća na dajdža-Vladu, da se materinski sažali nad jednim praznovom i probisvetom i da mu, kao u igri i šali, dobacuje goleme sume novca, svoga novca, koji je **skuplji od krvi** i **draži od očiju**?” (231).

Frazem *biti skuplji od krvi* kao takav nije potvrđen u konsultiranim rječnicima, ali on ima sve značajke frazema. Značenje mu se temelji na transpoziciji značenja imenice *krv* u imenicu *život* u datome kontekstu - biti vrjedniji od života.

Frazem *biti draži od očiju* također nije potvrđen u konsultiranim rječnicima, ali se kao takav spominje u narodnoj poeziji, posebno u sevdalinkama:

“Draga seko, *draža od očiju*” (Salih Mešić, 178)

“Bolan Mujo *draži od očiju*  
dok sam živa udati se neću” (Banja Luko, na Krajini hvala)

---

barem jedna upućuje na semantičku pretvorbu, jedinice koje, zbog sposobnosti uklapanja u kontekst, poput svake druge riječi mogu vršiti sintaksičku funkciju u rečenici.” (Matešić 1982: VI)

I doista, Rajka ne voli da troši novac. Ona *leži na parama* (“Jedni su tvrdili da je bogata i da leži na parama, a drugi da je sirota i da se zlopiti.”, 14). Strah tjera Rajku da stvara još, da “množi svoj novac” i to po svaku cijenu i čak i kada to znači odreći se nekih osnovnih životnih potreba. Vođena strašću za novcem i instinktom za preživljavanjem ona se gotovo odriče svega što čovjeka čini čovjekom, iznad svega postaje asocijalno biće. Rajkina strast prema novcu nije potaknuta željom da živi i uživa u blagodatima života već upravo strahom da ne izgubi sve, položaj, novac i život, kao što je i njen otac izgubio. Ukratko, njen odnos prema novcu sudbinski je određen očevom finansijskom propašću, što je opet iskazano frazemima u djelu. Otac je *pao koliko je dug* (“Smij se svom tati koji je pao koliki je dug.”, 24), *oboren je sa svoga pijedestala* (“I upravo tada, te jeseni, oboren je sa svog pijedestala njen tata.”, 24) i još je k tome *povukao i druge za sobom* (“I nije samo on pao nego je i druge povukao za sobom.”, 24).

Drugi likovi u romanu novac doživljavaju kao sredstvo kojim dolaze do određenog cilja pa su spremni i *razdrešiti kesu* i *prosuti pare* (“Samo što je gazda Ristan, pored sve svoje bezdušne škrtosti i gramžljivosti, znao i da razdreši kesu i prospe paru...”, 81).

Sentencija “Krpež i trpež kuću drže” provlači se svojom semantikom kroz cijeli roman upućujući na način na koji razmišlja Gospođica u vezi sa štednjom. Mnogo novca ona je sačuvala upravo štednjom u svakom pogledu, čak i na nekim osnovnim životnim potrebama. *Trpež i krpež* za nju su slast, to su sigurni načini štednje, bez rizika, a otac je rekao “štednja zavisi jedino od tebe.” (27) Navedena sentencija semantičkim otklonom i ustaljenim oblikom ukazuje na svoj frazeološki karakter. Prema definiciji koju smo uzeli kao polaznu za određivanje frazema, sentencija nije frazem jer svojom strukturom odgovara rečenici<sup>2</sup>. Postoje također i shvatanja po kojim su ove konstrukcije frazemi<sup>3</sup>, ukoliko imaju semantički otklon svojih sastavnica u odnosu na osnovno značenje. Bez obzira na sve to činjenica je da se navedena sentencija svojom semantikom nameće kao konstrukcija koja neminovno najpreciznije prezentira ključne karakterne crte glavne junakinje romana *Gospođica*. Otud potreba i da se istakne.

Tretirani sociološki fenomeni unutar karaktera nisu novina u književnosti. Rajka, dakle, nije jedini književni lik koji “boluje” od neizlječivog poriva za

<sup>2</sup> “Što se tiče širih jezičkih jedinica, takve su izreke, poslovice i krilatice, mi ih također ne ubrajamo u frazeološke jedinice, jer one predstavljaju zatvorene rečeničke strukture koje, prema osnovnim sintaksičkim kriterijima, ostaju izvan granica frazeologije [...]” (Tanović 2000: 73)

<sup>3</sup> “Naime, smatramo da uključivanjem u kontekst neke poslovice, krilatice, ili neke sentence ona prestaje biti samostalnim tekstom koji označuje kakvu opću pojavu ili opće iskustvo, već svojim transponiranim značenjem upućuje na konkretnu izvanjezičku realiju;” (Šiljak Jesenković 2003: 55)

štednjom i želje da svoj novac samo slaže za neke druge, crnje dane. Novina leži u činjenici da je njena strast prema novcu uzrokovana strahom da ne doživi očevu sudbinu. Taj strah usadio joj je upravo otac svojim govorom i savjetima na samrtničkoj postelji, ne sluteći kakve će razmjere taj govor dosegnuti u Rajkinom životu.

## 2. 2. Odnos prema životu

Ne sluteći put kojim će Rajka krenuti u namjeri da ispoštuje njegove posljednje riječi, otac na samrti iznosi Rajki niz uputa ističući da je ona sebi i *otac i majka* (“Ti si od sada sebi otac i majka”, 26), da mora *misлити svojom glavom* (“Gazda Mihailo, naš kum, biće ti tutor; slušaj ga i poštuj, ali već sada počni da se navikavaš da svojom glavom misliš...”, 26), *otkidati od svojih želja* i još i više (“Jer nije dovoljno otkidati od svojih želja i potreba”, 27) i da obeća da *neće pustiti svoj život iz svojih ruku* (“...bez obzira kakav će pravac njena sudbina uzeti, da neće pustiti svoj život iz svojih ruku...”, 29).

Rajka jednostavno nema vremena za život. Njoj nisu važni pospremanje kuće, kuhanje i drugi poslovi koji se najčešće vezuju za ženu. Ona živi u mraku, ona krpi svoje čarape, ona štedi na hrani i odjeći, ona se ne druži jer i to iziskuje trošak, *ništa ne pušta iz ruku* (“Svim svojim tihim i nevidljivim, ali velikim i upornim devičanskim snagama oba se baca na taj predmet i ne pušta ga iz ruku ni ispred očiju dok ne bude izušivan i iskrpljen za novu, dugu upotrebu.”, 18).

Ima u romanu i onih likova koji ne žive Rajkinim životom. I takav način života prezentiran je frazemima. Na rastrošnost ukazuju frazemi *živeti bez mere* i *trošiti bez računa* (“Prošli su prvi meseci zabune i velikih pokreta u kojima se živelo bez mere i trošilo bez računa.”, 119).

## 2. 3. Odnosi među likovima

Analiza frazema pokazala je da je Rajka osoba koja baš i nema povjerenja u ljude. Ona sve svoje poslove završava sama i sve *uzima u svoje ruke* (“Gospođica je opet uzela sve u svoje ruke”, 179), vrlo teško *izlazi na kraj* s ljudima (“Tim suvim plaćem i tim isprekidanim, neizgovorenim rečenicama obraća se onom grobu u Sarajevu, moli ga da joj oprostí ovo što sama sebi ne može da oprostí, da je razume, da shvati kako je teško živeti bez igde ikoga a nemoguće izići na kraj sa ljudima.”, 232). Vrlo je tvoglava i niko je ne može *skrenuti s puta* (“Rođaci su nastojali da je trgnu, razvedre se i skrenu sa toga puta.”, 30). U vezi sa njenim ponašanjem i poslovima drugi kažu da joj je *đavo sjeo na dušu* (“Sjeo je njoj

đavo na dušu”, 117). I gazda Veso je pokušavao da je urazumi, govorio joj je da *nema pameti* (“E, vidiš, tu pokazuješ da nemaš pameti koliko misliš da imaš”, 83), da joj se *osladila para* (“Nego tebi se osladila para”, 83), da *nije para sve* (“Ali zapamti šta ti kažem: nije para sve.”, 83), da će *đavo doći po svoje* (“Ja prije ja poslije dođe đavo po svoje”, 121).

I frazem *muška glava* upravo je u vezi sa Rajkinim odnosom prema drugima i njenim stavom o sebi i svojoj ulozi. Ona se nastoji riješiti svih koji predstavljaju opterećenje njenom budžetu. Njoj u tom smislu ne treba ni *muška glava* jer će ona biti ta koja odlučuje (“Pa ja sam mislio da vama baš sada treba muška glava u kući”, 44). Patrijarhalno društvo upravo se temelji na stavu da svaka zajednica, mala ili velika, mora imati *mušku glavu* na čelu. Ovaj frazem je gotovo uobičajeni naziv za nekoga ko vodi glavnu riječ u kući i ujedno štiti svoju obitelj. Glavna junakinja svjesno prihvata tu ulogu, rušeći pritom sve ustaljene patrijarhalne modele koji podrazumijevaju muškarca na čelu obitelji.

### 3. Pripadnost likova određenoj sredini

Posebna je uloga frazema u govornoj karakterizaciji likova. Tako su odlike lokalnih govora prisutne u dijalogima među likovima. U romanu su uhvaćeni i govorni elementi sarajevskoga kraja kakvi su refleksi jata i neke druge značajke sarajevskih govora početkom dvadesetoga stoljeća. Upravo neki frazemi čuvaju te osobine.

**preći mjeru** / pretjerati

“Znam sve, ali ti si, brate, **prešla odavno mjeru**.” (83)

**sjesti đavo na dušu** / biti zao, biti opsjednut đavolom

“**Sjeo je njoj đavo na dušu**”, kaže strina Gospava...” (117)

**prolivati suze**<sup>4</sup> / plakati

“Nikad nisam vidila da neko tolike **suze proliva**-kaže ona hladno i nespretno.” (115)

**dati riječ** / obećati

“Ako mi **daš riječ** da ćeš ga zapamtiti.” (29)

Istaknuti frazemi ukazuju na piščevu sposobnost da posredstvom govora likove u romanu predstavi kao autentične reprezentе svoje sredine služeći se pritom

<sup>4</sup> Frazem *prolivati suze* i danas je čest u razgovornome stilu. Karakterizira ga prisustvo ikavizma. U narodnim govorima glas jat se različito reflektirao, što je posebno uočljivo u narodnoj poeziji koja u stihovima, uz ikavizme, čuva i primjere s jekavskim jotovanjem: “a proljeva suze niz obraze” (Mešić, 58)

refleksima glasa jata karakterističnim za sarajevski govor. Ijekavsko-jekavski refleksi, uz prisustvo ikavizama u kolokvijalnom jeziku karakteristični su za sarajevski govor<sup>5</sup>.

Radnja drugoga dijela romana odvija se u Beogradu pa su i govorne karakterizacije prilagođene tom podneblju. Uporedna analiza ukazuje na postojanje leksičkih varijantnosti, a samim tim i frazeoloških, pa je **preći mjeru** u prvome dijelu romana, a **prevršiti meru** (prijeći granicu dopuštenoga, pretjerati) u drugome dijelu romana:

“Znam sve, ali ti si, brate, **prešla odavno mjeru**.” (83)

“I pored najveće pažnje ukraden im je jedan kover. To je **prevršilo meru**.” (160).

Postojanje ovakvih primjera upućuje na referencijalnu ulogu frazema koja se realizira i na semantičkom i na formalnom (sadržinskom) polju. Najuočljivije distinktivno obilježje su ekavski refleksi jata karakteristični za područje centralne Srbije.

“Prošli su prvi meseci zabune i velikih pokreta u kojima se **živelo bez mere** i trošilo bez računa.” (119)

“I Gospođica je samo **gazila napred** sa svojim sitnim i krupnim interesima i poslovima.” (122)

“Gazda Mihailo je gledao u devojkicu iznenađeno kao čovek koji **ne veruje svojim ušima** i hoće očima da proveriti ono što čuje.” (56)

“Ne, nikako i **ni po koju cenu** neće dopustiti da se nađe na strani koja gubi.” (98)

#### **4. Struktura frazema i njihova sintaksička funkcija**

U samoj strukturi ekscerpiranih frazema uočljive su razlike koje ukazuju na postojanje različitih tipova frazema s obzirom na vrste riječi koje učestvuju u formiranju frazema, kao i funkciju frazema unutar rečenice. Leksičko-gramatičke karakteristike uvjetovale su podjelu frazema na imenske, glagolske, adverbijalne i adjektivne.

Imenski frazemi imaju imenicu kao središnju punoznačnu riječ, a sporedni konstituenti su najčešće pridjevi ili neke druge imenske riječi. Najčešće su u službi imenskoga dijela predikata:

---

<sup>5</sup> Prisustvo ikavskoga refleksa u sarajevskome govoru uočio je svojevremeno i Đuro Šurmin u svome radu *Osobine današnjega sarajevskog govora* iz 1895 (prema: S. Halilović (2009), *Sarajevski govor do kraja XX stoljeća*, u: *Govor grada Sarajeva i razgovorni bosanski jezik*, str. 9-65, Slavistički komitet, Sarajevo)

“...novca koji je **skuplji od krvi i draži od očiju**.” (231)

“E, tako mi boga, ti si **zreo za ludnicu!**” (47).

Mogu obavljati i službu subjekta:

“Ti si od sada sebi i **otac i majka**.” (26)

“Pa ja sam mislio da vama baš sada treba **muška glava** u kući.” (44).

Ekscerpirani primjeri potvrdili su dominantno prisustvo glagolskih frazema i njihovu predikatsku službu:

“Gospođica je **brinula** u sebi svoje **brige**.” (191)

“Ako mi **daš riječ** da ćeš ga zapamtiti.” (29)

“...ali ja ti kažem da ti **ne valja posao** i da ćeš se kajati za sve što radiš.” (84).

Adverbijalni frazemi nisu tako česti. Ekscerpirano je samo nekoliko primjera koji ukazuju na način vršenja radnje, mjesto ili vrijeme:

“...a sirotinja drhti pred njim **kao žito pred kosom**.” (120)

“suze i razgovori koji su ih pratili nicali su oko nje **na svakom koraku**.” (118).

Analiza je pokazala da adjektivni frazemi nisu odlika frazema u romanu Gospođica. U grupi adjektivnih frazema ekscerpiran je jedan poredbeni frazem:

“Rafo je odjednom, **kao lovački pas**, dao znak da treba prodavati.” (75).

Apsolutnu dominaciju u djelu imaju glagolski frazemi.

### 5. Modifikacije frazema

Pri analizi frazema ekscerpiranih iz književnoumjetničkog djela treba, prije svega, imati u vidu činjenicu da je književnoumjetnički stil prilično samosvojan u odnosu na druge funkcionalne stilove i da teži originalnosti<sup>6</sup>. U tom smislu

<sup>6</sup> Govoreći o jeziku u književnome djelu Vladan Desnica taj jezik suprotstavlja jeziku “filologa-gramatičara”. Pritom iznosi da ono što je za filologa pravilno, za književnika je mrtav inventar”. Suprotstavljajući jezik književnoga djela jeziku filologa, Desnica iznosi da je ideal književnika “da se svak izražava svojim posebnim, vlastitim jezikom koji izvire iz sklopa čitavog njegovog psihičkog bića i koji je upravo individualni izraz i nepatvoriva emanacija tog bića” (Desnica 1975: 264-272).

posebno su važni varijantni oblici frazema jer je varijantnost jedna od bitnih osobina frazema u književnoumjetničkom djelu. Tako se ovdje varijante ne posmatraju kao vid kršenja semantičke i strukturne stabilnosti frazema, već naprotiv, kao produkti nastali iz želje pisca da jezik u svome djelu učini neobičnim, da ga osvježi. Dakle, taksativno pobrojane odlike frazema ne mogu se doslovno shvatiti kada je riječ o frazemima u književnoumjetničkom djelu, što se pokazalo i na primjerima ekserpiranim iz romana *Gospođica*.

Isto tako, varijantnost podrazumijeva da frazem u različitim realizacijama sadrži isto značenje i da ga prilikom izmjene prepoznavamo kao frazeološku vezu riječi. Frazem *izići praznih šaka* (“...razgovor se zaista i svršava tako da posetilac iziđe praznih šaka”, 62) u romanu *Gospođica* koristi se sa značenjem *ne dobiti ništa, ne postići ništa*. U Matešićevom Rječniku, a i u razgovornom jeziku, mnogo je češća varijanta *ostati praznih šaka* (Matešić 1982: 678) pa je stoga evidentno da je Andrić upotrijebio leksičku varijantu frazema kako bi ga osvježio. Leksička varijanta je i antonim *nemati tlo pod sobom* (“...jer joj se činilo da nema više tla pod sobom”, 226) u odnosu na *gubiti tlo pod nogama* (Matešić 1982: 694). Moguće su i morfološke varijante pa se tako u romanu uspješno smjenjuju kategorije roda ili broja, kao u primjeru *brinuti brige* (“*Gospođica je brinula u sebi svoje brige*”, 191) koji je u u rječnicima zabilježen kao *brinuti brigu* (RBJ 90). Potvrđen je i partitivni genitiv umjesto besprijedložnog akuzativa u strukturi frazema *polagati račun / račune* (“...a nikom ne mora da polaže računa.”, 245). U drugome primjeru akuzativ stoji umjesto genitiva: “...ne može se mimo ljude.” (83).

Kao jedna od osobina prepoznaju se autorske modifikacije u primjeru **okretati na šalu** / okretati **stvar** na šalu (“Kad se nije mogla odbraniti *Gospođica* je **okretala stvar na šalu**.”, 241) ili u frazemu **udariti krv u glavu** / **udariti sva krv** u glavu (“...jer joj je odjednom **udarila sva krv u glavu**.”, 175) kako bi se pojačao intenzitet uzbuđenja. Ponekad je rezultat proširivanja višечлана sintagma sa sindetskom vezom: **biti kao čigra** / **biti zdrav, veseo i živ** kao čigra (“Samo što je nekad pritom bio **zdrav, veseo i živ kao čigra**.”, 152).

## 6. Zaključna razmatranja

Frazemi ekscerpirani iz romana *Gospođica* pripadaju razgovornom stilu u jeziku. Bez obzira na jednostavnost i ustaljenost, frazemi iz djela su ekspresivne kategorije. Njihova se ekspresivnost ogleda upravo u činjenici da su poslužili u predstavljanju karaktera likova u smislu isticanja nekih njihovih ključnih osobina i osjećanja kakve su strast, tvrdičluk, strah, rasipništvo i sl. te u činjenici da su uspješno prezentirali govorne osobine likova koji ih izgovaraju. Svi ekscerpirani

frazemi mogu se čuti na širem prostoru srednjojužnoslavenskoga dijasistema, uz varijacije u odnosu na reflekske glasa jata i eventualno neke druge fonetsko-fonološke osobine koje pripadaju različitim arealima. Neki od frazema, iako pripadaju razgovornom stilu, nisu zabilježeni u konzultiranim rječnicima.

### *Summary*

#### **The Characterization Role of Phrasemes in the Novel *The Woman from Sarajevo* Written by Ivo Andrić**

The paper will present phrasemes isolated from the novel *The Woman from Sarajevo* written by Ivo Andrić. This paper is based on the definition of phrasemes as expressions consisting of at least two autosemantic words and at least one of them must have transposed meaning. It is going to be very interesting to analyse phrasemes imposing miss Rajka's figures related to material values, especially money.

**Key words:** phrasemes, semantic features, structural features, dialectal features, *The Woman from Sarajevo*, Ivo Andrić

### *Registar ekscerpiranih frazema*

**biti draži od očiju** / draži od života

“...svoga novca koji je skuplji od krvi i **draži od očiju**.” (231)

**biti kao čigra** / biti energičan, veseo, okretan

“Samo što je nekad pritom bio **zdrav, veseo i živ kao čigra**.” (152)

**biti kao lovački pas** / imati istančano čulo mirisa, “namirisati” korist

“Rafo je odjednom, **kao lovački pas**, dao znak da treba prodavati.” (75)

**biti oboren s pijedestala** / izgubiti autoritet, moć

“I upravo tada, te jeseni, naglo i bez ikakvog prelaza, **oboren je sa svog pijedestala** njen tata. (24)

**biti (kome) i otac i majka** / biti najmiliji i od najveće koristi, brinuti se sam o sebi

“Ti si od sada sebi **i otac i majka**.” (26)

**biti skuplji od krvi** / vrijedniji od života

“...svoga novca koji je **skuplji od krvi** i draži od očiju.” (231)

**biti zreo za ludnicu** / biti pri kraju psihičkih snaga

“E, tako mi boga, ti si **zreo za ludnicu!**” (47)

**brinuti brige** / sekirati se, biti zabrinut

“Gospođica je **brinula** u sebi svoje **brige.**” (191)

**dati riječ** / obećati

“Ako mi **daš riječ** da ćeš ga zapamtiti.” (29)

**doći đavo po svoje** / loši postupci se kažnjavaju, kazna je neizbježna

“Ja prije ja poslije **dode đavo po svoje.**” (84)

**drhtati kao žito pred kosom** / bojati se koga

“...a sirotinja drhti pred njim **kao žito pred kosom.**” (120)

**gaziti napred** / nastaviti, napredovati

“I Gospođica je samo **gazila napred** sa svojim sitnim i krupnim interesima i poslovima.” (122)

**imati slobodne ruke** / slobodno odlučivati, postupati po volji

“Konforti je imao slabu konkurenciju i **slobodne ruke.**” 120

**izići na kraj** s ljudima / uskladiti odnose sa okolinom

“...da shvati kako je teško živeti bez igde ikoga a nemoguće **izići na kraj** sa ljudima.” (232)

**izići praznih šaka** / ne okoristiti se, ne uspjeti u čemu

“U većini slučajeva razgovor se zaista i svršava tako da posetilac **iziđe praznih šaka...**” (63)

**kao pod anestezijom** / umrtvljenih čula

“Onaj njen urođeni i svagdašnji otpor protiv svakog rizika i davanja javljao se i sada, ali negdje iz dubine, ukočen **kao pod anestezijom.**” (201)

**ležati na parama** / imati mnogo novca

“Jedni su tvrdili da je bogata i da **leži na parama**, a drugi da je sirota i da se zlopoti.” (14).

**misлити svojom glavom** / misliti samostalno, tez tuđeg utjecaja

“Gazda Mihailo, naš kum, biće ti tutor; slušaj ga i poštuj, ali već sada počni da se navikavaš da **svojom glavom misliš...**”; 26)

**muška glava** / muškarac

“Pa ja sam mislio da vama baš sada treba **muška glava** u kući.” (44)

**na svoj račun** / o sebi

“...i ne podnosi ni najmanju šalu **na svoj račun**.” (171)

**na svakom koraku** / neprestano, svuda

“suze i razgovori koji su ih pratili nicali su oko nje **na svakom koraku**.” (118)

**ne biti svetac** / biti sumnjivog morala

“Sve mi se čini da taj Ercov nešto vrda i da **nije svetac** i nevinašće kako izgleda.” (206)

**nemati pameti** / biti glup

“E, vidiš, tu pokazuješ da **nemaš pameti** koliko misliš da imaš.” (83)

**nemati srca** / ne usuditi se reći ili učiniti što

“I toliko su ga zavoleli da **nisu imali srca** da ga zakolju, nego su ga prodali kasapinu.” (49)

**nemati tlo pod sobom** / gubiti oslonac, biti nesiguran

“...jer joj se činilo da **nema više tla pod sobom**.” (226)

**ne otvarati (kome) kućna vrata** / obilaziti koga, dolaziti kome

“Gospođa Radojka se žalila gorko što joj ni ubog ni potrebit **ne otvara kućna vrata**.” (55)

**ne pustiti svoj život iz svojih ruku** / upravljati svojim životom

“...bez obzira kakav će pravac njena sudbina uzeti, da **neće pustiti svoj život iz svojih ruku**...” (29).

**ne puštati (koga; šta) iz ruku** / biti uporan

“Svim svojim tihim i nevidljivim, ali velikim i upornim devičanskim snagama oba se baca na taj predmet i **ne pušta ga iz ruku** ni ispred očiju dok ne bude izšivan i iskrpljen za novu, dugu upotrebu.” (18)

**ne valja posao** / biti na krivom putu

“...ali ja ti kažem da ti **ne valja posao** i da ćeš se kajati za sve što radiš;” (84)

**ne v(j)erovati svojim ušima** / biti jako iznenađen

“Gazda Mihailo je gledao u djevojku iznenađeno kao čovek koji **ne veruje svojim ušima** i hoće očima da proveri ono što čuje.” (56)

**ne voditi računa** (o čemu) / ne brinuti

“...Gospođica ne vodi i **neće** da **vodi računa**” (110)

**ni po koju cenu** / nikako, nipošto

“Ne, nikako i **ni po koju cenu** neće dopustiti da se nađe na strani koja gubi.” (98)

**obijati pragove** / moljakati, obilaziti tuđe kuće i moliti

“Nemoj, mama, plakati, da nam se dušmani ne svete i ne raduju, i **nemoj obijati pragove**...” (114)

**od glave do pete** / sav, potpuno, sasvim, u svakom pogledu, u svemu

“I kad ga tada pogleda, ispuni je **od glave do pete**, kao neka toplota...” (21)

**okrenuti leđa** / napustiti koga, prekinuti vezu s kim, zanemariti

“...ali isto tako lako **okrenem leđa**.” (251)

**okretati na šalu** / od ozbiljnoga prijeći na šalu, ublažiti stvar šalom

“...ili možda sve **okrenuti na šalu**.”, (174)

“Kad se nije mogla odbraniti Gospođica je **okretala stvar na šalu**.” (241)

**ostaviti po strani** / ne voditi računa o čemu

“Zbunjeno i nevešto mlada žena otpočinje razgovor, a onda, **ostavljajući po strani** svaki obzir i svaki pokušaj poslovne veštine, počinje da kazuje u čemu je stvar.” (65)

**ostajati po strani** / ne biti umiješan, angažiran, upleten u što

“Sve je **ostajalo po strani** kao tamne, nejasne mase...” (122)

**ostati u senci** / biti nezapažen, prikrivati svoju ulogu

“...da i dalje **ostane u senci** njegovog imena...” (41)

**otkidati od svojih želja** / zanemariti svoje želje

“Jer nije dovoljno **otkidati od svojih želja** i potreba;” (27)

**padne (netko) koliko je dug** / opružiti se cijelim tijelom

“Smij se svom tati koji je **pao koliki je dug**.”,

**pasti u postelju** / razboljeti se

“...stara gospođa je odjednom **pala u postelju**.” (241)

**pogledati ispod oka** / gledati kradom, kriomice, nepovjerljivo

“Ona **pogleda ispod oka**.” (117)

**pružiti ruku** / pomoći kome

“...uvek joj se činio kao malo i nejakio dete, koje samo ne ume da se snađe i pomogne, kome bi trebalo samo **ruku pružiti** pa da iz tog vrtloga izađe...” (33)

**plaćati obrazom** / gubiti ugled

“Ko **obrazom plaća** ono što steče, taj je rđav trgovac.” (83)

**polagati račun** / odgovarati za što, objasniti postupke

“...a nikom ne mora da **polaže računa**.” (245)

**povlačiti se u sebe** / izbjegavati društvo, biti zatvoren, odvojiti se od svijeta

“...i sve se više tuđila i **povlačila u sebe**.” (165)

**prazni razgovori** / ćaskanja, razgovori bez cilja

“Jer ona je iskreno mrzela to što je zvala, **praznim razgovorima**.” (115)

**preći mjeru** / pretjerati

“Znam sve, ali ti si, brate, **prešla** odavno **mjeru**.” (83)

**prevršiti meru** / prijeći granicu dopuštenoga, pretjerati

“I pored najveće pažnje ukraden im je jedan kover. To je **prevršilo meru**.” (160)

**prolivati suze** / plakati

“Nikad nisam vidila da neko tolike **suze proliva**-kaže ona hladno i nespretno.” (115)

**prosuti pare** / potrošiti mnogo novca

“Samo što je gazda Ristan, pored sve svoje bezdušne škrtosti i gramžljivosti, znao i da **razdreši kesu i prospe paru**...” (81)

**raditi po svojoj glavi** / postupati prema svom mišljenju

“Rođaci i drugarice, koji su je u početku savetovali, zamorili su se pred njenim uporstvom i pustili je da **radi po svojoj glavi**.” (46)

“I upravo kad je htela da mu odlučno kaže da će ona **raditi po svojoj glavi**...” (107)

**raditi u senci** / raditi u pozadini, diskretno, prikriveno raditi

“A u njegovoj senci radila je i zarađivala Gospođica.” (120)

**rasti kao kruška divljaka** / rasti prirodno, slobodno, bez ičijeg uticaja

“Raste kao kruška divljaka daleko od puta da nikom od nje ni sjene nema.” (80)

**razdrešiti kesu** / ne biti škrt, dati novac

“Samo što je gazda Ristan, pored sve svoje bezdušne škrtosti i gramžljivosti, znao i da **razdreši kesu i prospe paru...**” (81)

**sastaviti kraj s krajem** / pokrivati najosnovnije životne troškove, teško živjeti, životariti

“Služba nije teška, ali plata mala, dece mnogo, nikad **kraj s krajem da sastaviš.**” (147)

**sići s uma** / poludjeti

“Čini joj se ponekad da su svi ovi ljudi odjednom **sišli s uma**, svi osim nje...” (150)

**sjesti (kome) đavo na dušu** / biti zao, biti opsjednut đavolom

“Sjeo je njoj **đavo na dušu**”, kaže strina Gospava...” (117)

**skrenuti s puta** / odvratiti koga od namjera,

“Rođaci su nastojali da je trgnu, razvedre se i **skrenu sa toga puta.**” (30)

**spasti s nogu** / umoriti se

“S **nogu sam spala** obigravajući...” (195)

**stati na svoje noge** / ojačati, osamostaliti se

“Samo da mu pomognemo da **stane na svoje noge...**” (195)

“...i da mu, kao majka detetu, pomogne da **,stane na svoje noge’.**” (202)

**s vremena na vreme** / pokatkad, kadšto

“Sve što je Gospođica mogla to je bilo da **s vremena na vreme** procedi neki neodređeni izraz sumnje u korist grešnog Ratka.” (215)

**stegnuti srce** / svladati se, ohrabriti se

“A ja **stegla srce**, kaže, pa hoću da se osmijehnem, da me takvu zapamti...(114)

**stegnuti zube** / trpjeti, izdržati što

“Mali čovek, koji je dotle **stegnutih zuba** samo kratkim i teškim dahom odavao svoje uzbuđenje.” (124)

**šaliti se na svoj račun** / zbijati šale o sebi

“Svakome govori ti i ne podnosi ni najmanju šalu na svoj račun.” (171)

**tresti se od smeha** / jako i mnogo se smijati, grohotom se smijati

“...trese se od smeha i briše znoj sa potiljka.” (224)

**trčati pred rudu** / upletati se prije drugih, miješati se u nešto

“ali zašto da vi **trčite pred rudu** i izdvajate se od svoga naroda, kad to niko od vas ne traži.” (104)

**trošiti bez računa** / beskorisno, besciljno trošiti

“Prošli su prvi meseci zabune i velikih pokreta u kojima se živelo bez mere i **trošilo bez računa**.” (119)

**udariti (kome) krv u glavu** / uznemiriti se, postati razdražljiv

“...jer joj je odjednom **udarila sva krv u glavu**.” (175)

**uhvatiti korak** / izjednačiti se s kim, stići koga

“Još koju godinu nastojali su rođaci i poneka drugarica da je okrenu i nagovore da odustane od svoga osobenjaštva i da **uhvati korak**, dok je još vreme, sa ostalim vršnjakinjama.” (31)

**uzeti dušu** / izmučiti koga, usmrtili koga

“**Dušu da mu uzmeš?** Ne vrijedi.” (128)

**uzeti u svoje ruke** / pobrinuti se za nešto, sam riješiti neki problem

“Gospođica je opet **uzela sve u svoje ruke**.” (179)

**voditi računa (o čemu)** / brinuti se o kome, obraćati pažnju

“...i samo o tome **vodi računa**.” (30);

**živeti bez mere** / živjeti rastrošno, rasipati se

“Prošli su prvi meseci zabune i velikih pokreta u kojima se **živelo bez mere** i trošilo bez računa.” (119)

*Izvor*

1. Andrić, Ivo (1976), *Gospođica*, Svjetlost: Sarajevo, Mladost: Zagreb, Prosveta: Beograd, Državna založba Slovenije: Ljubljana.

*Literatura*

1. Ćoralić, Zrinka; Midžić, Senija (2012), *Bosanski frazeološki rječnik*, Univerzitet u Bihaću. Pedagoški fakultet. Bihać.
2. Desnica, Vladan (1975), Književnik i jezik. In: *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb, str. 264-272.
3. Fink-Arsovski (2002): Fink-Arsovski, Željka (2002), *Poredbena frazeologija. pogled izvana i iznutra*. FF press. Zagreb.
4. Halilović, Senahid; Ismail Palić; Amela Šehović (2010), *Rječnik bosanskoga jezika*. Filozofski fakultet. Sarajevo.
5. Kasumović, Ahmet (1992), Paremiološki oblici u djelima Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka, U: *Zbornik radova Mehmed-beg Kapetanović Ljubušak*. Institut za književnost. Sarajevo. 187-199.
6. Kovačević, Živorad (2010), *Frazeološki rečnik: srpsko-engleski*. Građevinska knjiga. Beograd.
7. Klimentić, Edna (2013), Ekspresivno-stilski potencijal frazema (na primjerima iz romana Hodža Strah Derviša Sušića). U: *Bosnistika plus*. br. 1. Institut za bosanski jezik i književnost. Tuzla.
8. Kovačević, Ramadanović (2013), Frazemske polusloženice (od rječnika preko tvorbe do pravopisa i obratno). U: *Rasprave*. Institut za hrvatski jezik. br. 39/1. Sarajevo. str. 271-291.
9. Lord, Albert B (1982), Formula, U: *Ka poetici naodnog pesništva*, Prosveta, Beograd.
10. Mahmutović, Alisa (2012), *Kao frazeološki rječnik: rječnik frazema s poredbenom česticom "kao"*, Dobra knjiga. Synopsis. Sarajevo. Zagreb.
11. Matešić, Josip (1982), *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: IRO Školska knjiga.
12. Mršević-Radović, Dragana (1987), *Frazeološke glagolsko-imeničke sintagme u savremenom srpskohrvatskom jeziku*. Filološki fakultet. Beograd.
13. Ridanović, Midhat (1985), *Jezik i njegova struktura*. Svjetlost. Sarajevo.
14. Šehović, Amela (2009), Leksika razgovornoga bosanskog jezika U: *Govor grada Sarajeva i razgovornog bosanskog jezika*, Slavistički komitet, Sarajevo. str. 111-261.
15. Šiljak-Jesenković, Amina (2003), *Nad turskim i bosanskim frazionom*. Orijentalni institut Sarajevo.
16. Škaljić, Abdulah (1989), *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost. Sarajevo.
17. Tanović, Ilija (2000), *Frazeologija bosanskoga jezika*. Dom štampe. Zenica.
18. Vučetić, Jasmina (2005), Uloga frazeologizama u karakterizaciji likova u dramama Dušana Kovačevića, U: *Baština*. Priština. sv. 5. str. 27-27.

## Katarina Kotromanić-Kosača, posljednja bosanska kraljica

Katarina Kotromanić-Kosača, posljednja bosanska kraljica, autorice Marice Petrović, monodrama je što ju je režirao Vlado Kerošević. Predstava je nastala u koprodukciji Teatra kabare Tuzla, Matice hrvatske Tuzla i Studentske scene pri ADU Tuzla. Ulogu Katarine Kotromanić Kosače ostvaruje mr. umjetnosti Ivana Milosavljević. Predstava je dobila preporuku Pedagoškog zavoda Tuzla za igranje učenicima viših razreda osnovnih škola i učenicima srednjih škola. Ovo je ujedno bila i praiizvedba teksta domaćeg autora koji je pisan hrvatskim jezikom i plod je brojnih kalemova, kombinacija umjetničkih, tradicijskih, svjetovnih i religioznih tekstova.

Predstava je sudjelovala na desetak međunarodnih pozorišnih festivala kako takmičarskih tako i revijalnih. Za ostvarenje lika kraljice Katarine, Ivana Milosavljević je nagrađena nagradama za najbolju glumicu: 9. MONOAKT 2017. Peć, Kosovo i 2. BATTIF 2017. Tirana, Albanija te nagradom Kesten na Festivalu Kestenburg 2017, Banja Luka. Sudjelovala je u pratećem programu XII. Festivala bosanske drame u Zenici, 2018.

Život posljednje bosanske kraljice majke, Katarine Kotromanić Kosače, bio je prožet s jedne strane kraljevskim dostojanstvom, a s druge vječnom patnjom uslijed trajnog gubitka djece i doživotnoga prognaničkog života, te je time postao univerzalnim bosanskohercegovačkim simbolom. Ona je svoje beznađe pretvorila u aktivizam dajući otpor skrivanjem, nagonom za preživljavanjem, traženjem izlaza za svoju zemlju po štetu same sebe i nagonom majke koja se brine za svoju djecu na način da nikad ne odustane za potragom i vjerom da će se ponovo susresti. Oživljavajući njen život, buđenjem iz legende, svjedoci smo njene snage, vjere, mudrosti, hrabrosti, boli, ljubavi prema Bosni. Njen životni put je bio popločan mnogim preprekama ali ona nikad nije zaboravila svoje podrijetlo i do kraja svog života se borila za očuvanje kraljevstva i svoga naroda. U današnjem dobu nam je više no potrebna takva jaka ruka koja bi nas vodila i pokazala nam istinski put, put na kojem smo svi jednaki po zemlji na kojoj smo rođeni.

\*  
\* \*

Ja sam Katarina Kotromanić-Kosača, kćerka vojvode i hercega Stjepana Vukčića Kosače i supruga kralja bosanskoga Stjepana Tomaša.

Nepoznata i zaboravljena žena, Bosanka.

Ne znate gdje sam se rodila, spominje se Blagaj na Buni i Sokol kod Goražda.

Ja ću vam pomoći:

Bosna je moje rodno mjesto i njezini ljudi su moji ljudi!

Bog me je stvorio od one zemlje na kojoj sam rođena.

Tuga, patnja, bol, progonstvo, izbjeglištvo, žalost, poniženost i ucviljenost! To su bopci koralja, crveni, krvavi bopci na mome vratu, vratu žene u crnom, koja vas ponizno gleda, pogledom posljednje žene!

Moj život i moju sreću određivala su dva čovjeka - moj otac i moj muž. Moja je osobna sreća određena političkim odnosima između ta dva Bosanca, dva svadljiva i prijeka čovjeka. Između njihovih sukoba i pomirenja, dostojanstveno, u brizi i s mnogo ljubavi odgajala sam svoju djecu i svoje bosanske ljude. Djeca su bila plemenito-kraljevska, a ljudi plemenito-odani i željni ljubavi.

Zalazila sam među njih, učila ih redu i radu, donijela im pređu i preslicu, vez i zlatovez. Voljeli smo se, ja i moji bosanski ljudi, zato me se i danas sjećaju katoličke žene srednje Bosne, pjevaju mi i žale za mnom, noseći svoje crne dimije i crne poveze na glavama.

Hori se ruševinama Bobovca, bosanskoga stolnog grada:

**U ruci mi zlaćana preslica**

**Učila me bosanska kraljica.**

**Zlatovezu na vezu se zlati**

**Uspomeno našoj dragoj Kati.**

**Ja ću svojoj 'ćeri govoriti:**

**Katu našu ne zaboraviti!**

Odgajana sam otmjeno i obrazovana kvalitetno, kao buduća kraljica. Moja je vjera bila kršćanska i nemojte se svađati oko toga kojoj sam crkvi pri rođenju pripadala. Sve su bosanske bogomolje moji stécci. Jednako za sve molim i svima jednako pripadam.

Vjenčala sam se i umrla u katoličkoj vjeri. Moje su ruke sklopljene na molitvu, a duhovne vrijednosti koje sam imala nadilaze uske prostore i poglede.

Ne znam ja o čemu govorite i kamo me smještate.

Ja znam što sam i tko sam i želim da i vi znate što ste i tko ste:

Ne samo tužne, napaćene, bolne, prognane, izbjegle, žalosne, ponižene i ucviljene litalice diljem Europe i još daljih tuđih prostora, s najlon-vrećicama u rukama!

Ne samo irgeti i nosači po europskim i bjelosvjetskim gradilištima!

Ne samo prezreni kvaritelji demografskih slika u državama koje vam daju milostinju!

### **Nego - i potomci stare slave!**

Kao i drugi europski narodi, imali smo svoje Kraljevstvo i svoje plemstvo. Naše koljeno, pokleklo u jednome povijesnom trenutku, još je uvijek, i dan-danas, savijeno i još i danas klečimo pred svima.

Pogledajte me dobro! Ispravite svoja koljena i svoje glave!

Imamo mi svoju tradiciju, svoje priče i pjesme koje pripadaju europskom civilizacijskom krugu. Jedna je od njih naša verzija *Pjesme o svetom Juri* koju su pjevali naši stari o bajkovitom gradu Širenu i bajkovotom jezeru, o kralju i njegovoj kćeri koju svetac spasava od proždrljivoga zmaja:

**Veseli se slavna Bosno ravna,  
Kojano si postala odavna.  
Eto nama ide pramproljeće  
S pramproljećem ide sveti Jure.  
Jure nosi ugodne darove,  
Kitne šume, cvijeće i lugove.  
Kod Širena, grada bijeloga  
Tu zeleno jezero bijaše,  
U jezeru zmaje prebivaše...**

I mi imamo svoju pjesmu koju imaju drugi narodi i mi je pjevamo sebi prilagođeno. Podignite svaki kamen. Ispod kamena sve piše. Nemojte sve pustiti kraju...

Odlazim s Bobovca, s pratnjom na konjima. Potkovice na konjskim nogama okrenute su naopako. Moja me je mudrost uspješno vodila kroz život pa sam povjerovala da ću i ovaj put zbuniti neprijatelja i zavarati ga skrivajući pravac kojim odmičem od dragoga kraljevstva.

Djecu su mi oteli na vrelu Bosne kamo smo svratili odmoriti se. Htjela sam im pokazati gdje su mi svati zastali kad su me k'o mladu na Bobovac vodili.

Cvijeće su brali oko izvora, a ja sam bila sretna, gledajući ih u nadi da smo izmakli otmičarima:

Odjednom ati zarzaše, pojaviše se mrke prilike na osedlanim konjima, nebo se zamračí, strijela Božja puče na izvor Bosne. Ja vrisnuh našu pradavnu bosansku molitvu:

**Križom se križam  
Pod križ lîgam.  
Križ me čuva s večera do svíta,  
Bog i Gospa do vika!  
Sveti Vide – vidi me  
Sveti Dujme, obraduj me!  
Sveta Gospe, krili me,  
Svi anđeli, čuvajte me!  
Dok mi t'jelo pripočine  
Da mi duša ne pogine.  
Dok mi t'jelo zemlji pa'ne  
Da mi duša Bogu da'ne!  
Amen.**

Iz moga ranjenog krvavoga srca, probodenog kopljem jednoga vojnika, pote-koše krv i voda. I ja nastavih svoj vapaj:

**“(...) moji dani nestaju poput dima, a moje kosti gore kao oganj.  
Srce mi se suši kao pokošena trava i kruh svoj zaboravljam jesti.  
Od snažnih jecaja mojih kosti mi uz kožu prionuše.  
Slična sam čaplji u pustinji,**

**Postah kao sova na pustoj razvalini. Ne nalazim sna i uzdišem, k'o samotna tica na krovu (...) . Pepeo jedem poput kruha, a piće svoje miješam sa suzama.**

**(...) Moji su dani k'o oduljena sjena, a ja se, gle, sušim poput trave.**

**Smrt neka ih zaskoči, živi nek siđu u Podzemlje, jer im je pakost u stanu i u srcu.**

**Nek im bosansko kraljevstvo bude zamka, a žrtvene gozbe stupica.**

**Nek im potamne oči da ne vide, nek im bokovi svagda oslabe.**

**Njihova kuća, ko moja, nek opusti, u njihovu šatoru nek nitko ne stanuje.**

**Nek budu izbrisani iz knjiga živih, među pravednike neka se ne broje.**

**(...) Djeca njihova nek postanu siročad , a njihove žene udovice.**

**Nek im djeca budu skitnice i prosjaci. Nek budu bačena iz opustjelih domova.  
 Nek im lihvari prigrabe posjede.(...) Nitko ne imao prema njima samilosti.  
 Nitko se ne smilovao siročadi njihovoj. Neka im se zatre potomstvo!  
 U drugome koljenu neka se zatre ime njihovo.  
 (...) Jer evo, dušmani moji buče, i mrzitelji naši glave podižu.  
 Protiv naroda se moga rote. Govore: Dodite, zadržimo ih da ne budu narod, nek se ime Bosne više ne spominje.**

Oči se moje otvaraju i ja vidim – NEMA MOJE KATARINE I MOGA SIGISMUNDA!

**“zbuni me vika dušmanska, navalije na me nesrću i djecu moju odvedoše.  
 Srce mi je ustreptalo i istrah me smrtni spopade.  
 Užas me i trepet hvata, groza me obuze.  
 Zavapih: O. da su mi krila golubinja, odletjela bih da otpočinem!  
 Daleko, daleko bih letjela, u pustinji se nastanila.  
 Brzo bih si potražila sklonište od bijesne oluje i vihora.”**

Dubrovnik, grad u koji sam se sklonila bježeći pred osvajačkom najezdom, očekujući svoju otetu djecu, otkazao mi je gostoprimitstvo, plašeći se moćnih osvajača. Nije mi uzvratilo dobrotom koju smo mu mi, bosanski vladari kroz povijest široko nudili. Ponizna i bogobojazna, nalazila sam isprike za svoje uplašene prijatelje, Dubrovčane i – otišla u Tuđinu, u Rim.

**“Na putu kojim prolazim  
 Potajnu mi zamku staviše.  
 Obazrem li se nadesno i pogledam: nitko ne zna za mene.  
 Nemam kamo pobjeći, nitko za život moj ne mari.”**

Rim me je primio i nije me ponizio.

Moleći za Sigismunda i Katarinu, djecu svoju koju su mi grubo otuđili, živjela sam i umrla kraljevski dostojanstveno, pokopana u nadi, u rimskoj crkvi Sancta Maria d' Ara Coeli (*santa Marija daraćeli!*).

Bosanskom je ćirilicom-bosančicom napisana moja kraljevska nadgrobna ploča, ali, je danas dokinuta i moja se tužna uspomena čuva na jednome stubu te crkve. Na njemu je, latinskim jezikom i pismom obilježeno moje posljednje znamenje:

I. *KATARINI KRALICI BOSANJSKOI STIPANA HERCEGA WSVETOGA  
SAVE W PORODA ELENE IKUXE CARA STIPANA ROENI TOMAŠA  
KRALA BOSANJSKOGA ŽENI KOL, ŽIKI GODINI. N.I.D. I PRIMINU  
U RIMI NA LITA GNA Y.U.O.I. LITO. NA. K.I.E.DNI. OKTOBRA.  
SPOMINKA. NE PIBZOMJ. POSTAVLENJ.*

1590.

II. DOM CATHERINAE REGINAE BOSNENSI, STEPHANI DUCIS  
SANCTI SABE, EX GENERE, HELENE, ET DOME PRINCIPIS  
STEPHANI, NATAE. THOMAE REGIS BOSINAE UXORI.  
QUANTUM VIXERIT ANNORUM LIIII. ET OBIIT ROMAE, ANNO  
DOMINI MCCCLXXVIII. XXV. DIE OCTOBRIS, MONUMENTUM  
IPSIUS SCRIPTIS POSITUM. PALATINUS ROMAE SCRIBEBAT.  
M.D.XXXV.

A bol moja, bol izgubljene žene i majke nije nigdje zapisana. Ona i danas u nebo vapije i, poslušajte svake jeseni u listopadu, bosanskim šumama i gorama moje jade i čemere, majčinsku uspavanku koju sam im pjevala u bešici i danas im pjevam:

**Oj djetešce moje drago, vesela sam ti,  
Ti si moje mило blago, spavalo bi ti.  
Sinak mili moj ljubljени nuder zaspi ti,  
Oj golube moj mileni sve moje si ti.  
Tebe otac ljubi slavi vrhu svih ljudi  
Jer ti si mu sinak dragi i nitko drugi.  
Ljepa moja ti ružice, mili sinak moj.  
Mirisava ljubičice, željni golub moj!  
(ili onaj song Spavaj sine san te prevario...)**

Sigismunde, sine, oči materine! Nemoj Bosnu zaboraviti, nemoj majku smetnuti s uma!

Katarina, ‘ćeri moja jedina! Ne odvajaj se od brata svoga!

**Nema kiše bez crna oblaka, a ni brata dok ne rodi majka.**

Narode moj, bosanski, držite se jedni drugih:

**Bez pomoći višnje s nebi, svijeta je stavnost svjem bjeguća.**

**Satiru se sama u sebi, silna carstva i moguća!**

Nebo će i zemlja proći, a moje riječi raznosit će bosanski vjetri i vode od sada do vječnosti.

Ne znate gdje su mi kosti! Dobro me pogledajte i poslušajte, vi čiji glasovi stoljećima odjekuju bobovačkim ruševinama:

**Viknu soko na Bobovcu gradu,**

**Viče nama, sutješkim ženama:**

**U Rimu je umrla svetica**

**Katarina, bosanska kraljica!**

Ja čujem vašu pjesmu i znam naše bosanske molitve:

S tim sam molitvama na usnama, zajedno s vama, vezla misno ruho i oltarnike, i darivala ih našim crkvama.

S tim sam molitvicama ušla u red sv. Franje i umrla kao trećoredica.

S tim vas molitvama pozdravljam i ohrabrujem da podignete koljena, čela i poglede, svjesni onoga što ste bili i što jeste.

I budete ponosni, a ne uvijek i svakome ponizni. Kako sam izgubila vezu sa svojom djecom, vašim nesuđenim vladarima, ja sam vas zavjetom ostavila na duhovnu brigu Svetome ocu, a moja ljubav za vas vječno gori plamenom molitvom.

**Bože, čuvaj Bosnu i njezine plemenite ljude**

**među koje se želim blaženo vratiti!**



# Katarza u kontekstu kazališta i znanosti

## *Uvod*

Grčki filozof Aristotel definirajući tragediju u svojoj *Poetici* naveo je *katarzu* kao pročišćavanje emocija sažaljenja i straha njihovom eksteriorizacijom kroz recepciju tragedije.<sup>1</sup> S vremenom je pojam *katarza* prešao iz filozofije u brojne druge znanosti poput psihologije, sociologije, književne teorije i sl. U općem kontekstu, katarza označava iskustvo pozitivne psihičke preobrazbe koja može nastati iz naših pozitivnih ili negativnih iskustava, pri čemu se pozitivni ili negativni osjećaji dovode u emocionalnu ravnotežu. Aristotelova teorija o katarzi nadahnjuje do danas, iako su se javljala i oprečna mišljenja (od Platona do Brechta) da su emocije opasne te ih treba držati pod nadzorom, a ne izražavati i pročišćavati. Aristotel je o katarzi govorio u sklopu definicije tragedije, ali ju nije definirao, pa su se kroz stoljeća javile brojne interpretacije.<sup>2</sup>

Rad će se pozabaviti različitim kontekstima u kojima se pojam katarza spominje (medicinski, religijski i intelektualni), krenuvši od opće definicije pojma. Također, s obzirom da je bavljenje pojmom katarze proizvelo dvije struje kritičke interpretacije (emotivističku i kognitivističku), osvrnut će se i na ove aspekte bavljenja pojmom katarza.

Katarza je kontraverzan pojam od samog svoga ulaska u kazališni kontekst. U 20. i 21. stoljeću, europsko kazalište glavne struje ima izrazito subverzivan odnos prema katarzi, dok se u vodećem američkom kazalištu katarza afirmira.

---

<sup>1</sup> Aristotel. O pjesničkom umijeću. (prev. Z. Dukat) u: Povijest književnih teorija, SNL, Zagreb, 1979.

<sup>2</sup> Puškar Mustafić, Nadira, Katarzični efekti suvremene auto/biografske američke drame [doktorska disertacija], Osijek: Filozofski fakultet Osijek, 2017., str. 5-7.

Psihologija i sociologija navode katarzu kao važan pojam u svojim praksama. Rad će izdvojiti neke primjere koji smještaju katarzu u kontekste ovih dviju znanosti.

### *Opća definicija pojma*

U djelu *O pjesničkom umijeću*, često zvanom i *Poetika* (4. st. pr. Kr.), grčki filozof Aristotel definira tragediju kao "... oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašene govorom (i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u određenim dijelovima tragedije); oponašanje se vrši ljudskim djelovanjem, a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja."<sup>3</sup> U navedenoj definiciji tragedije, termin *katarza* (grč. κάθαρση) preveden je kao "očišćenje", a prijevodi termina u raznim leksikonima i rječnicima književnih pojmova variraju pa se rabe i izrazi "(o)čišćenje", "pročišćavanje" ili "prečišćavanje".

*Leksikon antičkih termina* prevodi katarzu kao "očišćenje", a određuje ju kao termin iz Aristotelove *Poetike* i teorije književnosti kojim se označuje "konačan učinak tragedije, koja najprije djeluje na gledaoca izazivajući sažaljenje i strah, a potom dovodi do očišćenja takvih afekata."<sup>4</sup> U *Rečniku književnih termina* katarza se objašnjava neznatno drukčije. Naime, umjesto o očišćenju emocija, govori se o emocionalnom "prečišćavanju" koje tragedija izaziva u gledateljima.<sup>5</sup> Milivoj Solar u *Rječniku književnoga nazivlja* prevodi katarzu kao "očišćenje", ali u nastavku svoje definicije govori o njoj kao o "pročišćenju" kada kaže da je to "... konačan učinak tragedije koja (...) izaziva u gledatelja strah i sućut, pa time dovodi do pročišćenja takvih osjećaja."<sup>6</sup>

*The Oxford Dictionary of Literary Terms* uzima u obzir dva prijevoda katarze, odnosno objašnjava ju kao "efekt 'čišćenja' ili 'pročišćenja' koji ostvaruje tragična drama."<sup>7</sup> U *The Routledge Dictionary of Literary Terms* o katarzi se ponovo govori kao o "čišćenju", odnosno o "... psihološk(om) efekt(u) koji tragedija ima na publiku."<sup>8</sup> *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* određuje

<sup>3</sup> Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. (prev. Z. Dukat) u: *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979.

<sup>4</sup> Škiljan, Dubravko (ur.). *Leksikon antičkih termina*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.; str. 153.

<sup>5</sup> Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.; str. 319.

<sup>6</sup> Solar, Milivoj. *Rječnik književnog nazivlja*. Zagreb: Golden Marketing – Tehnička knjiga, 2006.; str. 140.

<sup>7</sup> Baldick, Chris (ur.). *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press, 2008.; str. 49., vlastiti prijevod.

<sup>8</sup> Childs, Peter i Roger Fowler, (ur.). *The Routledge dictionary of literary terms*. (3. izdanje). New York: Routledge, 2006.; str. 23, vlastiti prijevod.

i prevodi katarzu kao “efekt ‘pročišćavanja’ emocija sažaljenja i straha tijekom gledanja (ili čitanja) tragedije.”<sup>9</sup> U *Key Concepts in Literary Theory* katarza se objašnjava u sklopu definicije aristotelijanskog, odnosno ideja izvedenih iz Aristotelovih djela, a naglasak je na spoznaji moralnih pouka iz čega, prema toj definiciji, nastaje katarza (tj. čišćenje):

“Najviši oblik tragične radnje prema Aristotelovim načelima bio je onaj koji se fokusirao na elemente obrata u sudbinama protagonista, prepoznavanjima moralnih lekcija, i katarzi publike kroz koju gledatelji bivaju očišćeni od svog iskustva kada ga vide kao odglumljenu radnju. Naglasak je prema tome na strukturi i moralnom odjeku publike na strukturu.”<sup>10</sup>

*A Dictionary Of Literary And Thematic Terms* navodi dva moguća prijevoda termina *katarza*: “čišćenje” ili “pročišćenje”. Osim toga, u ovoj definiciji iznosi se i dilema oko toga na koga ili na što se katarza može odnositi: “da li ‘katarza’ opisuje iskustvo publike, ili se odnosi na radnju same drame.” Navodi da postoje pobornici jedne, odnosno druge teze, ali i da se “obje grupe slažu da su dva navedena stajališta kompatibilna, a ne kontradiktorna.”<sup>11</sup>

U književnom priručniku *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory* katarza se označava kao Aristotelov pojam iz njegova djela *Poetika*, kojim se autor koristi da opiše djelovanje tragedije na gledatelje. Nadalje, u toj definiciji prijevod katarze kao ‘čišćenja’ izvodi se iz medicinskog porijekla tog termina: katarza je “(g)rčki medicinski termin koji se odnosi na ispiranje nečistih ili prljavih supstanci...”<sup>12</sup>

U kazališnom priručniku *Pojmovnik teatra* autorica Patrice Pavis ističe da je identifikacija publike s likovima u drami važan dio katarze, odnosno emocionalnog očišćenja:

“Aristotel u *Poetici* (1449b) opisuje očišćenje osjećaja (uglavnom *straha* i *sažaljenja*) do kojeg dolazi upravo u trenutku kada ih gledatelj oćuti poistovjetivši se (*identifikacija*) s tragičnim junakom.”<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Bennett, Andrew i Nicholas Royle. *An introduction to literature, criticism and theory*. (3. izdanje) Edinburgh: Pearson education, 2004.; str. 108., vlastiti prijevod.

<sup>10</sup> Robins, Ruth i Kenneth Womack. *Key concepts in literary theory*. (2. izdanje). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.; str. 12., vlastiti prijevod.

<sup>11</sup> Quinn, Edward. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. (2. izdanje). New York: Checkmark Books, 2006.; str. 69–70., vlastiti prijevod.

<sup>12</sup> Isto, str. 55., vlastiti prijevod.

<sup>13</sup> Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Anne Übersfeld (ur.) i Jelena Rajak (prev.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti i Izdanja Antibarbarus, 2004.; str. 155.

Tumačeći medicinsko porijeklo izraza katarza, Pavis primjećuje da se identifikacija, ako se tumači s medicinskog aspekta, "... izjednačava s činom afektivnog pražnjenja i olakšanja" te da "(ni)je isključeno da otuda proizlazi [opis katarze] (op. N. P.) kao ispiranja i očišćenja uslijed regeneracije subjekta osjetilne spoznaje."<sup>14</sup> Nastavivši o njezinom učinku u umjetnosti, Pavis ističe da se "... očišćenje koje je poistovjećeno s identifikacijom i estetskim užitkom može vezati (...) za aktivnost imaginacije i proizvodnju scenske iluzije".<sup>15</sup>

Ukratko, iz zbroja navedenih definicija proistječe da (je):

1. katarza ('čišćenje', 'pročišćenje' ili 'prečišćavanje' emocija) nastaje čitanjem ili gledanjem tragedije (drame)
2. katarzičnom iskustvu prethodi emocionalno identificiranje ili poistovjećivanje recipijenta s likovima (tj. osjećaju strah, sažaljenje ili slične emocije)
3. vrhunac drame izazvane emocije dovodi u ravnotežu, tj. postiže njihovu katarzu.<sup>16</sup>

### ***Katarza: medicinski, religiozni i intelektualni aspekt***

Tri najustaljenija tumačenja ili objašnjenja katarze jesu: 1. katarza kao "čišćenje" (lat. *purgare, purgatio*); 2. katarza kao "pročišćenje" (lat. *purificatio*) i 3. katarza kao "razjašnjenje" (lat. *clarificatio*).<sup>17</sup> Ta različitost u tumačenju nastala je kao posljedica nedorečenosti Aristotelove definicije katarze koja se spominje, ali ne definira i odražava tri aspekta tumačenja katarze: medicinski, religiozni i intelektualni.<sup>18</sup>

### ***Medicinski aspekt: katarza kao "(o)čišćenje"***

U 19. stoljeću nastala je velika kontroverza oko toga treba li katarzu tretirati kao metaforu iz medicine, religije ili pak kao intelektualno razjašnjenje. Kako prenosi Humphrey House, prvo tumačenje ili teorija da je katarza medicinska metafora navođeno je dva puta. Prvi je o katarzi u tom kontekstu govorio Henri

<sup>14</sup> Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Anne Übersfeld (ur.) i Jelena Rajak (prev.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti i Izdanja Antibarbarus, 2004.; str. 155.

<sup>15</sup> Isto, str. 155.

<sup>16</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 104.

<sup>17</sup> Janko, Richard. "From Catharsis to the Aristotelian Mean". *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 342.

<sup>18</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 104.

Weil 1847. godine, a poslije njega i Jacob Bernays 1857. godine. John Milton u svom predgovoru *Samson Agonistes*a (1671) implicira da zna za interpretaciju katarze kao medicinske metafore, ali je ne smatra adekvatnom. Za razliku od Milтона, Samuel Henry Butcher i Ingram Bywater uporabom nekih fraza u svojim raspravama prešutno prihvaćaju medicinsko porijeklo termina. Slično je i s W. Hamiltonom Fyfeom koji katarzu prevodi kao “snažno sredstvo za čišćenje” ili “dobro čišćenje”, a to su sve medicinski termini.<sup>19</sup>

Bernaysovo tumačenje katarze kao “likvidacij(e) opasne koncentracije emocija pogubnih za duševno zdravlje”<sup>20</sup> prihvaća većina znanstvenika. Međutim, spomenuta interpretacija naišla je i na zamjerke, odnosno prošla je kroz određene korekcije. Na primjer, Richard Janko uočava da Bernaysovi sljedbenici vide katarzu kao sredstvo za otklanjanje pretjeranih i nepoželjnih emocija publike, iz čega slijedi da najbolja publika za tragediju treba biti sastavljena od ljudi s patološkim predispozicijama za osjećanje emocija u pretjeranoj mjeri. Međutim, ističe dalje Janko, sam Aristotel protivio se takvom snažnom psihološkom reduciranju te bi Bernaysova interpretacija, prema kojoj mudri i moralni ne bi mogli imati koristi od procesa katarze, implicirala posljedice koje bi Aristotel sigurno odbacio.<sup>21</sup>

Humphrey House, koji također kritizira medicinsku interpretaciju katarze, smatra da je široka rasprostranjenost medicinskih interpretacija katarze utemeljena na površnom prevođenju latinske riječi *purgare* (hrv. ‘čišćenje’). Kako on upozorava, prijevodi te riječi ograničeni su gotovo isključivo na medicinski kontekst, gdje se o čišćenju govori kao izbacivanju nečeg nepoželjnog uporabom purgativnih sredstava. Međutim, argumentira House, bilo bi nelogično nastojati izbaciti emocije sažaljenja i straha čišćenjem, s obzirom na to da je dobro da ih ljudi umjereno osjećaju. Također, upozorava on, čišćenjem se ne može izbaciti ni “morbidni element” emocija, kako predlažu neki teoretičari, jer se takav element nigdje ne spominje.<sup>22</sup> Kako zaključuje House, katarzu je ipak moguće tumačiti kroz medicinski kontekst, ali ne u kvantitativnom smislu koji podrazumijeva izbacivanje, već u kvalitativnom, koji podrazumijeva uspostavljanje kvalitativne promjene u tijelu, tj. ravnoteže (npr. između hladnoće i topline). U Aristotelovom djelu *Problemi*, navodi on, sažaljenje i strah spominju se kao crni dio tijela

<sup>19</sup> Isto, str. 105.

<sup>20</sup> Beker, Miroslav. *Povijest književnih teorija*. Zagreb: SNL, 1979.; str. 51.

<sup>21</sup> Janko, Richard. “From Catharsis to the Aristotelian Mean”. *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 342.

<sup>22</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 105–106.

koji je vezan za hladnoću. Međutim, nigdje se ne inzistira na tome da se taj crni dio odstrani, nego da se dovede u ravnotežu, a upravo bi to bila medicinska forma katarze.<sup>23</sup>

### ***Religiozni aspekt: katarza kao “pročišćenje”***

Osim u Aristotelovoj definiciji tragedije, katarza se u *Poetici* pojavljuje još jednom, i to u kratkom pregledu Euripidova djela *Ifigenija na Tauridi*, gdje označava religiozno pročišćenje (lat. *purificatio*) Oresta od religiozne nečistoće.<sup>24</sup> Osim toga, Aristotel je spomenuo katarzu u *Politici VIII*, 7. i najavio da će ju definirati u kontekstu poezije, ali to nije učinio. Ipak, taj Aristotelov odlomak koji govori o katarzičnim učincima glazbe, referenca je na koju se teoretičari pozivaju kada interpretiraju katarzu kao “olakšanje od opterećenja osjećajima”.<sup>25</sup> Kako prenosi House, Aristotel je tvrdio da su osjećaji poput sažaljenja, straha ili entuzijazma utemeljeni u nekim dušama. S obzirom na to da su, prema Aristotelu, religiozne osobe podložne padanju u trans, on smatra da se njihov entuzijazam ne može liječiti potiskivanjem, niti ga se može pustiti da odluta bez kontrole.

Umjesto toga, predlaže on, entuzijazam mora proći katarzu putem religiozne i ritualne glazbe, jer se time osoba koja je pogođena entuzijazmom vraća u stanje emocionalne ravnoteže.<sup>26</sup>

Stanje duše, kaže Aristotel, koje je prisutno kod sviju nas, osjetnije pogađa neke, premda u različitim stupnjevima; primjer su sažaljenje i strah, a također *enthousiasmos* (obuzetost božanstvom, opsjednutost). Neki su, naime, podložni toj (duševnoj) smetnji, ali kad se izlože djelovanju muzike, koja ih dovodi u orgijastičko stanje, vidimo kako postanu sabrani kao da su bili podvrgnuti liječenju, to jest katarzi. I oni koji naginju sažaljenju i strahu, te općenito oni koji su emotivne naravi, pa i ostali u mjeri u kojoj je svatko podložan tim utjecajima, moraju proći isto iskustvo i neku vrstu katarze i, u nekom smislu, olakšanja praćena ugodom.<sup>27</sup>

Postoje teoretičari poput H. Ottea, E. F. Papanoutsosa i G. F. Elsea koji smatraju da se katarza (pročišćenje) odnosi na događaje u drami, a ne na emocije.<sup>28</sup> Kako prenosi Beker, u Elseovom prijevodu Aristotelove definicije tragedije

---

<sup>23</sup> Isto; str. 105–106.

<sup>24</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 104.

<sup>25</sup> Isto, str. 106.

<sup>26</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 107.

<sup>27</sup> Beker, Miroslav. *Povijest književnih teorija*. Zagreb: SNL, 1979.; str. 50.

<sup>28</sup> Isto, str. 51.

stoji da "... tokom događaja ispunjenih sažaljenjem i strahom, tragedija postiže pročišćenje tih bolnih i sudbonosnih čina, koji imaju takav kvalitet, tj. koji sadrže sažaljenje i strah."<sup>29</sup> Međutim, danas se svi općenito slažu oko toga da se katarza odnosi na emocije gledatelja, a ne na događaje u drami, tj. na radnju. Kako ističe Richard Janko, tumačenje katarze kao pročišćenja radnje moguće je jedino ukoliko se porekne važnost *Politike* s njezinim referiranjem na *Poe-tiku* (VIII 1341b30). S druge strane, zaključuje on, modificirana inačica te teorije, koja primjenjuje katarzu na emocije likova i gledatelja, prihvatljivija je i logičnija.<sup>30</sup> Naime, lik u drami može spoznati uzrok svoje nesreće i kajati se kada se razjasni uzrok *hamartie* koja ga je do nesreće dovela. Međutim, kako stoji u ovoj teoriji, i prikaz prosvjetljenja lika na sceni svakako će doprinijeti i prosvjetljenju gledatelja.<sup>31</sup>

### ***Intelektualni aspekt: katarza kao "razjašnjenje"***

Kako prenosi Beker, slijedeći Jacoba Bernaysa, svi veći rječnici i priručnici davali su katarzi dva osnovna leksička značenja: moralno pročišćenje i medicinsko čišćenje. Tek u 9. izdanju Liddell-Scotta, uz imena Epikur i Filodem, spominje se i treće značenje: intelektualno razjašnjenje.<sup>32</sup> Prvi koji je tumačio katarzu kao intelektualno razjašnjenje bio je S. O. Haupt (1911. i 1915.), a danas to stajalište brane R. McKeon, H. D. F. Kitto, P. L. Entragio i Leon Golden.<sup>33</sup>

Golden tvrdi da nam prikaz univerzalnih primjera ljudskih postupaka putem fikcije dopušta da vidimo te primjere jasnije, što vodi do razjašnjenja (lat. *clarificatio*) ili katarze koja djeluje na intelektualnoj razini. Općenito, zaključuje Janko, Golden izjednačava zadovoljstvo koje dobivamo iz tragedije s kognitivnim zadovoljstvom koje nastaje prepoznavanjem reprezentacije neke ideje u fikciji.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Isto, str. 51.

<sup>30</sup> Janko, Richard. "From Catharsis to the Aristotelian Mean". *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 346.

<sup>31</sup> Isto, str. 346.

<sup>32</sup> Beker, Miroslav. *Povijest književnih teorija*. Zagreb: SNL, 1979.; str. 51.

<sup>33</sup> Isto, str. 51.

<sup>34</sup> Janko, Richard. "From Catharsis to the Aristotelian Mean". *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 346–7.

### *Preplitanje triju interpretativnih aspekata katarze*

Sve navedene interpretacije katarze (čišćenje, pročišćenje ili razjašnjenje) nastale su modifikacijom osnovnog principa. U medicini se taj princip odnosi na fizička stanja. Prema Medicinskom leksikonu Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža katarza je: postupak pročišćenja, pri kojemu je Hipokrat mislio na tjelesno, a Platon na tjelesno i duhovno. (k. inače u klasičnoj grčkoj drami predstavlja glavni od 5 dijelova drame – raščišćavanje zapleta). Čini se da je Janet prvi upotrijebio tu metodu pod nazivom “moralna dezinfekcija” u liječenju odreagiranjem (abreagiranjem) patogenih predodžbi kod histeričnih poremećaja. Breuer i Freud upotrijebili su taj izraz u hipnotičkom liječenju histeričnih stanja, dok je kasnije Freud isto postizao metodom tzv. slobodnih asocijacija. Osnova je u povezivanju neugodnih emocija s događajem koji ih je izazvao i tada na svjesnom planu nastupa odreagiranje. Katarktička metoda prema tome prethodi psihoanalitičkom liječenju.<sup>35</sup>

Također, katarza se kod religije i poezije odnosi na emocionalna stanja. Kao konkretan primjer House uzima riječ “zdrav”, kojoj se, stavljenoj u isključivo medicinski kontekst, oduzima opći princip “dobrobiti”, koji osim fizičkog može biti i moralni, mentalni, emocionalni i sl.<sup>36</sup> Također, uočava House, tragedija općenito prikazuje remećenje harmonije dobra i zla, prema kojoj bi dobri trebali uživati, a loši patiti. Suština takve situacije poziva na sažaljenje, a to je zapravo tragično sažaljenje (suosjećanje) koje bi trebalo biti upućeno samo prema dobrima i da kao takav predstavlja “emocionalnu stranu pravde.”<sup>37</sup>

Slične zaključke o različitim interpretacijama katarze kao o “pročišćenju” (lat. *purificatio*) ili “razjašnjenju” (lat. *clarificatio*) donosi i Richard Janko. On smatra da teoretičari koji se opredijele za jednu od tri popularne interpretacije katarze ne zadiru dovoljno duboko u njezinu bit, jer time zanemaruju način na koji praktična mudrost uključuje osjećanje prigodnih emocija u prigodnim situacijama. Aristotel je, ističe Janko, stavljao naglasak na učenje iz mimeze (grč. *mimesis* – oponašanje, imitacija) jer je, kao i Platon, smatrao da gledanje određenih prikaza i emocionalne reakcije koje oni izazivaju mogu stvoriti navike. Katarza bi nas prema tome, zaključuje on, trebala usmjeriti prema tome da osjećamo određene emocije na pravi način, u pravo vrijeme, prema pravom objektu, s ispravnim motivom i u prigodnoj mjeri.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> “Katarza”. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30849> (pristupljeno 16. rujna 2016.).

<sup>36</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 108.

<sup>37</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 102.

<sup>38</sup> Janko, Richard. “From Catharsis to the Aristotelian Mean”. *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 347.

### ***Katarza: emotivistički ili kognitivistički pristup***

Cynthia A. Freeland pravi općenitiju podjelu interpretatora katarze na kognitiviste i emotiviste. Prema emotivističkom pristupu, ističe ona, katarza nastaje iz uviđanja i osjećanja nečega i, iako publika može primjenjivati kognitivističke vještine gledajući i reagirajući na tragediju, to za emotiviste nije pravo zadovoljstvo tragedije.<sup>39</sup> Konkretno, Johnatan Lear, jedan od pobornika emotivističke interpretacije, smatra da katarza dolazi iz posebnoga tragičnog zadovoljstva, koje po njemu nikako ne podrazumijeva čišćenje ili pročišćenje emocija. Iako Lear dopušta dio kognitivističke interpretacije u kojoj se tvrdi da gledanje tragedije uključuje upotrebu kognitivnih vještina (razmišljanje, prosuđivanje i sl.), on naglašava i to da se gledanjem tragedije ne mogu naučiti osjećati određene emocije u prigodnoj mjeri.<sup>40</sup> Tragično zadovoljstvo ili katarza prema Learu proizlaze iz činjenice da publika ima mogućnost poistovjetiti se s likovima i proživjeti neki život ili sudbinu, a ipak ostati svjesna da se nalazi “na sigurnom”, tj. u kazalištu:

(...) mogućnost tragedije u svakodnevnom životu previše je udaljena da opravda pravi strah, a s druge strane, previše važna i previše blizu da bi je ignorirali. Tragedija osigurava prostor u kojem se mogu imaginativno proživjeti tragične emocije. (...) Međutim, presudno je za zadovoljstvo koje dobivamo iz tragedije da nikada ne izgubimo iz vida činjenicu da smo publika koja uživa u umjetničkom ostvarenju. U suprotnom, uгода katarze iz sažaljenja i straha kolabirat će u naprosto bolno iskustvo ovih emocija. (...) Iskustvo tragičnih emocija u prikladno neprikladnom okruženju (...) pomaže u objašnjavanju našeg iskustva olakšanja u kazalištu. Mi imaginarno živimo do kraja, ali ništa ne riskiramo. Olakšanje stoga nije ono “otpuštanje nagomilanih emocija” samo po sebi, već je to emocionalno olakšanje kroz otpuštanje ovih emocija u sigurnom okruženju.<sup>41</sup>

Kognitivisti, primjećuje Freelandova, govore o katarzi koja “(...) uključuje osjećaje, ali (...) zahtijeva i donošenje odgovarajućih intelektualnih prosudbi o određenim promišljenim odlukama predstavljenim u tragediji”.<sup>42</sup> Navodi primjer

<sup>39</sup> Freeland, A. Cynthia. “Plot Imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle’s Poetics”. *Aristotle’s Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 122.

<sup>40</sup> Lear, Jonathan. “Katharsis”. *Aristotle’s Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 317.

<sup>41</sup> Lear, Jonathan. “Katharsis”. *Aristotle’s Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 334.

<sup>42</sup> Freeland, A. Cynthia. “Plot Imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle’s Poetics”. *Aristotle’s Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 122.

Marthe Nussbaum koja kaže da je svrha katarze da “(...) kroz svoje sažaljenje i strah (...) gledatelji steknu dublji uvid u svijet u kojem moraju živjeti, odnosno u prepreke s kojima se njihova dobrota susreće, kao i uvid u potrebe (koje svaki od njih ima) da nekome pomogne”.<sup>43</sup> Govoreći o značenju emocija sažaljenja i straha, Nussbaumova kaže:

(...) sažaljenje i strah nisu samo alati razjašnjenja koje se nalazi u nama i koje se odnosi isključivo na intelekt. Reagirati na ovaj način samo je po sebi vrijedno i dio je razjašnjenja o tome tko smo mi zapravo. To je prepoznavanje praktičnih vrijednosti, i stoga, i nas samih, što nije manje važno od prepoznavanja i percepcija intelekta. Strah i sažaljenje i sami su elementi prigodne praktične percepcije naše situacije. Aristotel se razlikuje od Platona, ne samo po mehanizmima razjašnjavanja, nego i po stavu o tome što je to, u dobroj osobi, razjašnjenje. S ovim izloženim razmatranjima, mogli bismo sumirati naše rezultate i reći, u Aristotelovo ime, kako je funkcija tragedije postići, kroz sažaljenje i strah, razjašnjenje (ili prosvjetljenje) koje se tiče iskustava koja izazivaju sažaljenje i strah.<sup>44</sup>

Kognitivistički interpretatori katarze, ističe Freelandova, smatraju da publika odgovarajući na prikazane događaje sažaljenjem i strahom istovremeno i razmišlja, te i iz toga izvlači prigodne prosudbe koje se tiču moralnih pitanja i problema predstavljenih u drami. Općenito, zaključuje ona, prema interpretaciji Nussbaumove katarza publici daje široki spektar emocionalnih ili intelektualnih razjašnjenja (lat. *clarificatio*), koja se tiču toga tko smo, kao i praktične percepcije naše situacije. Dakle, prema kognitivističkom pristupu, katarza u drami nastaje iz našeg prepoznavanja i promišljanja o moralnim istinama koje su zapisane u tragediji i nama upućene.<sup>45</sup>

Ukratko, katarzična iskustva koja recipijenti mogu doživjeti mogu biti:

a) Emotivistička:

- recipijenti osjećaju emocionalno olakšanje ili rasterećenje zbog mogućnosti da prožive ili prorade osobna životna iskustva
- razvijaju suosjećanje za druge

---

<sup>43</sup> Nussbaum, Martha C. “Tragedy and self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity”. *Aristotle’s Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 287., vlastiti prijevod.

<sup>44</sup> Nussbaum, Martha Craven. *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.; str. 300–339., vlastiti prijevod.

<sup>45</sup> Freeland, A. Cynthia. “Plot Imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle’s Poetics”. *Aristotle’s Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 122.

## b) Kognitivistička:

- recipijenti osjećaju emocionalno zadovoljstvo zbog činjenice da su nešto naučili iz iskustava likova iz drama.

*Emocije katarze*

Kako uočava Humphrey House, Aristotel uzima emocije sažaljenja i straha kao tragički par kada definira njihovu prirodu u odnosu na objekt sažaljenja:

(...) sažaljenje, prema Aristotelu, nije altruistična i nesebična emocija. S njegove točke gledišta, ne može biti sažaljenja ukoliko ne postoji i strah. Sažaljenje se, kao i strah, izvodi iz instinkta samoočuvanja, odnosno proistječe iz osjećaja da bi se slična patnja mogla dogoditi nama samima. Stoga bi objekti sažaljenja trebali biti kao i mi sami.<sup>46</sup>

S obzirom na to da se u Aristotelovoj definiciji tragedije sažaljenje i strah navode kao karakteristične i nužne tragične emocije, te da se predlaže njihova katarza, postavlja se pitanje o tome jesu li ostale emocije isključene iz katarzičnog iskustva. House tvrdi da sažaljenje i strah nisu jedine emocije katarze, a kao argument navodi činjenicu da je osnova suosjećanja s likovima iz drama utemeljena u tome da bi nam objekti suosjećanja trebali biti bliski kroz svoje iskustvo, tj. da bi trebali biti poput nas:<sup>47</sup>

Samo suosjećanje, od kojeg sažaljenje i strah i sami zavise, podrazumijeva divljenje. Također, suosjećanje podrazumijeva i slijeđenje osoba u drami u svim njihovim željama i svim emocionalnim elementima njihove situacije. Baš kao što se neki lik ne pojavljuje izdvojeno iz detalja radnje (koja, kako sam već ranije pokazao, uključuje emocije), tako suosjećanje s nekom osobom uključuje osjećanje svih emocija s njom, ma kakve da su one. Divljenje naginje ljubavi, a njegova suprotnost, pravedni gnjev, odnosno emocija ljutnje usmjerena smislom za pravdu, teži mržnji. Dakle, opisane emocije nisu isključene, pod uvjetom da su kompatibilne sa sažaljenjem i strahom.<sup>48</sup>

Poput Housea, i Richard Janko tvrdi da katarza osim sažaljenja i straha podrazumijeva širi spektar emocija. Analizom pojašnjenja iz različitih Aristotelovih djela (*Poetika*, *Retorika*, *Politika*, *Etika*), on iz Aristotelove definicije tragedije

<sup>46</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 101–2., vlastiti prijevod.

<sup>47</sup> Isto, str. 101–2.

<sup>48</sup> Isto, str. 103.

u *Poetici* (tragedija izaziva sažaljenje i strah, te postiže katarzu takvih emocija) izdvaja riječ “takvih” i zaključuje kako se on može odnositi na “ranije spomenute emocije” ali i na “ranije spomenute emocije i druge poput njih.”<sup>49</sup> Nadalje, uočava Janko, Aristotel u *Retorici* kaže da svi efekti javnog govorništva prolaze kroz razumno rasuđivanje (grč. *dianoia*), što izaziva emocije poput sažaljenja, straha, ljutnje i drugih, a to navodi na zaključak da i dramske radnje, jednako kao i javni govori, pored sažaljenja i straha, mogu izazvati različite osjećaje.<sup>50</sup>

Janko ističe kako u *Politici VIII* Aristotel navodi da su “sažaljenje, strah i emocije uopće” osjećaji koje svi proživljavaju kada gledaju kazališne predstave. Također, u *Etici II* i *Retorici II*, Aristotel ističe sažaljenje, strah i ljutnju kao emocije koje uključuju bol, te tvrdi da tragedija i ep dovode do katarze bolnih osjećaja uopće.<sup>51</sup>

Konačno, ističe Janko, komedija, kao i tragedija, može proizvesti katarzu kod recipijenata. Prvenstveno, uočava on, Aristotel je govorio da je emocija koju izaziva komedija smijeh, te ju je kao takvu povezivao sa smiješnim, odnosno efektom koji nastaje zbog psihičkih ili nekih drugih mana likova. Također, primjećuje Janko, na katarzu koju mogu proizvesti komedija i smijeh ukazivali su i drugi izvori, poput grčkih filozofa Proclusa i Iamblichusa.<sup>52</sup> *The Reader's Encyclopedia of World Drama* prenosi fragment poznat pod imenom *Tractatus Coslinianus* (c. 4. – 2. st. pr. Kr.), gdje je definicija komedije očigledno formulirana po uzoru na Aristotelovu definiciju tragedije u *Poetici*.

Komedija je imitacija smiješne i nesavršene radnje, koja dovoljno traje i na uljepšanom je jeziku, te u kojoj se odvojeno može pronaći nekoliko vrsta uljepšanog bića u nekoliko dijelova drame. Također, komediju predstavlja direktno glumac, odnosno ne predstavlja se pripovijedanjem. Konačno, cilj komedije je izazvati zadovoljstvo i smijeh i postići očišćenje takvih emocija.<sup>53</sup>

Komentirajući Aristotelovu tvrdnju prema kojoj bi tragedija trebala djelovati na gledatelje katarzično (tj. izazvati sažaljenje i strah, a potom ih pročistiti), Friedrich Hegel ističe kako bi, kao dio katarzičnog iskustva bilo površno uzeti u obzir isključivo emocije sažaljenja i straha.

---

<sup>49</sup> Janko, Richard. “From Catharsis to the Aristotelian Mean”. *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 350.

<sup>50</sup> Isto.; str. 350.

<sup>51</sup> Isto.; str. 350.

<sup>52</sup> Isto.; str. 350.

<sup>53</sup> Cooper, Lane. *An Aristotelian theory of comedy: with an adaptation of the Poetics, and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*. Harcourt, Brace and Company, 1922.; u Gassner, John, i Edward Quinn, (ur.). *The reader's encyclopedia of world drama*. Dover Publications. com, 2002.; str. 140., vlastiti prijevod.

Hegel se posebno osvrće na razliku između običnog sažaljenja i tragičkog sažaljenja (tj. suosjećanja), naglasivši da suosjećanje mogu osjetiti samo ljudi plemenitog karaktera i to prema dramskim likovima čiji je karakter savršen:

I baš kao što strah može imati dva oblika, tako isto može i suosjećanje. Prvo je (...) suosjećanje s nesrećama i patnjama drugih, a drugo ono koje se iskusi kao nešto konačno i negativno. Obični seljak dovoljno je sposoban za drugu vrstu suosjećanja (tj. sažaljenje). Međutim, plemeniti i veliki čovjek, nema želju da se guši ovakvom vrstom osjećanja (...). Suosjećanje je, suprotno tome, harmonično osjećanje s etičkim polaganjem prava i istovremeno je povezano s onim koji pati – to jest, s onim što je nužno implicirano u njegovom stanju (...). Ako tragični lik, kada izazove naš strah, ima u vidu moć napadnute moralnosti, to je stoga da probudi naše tragičko sažaljenje za svoju nesreću, te zato jer i sam nužno posjeduje snagu i savršen karakter (...). Stoga bi svakako trebali identificirati naše interese za tragični rasplet jednostavnim zadovoljstvom da tužna priča, nesreća, prosto kao nesreća, treba zaposjesti naše suosjećanje.<sup>54</sup>

U zaključku, House, Janko i Hegel iznose dovoljno argumenata koji svjedoče o tome da se proces katarze, osim sa sažaljenjem i strahom, može dovesti u vezu i s drugim emocijama. Slijedeći zaključke tih teoretičara u ovom doktorskom radu očekujemo ne samo katarzično iskustvo nego i prisutnost različitih emocija u tom iskustvu. Očekujemo da će drame/filmovi odabrani za ovo istraživanje osim sažaljenja i straha izazvati i druge emocije poput suosjećanja, ljutnje, tuge, radosti i dr. koje će također potaknuti nastajanje katarze.

### ***Odnos prema katarzi u kazalištu Platon vs. Aristotel***

Aristotelova teorija o katarzi proizlazi iz neslaganja između Aristotela i njegova mentora Platona. I Aristotel i Platon smatrali su da je dramska poezija mimetička umjetnost koja utječe na emocije gledatelja, što kasnije djeluje na cjelokupnu ličnost gledatelja i njihovo ponašanje u svakodnevnom životu.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The philosophy of fine art*. (prev.) F. P. B. Osmaston. London: G. Bell and Sons, 1920.; str. 298–300.; citirano u Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 62., vlastiti prijevod.

<sup>55</sup> “*Mimeza* se može koristiti na dva načina. Prvo, mimeza (grč. *mimos*, imitacija), odnosi se na imitaciju stvarnosti u umjetnosti. *Mimeza* se također može koristiti da se opiše proces kojim neki pisani žanr imitira drugi. Tako se na primjer književno djelo može predstavljati kao povijesni dokument kako bi se dobilo na vjerodostojnosti iskaza.”, citirano u: Robins, Ruth,

Međutim, razlikovali su se u poimanju prirode utjecaja jer je Platon smatrao da je izražavanje emocija pa tako i utjecaj dramske poezije štetan.<sup>56</sup> Kako uočava Janko, jedan od Platonovih glavnih prigovora mimetičkoj poeziji je taj da ona potiče emocije (npr. sažaljenje, požudu i sl.) koje bi, po njemu, bilo bolje potisnuti i držati pod kontrolom razuma. Naime, prema Platonu, čak i privremeno iskustvo proživljavanja određenih emocija može trajno utjecati na dušu gledatelja. Platon tvrdi da osjećaj sažaljenja za patnje likova na kazališnoj sceni otežava kontroliranje takve reakcije prema vlastitim nevoljama u stvarnom životu.<sup>57</sup> Dakle, katarza je za Platona negativna pojava.

O suštini katarzičnog iskustva (emocijama i identifikaciji s likovima) i katarzi u kontekstu kazališta izjasnili su se brojni dramatičari, književni teoretičari, filozofi i drugi. Jedni, slijedeći Platona, odbacuju identifikaciju s likovima u dramama, odnosno smatraju proživljavanje emocija potaknutih kazališnom izvedbom kao nešto negativno (npr. Corneille, Nietzsche, Brecht). S druge strane, postoji linija kritičara koja, kao i Aristotel, smatra da je identificiranje s likovima kroz emocije za gledatelje poželjno, jer im pomaže da za te emocije nađu mjeru u stvarnom životu, odnosno da postignu njihovu katarzu (Dryden, Goethe, Lessing, Addison).

Predodžba o katarzi neprestano se mijenjala kroz vrijeme, a različiti interpretatori katarze stavljali su naglasak na različite aspekte definicije tog pojma. Govoreći o emocijama sažaljenja i straha, Pierre Corneille slaže se s Aristotelom jer kaže da se “sažaljenje (...) tiče interesa osobe čiju patnju promatramo, odnosno da se strah koji to prati tiče (...) naše ličnosti...”.<sup>58</sup> “Taj strah”, kaže on, “dovodi nas do želje da ga izbjegnemo, a ta želja da se očiste, prečiste pa čak i unište u nama strasti koje, pred našim očima, uranjaju u nesreću osobe koju žalimo.”<sup>59</sup>

---

Julian Wolfreys and Kenneth Womack. 2nd. *Key concepts in literary theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.; str. 65., vlastiti prijevod.

<sup>56</sup> House, Humphrey. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.; str. 101.

<sup>57</sup> Janko, Richard. “From, Catharsis to the Aristotelian Mean”. *Aristotle's Poetics*. Amélie O. Rorty (ur.). Princeton: Princeton University Press, 1992.; str. 349–359; str. 342.

<sup>58</sup> Corneille, Pierre. “Discourse on Tragedy and the Methods of Treating It, According to Probability and Necessity”. Henry H. Adams i Baxter Hathaway (ur.). *Dramatic Essays of the Neoclassic Age*. New York: Columbia University Press, 1950.; str. 3.; citirano u: Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 60., vlastiti prijevod.

<sup>59</sup> Corneille, Pierre. “A Discourse on Tragedy”. J. H. Smith i W. W. Parks (ur.). New York: W. W. Norton, 1951.; str. 816.; citirano u: Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 60., vlastiti prijevod.

Corneille, međutim, više naginje “platonistima”, jer smatra kako je katarzu putem drame teško postići:

Sumnjam da se očišćenje strasti ikada događa, pa čak i u onim dramama koje imaju uvjete koje Aristotel zahtijeva. Oni se pojavljuju u drami *Le Cid* i uzrok su njezinog velikog uspjeha: Rodrigue i Chimene doživljavaju nesreću zbog ljudske slabosti kojoj smo, kao i oni, podložni; njihova nesreća izaziva naše sažaljenje i gledatelji zbog nje proliju toliko suza da je ovo nepobitno. Naše sažaljenje bi u nama trebalo stvoriti strah da zapadnemo u istu takvu nesreću i očistiti nas od prevelike ljubavi koja je uzrok njihove nesreće i čini da ih sažalijevamo; ali nisam siguran da nam to pruža ili da nas čisti, te se bojim da je Aristotelovo rasuđivanje po ovom pitanju ništa drugo do lijepa ideja.<sup>60</sup>

Friedrich Nietzsche, još jedan od teoretičara koji su poricali uspješnost katarze, smatrao je kako gledanje tragedije ne samo da ne čisti recipijente od sažaljenja i straha, već čak i pojačava te emocije u njima. Sažaljenje i strah, smatra on, nisu emocije čiji je impuls moguće smanjiti i osjetiti olakšanje njihovim privremenim zadovoljenjem, kao što je po njemu slučaj s emocijom ljubavi. Iako priznaje da postoje pojedinci čiju bi patnju gledanje tragedije moglo olakšati i ublažiti, Nietzsche se općenito slaže s Platonovom tvrdnjom da nas tragedija čini još plašljivijima i osjetljivijima:<sup>61</sup>

Da je (Aristotel, op. N. P. M.) bio u pravu, tragedija bi bila umjetnost koja je neprijatelj životu (...) nešto općenito štetno i sumnjivo. Umjetnost, inače veliki stimulant života, veliki detoksikant života, velika pokretačka volja života, ovdje postaje alat propadanja, pomoćnik pesimizma i bolesti (jer pretpostaviti, kao što je pretpostavio Aristotel, kako ćemo izazivanjem ovih emocija očistiti ljude od njih, jednostavno je greška).<sup>62</sup>

Na drugoj strani postoji snažna linija kritičara zagovornika katarze. Na primjer, John Dryden, koji se prema svojim uvjerenjima opredjeljuje za kognitivnu (spoznajnu) katarzu, uspoređujući slikarstvo i kazalište, zaključuje da obje umjetnosti, pored pružanja ugone, za glavni cilj imaju poučiti recipijente. “Osnovni cilj dramatičara je zabaviti. (...) Cjelokupan cilj drame je poučiti, iz čega slijedi

<sup>60</sup> Isto, str. 60.

<sup>61</sup> Nietzsche, Friedrich. (prev.) Anthony M. Ludovici. “The Will to Power”. U: Oscar Levy (ur.). *The Complete Works by Friedrich Nietzsche*. New York: Russell and Russell, 1964.; str. 285–6.; citirano u: Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 63., vlastiti prijevod.

<sup>62</sup> Isto, str. 285–6/ str. 63., vlastiti prijevod.

da je zabava sredstvo za poučavanje; drama je umjetnost, a sve umjetnosti postoje da se iz njih nešto dobije...”, kaže on.<sup>63</sup>

Joseph Addison, još jedan od afirmativnih interpretatora katarze, ističe kako se u savršenoj tragediji nalaze najplemenitiji primjeri ljudske prirode s kojim je publika u stanju suosjećati i stoga doživjeti i katarzu:

Seneka kaže da je moralan čovjek, koji se bori s nesrećama, takav spektakl na koji bi i bogovi mogli gledati sa zadovoljstvom, a takvo zadovoljstvo nalazi se kada se predstavi dobro napisana tragedija. Razonoda ovakve vrste izbacuje iz naših misli sve loše i sitno. Ona cijeni i gaji one ljude koji su ukras naše vrste; kroz nju se omekšava oholost, ublažuje tuga, a um se podčinjava božjem zakonu sudbine.<sup>64</sup>

Nadalje, Gotthold E. Lessing smatra da je primarni smisao Aristotelove katarze transformirati strasti u moralne navike. Emocije, po njemu, treba dovesti u ravnotežu, te sažaljenje pretvoriti u tragičko sažaljenje (suosjećanje). Slično tome, smatra on, tragedija bi trebala izbalansirati i strah:

(...) budući da prema našem filozofu svaka vrlina ima dva ekstremiteta između kojih je postavljena, proizlazi da bi tragedija, ukoliko treba pretvoriti naše sažaljenje u vrlinu, također morala biti u stanju i očistiti nas od dva ekstremiteta sažaljenja. Isto se podrazumijeva i za strah. Tragičko sažaljenje ne smije samo pročistiti dušu onog tko ima previše sažaljenja, nego i dušu onog tko ga ima premalo; tragički strah ne smije pročistiti samo dušu onog tko se ne boji nikakve vrste nesreće, nego i dušu onog tko je prestravljen svakom vrstom nesreće, čak i onom najdaljom i najnevjerojatnijom. Također, tragičko sažaljenje u odnosu na strah mora se kretati između ovog previše i premalo, a također i obrnuto, tragički strah u pogledu sažaljenja.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Dryden, John. (ur.) Edmund Malone. *The Critical and Miscellaneous Works of John Dryden*. London: H. Baldwin and Son, 1800.; str. 1, 2, 307; citirano u: Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 128., vlastiti prijevod.

<sup>64</sup> Addison, Joseph. *The Works of Joseph Addison*. New York: Harper and Brothers, 1968.; str. 69–70.; citirano u: Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 60–61., vlastiti prijevod.

<sup>65</sup> Lessing, Gotthold Ephraim. (ur. Edward Bell; prev. E. C. Beasley i Helen Zimmern). *The Selected Prose Works of G. E. Lessing*. London: Bell and Sons, 1879.; str. 421.; citirano u: Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 61., vlastiti prijevod.

Konačno, Johann W. Goethe definira katarzu kao uravnoteženje “strasti”, sažaljenja i straha, koji bivaju pobuđeni nizom prikazanih dramskih događaja. Aristotel je, smatra Goethe, katarzični efekt prvenstveno namijenio gledateljima:

Da li je Aristotel (...) stvarno mogao misliti o efektu, doduše udaljenom efektu, na *gledatelja*? Svakako! On jasno i određeno kaže (...) tragedija se mora završiti *na sceni*, uspostavljanjem ravnoteže i pomirenjem ovih osjećanja. Pod “katarzom” on podrazumijeva ovaj pomirujući vrhunac, što se zahtijeva od svake drame.<sup>66</sup>

### ***Odnos prema katarzi u europskom kazalištu 20. i 21. stoljeća***

Aristotel je u atenskom razdoblju proglasio katarzu emocija osnovnim ciljem tragedije. Kako uočava Sanja Nikčević, tadašnje ritualno kazalište nastojalo je obnoviti i osnažiti zajednicu, a pisac se slavio i priznavao kao važna osoba u zajednici upravo zato jer je ljudima pomagao u shvaćanju stvarnosti. I kasnije velike epohe nakon antike (elizabethansko doba, francuski klasicizam, španjolski zlatni vijek itd.) uvažavale su pisca jer je tekst bio osnova kazališta. Pisac je ne samo pisao drame, nego često i režirao i glumio u njima.<sup>67</sup> Pišući drame pisci su i dalje slijedili Aristotelove upute pa su prikazivali prepoznatljive likove, logičnu priču i izazivali u publici emocije koje su mogli proživjeti. Upravo zbog toga, većina drama djelovala je katarzično na publiku, tj. gledatelji su na njih reagirali suosjećanjem, smijehom, plaćem olakšanja ili osjećajem zadovoljstva zbog toga što su nešto naučili.

Međutim, odnos prema piscu, emocijama i katarzi u europskoj drami promijenio se u 20. stoljeću. Iako se i danas pišu “aristotelijanske” drame, s vremenom je pobuna protiv “starog” kazališta i promjena konvencija dovela u glavnu struju kazališta drame bez katarze. Njezin se pozitivni efekt smatra “podilaženjem publici”, a na to su najviše utjecale tri europske kazališne poetike: kazalište apsurda, epsko i tzv. *in-yer-face* kazalište (hrv. kazalište koje “udara u lice”).

### ***Epsko kazalište***

Jedan od najvećih protivnika Aristotelove katarze u europskom kazalištu 20. stoljeća bio je njemački dramatičar Bertolt Brecht, do te mjere da je svoj teatar

<sup>66</sup> Goethe, Johann Wolfgang. J. E. Spingarn (ur.). *Goethe's Literary Essays*. New York: Harcourt, Bruce and Company, 1921., str. 105.; citirano u Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 62., vlastiti prijevod.

<sup>67</sup> Nikčević, Sanja. *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb: Leykam international, 2009.; str. 28.

nazvao “epski” upravo kao kontrapunkt aristotelovskom “dramskom” ili tradicionalnom kazalištu. Prepustiti se osjećajima, smatra Brecht, zapravo znači prepustiti se sudbini, što po njemu nikako ne bi smio biti cilj kazališne umjetnosti:

Drama našeg vremena još slijedi Aristotelov recept za postizanje onoga što on naziva katarzom (duhovnim čišćenjem gledatelja). U aristotelijanskoj drami radnja vodi junaka kroz situacije u kojima on razotkriva svoje najskrivenije osjećaje. Svi prikazani incidenti imaju za cilj dovesti junaka do duhovnih konflikta. (...) Ne-aristotelijanska drama bi pod svaku cijenu trebala izbjegavati trpati zajedno prikazane događaje i prikazivati ih kao neumitnu sudbinu kojoj je ljudsko biće predano i bespomoćno, bez obzira na ljepotu i značaj reakcija. Upravo suprotno, ova sudbina bila bi ta koja se proučava pažljivo, pokazujući to kao ljudsku dovrtljivost.<sup>68</sup>

Brechtov cilj je, pored osporavanja tradicije, utvrditi razlike između tradicionalnoga (dramskog ili aristotelovskog) i epskog kazališta, a krajnja namjera je pokazati da je epsko kazalište idealno, jer epika kao oblik književnog izražavanja zahtijeva “zauzimanje distance prema predmetu opisivanja.”<sup>69</sup> Takva vrsta distance, prema Brechtu, nedostaje kod tradicionalnog pristupa drami koji slijedi Aristotelov zahtjev za proživljavanjem i uživljavanjem publike i cilj joj je gledatelje emocionalno uvući u kazališnu iluziju. Ipak, on ne želi iz drame potpuno izbaciti emocije, već kritizira način na koji se one prikazuju i efekte koji se takvim prikazivanjem žele ostvariti (identifikacija i katarza).

Brecht je želio kazalište koje će biti funkcionalno i društveno korisno što znači da bi kazalište trebalo poticati publiku na društveni aktivizam. Stoga on umjesto emocionalnog uživljavanja i katarze predlaže efekt začudnosti (njem. *Verfremdung* – začudnost, zapanjenost, čuđenje), a termin (tj. ‘začudnost’ – rus. *ostraneine*) preuzima iz teorije književnosti ruskih formalista. Efekt začudnosti, tvrdi Brecht, postići će se tako što će se kroz književni tekst određene pojave namjerno izdvojiti iz njihova prirodnog okruženja, što će publici pomoći da ih spozna na novi način. Tako će, gledajući s odmakom, publika moći shvatiti mehanizme koji djeluju u društvu oko njih i promijeniti ih.<sup>70</sup> Iako je Brecht imao u svojim komadima i priču i likove s kojima bi se publika mogla poistovjetiti,

---

<sup>68</sup> Brecht, Bertolt. John Willet (prev., ur.). *Brecht on Theatre*. New York: Hill i Wang, 1964.; str. 87.; citirano u: Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.; str. 64., vlastiti prijevod.

<sup>69</sup> Nikčević, Sanja. *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb: Leykam international, 2009.; str. 257.

<sup>70</sup> Solar, Milivoj. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.; str. 258.

odmak je postizao narušavanjem logike priče, odnosno onemogućavanjem publike da se uživi u priču umetnutim songovima ili intervencijama glumaca (transparenti, osobni komentari glumaca i sl.) koji publiku neprestano upozoravaju da je u kazalištu.<sup>71</sup>

### *Kazalište apsurda*

Nakon Brechta, kazalište apsurda također je osporavalo tradicionalnu aristotelijansku dramu, slijedeći egzistencijalistički orijentirane književne/umjetničke trendove nastale dvadesetih godina 20. stoljeća (surrealizam, kubizam i sl.).<sup>72</sup> Pojam ‘apsurd’ preuzet je iz filozofije i književnosti egzistencijalizma. Albert Camus u svom eseju *Mit o Sizifu* pripovijeda priču o čovjeku koji je primoran uvijek iznova gurati kamen, koji se strovaljuje u podnožje brda, što je simbol tipične ljudske sudbine. Camus, međutim, kroz apsurd ne želi prikazati beznadan svijet, nego jednostavno odbaciti svaki smisao i pobuniti se protiv tradicije.<sup>73</sup> Osnovna tema drama apsurda je, kao i kod Camusa, kriza suvremene civilizacije. Ipak, dramatičari kazališta apsurda predstavljaju besmislenost života drukčije od Camusa. Kako pojašnjava Martin Esslin, “kazalište apsurda teži izraziti smisao besmislenosti ljudskog stanja i neadekvatnosti racionalnog pristupa napuštanjem svake racionalne i rasuđujuće misli. Dok Sartre i Camus predstavljaju novi sadržaj starim konvencijama, kazalište apsurda ide korak dalje u pokušaju da postigne jedinstvo između svojih osnovnih pretpostavki i forme u kojoj su one izražene.”<sup>74</sup> Drame apsurda u potpunom su kontrastu s tradicionalnim dramama, jer za razliku od ... dobrih drama koje moraju imati logično konstruiranu priču, ove drame nemaju priču ili radnju koja se može ispričati. Ako se dobra drama procjenjuje po suptilnosti karakterizacije ili jasnoj motivaciji likova, ove drame često nemaju prepoznatljivih likova i publici prikazuju gotovo mehaničke lutke. Ako dobra drama mora imati potpuno objašnjenu temu, koja je uredno predstavljena i konačno riješena, ove drame često nemaju ni početka, a ni kraja.<sup>75</sup>

Dakle, drame apsurda dokidaju tri osnovna elementa tradicionalne drame: likove, radnju, ali i emocije. Najpoznatiji primjer kazališta apsurda je Beckettova drama *U očekivanju Godota*. Vladimir, Estragon, Lucky i Pozzo – likovi u toj

<sup>71</sup> Bertolt Brecht. *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit, 1979.

<sup>72</sup> Esslin, Martin. (5. izdanje). *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen, 2001.; str. 16.

<sup>73</sup> Solar, Milivoj. *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden Marketing – Tehnička Knjiga, 2006.; str. 25.

<sup>74</sup> Esslin, Martin. (5. izdanje). *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen, 2001.; str. 24.

<sup>75</sup> Isto, str. 21–22, vlastiti prijevod.

drami – nikako se ne mogu opisati kao tipični i očigledno je da predstavljaju simbole. Radnja drame je statična: nema promjena, ništa se ne događa i nema dramske napetosti. Likovi, koji čekaju da netko pod imenom Godot dođe, ne suprotstavljaju se jedni drugima, niti izražavaju neke stavove ili ideje kojima bi se moglo suprotstaviti. Vladimir, Estragon, Pozzo i Lucky vode besmislene razgovore o trivijalnim sitnicama, što je odraz degradirane svakidašnjice. Međutim, ti likovi nisu uopće individualno formirani: Vladimir i Estragon jedva da se razlikuju, a Lucky i Pozzo su karikature gospodara i roba. Ako se govori o fabuli drame u tradicionalnom smislu, ona podrazumijeva jasno određen početak, sredinu i kraj. Početak bi, po Aristotelu, trebao biti označen nultom točkom i ne bi trebalo biti ničega prije njega, a poslije njega nešto bi trebalo slijediti. Međutim, u drami *U očekivanju Godota* nešto nepoznato postoji već prije početka, a sredine nema, jer je sve zamrznuto u čekanju. Kraj drame je, dakle, jedina točka radnje poslije koje bi se nešto moglo dogoditi.<sup>76</sup> U zaključku, tradicionalne aristotelijanske drame i drame apsurdna stoje u potpunom kontrastu. Za tradicionalne drame najvažniji su fabula, lik i misao; drame apsurdna, s druge strane, nemaju ni fabulu, a ni jasno određene karaktere ili misli, što je izravno osporavanje tradicije, a time i katarze kao cilja drame.<sup>77</sup>

### **In-yer-face kazalište ili nova europska drama**

Devedesetih godina dvadesetoga stoljeća popularizirane su tzv. *in-yer-face drame* ili “drame koje udaraju u lice”.<sup>78</sup> Stavovi kritičara o novonastalom trendu varirali su od izrazito pozitivnih do veoma negativnih. Aleks Sierz u svojoj knjizi *In-yer-face theatre* nastoji afirmirati trend kada kaže da je riječ o dramama koje nam “govore više o tome tko smo zapravo” i koje nas “za razliku od tipa kazališta koje nam dopušta da sjedimo i razmišljamo o onome što vidimo u izolaciji, vodi na emocionalno putovanje i podvlači se pod našu kožu.”<sup>79</sup> S druge strane, kritičari poput Sanje Nikčević tvrde kako uopće nije riječ o visokokvalitetnoj drami i umjetnosti, već o nametnutom trendu kroz koji se pozitivne emocije, tradicionalna priča i katarza nastoje do kraja degradirati kao kič i protjerati iz tzv. visoke umjetnosti.<sup>80</sup> Kako uočava Nikčević, te drame prikazuju likove koji su “narkomani, prostitutke ili izgubljeni, bolesni ljudi koji se kao karakteri ne

---

<sup>76</sup> Solar, Milivoj. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.; str. 248–250.

<sup>77</sup> Isto.; str 248–9.

<sup>78</sup> Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. London: Methuen Publishing Limited, 2001.; str. 3.

<sup>79</sup> Isto, str. 3.

<sup>80</sup> Nikčević, Sanja. *Nova europska drama ili velika obmana*. Zagreb: Meandar, 2005.; str. 11–12.

razvijaju tijekom drame.”<sup>81</sup> Nadalje, i dramska struktura je bez razvoja i likovi “samo imaju različite vrste spolnih odnosa (...) mučeći jedni druge”, a fabula u tim dramama “teče linearno, od mučenja ka mučenju, gomilajući nasilje do nečije konačne smrti.”<sup>82</sup> U dramama jedne od predstavnica trenda, Sarah Kane, prikazuju se različite vrste spolnih odnosa, sakaćenje i mučenje. *Razneseni*, na primjer, prikazuju novinara koji siluje retardiranu djevojku u hotelskoj sobi, i koji u drugom činu i sam postaje žrtva silovanja pobjesnjelog vojnika koji se pojavljuje niotkud i na kraju mu iskopa oči. Slične scene pojavljuju se i u Kaneinim ostalim dramama. U *Fedrinjoj ljubavi* prikazuju se nemotivirani spolni odnosi Hipolita s nekoliko ljudi, a neki likovi bez razloga počine samoubojstvo vješanjem. Scene nemotiviranog nasilja (nabijanje na kolac) i neprirodnih spolnih odnosa (incest) pojavljuju se i u drami *Očišćena*.<sup>83</sup> Riječ je, dakle, o naizgled provokativnim “novim” dramama za koje su njihovi pobornici tvrdili da ukazuju na probleme suvremenog društva. Međutim, njihova novost nije prikazivanje mana društva, već nastojanje da se te mane (svijet bez ikakvog smisla i pravde) nametnu kao “nešto uobičajeno i opravdano”, a nasilje “kao jedina moguća komunikacija među ljudima”.<sup>84</sup> Prikazujući svijet u kojem je zlo fiksirano i imanentno, svijetu i likovima ono se nameće kao jedina vizija svijeta, ali istovremeno poništavaju se tradicionalni elementi aristotelijanske drame: priča, likovi i emocije. Priče ne postoje ili nisu logične jer su likovi nedefinirani i zamrznuti u određenim, ali nedefiniranim situacijama (na primjer u sanatoriju u kojem se ljudi muče) i taj nedostatak informacija i motivacije likova ne dopušta poistovjećivanje publike i pročišćenje emocija. Drame su izazivale šok realističkim prikazivanjem nasilja na sceni i emocije tuge, očaja i straha, ali bez mogućnosti pročišćenja i katarze. Međutim, taj se šok ubrzo “istrošio” jer zbog “praznine” likova i svijeta koji je prikazivao nije izazivao suosjećanje u publici. Publika je samo postala tolerantnija prema scenama nasilja pa su predstave išle za sve jačim šokom (sve realističnijim i “krvavijim” scenama) ne bi li dobile neki odjek u publici. Zahvaljujući podršci europskih redatelja taj je trend pod nazivom “nova europska drama” ušao u glavnu struju europskog kazališta i danas njegov odjek “vlada” festivalima i velikim kazalištima.<sup>85</sup>

<sup>81</sup> Isto.; str. 73.

<sup>82</sup> Isto, str. 73.

<sup>83</sup> Nikčević, Sanja. *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb: Leykam international, 2009.; str. 63.

<sup>84</sup> Nikčević, Sanja. *Nova europska drama ili velika obmana*. Zagreb: Meandar, 2005.; str. 75.

<sup>85</sup> Isto.; str. 31.

### ***Protjerivanje katarze iz glavne struje europskog kazališta***

Kako je vidljivo iz predstavljenog pregleda trendova na europskim kazališnim scenama u 20. i 21. stoljeću prva velika pobuna protiv konvencija tradicionalnoga teatra bilo je Brechtovo epsko kazalište. Naime, epsko kazalište proglasilo je svoje okretanje od tradicije opisivanjem događaja i portretiranjem likova koji nisu trebali pogodovati emocionalnom uživljavanju publike u radnje drama, odnosno njezinom emocionalnom identificiranju s likovima u dramama. Međutim, s obzirom na to da su se u epskim kazališnim komadima zadržali tradicionalna dramska struktura i likovi, to nije bilo moguće u potpunosti realizirati. Brecht je u svojim dramama ipak zadržao priču i logične likove. Na primjer, u *Majci hrabrost* ne samo da se priča razvija linearno, nego publika suosjeća s nekima od likova (majkom koja gubi djecu u ratu, ali i sa samom djecom). Zato je Brecht uvodio mehanička sredstva prekidanja radnje i onemogućavanja uživljavanja i poistovjećivanja. Kazalište apsurdna dokinulo je tradicionalnu fabulu i stvorilo nedefiniran svijet i likove koje je publika teško mogla “prepoznati” kao sebi slične (npr. Vladimir i Estragon u drami *U očekivanju Godota*). Na koncu, 1990-ih europski redatelji popularizirali su tzv. “novu europsku dramu” u kojoj su u nedefiniranom svijetu, nedefinirani junaci samo činili ili trpjeli nasilje koje je u početku zbog realističnog prikazivanja izazivalo šok, ali se kasnije taj šok potrošio upravo zbog “praznine” prikazanoga svijeta.

Dakle, osvješćivanjem tradicionalnih kazališnih konvencija (Brecht), njihovim ukidanjem (kazalište apsurdna) ili njihovim svođenjem na samo jednu konvenciju (nova europska drama ili *in-yer-face* kazalište), glavna struja europskog kazališta 20. i 21. stoljeća uporno je vodila borbu protiv uživljavanja publike u kazalištu i proživljavanja aristotelijanskih emocija. U tome je uspjela jer današnje kazalište glavne struje ne priznaje katarzu kao dio visoke umjetnosti.

### ***Odnos prema katarzi u američkom kazalištu 20. i 21. stoljeća***

Za razliku od europskog kazališta koje je državno subvencionirano, američko kazalište je produkcijsko,<sup>86</sup> što znači da glavna struja američkog kazališta ovisi o prihodu s blagajne, odnosno o odjeku publike. Za razliku od europskog kazališta kod kojeg odjek publike nije vrijednosna kategorija pri ocjenjivanju uspjeha predstave, američko kazalište okrenuto je publici. Budući da se godišnja produkcija dramskih tekstova u SAD-u broji na tisuće, kao reprezentativne

---

<sup>86</sup> Nikčević, Sanja. *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Zagreb: Leykam International, 2012.; str.15.

ili kanonske izdvajaju se drame koje dobiju neke od prestižnih nagrada u kategoriji dramskih ostvarenja (*Tony*, *Pulitzer*, *New York Drama Critics Circle Award*), uvrštene su u ugledne dramske edicije (*Theater Yearbook: The Best Plays of...*, *Best American Plays*) imaju pozitivan kritički odjek u uglednim tiskanim i mrežnim časopisima (najvažniji je *The New York Times*)<sup>87</sup> ili imaju više od 500 izvedbi u kazalištima Broadwaya. Taj je broj određen u američkom kazalištu kao broj koji dramu čini dugovječnom (engl. *longrun*), odnosno važnom za američko kazalište i taj se popis uredno vodi od samoga početka broadwayskog kazališta.<sup>88</sup> Većina se američkih uspješnih drama i ekranizira, što proširuje krug recipijenata nekog naslova.<sup>89</sup>

Iako i američka i europska drama pripadaju istom kulturnom krugu i dijele konvencije kazališta, zbog okrenutosti publici i potrebe za njezinim dolaskom u kazalište, američka drama u 20. stoljeću drukčije se razvija od europske. Za razliku od glavne struje europske drame 20. i 21. stoljeća koja je destruirala priču i likove, američka je drama te trendove imala samo na “nižim” produkcijskim razinama (tzv. *Off-Off Broadway* ili mala kazališta izvan glavne struje), dok je glavna struja ostala u okvirima tradicionalnog kazališta (realizma) i zadržala prepoznatljive priče, likove i emocije.<sup>90</sup>

Govoreći o američkoj drami i njezinoj razlici u odnosu na europske trendove Nikčević ističe da je temelj svih realističkih američkih drama odnos prema mitu o *američkom snu* (*American Dream* koji kaže da “(...) u novom svijetu, obećanoj zemlji slobode i demokracije, svi imaju jednake šanse za uspjeh, a principi postizanja uspjeha svima su poznati, treba samo krenuti u utrku.”<sup>91</sup> S vremenom je taj san postao pritisak uspjeha (tzv. *succes myth* – mit o uspjehu) što nije uvijek lako postići. Odnos američke drame prema tom mitu je, kako tvrdi Nikčević, dvojak: afirmativan ili subverzivan. Subverzivna američka drama “negira *Američki san* (...) jer na primjerima svojih likova, gubitnika (*losera*), pokazuje da taj mit ne funkcionira u suvremenom američkom društvu.”<sup>92</sup> Međutim, likovi su ljudi

<sup>87</sup> Kao i većina današnjih časopisa *The New York Times* postoji u tiskanom kao i u mrežnom izdanju: <http://www.nytimes.com/pages/theater/index.html>.

<sup>88</sup> Nikčević, Sanja. *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO (Biblioteka Mansioni), 2003.; str. 45–52.

<sup>89</sup> Boardman, Gerald. *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930–1969*. New York: Oxford UP, 1996.

<sup>90</sup> Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945–2000*. Cambridge, England: Cambridge UP, 2004.

<sup>91</sup> Nikčević, Sanja. *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*. Rijeka: Biblioteka “Val”, 1994.; str. 25.

<sup>92</sup> Isto, str. 40.

poput nas, iako *luzeri*, odnosno gubitnici, likovi iz spomenutih europskih trendova. Svijet oko njih je realističan i ima svoja pravila igre koja oni ne uspijevaju zadovoljiti te je publici lako identificirati se s njima i suosjećati. I sama publika živi pod istim pritiskom mita o uspjehu kao i likovi na sceni i često su i sami bili u prikazanim situacijama ili su ih vidjeli oko sebe. Likovi u subverzivnoj drami su gubitnici jer se ne mogu prilagoditi novom svijetu, vremenu ili prostoru, ili su ranjeni nekim događajem iz prošlosti koji ne mogu preboljeti (npr. Blanche iz “Tramvaja zvanog žudnja” ili Tom i Laura iz “Staklene menažerije” Tennesseeja Williamsa, Willy Loman iz “Smrti trgovačkog putnika” Arhura Millera, likovi O’Neillova “Dugog putovanja u noć” i dr).<sup>93</sup>

Afirmativni pravac realističke drame, definira Nikčević, “zrcalno je suprotan subverzivnoj drami, jer afirmira osnovne postavke *Američkog sna* i prikazuje uspješne primjere američkog društva u pričama sa sretnim razrješenjima ljubavnih, poslovnih i inih životnih situacija.”<sup>94</sup> Međutim, afirmativna drama ne afirmira mit o uspjehu, nego govori o nekim temeljnim vrijednostima društva i čovjeka:

Afirmativna drama uopće ne govori o poslovnim uspjesima i zarađivanju novca, o velikim pobjedama, čudesnim otkrićima i dostignućima. Naprotiv! (...) Afirmativni junaci jesu postizali uspjeh na kraju, ali taj uspjeh nije bio ono što najčešće podrazumijevamo pod osnovnim značenjem te riječi (položaj u društvu, novac, posao...), već je uspjeh za junake afirmativnih drama bio uspostava nekih drugih vrijednosti. Na širokom uzorku više od dvije stotine drama (...) osnovna vrijednost potvrđena kao uspjeh kojem svi likovi teže je pomirenje junaka sa sobom i okolinom, postizanje sklada sa sobom i okolinom.<sup>95</sup>

Afirmativne drame u sebi nose ideju svijeta kao smislenog mjesta kojim upravlja Bog što je utemeljeno na biblijskoj teoriji saveza s Bogom (koja je i u temelju *Američkog sna*, odnosno američkog društva).<sup>96</sup> Upravo zato junaci prihvaćaju sve što im se događa kao dio Božjeg nauma pa im, na primjer, smrt ne znači odbacivanje života (*Čelične magnolije* R. Harlinga ili *Naš grad* T. Wildera), a

---

<sup>93</sup> Nikčević, Sanja. *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*. Rijeka: Biblioteka “Val”, 1994.; str. 29–72.

<sup>94</sup> Nikčević, Sanja. *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO (Biblioteka Mansioni), 2003.; str. 116.

<sup>95</sup> Nikčević, Sanja. *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO (Biblioteka Mansioni), 2003.; str. 117–118.

<sup>96</sup> Puritanci su dolazak na novi kontinent smatrali potpisom Boga na ugovoru koji su s njime sklopili. Njihov dio bio je stvoriti novi svijet ili *grad na gori* što je ostalo prisutno i danas u temelju američkog društva. Više u Nikčević, Sanja. *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO (Biblioteka Mansioni), 2003.; str. 105–127.

fizički nedostatak ne odvodi likove u očaj, već ih tjera da se bore i postanu čak i uspješniji od fizički zdravih ljudi (*Izlazak sunca na Campobellu* D. Scharyja ili *Leptiri su slobodni* L. Gershea).<sup>97</sup>

Ukratko, svojim odrazom života i uvjeta života same publike, mogućnošću razumijevanja i poistovjećivanja s publikom, američka drama u sebi nosi katarzično iskustvo recipijenata i u 20. stoljeću.<sup>98</sup>

### *Odnos prema katarzi u drugim znanostima*

Kako je navedeno na početku pri postavljanju osnovne definicije katarze, ona je kao pojam ušla i u druge znanosti pa je danas podjednako prisutna u prirodnim i društvenim znanostima. Književnost, psihologija, sociologija, religija i sl. navode katarzu kao iskustvo pozitivne preobrazbe u psihi čovjeka. Kako uočava Milivoj Solar, psihoanaliza je dala katarzi novi smisao – Sigmund Freud smatrao je da “osvješćavanje” podsvjesnih želja i poticaja ima povoljan terapijski učinak na čovjeka. U tom kontekstu, smatra Solar, i književnost može biti važno sredstvo u postizanju psihičke ravnoteže.<sup>99</sup>

Liječnik Joseph Breuer otkrio je i uveo “psihoterapijsku katarzu” – stanje koje se kod pacijenata može postići uporabom tzv. katartične metode.<sup>100</sup> Kako uočava Margaret Muckenhaupt, Breuer je do te metode došao radeći na slučaju jedne izuzetno društveno aktivne i samostalne pacijentice koja mu je predložila da pokušaju “liječenje pričanjem” (engl. *talking cure*). Gospođa Anna O., čiji se slučaj zbog zaštite njezine privatnosti vodio pod pseudonimom, vjerojatno je došla do te ideje čitajući jednu od popularnih knjiga o katarzi objavljenih 1880. godine.<sup>101</sup> Jedan od poznatijih autora koji su u to vrijeme pisali o katarzi – Jacob Bernays – dodao je Aristotelovim razmatranjima o dramskoj katarzi i ideju prema kojoj tragične drame gledateljima dopuštaju da “otpušte” ili prožive svoje

<sup>97</sup> Nikčević, Sanja. *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO (Biblioteka Mansioni), 2003.; str. 265–285.

<sup>98</sup> Sve su drame odabrane za analizu ekranizirane. Podatak se može potvrditi na službenoj mrežnoj stranici za film: <<http://www.imdb.com/>>.

<sup>99</sup> Solar, Milivoj. *Rječnik književnog nazivlja*. Zagreb: Golden Marketing – Tehnička knjiga, 2006.; str. 140.

<sup>100</sup> Đukanović, M. Boro. *Kultura, psihijatrija, psihologija: enciklopedijski rječnik*. Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti Sarajevo, 2002.; str. 137.

<sup>101</sup> Muckenhaupt, Margaret. *Sigmund Freud – explorer of the unconscious*. New York: Oxford University Press, 1997.; str. 51–54.

nasilne osjećaje identificiranjem s likovima na sceni.<sup>102</sup> Sigmund Freud, koji je u to doba bio jedan od Breuerovih najbližih suradnika, zainteresirao se za slučaj Anne O. i katartičnu metodu, te ju je kasnije dorađivao i usavršavao. Kako uočava Boro Đukanović, spomenuta metoda poslužila je Freudu kao kamen temeljac za izgradnju njegove psihoanalitičke psihoterapije.<sup>103</sup> Prema Đukanovićevoj definiciji, katartična metoda prakticira se tako da se “kroz verbalizaciju sjećanja i emocija (u prisustvu terapeuta, često doveden u stanje hipnoze) pacijent ustvari “ventilira” i “prečišćava” od mučnih osjećaja.” Riječ je o nekoj vrsti “abregovanja”, odnosno izljeva emocija izazvanih proživljavanjem traumatične situacije. Ta je metoda vrlo važna u liječenju neuroza, jer vrlo uspješno oslobađa pacijenta bolnih i neugodnih doživljaja koji su od strane ega potisnuti.<sup>104</sup> Iz te je metode nastala i psihodrama, odnosno vrste suvremene interdisciplinarnе metode liječenja. O psihodrami i postizanju katarze uporabom te metode Aleksandra Mindoljević-Drakulić kaže:

Katarza je jedan od potpornih stupova Morenove psihodrame. Psihodramu Moreno definira kao oslobođenje unutarnjih sukoba pomoću dramske igre. U tzv. kazalištu spontanosti katarza se odnosila ponajprije na protagonista koji eksteriorizira vlastitu dramu i koji se oslobađa unutarnjih likova što ih tumači i opisuje, prenoseći ih na taj način u vanjsku stvarnost. U psihodramskom se procesu katarza događa u većini seansi.<sup>105</sup>

Osim toga, navodi Mindoljević-Drakulić, u kontekstu psihodrame može se govoriti o mentalnoj i o sekundarnoj katarzi. Mentalna katarza, ili katarza integracije, je “katarza u kojoj protagonist verbalizira emocionalne doživljaje što prati njegovo intenzivno prажnjenje potisnutih i nagomilanih efekata.”<sup>106</sup> Kod sekundarne katarze, “osim što protagonist u psihodrami doživljava katarzu, i publika, tj. grupa može doživjeti katarzu (...) gledajući tuđu psihodramu. (...) član grupe proživljava vlastite sukobe nalazeći u tome otpuštanje i/ili rješenje.”<sup>107</sup> Proučavanja katarzičnih iskustava prisutna su i u sociologiji. Thomas J. Scheff, na primjer, ističe kako osim ljudske motivacije za postizanje bezbolnih zadovoljstava, postoje i primjeri

<sup>102</sup> Isto, str. 51–53.

<sup>103</sup> Đukanović, M. Boro. *Kultura, psihijatrija, psihologija: enciklopedijski rječnik*. Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti Sarajevo, 2002.; str. 138.

<sup>104</sup> Đukanović, M. Boro. *Kultura, psihijatrija, psihologija: enciklopedijski rječnik*. Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti Sarajevo, 2002.; str. 137–8.

<sup>105</sup> Mindoljević-Drakulić, Aleksandra. *Mali rječnik psihodrame*. Zagreb: Stega tisak, 2007.; str. 51.

<sup>106</sup> Isto, str. 51.

<sup>107</sup> Isto, str. 51.

ponašanja koji dokazuju i obrnutu teoriju. Na primjer, odrasli koji plaćaju gledanje horor filmova ili djeca koja uživaju u vožnji “vlakom smrti”, “tunelom strave” i sl. pokazuju ljudsku potrebu za proživljavanjem osjećaja straha. Prema tome, smatra Scheff, katarza može predstavljati potragu za uzbuđenjem u pokušaju da se ponovno prožive ranija bolna nedovršena iskustva:

Kada plaćemo nad sudbinom Romea i Julije, mi ponovo proživljavamo naše osobno iskustvo gubitka koji nas je preplavio, ali pod novim i manje ozbiljnim okolnostima. Iskustvo koje zamjenjuje proživljavanje gubitka, u primjereno konstruiranoj drami, dovoljno je potresno da probudi staru tugu. Međutim, ono je također i dovoljno zamjensko, pa emocije sada nisu preplavljujuće.<sup>108</sup>

Dakle, kada recipijenti plaću nad sudbinom *Romea i Julije*, to znači da oni ponovno proživljavaju osobno iskustvo gubitka, ali bez opasnosti da ih emocije preplave, što im daje priliku da dođu do “završetka”, a to je nešto za što nisu imali priliku u vlastitom iskustvu. Za Scheffa su književnost ili kazalište prigodno okruženje u kojem se recipijenti mogu distancirati od vlastitih bolnih iskustava (tuga, nesreća i dr.). Na taj način takva iskustva postaju podnošljivija, jer su gledatelji *Romea i Julije* pod dojmom da ne plaću zbog sebe, nego zbog likova u drami.

Pored katarze pojedinca, navodi Scheff, postoje i kolektivna katarzična iskustva koja najčešće nastaju kao posljedica masovnih oblika zabave. Najbolji primjer takvih iskustava su filmovi.<sup>109</sup> Gledatelji *Titanica*, na primjer, u tragediji likova nalaze opravdanje za kolektivno plakanje. Jedan od gledatelja opisuje svoje iskustvo: “Volim Titanic jer je to tako lijepa i dirljiva priča koja u isto vrijeme jako dobro opisuje tragične događaje. Likovi su savršeni i plaćem svaki put kad ga gledam.”<sup>110</sup>

Ritualni također mogu proizvesti kolektivna katarzična iskustva. Prema definiciji koju navodi V. W. Turner, rituali predstavljaju “stereotipni niz aktivnosti koji uključuje geste, riječi i predmete, a izvodi (se) na nekom izdvojenom mjestu.”<sup>111</sup> Kako zaključuje Scheff, ritualima se može pristupiti pozitivno ili negativno, a

<sup>108</sup> Scheff, T. J. *Catharsis in healing, ritual and drama*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1979.; str. 12–13., vlastiti prijevod.

<sup>109</sup> Isto, str. 12–13., vlastiti prijevod.

<sup>110</sup> “Titanic”. *The Top Tens*. Top Movies of All Time. n. d. Web. <<http://www.the-top-tens.com/lists/top-movies-of-all-time.asp>> (pristupljeno 3. veljače 2013.).

<sup>111</sup> Turner, W. Victor. “Symbols in African ritual.” *Science AAAS*. AAAS Highwire Press, 16. ožujka 1973. Web. 2. listopada 2013. <http://www.sciencemag.org/content/179/4078/1100.extract>, str. 1100., vlastiti prijevod.

pozitivan pristup pretpostavlja kolektivnu katarzu, jer označava rituale kao smislene, odnosno kao aktivnosti koje pojedincu daju svrhu u životu.<sup>112</sup> Pokuša li se ta teorija potvrditi primjerima iz svakodnevnog života, uviđa se da su takvi primjeri brojni. Svrha molitve, na primjer, jedinstvena je u svim religijama; vjernici upućuju riječi molitve Bogu, tražeći otklanjanje briga i negativnih emocija u sebi (strah, tuga, bijes...), a time prizivanje sigurnosti, sreće i nade.

Analizom navedenih definicija katarze iz različitih znanosti zaključuje se da katarza podrazumijeva uspostavljanje duhovne i tjelesne ravnoteže u čovjeku. U teoriji psihologije i u psihoterapijskoj praksi to je privremeno ili trajno rastećenje pacijenta od njegovih psihičkih smetnji. Sociologija ilustrira primjere u kojima suočavanje s vlastitim pozitivnim ili negativnim osjećajima dovodi do emocionalnog olakšanja i ravnoteže. Također, pozitivno usmjereni religijski, kao i različiti kulturni rituali, izvode se s ciljem uklanjanja neugodnosti iz čovjekova života, a upravo to uklanjanje podrazumijeva katarzu.

Kao što je već naglašeno, u radu slijedit će se “princip opće psihičke dobrobiti” koji su predložili House i Janko, te se neće izdvojeno osvrutati na medicinski, religijski ili neki drugi aspekt toga pojma.

### ***Zaključak***

Kao pojam preuzet iz definicije tragedije grčkog filozofa Aristotela (4. st. pr. Kr.), katarza je do danas ostala jedan od glavnih predmeta zanimanja kazališta, ali i različitih društvenih konteksta i znanosti. Proučavajući repertoare vodećih kazališta u 20. i 21. stoljeću, uočili smo da je katarza, odnosno proces čišćenja emocija publike koji se zbiva eksteriorizacijom tih emocija kroz identifikaciju publike s likovima u drami, postupno potisnuta i izbačena iz suvremenog europskog kazališta. Nove europske kazališne poetike poput epskog kazališta, apsurdna i *in-her-facea*, s vremenom su se odmaknule od realnosti običnog čovjeka, što je dovelo do toga da današnja vodeća europska kazališta više ne služe publici, već uskom krugu proslavljenih redatelja.

S druge strane, američko *mainstream* kazalište 20. i 21. stoljeća nastavilo je adresirati probleme suvremenog čovjeka u jednom realističnom, publici pristupačnom okviru.

U različitim znanostima i njihovim praksama uključujući medicinu, religiju, sociologiju i psihologiju, katarza se uglavnom afirmira. To upućuje na važnost

---

<sup>112</sup> Scheff, T. J. *Catharsis in healing, ritual and drama*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1979.; str. 111.

njenog daljnjeg izučavanja i prakticiranja različitih znanstvenih i društvenih metoda koje ju proizvode.

### *Literatura*

- Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. (Prev. Z. Dukat) u *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979.
- Addison, Joseph. *The Works of Joseph Addison*. New York: Harper and Brothers, 1968.
- Baldick, Chris (ur.). *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press, 2008.
- Beker, Miroslav. *Povijest književnih teorija*. Zagreb: SNL, 1979.
- Bennett, Andrew i Nicholas Royle. *An introduction to literature, criticism and theory*. (3. izdanje) Edinburgh: Pearson education, 2004.
- Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge, England: Cambridge UP, 2004.
- Boardman, Gerald. *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930-1969*. New York: Oxford UP, 1996.
- Brecht, Bertolt. (prev., ur.) John Willet. *Brecht on Theatre*. New York: Hill i Wang, 1964.
- Brownstein, Oscar Lee, i Darlene M. Daubert. *Analytical sourcebook of concepts in dramatic theory*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.
- Childs, Peter, i Roger Fowler, (ur.). *The Routledge dictionary of literary terms*. (3. izdanje). New York: Routledge, 2006.
- Cooper, Lane. *An Aristotelian theory of comedy: with an adaptation of the Poetics, and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*. Harcourt, Brace and Company, 1922.
- Corneille, Pierre. "Discourse on Tragedy and the Methods of Treating It, According to Probability and Necessity". (ur.) Henry H. Adams i Baxter Hathaway. *Dramatic Essays of the Neoclassic Age*. New York: Columbia University Press, 1950.
- Dryden, John. (ur.) Edmund Malone. *The Critical and Miscellaneous Works of John Dryden*. London: H. Baldwin and Son, 1800.
- Đukanović, M. Boro. *Kultura, psihijatrija, psihologija: enciklopedijski rječnik*. Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti Sarajevo, 2002.
- Esslin, Martin. (5. izdanje). *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen, 2001.
- Freeland, A. Cynthia. "Plot Imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle's Poetics". *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang. (ur.) J. E. Spingarn. *Goethe's Literary Essays*. New York: Harcourt, Bruce and Company, 1921.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The philosophy of fine art*. (prev.) F. P. B. Osmaston. London: G. Bell and Sons, 1920.
- House, Humphry. *Aristotle's Poetics*. Bungay: Richard Clay and Company, Ltd., 1956.
- Janko, Richard. "From Catharsis to the Aristotelian Mean". *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie O. Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- Lear, Jonathan. "Katharsis". *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (ur. Edward Bell; prev. E. C. Beasley i Helen Zimmern). *The Selected Prose Works of G. E. Lessing*. London: Bell and Sons, 1879.
- Mindoljević-Drakulić, Aleksandra. *Mali rječnik psihodrame*. Zagreb: Stega tisak, 2007.
- Muckenhaupt, Margaret. *Sigmund Freud-explorer of the unconscious*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. (prev.) Anahony M. Ludovici. "The Will to Power". (ur.) Oscar Levy. *The Complete Works by Friedrich Nietzsche*. New York: Russell and Russel, 1964.
- Nikčević, Sanja. *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*. Zagreb: Hrvatski Centar ITI-UNESCO (Biblioteka Mansioni), 2003.
- . *Nova europska drama ili velika obmana*. Zagreb: Meandar, 2005.
- . *Nova europska drama ili velika obmana 2: o nametanju dramskog trenda u europskom kazalištu i neobičnoj sudbini teatrološke knjige*. Zagreb: Leykam international, 2009.
- . *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*. Rijeka: Biblioteka "Val", 1994.
- . *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Zagreb: Leykam International, 2012.
- Nussbaum, Martha Craven. *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- . "Tragedy and self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity". *Aristotle's Poetics*. (ur.) Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Olney, James (ur.). *Autobiography, Essays Theoretical and Critical*. Princeton, 1980.
- Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Anne Übersfeld (ur.) i (prev.) Jelena Rajak. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti i Izdanja Antibarbarus, 2004.
- Puškar Mustafić, Nadira. *Katarzični efekti suvremene auto/biografske američke drame [doktorska disertacija]*. Osijek: Filozofski fakultet Osijek, 2017.
- Quinn, Edward. *The Dictionary of Literary and Thematic Terms*. (2. izdanje). New York: Checkmark Books, 2006.
- Robins Ruth i Kenneth Womack. *Key concepts in literary theory*. (2. izdanje). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Scheff, T. J. *Catharsis in healing, ritual and drama*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1979.
- Sierz, Aleks. *In Yer Face*. London: Methuen Publishing Limited, 2001.
- Solar, Milivoj. *Rječnik književnog nazivlja*. Zagreb: Golden Marketing – Tehnička knjiga, 2006.
- . *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.
- Škiljan, Dubravko (ur.). *Leksikon antičkih termina*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.
- Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.

**Mrežni izvori**

*The New York Times*.

< <http://www.nytimes.com/pages/theater/index.html> >.

“Titanic”. The Top Tens. Top Movies of All Time. n.d. Web. 3. veljače 2013.

< <http://www.the-top-tens.com/lists/top-movies-of-all-time.asp> >.



# “There is no sin but ignorance”: Reconsidering Anti-Semitism in Christopher Marlowe’s *The Jew of Malta*

## Abstract

Since the Middle Ages there has always been a continuous interest in the Jews in English literature. Apart from Christopher Marlowe, other great writers such as Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, Charles Dickens, George Eliot, and James Joyce have all created Jewish characters with varying degrees of prejudice. Yet for more than four centuries, Marlowe’s *The Jew of Malta* with its compellingly effective representation of its title Jew, Barabas, has remained the most controversial one among all the works dealing with the Christian-Jewish antagonism. As a result the question of anti-Semitism has always been the popular concern for critics ever since. This will also be the very problem to which this paper intends to give a plausible answer.

In this paper, I will combine a historical approach and a textual analysis to see if *The Jew of Malta* is anti-Semitic. Because there have been varying responses to the play, critics from different schools of interpretation will be illustrated, and their comments will be elaborated. I will also analyze Marlowe’s other plays and consider the ways Jews are mentioned in these plays to enhance the credibility of my conclusion of his attitude towards Barabas. Reinterpreting these plays from different angles, I will clarify the general misconceptions regarding *The Jew of Malta* and offer a new perspective on Marlowe’s work.

**Key words:** Anti-Semitism, Christopher Marlowe, *The Jew of Malta*, Renaissance drama, prejudice, stereotype

## 1. Introduction

In *The Jew of Malta*, Christopher Marlowe combines several of the most potent stereotypes and prejudices of his age: the prevalent anti-Semitism rendered by the Christian creeds, the public ambivalence about the subversive political ideas of the notorious Italian politician Machiavelli, and the well-recognized popularity of the Vice, usually a Semitic portrayal, in the Morality play. Superficially, Marlowe's Jew does not subvert the stereotype of "Jew-villain" in the medieval English literature, and his having the Jew perish in a boiling cauldron also satisfies the expectations of Christian Jew-baiters. Marlowe's naming his Jew Barabas, moreover, is by no means a coincidence but a selection of significance. According to the New Testament, Barabas was the criminal whom the Jews preferred to Jesus when Pilate offered to release a prisoner in a Passover gesture. In relating his Jewish character to the criminal who profited from the death of Jesus, Marlowe reminds us of the inherent sin of Jews and implies the destruction that his Jew is destined to meet. Marlowe's Barabas is also associated with Judas, who betrayed Jesus for money: "The hat he [Barabas] wears, Judas left under the elder when he/ hang'd himself" (IV.iv.63-64). The inherent criminality of Jews is thus reinforced, and anyone can easily tell that Marlowe is in no way a philo-Semitic writer.

However, we would certainly be in danger of misinterpreting the meaning of this play if we tend to believe that Marlowe aims to confirm Jewish criminality with this work. With the commercial world of Malta as the setting of his play, Marlowe not only meant to castigate the emerging mercantile values (love for money) in the 16th-century England but also intended to satirize the contradictions between the deeds of Christians and their religious teachings. Although he portrayed his Jewish character as a Machiavellian villain employing "policy" as a weapon to secure his own profits, Barabas' eventual entrapment by the Christian Knights of Malta reveals much more than the Christian victory over the Jewish viciousness. The implication is that Barabas is defeated because he is not Machiavellian enough compared with the Christians. Since Barabas is the representative of a sinful tribe (both religiously and textually), the Christians' double dealings and their consequent triumph over the Jewish villain prove them to be more adept in the art of "policy." Although they claim themselves to be virtuous, the Christians nevertheless turn out to be only a group of hypocrites.

In this paper, I will combine a critical approach and a textual analysis to see if *The Jew of Malta* is anti-Semitic. Because there have been varying responses to the play, critics from different schools of interpretation will be illustrated, and their comments will be elaborated. In the third section, I will also analyze Marlowe's

other plays and consider the ways Jews are mentioned in these plays to enhance the credibility of my conclusion of his attitude towards Barabas. Reinterpreting these plays from different angles, I will clarify the general misconceptions regarding *The Jew of Malta* and offer my own judgment.

## 2. *The Critical Reception of The Jew of Malta*

Although there have been few critical essays on *The Jew of Malta*, it does not mean that it is easy to interpret this play, for many problems remain to be considered. As a tragedy, this play nevertheless seems more like a black comedy or even a farce which fails to make the audience laugh heartily. According to N.W. Bawcutt (1978), "The earliest critics of *The Jew of Malta*, in the late eighteenth and early nineteenth centuries, were struck by its mixture of tones and were uncertain how to respond to it" (p. 17). In 1798, for example, Charles Lamb was astonished by the speeches of Barabas and Ithamore concerning their criminal histories at II.iii.175-213 and made a comment on the "mixture of the ludicrous and the terrible in these lines" (p. 17). To most critics, this play seemed so absurd that it was in danger of being considered simply a piece filled with "folly, madness, and extravagance" (Lamb, 2013, p. 17). But still, there was an unknown critic who spoke highly of the play's dramatic unity which makes all the characters similarly wicked. As a whole, the first two acts of the play are generally considered of higher quality and more serious than the latter ones, which are nothing but "a tissue of uninteresting crimes and slaughter" (Lamb, 2013, p. 18).

Like William Shakespeare's Shylock, Barabas has also provoked various responses, and the tendency of the study on this character has changed with time. The earliest critics were involved in a debate on whether he was "a mere monster brought in with a large painted nose to please the rabble" (Bawcutt, 1978, p. 18) or a human being who lost his humanity because of persecution. In the 19th century he became a less exaggerated presentation of the ambitious Renaissance man than Tamburlaine and Faustus among all the works of Marlowe. Modern criticism has paid more attention to the playwright's political and religious beliefs, and "the extent to which Marlowe was personally involved in the attitudes of his central characters" (Bawcutt, 1978, p. 18). While some of the modern critics believe that this play intends an implicit but unmistakable condemnation of Barabas, the others hold that it is actually a satire on the Christian hypocrisy.

Thinking it erroneous to believe that Marlowe wrote *The Jew of Malta* to flatter the prejudices of his contemporaries, Bernard Grebanier (1962) claims that this statement is as absurd as seeing the playwright as a propagator of Christian

ethics. All Marlowe's heroes from Tamburlaine to Edward possess the same "lust for a power to which no good Christian dare aspire" (Grebanier, 1962, p. 47):

Tamburlaine, for the conquest of the world, "scourging Kingdoms with his conquering sword"; Faustus, for mastery over time, season, death, and the laws of nature; Barabas, for revenge almost beyond the reach of human imagination; Edward, for indulgence of such passions as are forbidden. (Grebanier, 1962, p. 47)

Therefore, Marlowe's works could "ha[ve] nothing to do with Christian piety or Christian detestation of the Jews" (Grebanier, 1962, p. 47). It is even supposed by Grebanier that the author's sympathies were obviously with the monstrous Barabas rather than the Christians, in spite of the savage ways in which the Jew deals with the Christians. Of all the Christian characters in *The Jew of Malta*, none of them is in any way admirable. They are portrayed as "greedy and treacherous" (Grebanier, 1962, p. 50) as the Jew-villain, and Marlowe reveals his own bias against Christians through the "unjust and hypocritical" (Grebanier, 1962, p. 51) Christians in his play. In this way, Marlowe is by no means a Jew-hater and certainly not a writer in favor of Christianity.

Richard W. Van Fossen, in his introduction to a 1964 edition of *The Jew of Malta*, states that "the portrait of Barabas is not--and cannot be--anti-Semitic in the way that a similar portrait would be in the work of a twentieth-century writer" (p. xv). It is unlikely for the Elizabethans to have known many Jews in their lifetime, and their having any real anti-Jewish feeling is therefore improbable. The general misconceptions about the Jews were simply a kind of fascination, which became dominant in literature through the reinforcement of the stereotype. As to the genre of the play, Van Fossen prefers to call it a "serious farce" (Van Fossen, 1964, p. xvii) in which both serious and comic elements coexist from the very beginning. It presents a world dominated by avarice, with all its major characters except Abigail--the Turks, the Jews, the Maltese, the Friars, Ithamore, Bellamira, and Philia-Borza--as its participators. While it appears that Barabas' unscrupulousness is the most eminent feature of this play, "the fact that almost everyone else in the play operates on much the same basis" (Van Fossen, 1964, p. xxi) must not be ignored--they treat one another unjustly, without exception, out of materialistic motives. Even so, the Turks seem to be "much better than either the Jews or the Christians" (Van Fossen, 1964, p. xxii).

N. W. Bawcutt's comment on *The Jew of Malta* also touches upon the theme of the play--almost all the characters are motivated by their lust for gold, and they are in a commercial world in which everything has its price. The Maltese have to pay the tribute to the Turks; Martin del Bosco comes to Malta because of his

personal desire to sell his prisoners as slaves; Lodowick, hearing of the beauty of Abigail, talks about her with Barabas as if he intends to buy a diamond: “what’s the price?” (II.iii.64). Under such circumstances, “the only genuine and disinterested love in the play is Abigail’s love for her father and Mathias” (Bawcutt, 1978, p. 28). As an ingenious villain, Barabas is thought to have his “attractive qualities” (Bawcutt, 1978, p. 26) which we are forced to admire. Claiming that he is “fram’d of finer mold than common men” (I.ii.219), he shows his resilience in his desire to fight back against his opponents. Moreover, he is more perceptive and clever than the Christians in choices and actions. To Bawcutt, what this play means to convey is much more than its apparent theme of “the villain who gets the punishment he deserves” (Bawcutt, 1978, p. 25). With the ironies lying in the characters and their deeds, Marlowe has obscured his intentions, and having them clarified has become a major task for us in dealing with the play.

In his examination of Shylock’s ancestry, John Gross (1994) has made some remarks on the similarities and differences between *The Jew of Malta* and *The Merchant of Venice*. What they have in common is not only a villainous Jew with a daughter but also the many parallels between their speeches. And their difference lies in the pursuits of Barabas and Shylock: whereas Barabas contrives against almost all the other characters and betrays Malta to fit his own use, Shylock focuses his vengeance on Antonio alone. Shylock is exempt from the “insatiable ambition” (Gross, 1994, p. 21) which marks Barabas, for what he insists upon is only “a limited personal feud” (Gross, 1994, p. 21). Another difference between Marlowe and Shakespeare can be seen from T. S. Eliot’s praise for Barabas’ being a “prodigious caricature” and his representing “something which Shakespeare could not do, and which he would not want to do” (qtd. in Gross, 1994, p. 23). While Marlowe makes Barabas behave like a “comic-book ogre” (Gross, 1994, p. 21), Shakespeare has his Shylock sound pitiable in several speeches, and this is what Barabas never tries to do throughout Marlowe’s play. After reading the play, we may wonder to what extent it is serious or even what it has to teach us if we “were to judge [it] purely by its plot” (Gross, 1994, p. 20). Within its melodramatic outline of a monster who meets a monster’s end, Marlowe nonetheless “has created a compelling, at times almost sympathetic, character” (Gross, 1994, p. 20). Being deprived of his property, Barabas does have an excellent reason to hate the Christians and seek revenge on them. Although most of the Christians are as unscrupulous and hypocritical as the Jews in this play, Barabas seems to be “more agile and more clear-sighted than his enemies” (Gross, 1994, p. 20).

Harold Bloom, a foremost critic on both Marlowe and Shakespeare, points out that there has been a trend in modern criticism to Christianize Marlowe and his imaginations, “so that a writer of tragic caricatures has been converted into

an orthodox moralist” (Bloom, 1986a, p. 1). In Bloom’s opinion, he believes that Barabas’ defiance of all established order and tradition reflects precisely “Marlowe’s severest defiance of all moral and religious convention” (Bloom, 1986a, p. 2). In contrast to Shakespeare, whose Shylock is “essentially the timeless stock figure, devil, and usurer, of Christian tradition” (Bloom, 1986a, p. 2), Marlowe seems more modern in his “employ[ing] Barabas to satirize Christian moral pretensions” (Bloom, 1986b, p. 4). Despite its Machevill and bloodthirsty Barabas, *The Jew of Malta* as a ferocious caricature “exposes the madness and hypocrisy of Jew-baiting” (Bloom, 1986b, p. 45). Because Marlowe “loathes Christians, Muslims, and Jews with admirable impartiality...he is happy to have Barabas satirize” (Bloom, 1991, p. 5) the Christian myth of Jewish criminality.

Holding similar attitudes toward Marlowe and Shakespeare, William Meyers (1996) thinks that both playwrights did a great harm to the Jewish people with their anti-Semitic portrayals of Barabas and Shylock. “Unlike Shakespeare whom no one would consider an autobiographical playwright” (Meyers, 1996, p. 34), Marlowe was a writer who always pours himself into the heroes of his works, including Tamburlaine (*Tamburlaine the Great*), Faustus (*Dr. Faustus*), Edward (*Edward II*), and finally, Barabas (*The Jew of Malta*). According to Meyers, Marlowe has “a mordant appreciation of wickedness” and “a reckless engagement with violence” (p. 34). By imagining himself as a Jew, Marlowe allows himself to “indulge in his two great fantasies, unlimited wealth and unlimited mayhem” (Meyers, 1996, p. 34). Having too much fun in the wickedness he bestows upon Barabas, Marlowe has the Jew meet his doom in the end only because he suddenly realizes that such villainy should be punished. The play is also criticized by Meyers for its lack of coherence, but obviously this was not what Marlowe’s audience were concerned about, at least for those who knew well about the history of Jew-baiting. This play became “the biggest theatrical hit” (Meyers, 1996, p. 34) of 1594 because Dr. Lopez’s trial had already “fed the anti-Jewish hysteria” (Meyers, 1996, p. 34) of the English people.

### 3. *Reconsidering Anti-Semitism in The Jew of Malta*

Having an overall understanding of the controversy over the characterization of Barabas, we now must face the final task of deciding whether or not the portrayal of Barabas is anti-Semitic. In doing so, however, we must not confine our analysis to the portrayal of the Jewish character. In other words, we must be more alert to other significant aspects of the play—for example, the depiction of the crucial scenes in the play, the playwright’s representation of other characters, and the playwright’s portrayal of Jews in his other plays.

In reading *The Jew of Malta*, it is hard for one not to relate the work to the real life of its author. Marlowe was once accused of atheism by a government informer named Richard Baine, and in a note Baine delivered to the authorities the poet was reported to have uttered some blasphemous words as follows: "Christ deserved to dy than Barrabas and that the Jewes made a good Choise, though Barrabas were both a thief and a murtherer" (qtd. in Grebanier, 1962, p. 48). These atheistic opinions of Marlowe, no doubt, echo Machevill's atheism in the prologue to *The Jew of Malta*: "I count religion but a childish toy,/ And hold there is no sin but ignorance" (Prologue 14-15). In view of the above passage, the possibility of Marlowe's being an atheist is greatly enhanced, and Baine's charge against the poet no longer seems a groundless one. Using Machevill as a cover for his own atheism, Marlowe freely castigates the corruption of Christianity:

Admir'd I am of those that hate me most;  
 Though some speak openly against my books,  
 Yet will they read me, and thereby attain  
 To Peter's chair; (Prologue 9-12)

We can be sure that the words "Peter's chair" were aimed at criticizing the hypocrisy of the Christian clergy. Although they seem righteous in their doings, they privately employ "policy" as a means to gain benefits for themselves.

Apart from Machevill, Barabas also functions as Marlowe's surrogate, an idea which has been pointed out by Harold Bloom. Therefore, whenever Barabas speaks against Christianity or the Christian characters, he is actually expressing the ideas of the playwright. For example, Barabas in the first act compares "profitless Christianity" with the Jewish faith that has brought him and many of his coreligionists enormous wealth:

Rather had I, a Jew, be hated thus,  
 Than pitied in a Christian poverty;  
 I can see no fruits in all their faith,  
 But malice, falsehood, and excessive pride,  
 Which methinks fits not their profession. (I.i.112-16)

Later in the same act, Marlowe has the Jew accuse Ferneze and the Knights of Malta of stealing his wealth and wonder if theft is the ground of the Christian profession. This is a severe indictment of Christian morality, and under Barabas' literal questioning the validity of the confiscation of his property hid Marlowe's censure for all Christians--they fail to live up to their religious teachings. To justify their unrighteous confiscation of the Jews' wealth, one knight then has the

impudence to cite from the Bible to support his deed, but his attempt is refuted by Barabas' furious retort: "What? bring your scripture to confirm your wrongs?" (I.ii.110). Using their scripture as a sanction for their misconduct, the Christians become further away from the virtues they claim to represent. Refusing to listen to their Biblical justifications, Barabas finally utters the central idea of the play, which is also that of Marlowe himself—"Some Jews are wicked, as all Christians are" (I.ii.112), a comment which clearly shows Christians to be inferiors to Jews. And in the following acts, Marlowe continues to speak ill of the Christians through the character of Barabas. To persuade Abigail that deceiving Lodowick is a right thing to do, Barabas tells her that the Christians themselves do exactly the same thing: "It's no sin to deceive a Christian,/ For they themselves hold it a principle/ Faith is not to be held with heretics" (II.iii.310-12). Intending to make a profit by helping Ferneze to win back Malta, Barabas reveals that he as well as the Christians similarly hold policy as their philosophy of life: "This is the life we Jews are us'd to lead;/ And reason, too, for Christians do the like" (V.ii.115-16). Although these anti-Christian words come out from the mouth of Barabas, it seems to us as if Marlowe himself speaks to us under the mask of his Jewish character once we recall "[the playwright's] atheistical affronts to the pious" (Grebanier, 1962, p. 48).

Even if Marlowe did write *The Jew of Malta* as a caricature of the Christian hypocrisy, we can hardly be convinced by Bernard Grebanier to believe that the playwright is actually "sympathetic" to the situation of Barabas or the Jewish people. Marlowe's Barabas is very much a stereotype of the medieval Jew, and he is associated with almost all of the negative characteristics that have been bestowed upon the tribe. In sharing his criminal experiences with Ithamore, Barabas' confession unquestionably conforms to the Jewish reputation for the study of medicine: "Being young, I studied physic" (II.iii.182). Most important of all, he is especially good at poisoning--the nuns, Abigail, Pilia-Borza, and Bellamira being his victims. Barabas then discloses that he once earned his living by conducting the same business as Shylock--that is, he used to be a usurer who gained his wealth by "extorting, cozening, forfeiting,/ And tricks belonging unto broker" (II.iii.192-93). Whether Barabas is merely boasting or telling the truth in this speech is not the main concern here, for what we must recognize about this character is that "his catalogue pretty well exhausts the Jewish capacity for criminal variety in the sixteenth century" (Rosenberg, 1960, p. 27).

If Marlowe were a writer who had any sympathy for the Jew's being stigmatized in the Christian society, why didn't he have his Barabas make an appealing speech on the persecution inflicted upon his tribe, as Shakespeare has Shylock do in *The Merchant of Venice*? Of course, the fact that Marlowe did not take sides

with the Jew can also be proved by his efforts to make his Jew a genuine representation of the contemporary anti-Jewish tradition. In a conversation between Ithamore and Abigail, Barabas is referred to by his servant as the “bottle-nos’d knave” (III.iii.10), and this physical feature is typical for a Jewish character in the miracle and mystery plays of the Middle Ages. Later in the same act, when friar Barnardine tells friar Jacomo that Barabas has done “[a] thing that makes [him] tremble to unfold” (III.vi.48), the latter exclaims in surprise: “What, has he crucified a child?” (III.vi.49). This groundless association also originates in medieval superstition regarding Jews as ritual murderers, though Barabas never commits such a crime throughout the play. In addition, Ithamore’s heartless words after he turns against his master are actually what was firmly believed by the medieval Christians: “To undo a Jew is charity, and not sin” (IV.iv.76). To them, it was almost a duty to insult or mistreat a Jew, so the Christian confiscation of Barabas’ wealth did not seem disturbing to them at all. As to Abigail’s uncomplimentary comment on the misdeeds of her father, it stands as still another proof to refute Marlowe’s possible sympathy for Jews: “I perceive there is no love on earth,/ Pity in Jews, nor piety in Turks” (III.iii.47-48).

If Marlowe is not sympathetic to Barabas’ compatriots, does it necessarily mean that we should brand him as an anti-Semite? To find the answer, it would be better for us to examine Marlowe’s representations of his characters once more. As a whole, *The Jew of Malta* is a play dealing with the interactions between three different groups of people--the Christians (Ferneze and the Knights of Malta), the Jews (Barabas), and the Turks (Calymath and Callapine). Of all the characters, it goes without saying that Barabas appears to be the most condemnable one, yet actually he is still not as bad as the Christians. While the Christians behave like hypocrites and try their best to excuse their avarice, at least Barabas never tries to hide his lust for gold. Nor do the Turks ever feel reluctant to reveal their coming to Malta out of their “desire of gold” (III.v.3). Calymath, moreover, seems to be generous in giving Ferneze a month to collect the sum of the tribute, for he knows well that force may not always be the best policy: “[‘T]is more kingly to obtain by peace/ Than to enforce conditions by constraint” (I.ii.25-26). His generosity is nevertheless rewarded with Ferneze’s breaking his promise, and in the end he is even defeated by the Maltese because of Barabas’s betrayal. In contrast to the trickery of Ferneze and Barabas, Calymath tends to be more honest with his belief in the good nature of others, though it seems unwise to do so. Since it is not Barabas but the Christians who are morally inferior, how could anyone ever call *The Jew of Malta* an anti-Jewish play? As for the kind-hearted Abigail, it is also important for us to keep in mind that she is a “Jewess” despite her conversion to Christianity. With a Jewess as the only genuinely good

character in the whole play, Marlowe surely was not an anti-Semite as many of his contemporaries believed him to be.

However, our final judgment on Marlowe's having any bias against Jews or not cannot wholly depend upon our examination of his portrayal of them in a single play. To get closer to the playwright's real attitude toward the Jewish people, let's turn to look at the ways the Jew-related words (Hebrew, Jew, Jews) are used in the playwright's other plays to see if he does have any bias against Jews. The following include four examples found in *Tamburlaine the Great*, *Doctor Faustus*, and *Edward II*:

--- *Calyphas* This pillar, plac'd in memory of her,  
Where in Arabian, Hebrew, Greek, is writ  
*This town, being burnt by Tamburlaine the Great,*  
*Forbids the world to build it up again.* (2 *Tamb* III.ii.15-18)

--- *Valdes* Then haste thee to some solitary grove,  
And bear wise Bacon's and Albertus' works,  
The Hebrew Psalter, and New Testament;  
And whatsoever else is requisite  
We will inform thee ere our conference cease. (*Faus* I.i.154-58)

--- *Champion* If any Christian, Heathen, Turk, or *Jew*,  
Dares but affirm that Edward's not true king,  
And will avouch his saying with the sword,  
I am the champion that will combat him. (*Edw* V.iv.75-78)

--- *Bajazeth* Now shat you feel the force of Turkish arms,  
Which lately made all Europe quake for fear.  
I have of Turks, Arabians, Moors and *Jews*,  
Enough to cover all Bithynia. (1 *Tamb* III.iii.134-37)

From the contexts in which these words are used, we can detect nothing other than their literal meanings. In other words, they contain none of the negative implications related to Jews. Now that Marlowe slanders Jews in none of his other plays and renders the Christians the worst ones in his only play on the Jewish-Christian antagonism, is it persuasive that he does have any ill-feeling toward the Jewish tribe?

Since we have found sufficient evidences in the text to prove its author's anti-Christianity, how could Marlowe's contemporaries ever allow themselves to be fascinated by a play against their religion? The main reason was that Marlowe successfully obscured the focus of his play with his uncomplimentary portrayal

of Barabas and thus accomplished an elaborate satire on the Christian hypocrisy. Superficially it seems merely a work dealing with the villainy of a Jew, and the final victory of the Christians over the Jew furthermore prevents the Christian readers from detecting the real intention of Marlowe. These pious Christians indulged themselves so much in the Christian triumph over heretics that they never realized that the playwright had made a mockery of their foolishness. Like Abigail's ignorance of the corruption underlying the seemingly holiness of Christianity, Marlowe's contemporaries possess the same blindness in professing the same hypocritical religion. Nevertheless, the pity is that Marlowe chose to satirize Christians at the cost of the long-suffering Jewish people, though he was not a Jew-hater himself.

#### 4. Conclusion

Pouring himself into the life and deeds of both the Jewish and Christian characters, Christopher Marlowe has provoked various interpretations of his work. To begin with, the uncomplimentary depictions of Jews in *The Jew of Malta* have fed the anti-Semitic prejudices of writers like T.S. Eliot, D.H. Lawrence, or Ezra Pound. Less controversial critics, however, have sensed in this work paradoxical portrayals of the "imperfect" Christian characters and "villainous" Jews. This discovery may indeed lead us to meditate upon the real intentions of Christopher Marlowe.

Barabas, the Jew, is one of the most critically contentious literary constructs in English Renaissance drama. Barabas is not so much a representation of a person as a type. Indeed, he is a representation of two types, being both a Jew and a usurer. Barabas' identification as a Jew is linked to his profession or role as a usurer, a role which Renaissance culture perceived as equally damning. This linkage was partially due to the fact that members of Judaism were allowed by Old Testament scripture to employ usury in certain circumstances whereas no form of usury was acceptable for Christians. As members of the religion who committed the crucifixion of Christ, Jews were generally classed as almost demonic villains. Barabas, therefore, as a Jew and a usurer typified the collective nightmare of the Christian social conscience, becoming the villainous 'Other' who must be destroyed for the preservation of society.

However, Christopher Marlowe's *The Jew of Malta* seems to be a work which does justice to neither the Christians nor the Jews. While his abhorrence of Christianity and its followers provokes him to write a satire on them, his indifference to Jews pushes him to employ them as a means to enrich his satire regardless of their historical stigmas.

### *References*

1. Bawcutt, N. W. (1978). *The Jew of Malta/ Christopher Marlowe*. Manchester: Manchester University Press.
2. Bloom, Harold. (1986). Introduction. *Christopher Marlowe*. Ed. Bloom. New York: Chelsea House Publishers. 1-7.
3. Bloom, Harold. (1986). Introduction. *William Shakespeare: Comedies & Romances*. Ed. Bloom. New York: Chelsea House Publishers. 1-6.
4. Bloom, Harold. (1991). Introduction. *Shylock*. Ed. Bloom. New York: Chelsea House Publishers. 1-7.
5. Grebanier, Bernard. (1962) *The Truth about Shylock*. New York: Random House.
6. Gross, John. (1994). *Shylock: a Legend & Its Legacy*. New York: Simon & Schuster.
7. Lamb, Charles. (2013). *The Letters of Charles Lamb: With a Sketch of His Life (Vol. 2)*. London: Forgotten Books. (Original work published 1837)
8. Marlowe, Christopher. (1999). *The Jew of Malta*. Ed. Peter J. Smith. London: Nick Hern Books.
9. Meyers, William. (1996). "Shakespeare, Shylock, and the Jews." *Commentary* 101.4: 32-37.
10. Rosenberg, Edgar. (1960). "The Rise of the Jew-Villain." *From Shylock to Svengali: Jewish Stereotypes in English Fiction*. Stanford, California: Stanford University Press. 19-38.
11. Van Fossen, Richard W. (1964). Introduction. *The Jew of Malta*. Ed. Van Fossen. Lincoln: University of Nebraska Press. xii-xxv.

# Zur Abfolge der Nominalphrasen im Deutschen

## Einleitung

Dieser Beitrag besteht aus einem theoretischen Teil, in dem der bisherige Forschungsstand auf dem Gebiet der NPs (Nominalphrasen) und der Abfolge der NPs vorgestellt wird, der als Grundlage für eine korpusbasierte Analyse dienen wird. Dem Hauptziel widmen wir uns im zweiten Teil des Beitrags, der korpusgestützten empirischen Untersuchung. Das Ziel ist es, zu überprüfen, ob die zahlreichen theoretischen Ansätze, die Abfolge der NPs betreffend, einer solchen empirischen Untersuchung standhalten. Es sei an dieser Stelle vermerkt, dass während der Analyse nicht auf den ganzen Satz Bezug genommen wird, sondern nur auf den Teil des Satzes, in dem zwei NPs aufeinander treffen können. Das bedeutet, es wird der Teil des Satzes zwischen der linken und der rechten Klammer analysiert (z.B. *Franz hat **seinem Bruder die Wahrheit** gesagt.*; [...] *dass **Franz seinem Bruder die Wahrheit** gesagt hat.*), wobei die NPs nicht unmittelbar aufeinander folgen müssen.

Als Untersuchungskorpus dienen uns Beispiele aus literarischen Werken von Thomas Mann (TM) und Franz Kafka (FK).

## 1. Phrase

Phrasen können in der Sprachwissenschaft verschiedene Bedeutungen haben. Daher ist es zunächst notwendig, den Begriff *Phrase* zu definieren. Sätze bestehen in der Regel aus sprachlich zusammengehörenden Einheiten, die als Satzglieder bezeichnet werden:<sup>1</sup>

*Kinder essen gern Schokolade.*

---

<sup>1</sup> Ausnahmen sind Sätze, die z.B. nur aus einem Verb bestehen (z.B. Imperativsätze).

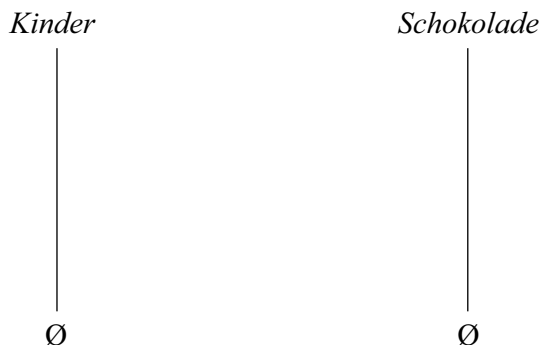
Dieser Satz besteht aus einer Nominativergänzung (*Kinder*), einer Modalangabe (*gern*) und einer Akkusativergänzung (*Schokolade*). Diese Satzglieder können erweitert werden, so dass sie dann aus mehreren Elementen bestehen:

Die zwei kleinen Kinder essen sehr gern leckere Schokolade.

Falls Satzglieder aus mehreren Elementen bestehen, werden wir sie in diesem Beitrag in Anlehnung an Zifonun et al. (1997) oder Engel (2004) als Phrasen bezeichnen. Innerhalb jeder Phrase existiert ein Element, auf das sich alle anderen Elemente beziehen bzw. von dem alle anderen Elemente innerhalb dieser Phrase abhängen. Solch ein Wort nennt Engel (2004) Nukleus, Zifonun et al. (1997) nennen es Kopf der Phrase. In der Phrase *die zwei kleinen Kinder* ist der Nukleus *Kinder*, in der Phrase *sehr gern* ist der Nukleus *gern* und in der Phrase *leckere Schokolade* ist der Nukleus *Schokolade*. Jede Phrase wird nach der Zugehörigkeit ihres Nukleus zu einer bestimmten Wortart benannt. So handelt es sich bei der Phrase *die zwei kleinen Kinder* um eine Nominalphrase, da der Nukleus ein Nomen ist. Das Gleiche gilt auch für die Phrase *leckere Schokolade*. Bei der Phrase *sehr gern* handelt es sich um eine Adverbialphrase, da der Nukleus ein Adverb ist.

### 1.2. Nominalphrasen (NP)

Wir kommen jetzt zu unserem ersten Beispiel *Kinder essen gern Schokolade* nochmal zurück. Es sei hier vermerkt, dass wir in unserem Beitrag auch Satzglieder *Kinder* und *Schokolade* als Phrasen bezeichnen werden. Obwohl diese Satzglieder auf den ersten Blick aus einem Element bestehen, darf man nicht vergessen, dass Nomina im Text eigentlich nie allein vorkommen, sondern immer mit einem Artikel, sei es auch der Nullartikel. Die Struktur dieser Satzglieder sieht folgendermaßen aus:



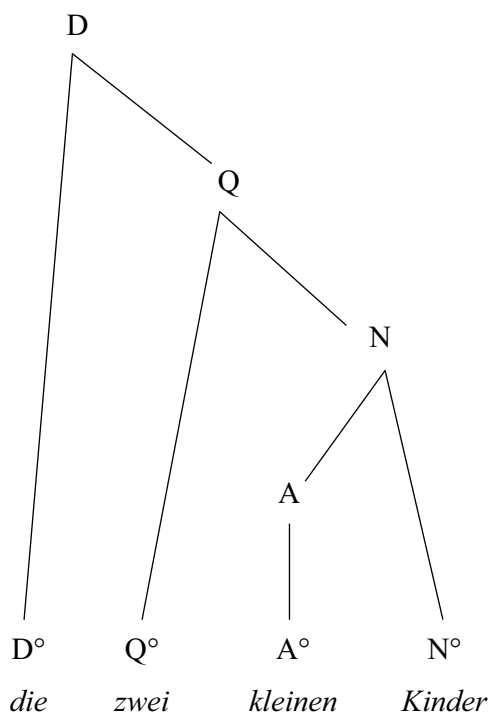
Das sieht man auch an der Deklination des Adjektivs, das stark dekliniert wird, wenn es sich zwischen einem Nullartikel und einem Nomen vorfindet:

*Kinder essen gern **leckere** Schokolade.*

*Kinder entsinnen sich oft **leckerer** Schokolade.*

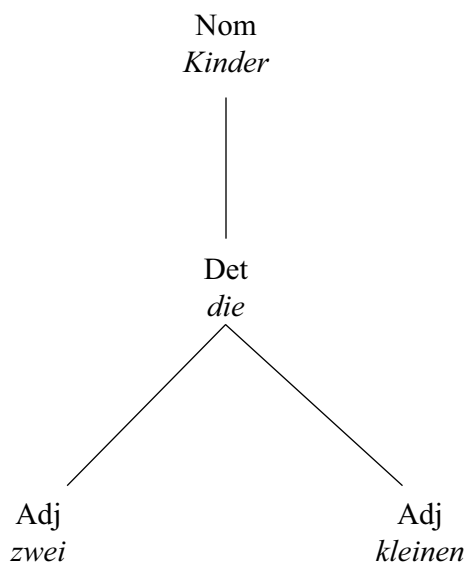
Das bedeutet, dass die Satzglieder *Kinder* und *Schokolade* aus zwei Elementen bestehen und daher als Phrasen zu bezeichnen sind.

In der Literatur lassen sich zwei verschiedene Möglichkeiten, die Phrasen *die zwei kleinen Kinder* und *leckere Schokolade* zu definieren, herauskristallisieren. Die eine Gruppe der Autoren definiert die Phrase *die zwei kleinen Kinder* als eine Determinansphrase, in der das Determinativ *die* als Nukleus der ganzen Phrase fungiert und nicht das Nomen *Kinder*. Abney (1987) postulierte unseres Wissens als Erster die Kategorie D(ET) als Nukleus einer Phrase, die er als Determinansphrase (DP) bezeichnete. Seine Theorie akzeptierten auch andere Sprachwissenschaftler u.a. Haider (1988), Bhatt (1990), Olsen (1991), Vater (1991/2000/2002/2012) und Zimmermann (1991) und wandten sie auch im Deutschen an. Die Struktur der Phrase *die zwei kleinen Kinder* sieht nach dieser Theorie wie folgt aus:



Symbole  $D^\circ$ ,  $Q^\circ$ ,  $A^\circ$ ,  $N^\circ$  bezeichnen die Realisierung der Kategorien D (Determinativ), Q (Quantor), A (Adjektiv) und N (Nomen) auf der Oberflächenstruktur. Quantor ist eine Kategorie, die sich vor allem bei Löbel (1989), Bhatt (1990) und Vater (2000) finden lässt. Darunter verstehen die Autoren ein Wort, das quantitative Eigenschaften des Nomens zum Ausdruck bringt, es sagt also nichts über seine referentiellen Eigenschaften. Ein sehr wichtiger Grund, warum die Kategorie D als Nukleus dieser Phrase fungiert, findet sich in der Tatsache, dass D Träger aller morphologischen Eigenschaften der ganzen DP ist. Das erklärt auch die unterschiedlichen Deklinationstypen des Adjektivs, das nach der schwachen Deklination dekliniert wird, wenn an der Position  $D^\circ$  Determinative *der*, *dieser*, *solcher* etc. realisiert sind, nach der starken, wenn  $D^\circ$  durch Determinative *solch*, *dessen*,  $\emptyset$  etc. besetzt ist.

Die andere Gruppe der Autoren definiert die Phrase *die zwei kleinen Kinder* als eine Nominalphrase, in der das Nomen *Kinder* als Nukleus fungiert. Dieser Theorie nach sieht die Struktur dieser Phrase wie folgt aus:



Diese Theorie wird vor allem durch Engel (2004), Zifonun et al. (1997) u.a. repräsentiert. Auch hier wird natürlich die Wichtigkeit des Determinativs innerhalb einer Phrase betont. Auch Engel (2004) und Zifonun et al. (1997) sehen im D den Träger der morphologischen Eigenschaften der Phrase. Außerdem betonen sie auch eine andere wichtige Rolle des Determinativs: Es macht aus einem

Nomen eine NP. Es ist also das wichtigste Merkmal, dass dem Leser zeigt, dass es sich bei einem Element um eine Phrase handelt. Aufgrund dieser wichtigen Erkenntnisse ist es wohl gerechtfertigt, dass die Kategorie D als Nukleus bezeichnet wird. Ungeachtet dessen ist das Nomen innerhalb einer Phrase nach Engel (2004) und Zifonun et al. (1997) wichtiger als das Determinativ, weil das Nomen die Struktur der ganzen Phrase bestimmt, was sich an zahlreichen Erweiterungsmöglichkeiten eines Nomens beweisen lässt. Außerdem hängt die Auswahl eines Determinativs vom Nomen ab und nicht umgekehrt.

Obwohl beide Theorien Beachtung verdienen, haben wir uns entschieden, in unserem Beitrag die Phrase *die zwei kleinen Kinder* als eine NP zu bezeichnen.

## 2. Abfolge der NPs – Forschungsstand

Da in der Fachliteratur die Konfiguration NP im Nominativ – NP in Casus obliqui überwiegend getrennt von der Konfiguration NP in Casus obliqui – NP in Casus obliqui behandelt wird, werden wir die gleiche Vorgehensweise auch in diesem Beitrag anwenden.

In der Fachliteratur lassen sich drei Stellungsfaktoren herauskristallisieren, mit denen die Abfolge der Konfiguration NP im Nominativ – NP in Casus obliqui erklärt wird:

- a) morpho-syntaktische Faktoren,
- b) kommunikativ-pragmatische Faktoren,
- c) semantische Faktoren.

Einer der Autoren, der die Abfolge der NPs vor allem mit morpho-syntaktischen und semantischen Faktoren zu erklären versucht, ist Engel (1994/2004). Engel (2004) hat Satzglieder aufgrund ihres Stellungsverhaltens in drei Stellungsklassen eingeteilt:

- a) Die erste Klasse bilden unbetonte Personalpronomina, das indefinite Pronomen *man* und das Reflexivpronomen. Für diese Klasse gilt die Regel: sub – akk – dat: *Darauf hat **er es ihr** anders erklärt.*
- b) Die zweite Klasse ist für unseren Beitrag wichtiger als die erste. Hier gehören nach Engel (2004) definite Satzglieder (Satzglieder mit einem Determinativ, das das Merkmal 'definit' besitzt) sowie Pronomina mit dem Merkmal 'definit'. Zu dieser Gruppe gehören auch betonte Personalpronomina. Für diese Klasse gilt die Regel: Sub – Dat – Akk: *Schließlich hat **die Chefin dem Reporter die ganze Geschichte** erzählt.*

- c) Die dritte Klasse bilden Satzglieder mit dem Merkmal ‘indefinit’. Für diese Klasse gilt die Regel: SUB – DAT – AKK: *Trotzdem hat **irgendwer** einem von ihnen Geheimnisse anvertraut.*

Da diese Klassen natürlich miteinander kombinierbar sind, hat Engel (2004: 166) folgende Regel aufgestellt:

sub – akk – prd – dat – SUB – Dat – Prd – Akk – Gen – DAT – AKK – GEN  
Sub

Es sei vermerkt, dass diese Regel natürlich bloß einen theoretischen Wert hat, weil es ausgeschlossen ist, dass all diese Elemente zusammen in einem Satz vorkommen, aber diese Regel bildet eine sehr gute Ausgangslage für weitere Untersuchungen. Die Elemente der ersten Stellungsklasse werden vor den Elementen der zweiten Stellungsklasse realisiert, die wiederum vor den Elementen der dritten Stellungsklasse realisiert werden müssen. Einzig das Subjekt der dritten Stellungsklasse (SUB) kann vor den Elementen der zweiten Stellungsklasse realisiert werden.

Diese Abfolge kann allerdings durch kommunikativ-pragmatische Faktoren beeinflusst werden. Einer der Autoren, der sich mit diesen Faktoren befasst, ist Lernerz (1977). Er geht davon aus, dass z.B. Akk sehr wohl vor Sub realisiert werden kann, falls Akk als thematischer Satzteil aufgefasst werden kann: *Wer hat diesen Mann gesehen? Ich glaube, dass **diesen Mann mein Vater** gesehen hat.*

Die Autoren, die die semantischen Faktoren in den Vordergrund stellen, gehen meist von der Belebtheitshierarchie aus. Kefer (1989: 61) betrachtet das Merkmal ‘belebt’ als entscheidend. Demnach werden NPs mit dem Merkmal ‘belebt’ vor den NPs mit dem Merkmal ‘unbelebt’ realisiert: *menschlich – belebt – abstrakt – Handlung*. Außerdem spielt bei der Konfiguration NP im Nominativ – NP in Casus obliqui auch die Hierarchie der Tiefenkasus eine Rolle: *AGENS/URSACHE – URSPRUNG/ERLEBENDER/NUTZNIESSER – alles andere*.

Bei der Konfiguration NP in Casus obliqui – NP in Casus obliqui lassen sich in der Fachliteratur folgende Stellungsfaktoren herauskristallisieren:

- a) kommunikativ-pragmatische Faktoren,
- b) semantische Faktoren.

Kommunikativ-pragmatische Faktoren werden von fast allen Autoren bei der Erklärung dieser Konfiguration berücksichtigt, u.a. Lernerz (1977), Hoberg (1981/1997), Haftka (1981), Mrazović (1982). Diese Theorie besagt, dass

thematische Satzglieder vor den rhematischen realisiert werden. Demzufolge ist sowohl die Abfolge NP im Dativ – NP im Akkusativ als auch die Abfolge NP im Akkusativ – NP im Dativ möglich, je nachdem welcher Teil des Satzes als thematisch aufgefasst wird.

Semantische Faktoren werden ebenfalls oft zur Erklärung der Abfolge zweier NPs in Casus obliqui herangezogen. Dieser Theorie nach werden NPs, die das Merkmal ‘belebt’ besitzen, vor den NPs, die das Merkmal ‘unbelebt’ besitzen, realisiert. Außerdem bietet Hoberg (1997) auch folgende Erklärung für die Abfolge zweier NPs in Casus obliqui: „Die Abfolge der NPs vor allem der Dativ- und Akkusativkomplementen ist primär offenbar weder syntaktisch noch von den Prinzipien der kommunikativen Strukturierung (wie etwa der Gewichtung) bestimmt, sondern semantisch gesteuert, d.h., sie hängt von dem semantischen Beitrag ab, den die Argumente – je nach Prädikat – für den Sachverhalt leisten.“

### 3. *Abfolge der NPs im Deutschen*

#### 3.1. *Abfolge zweier NPs im Nominativ*

Das Satzglied, das die syntaktische Funktion des Subjektes hat, wird vor dem Satzglied, das die syntaktische Funktion des Prädikativs hat, realisiert:

*Sie wissen, wie mich Frau Grubach, die in dieser Sache doch entscheidet, besonders da **der Hauptmann ihr Neffe** ist, geradezu verehrt und alles was ich sage unbedingt glaubt.* (FK, 38)

*Ist **der Künstler** überhaupt **ein Mann**?* (TM, 32)

Diese Konfiguration ist offenbar syntaktisch gesteuert. Diese Regel ist sehr wichtig, weil es dank dieser Regel möglich ist, Doppelsinnigkeit der Sätze zu vermeiden. Ob das Satzglied *der Künstler* die syntaktische Funktion des Subjektes ausübt, kann aufgrund seiner Stellung im Satz bestimmt werden. So wird die Funktion des Subjektes eher dem Satzglied zugeschrieben werden, das vor einem anderen Satzglied realisiert ist. In unserem Fall ist es das Satzglied *der Künstler*.

#### 3.2. *Abfolge der NPs im Nominativ und NPs in Casus obliqui*

##### 3.2.1. *Abfolge der NPs im Nominativ und NPs im Genitiv*

Wir haben uns entschieden, diese Konfiguration getrennt von anderen Casus obliqui zu behandeln, da wir bestimmte Unterschiede zwischen dieser Konfiguration

und anderen Casus obliqui feststellen konnten, worauf wir später zurückkommen werden.

Diese Konfiguration ist sehr selten. Wir haben in unserem Korpus insgesamt nur 43 Beispiele gesammelt. In allen Beispielen ist die NP im Nominativ vor der NP im Genitiv realisiert:

[...] „*ich fragte mich immerfort: Warum nimmt sich **Herr K.** so sehr **des Fräulein Bürstner** an?* [...]“ (FK, 247)

In unserem Korpus haben wir keine Beispiele finden können, die die umgekehrte Abfolge dieser Elemente belegen würden. Offenbar ist auch diese Konfiguration syntaktisch gesteuert.

### 3.2.2. Abfolge der NPs im Nominativ und NPs im Dativ/Akkusativ

Diese Konfiguration analysieren wir getrennt von der vorherigen, weil hier Beispiele für beide Abfolgen gesammelt worden sind. Wir wollen an dieser Stelle nicht behaupten, dass die NP im Genitiv auf keinen Fall vor einer NP im Nominativ erscheinen kann, aber für solch eine Abfolge haben wir in unserem Korpus (auch im erweiterten Korpus) keine Belege gefunden.

Die syntaktisch gesteuerte Abfolge NP im Nominativ – NP im Dativ/Akkusativ kommt am häufigsten vor. Von insgesamt 918 Beispielen kommt diese Abfolge in 874 Beispielen vor:

*Es war als hätte **die Vorstellung eines Krankenbesuches den Advokaten** bisher gelähmt, [...]*. (FK, 107)

Diese syntaktisch gesteuerte Abfolge scheint in fast allen Fällen möglich zu sein.<sup>2</sup> Sie ist vor allem notwendig bei den Sätzen, in denen aufgrund der morphologischen Eigenschaften nicht festzustellen ist, welches Satzglied als Subjekt

---

<sup>2</sup> Ausnahmen sind Partinenzdative und Partinenzakkusative, die vor dem Nominativ realisiert werden (z.B. [...], *dass **den Bären das Fäll** juckt*). Vgl. u.a. Helbig/Buscha (1987: 584), Eisenberg (1989: 306), Flämig (1991: 154), Engel (1994: 188).

Ausnahmen sind außerdem auch Sätze, in denen die NP im Dativ/Akkusativ einen Nebensatz einleitet (z.B. *Als **die erste Kraft des Hinausschreiens nachließ** und als ich am Gesicht des jungen Mannes sah, **welchen vernichtenden Eindruck dieser offene Ausbruch von Haß und Verachtung** in ihm hinterließ, [...]*.

fungiert wie z.B. *Gestern hat **meine Schwester deine Tante** besucht*. Die Satzgliedstellung ist in solch einem kontextuell nicht eingebetteten Satz das einzige Merkmal, aufgrund dessen die syntaktischen Eigenschaften der Satzglieder *meine Schwester* und *deine Tante* festzustellen sind.

Diese syntaktisch gesteuerte Abfolge kann durch a) kommunikativ-pragmatische und b) semantische Faktoren beeinflusst werden.

Unter kommunikativ-pragmatischen Faktoren wird die Thema-Rhema-Bedingung verstanden. Demnach kann die NP im Dativ/Akkusativ vor der NP im Nominativ realisiert werden, falls die NP im Dativ/Akkusativ als thematisches Satzglied aufgefasst werden kann:

*K. hatte schon die Hand nach der Klinke ausgestreckt, zog sie dann aber wieder zurück. [...] Auch noch am nächsten Tage kamen **K. die Wächter** nicht aus dem Sinn; [...]* (FK, 93)

Semantische Faktoren scheinen auch einen Einfluss auf diese Konfiguration auszuüben. In unserem Korpus haben wir keine Beispiele gefunden, in denen die NP im Dativ/Akkusativ, die das Merkmal ‘unbelebt’ trägt, vor der NP im Nominativ mit dem Merkmal ‘belebt’ realisiert worden ist, ungeachtet der kommunikativ-pragmatischen Faktoren:

*Auf der Brücke, um sie und in Verbindung mit ihr verläuft und spielt sich, wie wir sehen werden, das Leben der Menschen aus der Stadt ab. [...] Sie wissen, daß **ein unbekannter Mann die Brücke** erbaut hat, dessen Geburtsdorf unbekannt ist.* (TM, 63)

Obwohl in diesem Beispiel die NP im Akkusativ *die Brücke* als thematisches Satzglied aufgefasst werden kann, ist sie trotzdem nach der NP im Nominativ realisiert. Offenbar blockieren semantische Faktoren die Stellung der NPs in Casus obliqui mit dem Merkmal ‘unbelebt’ vor den NPs im Nominativ mit dem Merkmal ‘belebt’. Wir haben in unserem Korpus keine Beispiele gefunden, die diese Satzgliedstellung belegen würden. Wir wollen an dieser Stelle nicht behaupten, dass die Satzgliedstellung *NP in Casus obliqui mit dem Merkmal ‘unbelebt’ – NP im Nominativ mit dem Merkmal ‘belebt’* ausgeschlossen ist, sie ist aber in unserem Korpus nicht belegt.

### 3.3. Abfolge der NPs in Casus obliqui

#### 3.3.1. Abfolge zweier NPs im Akkusativ

Statistisch gesehen kommt diese Konfiguration am seltensten vor. In unserem Korpus haben wir 37 Beispiele gesammelt. Die erste Gruppe der Verben, die zwei Akkusative verlangen, sind Infinitivverben<sup>3</sup>:

*Er begnügte sich damit den Kaffee zu trinken und **Frau Grubach ihre Überflüssigkeit** fühlen zu lassen.* (FK, 247)

Obwohl beide NPs auf der Oberflächenstruktur identisch sind (es handelt sich um Ergänzungen im Akkusativ), handelt es sich in der Tiefenstruktur um zwei unterschiedliche Satzglieder: Die NP *Frau Grubach* ist AGENS, während die NP *ihre Überflüssigkeit* PATIENS ist. Das beeinflusst die Satzgliedstellung: Die semantische Rolle AGENS wird vor der semantischen Rolle PATIENS realisiert. Die Satzgliedstellung der zwei NPs bei Infinitivverben ist also semantisch gesteuert.

Die zweite Gruppe der Verben, die zwei Akkusative verlangen, bilden Verben, die eine Ergänzung im Akkusativ und einen prädikativen Akkusativ<sup>4</sup> verlangen wie *nennen*, *schelten*, *heißen*, *schimpfen* usw. Die Satzgliedstellung bei diesen Verben ist syntaktisch gesteuert: Die Ergänzung im Akkusativ wird vor dem prädikativen Akkusativ realisiert:

„[...] *Keiner hat eine Uniform, wenn man nicht **ihr Kleid***“ – hier wandte er sich an Franz – „***eine Uniform** nennen will, aber es ist doch eher ein Reiseanzug.* [...]“ (FK, 20)

Es ist notwendig, auch auf andere Verben einzugehen, die zwei Akkusative verlangen, die sich aber nicht in die zwei erwähnten Gruppen einordnen lassen wie z.B. *lehren*, *kosten* etc.:

*Kostete diese Zeugin **K. sein halbes Leben**?* (FK, 56)

Bei solchen Verben ist die Satzgliedstellung offenbar semantisch gesteuert, d.h. die NP im Akkusativ mit dem semantischen Merkmal ‚belebt‘ wird vor der

---

<sup>3</sup> Infinitivverben verlangen ein anderes Verb im Infinitiv. Dazu gehören z.B. Modalverben oder AcI-Verben. Für unseren Untersuchungsgegenstand sind vor allem AcI-Verben wichtig, weil sie Satzglieder im Akkusativ verlangen.

<sup>4</sup> Zum Begriff *prädikativer Akkusativ* vg. u.a. Zilić (2002), Engel (2004), Duden (2006).

NP im Akkusativ mit dem semantischen Merkmal ‚unbelebt‘ realisiert. In unserem Korpus haben wir keine Beispiele gefunden, mit denen diese These verworfen werden könnte.

### 3.3.2. Abfolge der NPs im Dativ und NPs im Akkusativ

Diese Konfiguration analysieren wir getrennt von der vorherigen, weil die Stellung dieser Elemente durch andere Faktoren gesteuert wird. Statistisch gesehen kommt diese Konfiguration weit häufiger vor als die vorherige. Von insgesamt 512 Beispielen kommt die Abfolge NP im Dativ – NP im Akkusativ in 392 Beispielen vor.

Aufgrund des von uns analysierten Korpus können wir bestätigen, dass es zwei Gruppen der Verben gibt, bei denen NPs im Dativ vor den NPs im Akkusativ realisiert werden müssen.<sup>5</sup> Die erste Gruppe der Verben sind Verben, bei denen die NP im Dativ als Partinenzdativ fungiert:

*Weißt du, wodurch er so fett geworden ist? Er hat die Gewohnheit **allen Verhafteten das Frühstück** aufzuessen.* (FK, 89)

In unserem Korpus haben wir keine Beispiele, die eine Permutation dieser Elemente belegen würden, gefunden. Dies ist jedoch nicht nur auf Partinenzdative begrenzt. Auch andere freie Dative werden vor den Akkusativen realisiert:

*„Versteckt?“ sagte der Kaufmann, „nein, sie dürfte aber in der Küche sein und **dem Advokaten eine Suppe** kochen.“* (FK, 178)

Die zweite Gruppe der Verben bilden die Funktionsverben, bei denen die NP im Akkusativ als nichtverbaler Teil des Prädikats fungiert:

*Er eilte umher und forderte alle Welt zum Engagieren auf, räumte mit Hilfe des Kellners Stühle und Gläser aus dem Wege, erteilte **den Musikern Befehle** und schob einzelne Tappische, die nicht wußten wohin, an den Schultern vor sich her.* (TM, 69)

Bei Beispielen, die sich nicht in die ersten zwei Gruppen einordnen lassen, spielen kommunikativ-pragmatische Faktoren eine wichtige Rolle. Das bedeutet, dass thematische Satzglieder vor den rhematischen realisiert werden. In nächsten

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch Duden (1984), Helbig/Buscha (1987), Engel (1994), Hentschel/Weydt (1990), Hoberg (1997).

Beispielen fungiert die NP im Dativ als thematisches Satzglied, daher ist sie vor der NP im Akkusativ realisiert:

*„Ich werde Ihnen helfen“, sagte die Frau. [...] Und K. stand stillschweigend auf, als hätte er seine Gedanken laut ausgesprochen und dadurch **der Frau sein Verhalten** erklärt. (FK, 63)*

*Saß aber der Advokat K. gegenüber und wurde er von der Kündigung überrascht, so würde K., selbst wenn der Advokat sich nicht viel entlocken ließ, aus seinem Gesicht und seinem Benehmen alles, was er wollte, leicht entnehmen können. Es war sogar nicht ausgeschlossen, daß er überzeugt wurde, daß es doch gut wäre, **dem Advokaten die Verteidigung** zu überlassen und daß er dann seine Kündigung zurückzog. (FK, 175)*

In nächsten Beispielen übernimmt die NP im Akkusativ die Rolle des thematischen Satzgliedes, daher geht sie der NP im Dativ voran:

*„Es hilft nichts“, fuhr K. fort, „auch ihr Heftchen bestätigt was ich sage.“ Zufrieden damit, nur seine ruhigen Worte in der fremden Versammlung zu hören, wagte es K. sogar, kurzerhand **das Heft dem Untersuchungsrichter** wegzunehmen und [...] (FK, 52)*

*Dann nickte er ganz leicht mit dem Kopf, worauf K. sich bekreuzigte und verbeugte, was er schon früher hätte tun sollen. [...] Sollte wirklich eine Prädigt beginnen? War vielleicht der Kirchendiener doch nicht so ganz vom Verstand verlassen und hatte **K. dem Prediger** zutreiben wollen, was allerdings in der leeren Kirche äußerst notwendig gewesen war. (FK, 219/220)*

#### 4. Fazit

Wie wir gezeigt haben, ist die Stellung der NPs kaum mit einer einzelnen Regel zu erklären. Es bedarf genauer Analyse jeder einzelnen Konfiguration, weil jede Konfiguration durch unterschiedliche Stellungsfaktoren beeinflusst wird.

Die Abfolge zweier NPs im Nominativ kommt in unserem Korpus selten vor. Wir haben festgestellt, dass diese Konfiguration syntaktisch gesteuert wird. Die NP mit der syntaktischen Funktion des Subjektes geht der NP mit der syntaktischen Funktion des Prädikativs voran.

Was die Konfiguration NP im Nominativ – NP in Casus obliqui angeht, haben wir die Konfiguration NP im Nominativ – NP im Genitiv einerseits und die Konfiguration NP im Nominativ – NP im Dativ/Akkusativ andererseits analysiert, weil wir festgestellt haben, dass diese zwei Konfigurationen durch unterschiedliche Stellungsfaktoren beeinflusst werden. In allen gesammelten Beispielen geht die NP im Nominativ der NP im Genitiv voran. Diese Konfiguration wird wohl offenbar syntaktisch gesteuert. Bei der zweiten Konfiguration

haben wir festgestellt, dass die syntaktisch gesteuerte Abfolge NP im Nominativ – NP im Dativ/Akkusativ fast in allen Fällen möglich ist. Desweiteren haben wir festgestellt, dass diese syntaktisch motivierte Abfolge durch a) kommunikativ-pragmatische und b) semantische Faktoren beeinflusst werden kann.

Bei der Abfolge der NPs in Casus obliqui haben wir ebenfalls zwei Gruppen unterschieden: die Abfolge zweier NPs im Akkusativ und die Abfolge der NPs im Dativ und NPs im Akkusativ. Wir haben gezeigt, dass bei der ersten Konfiguration syntaktische und semantische Faktoren die entscheidende Rolle spielen. Bei der zweiten Konfiguration haben wir gezeigt, dass es zwei Gruppen der Verben gibt, bei denen die NP im Dativ der NP im Akkusativ vorausgehen muss. Bei anderen Verben, die sich nicht in eine der zwei Gruppen einordnen lassen, spielen kommunikativ-pragmatische Faktoren die entscheidende Rolle.

### *Literaturverzeichnis*

#### **Fachliteratur**

- Abney, Steven (1987): The English Noun Phrase in its Sentential Aspect. Cambridge: MIT Press.
- Bhatt, Christa (1990): Die syntaktische Struktur der Nominalphrase im Deutschen (= Studien zur deutschen Grammatik 38). Tübingen: Gunter Narr.
- Duden (1984): Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Duden (2006): Die Grammatik. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Eisenberg, Peter (1989): Grundriß der deutschen Grammatik (2. Auflage). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Engel, Ulrich (1994): Syntax der deutschen Gegenwartssprache. Berlin: Erich Schmidt.
- Engel, Ulrich (2004): Deutsche Grammatik (Neubearbeitung). München: Iudicium.
- Flämig, Walter (1991): Grammatik des Deutschen. Einführung in Struktur- und Wirkungszusammenhänge. Berlin: Akademie Verlag.
- Haftka, Brigitta (1981): Reihenfolgebeziehungen im Satz (Topologie). In: Heidolph/Flämig/Motsch (Hrg.). Berlin: Akademie Verlag. 702 – 764.
- Haider, Hubert (1988): Die Struktur der deutschen NP. In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 7. Berlin: Walter de Gruyter. 32 – 59.
- Helbig, Gerhard/Buscha, Joachim (1987): Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Leipzig etc.: Langenscheidt.
- Hentschel, Elke/Weydt, Haraldt (1990): Handbuch der deutschen Grammatik. Berlin, New York.
- Hoberg, Ursula (1981): Die Wortstellung in der geschriebenen deutschen Gegenwartssprache. München: Max Hueber.

- Hoberg, Ursula (1997): E4 Die Linearstruktur des Satzes. In: Zifonun, Gisela/Hoffmann, Ludger/Strecker, Bruno (1997): Grammatik der deutschen Sprache. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kefer, Michel (1989): Satzgliedstellung und Satzstruktur im Deutschen. (= Studien zur deutschen Grammatik 36). Tübingen: Gunter Narr.
- Lenerz, Jürgen (1977): Zur Abfolge nominaler Satzglieder im Deutschen (= Studien zur deutschen Grammatik 5). Tübingen: Gunter Narr.
- Löbel, Elisabeth (1989): Q as a functional category. In: Bhatt, Crista/Löbel, Elisabeth/Schmidt Claudia (Hrg.) (1989): Syntactic Phrase Structure Phenomena in Noun Phrase and Sentences. Amsterdam: Benjamins. 133 – 158.
- Mrazović, Pavica (1982): Die Stellung der Satzglieder im Deutschen und Serbokroatischen. Eine kontrastive Darstellung. Heidelberg: Julius Groos.
- Olsen, Susan (1991): Die deutsche Nominalphrase als „Determinansphrase“. In: Olsen, Susan/Fanselow, Gisbert (Hrg.) (1991): >DET, COMP und INFL<. Zur Syntax funktionaler Kategorien und grammatischer Funktionen (= Linguistische Arbeiten 263). Tübingen: Max Niemeyer. 35 – 56.
- Vater, Heinz (1991): Determinanten in der DP. In: Olsen, Susan/Fanselow, Gisbert (Hrg.) (1991): >DET, COMP und INFL<. Zur Syntax funktionaler Kategorien und grammatischer Funktionen (= Linguistische Arbeiten 263). Tübingen: Max Niemeyer. 15 – 34.
- Vater, Heinz (2000): „Pronominantien“ – oder: Pronomina sind Determinanten. In: Thieroff, Rolf/Tamrat, Matthias/Fuhrhop, Nanna/Teuber, Oliver (Hrg.) (2000): Deutsche Grammatik in Theorie und Praxis. Tübingen: Max Niemeyer. 185 – 199.
- Vater, Heinz (2002): Einführung in die Sprachwissenschaft. München: Wilhelm Fink.
- Vater, Heinz (2012): Referenz. Bezüge zwischen Sprache und Welt (= Fokus 38). Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Zifonun, Gisela/Hoffmann, Ludger/Strecker, Bruno (1997): Grammatik der deutschen Sprache. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Zilić, Erminka (2002): Syntax der deutschen Gegenwartssprache. Zenica: Dom štampe.
- Zimmermann, Ilse (1991): Die Syntax der Substantivgruppe: Weiterentwicklungen der X'-Theorie. In: Zimmermann, Ilse (Hrg.) (1991): Syntax und Semantik der Substantivgruppe. Berlin: Akademie Verlag. 1 – 32.

## Quellen

- Kafka, Franz (2003): Der Proceß. 10. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch. (= FK)
- Mann, Thomas (2002): Tonio Kröger. 39. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch. (= TM)

# Production of a bilingual speaker in Bosnian and German

## *Introduction*

The goal of this research is to examine beliefs about language and identity shared by a bilingual speaker. The research was conducted through an interview. The questions in the interview were focused on determining to which extent language influences the participant's sense of belonging to a certain community and to shaping his identity.

The respondent is a bilingual first-generation immigrant from Germany. He is a forty-year old man from Bosnia, who moved to Germany as a teenager in 1992. He moved to Germany as an asylum-seeker during the war in Bosnia and continued his education there, where he eventually graduated college, found an employment and got married. The fact that the respondent is a first-generation immigrant, who managed to master a native-like production in the second language, made him even more suitable for the research. Even more remarkable is the fact that the production of his mother tongue has been strongly influenced by his second language. Additionally, the circumstances under which the person was forced to move to another completely strange and unfamiliar social environment provided an interesting insight in the language acquisition and production by bilinguals.

## *Methodology*

When deciding about a participant, there were several problems that had to be taken into account i.e. whether to use somebody familiar or unfamiliar, what social group he or she will belong to, what age group, what occupation and so on. The sex of the participant also has to be taken into consideration. It has been proved that the sex of the interviewer may play a big role in the linguistic

utterance and the level of formality a participant uses, or as Montgomery stated: “the sex of the INTERVIEWER is the single most important factor influencing the occurrence of multiple modals-more important than geography or any of the standard social categories used in dialectology and sociolinguistics” (Montgomery, 1998 quoted in Bailey 1999:389). The study Bailey and Tillery conducted showed that male and female participants increased their level of politeness in front of a female interviewer compared to a male interviewer (Bailey 1999:391). Additionally they concluded that the way the interviewer conducts the sociolinguistic interview has an important impact on the results. They called this impact the “Ruttledge effect” (Bailey 1999:392). This is why it is important to bear in mind that the interaction and chemistry between the interviewer and the interviewee may influence the results of the research. Since the respondent is a family member I have been able to observe that he much more often uses curse words when talking to a male, then when talking to a female collocutor. Conducting my research I found that the respondent did use much politer phrases and refrained from using as many curse words as he usually uses in male company.

Apart from that it was highly important to predict the answers and results looked for, in order to avoid ending up with a big amount of material which is not usable or which I would not be able to connect in a single study. This was achieved by formulating the questions beforehand and trying to group them in a way to create a logical flow, similar to that of a natural conversation. After all, the goal is not to simply have the participant “answer questions”, but to lead a two-way conversation (Labov 1984:38). Another major point I had to bear in mind as the interviewer was the “observer’s paradox” (Labov 1984:40). First of all, the participant had to be aware of the fact that he was being observed and taped and for what purpose. He was required to sign a confirmation form which clearly stated the purpose of the interview and the people who had access to the material. However, since it is not advisable to share too much detail about the study in order not to stress or incommode them, I did not disclose too many peculiarities about the actual research. My goal was to make the participant as comfortable as possible and to make him forget he is partaking in a study and being “observed”. My participant was shown the questions beforehand. This way the pressure of anticipation was diminished and the atmosphere was more relaxed and natural.

However uncomfortable it may seem, taping provides a great deal of privileges for conducting linguistic research. An important privilege tapes provide, is that they can be shared with colleagues and coworkers in your field as well as in related fields of scientific research. It has proved to be very useful for both sides involved and as Clark suggests: “A well-conducted interview is of value to a folklorist, an ethnographer, a lexicographer, a dialectologist, a phonologist, and

an historian, not to mention the potential values to sociologists and experimental psychologists” (Clark 1971:3) In addition to that, tapes enable phonetic research and there is no need to rely solely on the transcriptions of fieldworkers anymore.

Anything that helps achieve a more relaxed atmosphere during the interview is useful. Therefore Clark suggests putting the recorder at a “visibly less accessible place”, like under the table or behind the chair, in order to release the stress of being taped (Clark 1971:54). During the interview I placed the recorder behind a plant on the desk, so it was still in a position to record, but was not diverting the attention of the respondent.

Additionally, Clark suggests that a home environment is most suitable for obtaining a “casual, relaxed interview” (Clark 1971:56). Apart from making it easier for the participant to relax, it also offers a better surrounding for taping, because it allows for eliminating external sounds that may influence the sound quality (Clark 1971:56). The interview was carried out in the living room at a mutual relative’s house. The surrounding was cozy and comfortable and we were able to retract into a more intimate and quiet place, where no outside noises could impair the recording.

### *Linguistic results*

The respondent considers himself to be a bilingual speaker of German and Bosnian. His mother tongue is Bosnian, which he acquired living in Bosnia and Herzegovina until he was sixteen years old. He went to kindergarten, elementary school and also finished one year of secondary school there. He had learned German for four years in elementary school and continued learning it for a year in secondary school. Although he had acquired some basics, the respondent claimed that his production upon arriving at Germany had been rather poor. However, in the interview he rated his language skills in German higher than those in Bosnian, especially the productive skills such as speaking and writing. Apart from these two languages the respondent was also learning French and English during secondary school in Germany. He has not had any contact with French since then, so he described his knowledge of French as basic in understanding and reading, but rudimentary in writing and speaking. The respondent rated his language skills in English to be at a higher level than in French, but still stated that they were rather passive. His main contact with English is through music and the internet, but he rarely has the chance to use it actively.

During the interview the respondent’s production was mostly monolingual Bosnian. He sometimes switched codes to German or English, but this was not

a pattern. He only resorted to “code-switching” as a helping mechanism, when he was unable to express himself (Haney 2003: 165). He would mostly switch to German when trying to find the right word in Bosnian, and being aware that I am also a speaker of German, he would insist on me translating it to him, as can be seen in the following example:

Respondent: “Možda mi funkcioniše taj mehanizam...kako se kaže... *Verdrängung*...”

Interviewer: “da”

Respondent: “Kako se kaže to na Našem?”

Interviewer: “potiskivanje”

Respondent: “Da, potiskivanje...”

Another interesting observation is that during the interview the respondent often switched to English, when he was missing a word, which he does not normally do. The reason for this may be that the respondent was aware of the purpose of the research, which is why he was making an effort to switch to English rather than to German. He said for example: “tako da su svi imali, ne znam kako se kaže *good attitude* prema tome”. However, as the interview proceeded the respondent got more relaxed and he continued switching codes more often without demanding a translation every time he would not know a word, which would than result in sentences with mixed codes like this: “radio sam kao *Security*, kao *Kellner*, kao *Barkeeper*”.

In addition to “code-switching”, the respondent also resorted to “borrowing” in the later parts of the interview (Haney 2003: 165). e.g. “To mi je jednostavno previše...previše...*Verpflichtung*a...obaveza bilo!”

Nevertheless, apart from these occasional moments of code-switching his production was mostly monolingual. The respondent’s production is Bosnian is very close to the standard variety. This may be accredited to the fact, that the variety of Bosnian spoken in the region of Tuzla, where the respondent comes from, is very close to the standard variety. The most striking dialectal feature in his production is the omission of the vowel “a” at the end of verbs, like in the verbs “opsto”, “gledo”, “imo” etc. He also uses dialectal forms, when talking about numbers, such as “petnest”, “šesnest” or “dvacet”.

However, his production is not influenced as much by a dialectal form of Bosnian, but rather by his second language, German. This can be seen on all linguistic levels. The most prominent feature of his production can be observed on the phonological level. The respondent seems to have altered his pronunciation of some sounds in his mother-tongue under the influence of German. For example, he shows difficulties when pronouncing /r/ sounds in words where they are preceded

by other consonants, i.e. words like “treba” “problem” , “grad”, “četrdeset”, “vrlo”, “odvratno”, “branili”, “promijeniti”, “skroz” etc. He sometimes uses the German uvular /r/ and sometimes entirely omits it. Furthermore he pronounces sounds like /tʃ/, /ʃ/, /ʒ/, as well as /l/ in a much softer manner, which is closer to the German than the Bosnian pronunciation.

On the morphological level the respondent occasionally showed having difficulties with cases or with grammatical gender, which would result in utterances like “može se svemu naći neka smisao”. This may be ascribed to the fact that German has only four cases and does not coincide with Bosnian in terms of grammatical gender.

“Interferences” with German are also evident on the lexical level (Haney 2003: 165). On many occasions he would use a word that sounded good to him and that he believed was the right term, without being aware of the fact that the reason it sounded good to him, was because he borrowed it from German. For example, he would say: “pitali su me da li ja znam šta je vašmašina”, because the term in German is “Waschmaschine” and in standard Bosnian it is “vešmašina”. A more vivid example is the word “komičar”, which he simply adapted from the German word “Komödiant”, creating a calque like the one in the following sentence: “ima dobrih njemačkih *komedijanata*”. Apart from unintentional borrowing the respondent was also often confusing the meaning of certain words and would use them in an illogical way, e.g. “ja nisam *određena* osoba da odgovorim na ovo pitanje”, where he used the word “određena” in the meaning of the word “prava”. In addition to that the respondent also had difficulties with synonyms of words, especially when it comes to the Croatian i.e. the Serbian variety of a word. This resulted in very unusual variants, like in the following example where he created a new variant which is neither the Serbian “sinhronizovan” nor the Croatian “sinkroniziran” and as such does not exist in the standard variety of Bosnian, e.g. “filmovi su *sinkronizovani* na njemački”. These new inventions often occur in the respondent’s production, which may be due to the fact that he very rarely has the opportunity to use his mother tongue and therefore he has to recall the words from his memory and often is not sure how exactly to form a word, or which prefix to use, so he would end up with words like “ukoristio” instead of “iskoristio”. On some occasions the respondent would attempt to modify a word from one word class to another, like in this example: “to je bilo tako da sam ja... ja sam njima prevodio... ja sam bio njihov prevod..iooo..nik?”. It was clear that the respondent was unsure about this word, but he was trying to accommodate the verb “prevoditi” in order to use it as a noun, so he attached the suffix *-onik* instead of *-lac* or *-telj* to create the noun.

Direct “interferences” from German can be seen on a syntactic level as well, like in the following example: “dok sam ja *bio* petnest, šesnest godina”. In standard German the proper way of stating somebody’s age would be the same as in English, with the verb *to be*, like in the example “when I was fifteen”. However, in the standard variety of Bosnian the proper way to formulate this would be using the verb *to have*, e.g. “kad sam imao petnaest godina”. Consequently the respondent simply transferred this pattern into Bosnian, which did not influence the message he was trying to convey, but did not result in a phrase typically used in monolingual Bosnian.

### *Sociolinguistic results*

Despite the fact that the respondent conveyed a rather open-minded attitude towards language and nationality, he occasionally addressed some commonly shared ideological views about language which I will now analyze in greater detail.

First of all, even before the interview the respondent showed concerns when being asked to participate in the research, because he did not regard his production of “worthy” or “good enough”. The same pattern could be observed during the interview, where he strenuously tried to modify his natural production. For instance, he would insist on keeping his production as monolingual as possible and would resort to code-switching only if he was not able to express himself in any other way. Even though he is a bilingual speaker, he makes a great effort to keep his production as “clean” as possible, like in this sentence: “naviko sam živjeti u blizini *Marktplatza...ove...tržnice...radnje* i tako”, where he deliberately corrected himself after using a German word while speaking Bosnian. Furthermore, if he was not be able to recall a word or phrase he would get into distress and demand to be corrected, as can be seen in the following example:

Respondent: “Možda mi funkcioniše taj mehanizam...kako se kaže... *Verdrängung*...”

Interviewer: da

Respondent: “Kako se kaže to na Našem?”

Interviewer: “potiskivanje”

Respondent: “Da, potiskivanje...”

Dyer accredits this kind of hypercorrection to ideological beliefs about language (Dyer 2006:107). Therefore, it can be concluded that the respondent seems to support the idea of “monoglossia” (Garcia 2010:182). The reason for this may lie in the fact that he has not been part of a bilingual community in Germany.

Apparently, apart from occasional visits to his homeland, he has not had contact to German-Bosnian bilinguals in twenty years. This may have influenced his perception of language. Another explanation for his tendency to achieve hyper-correctness in language may be that he believes that language learning necessarily includes studying grammar. When he first was asked what helped him with learning German he answered that he did a lot of studying on his own, mainly through grammar books. He expressed dissatisfaction with his teachers in elementary school, who reportedly had not taught him very much. He claimed the following: “to što sam u osnovnoj školi naučio brzo sam zaboravio u gimnaziji jer su nam tek tu pokazali šta je to *pravi* Njemački jezik”. When using the term “real German” he was actually referring to a more pure and native-like production of German. He was also very content with the big amount of grammar they were covering. This proves that he believed that people who were superior to him language-wise were greater authorities on the language and had to be taken as ideal. However, this may have been a case over “over-reporting”, since he later admitted having acquired most of the language through speech and interaction with schoolmates and teachers (Nicholas 1994:160). He also claimed that he trusted his friends to correct him when he was wrong, as he says “govorio sam prijateljima *Njemcima* da me ispravljaju kad govorim nešto pogrešno i tako sam učio njemački”. He clearly stresses that he had more confidence in his friends who were native speakers to correct him. It can be concluded that he shares the beliefs of the “ideology of the native speaker” (Milroy 2001:537).

Nevertheless, he only trusted people whose production was closer to the standard variety of German. He even expressed disapproval with teachers who did not speak the standard variety, as can be seen in this example: “u školi je bilo profesora koji uopšte nisu govorili *čisti njemački jezik* nego *stvarno* svoj dijalekt koji uopšte nisam razumio”. This let me arrive at the conclusion that the respondent regarded the standard variety as superior to dialectal forms and therefore shared the “ideology of the standard language” (Milroy 2001:530). Even when asked about his own production in German, he was rather critical, saying that he still was not proficient enough to claim that he speaks the “pure German language”, like in the following statement: “ja ne govorim ovaj, na njemačkom se kaže Hochdeutsch, ovaj *čisti njemački jezik*, nego je neki *ublaženi čisti njemački jezik*”. Referring to his production as a “softened” variant of the language, simply for not feeling confident enough in the level of purity of his production is a position clearly representing the ideology of linguistic purism and “verbal hygiene” (Cameron 2012:vii).

But his belief in language purism is not only evident in his production in German. He is equally concerned to “clean up” his language when speaking

Bosnian. Apart from avoiding code-switching into other languages, he is also very concerned not to mix Croatian words into his production, as vivid in this example: “neću da sjedam u auto kako bih išao kupiti *kruh...kruh...hljeb...kako sam u Hrvatskoj sam i ja počeo *kruh* govoriti*“. This may be connected to his sense of belonging and his linguistic and national identity. When asked about his opinion on the Serbo-Croatian language now being four separate languages he gave the following answer: “za mene je to ostao taj jedan jezik... primijetim da se u Hrvatskoj govori drugačije, ali mislim da se uvijek drugačije i govorilo i u Srbiji se uvijek drugačije govorilo, Slovence nikad nisam razumio ...”. He believes that it is one language, with different dialects, because he claims that it had always been like that, regardless of the formal distinction today. Even though he does not pay attention to the way the languages are classified, he still insists on maintaining a monolingual production without mixing the varieties/ languages. This belief about language is one that transfers directly to his sense of national identity. When asked about his nationality he seemed rather distressed and confused, claiming that he finds it easier to simply introduce himself as a Croat, because people know about Croatia and he does not have to clarify his origin. However, when asked what he feels like he stated the following: “ja *ne znam kojoj vrsti pripadam*, al ja sebe nazivam ex-yugo. Jer bio sam Jugosloven, pa sam postao odjednom Bosanac, pa sam dobrovoljno postao Hrvat, a sad *nisam ništa* od toga.” It is obvious that his opinion about his language reflects on his opinion about his national identity. He claims that he is not sure which nationality he belongs to, because he is unsure of the language variety that he speaks. When asked what he would call the language he uses, the respondent was unsure what to call it and referred to it as “nothing”. Because he was unable to label it, due to the fact that political circumstances have changed the way nationality and language are perceived in his homeland, the respondent was inclined to regard his identity as “nothing”. This type of “erasure” leads to the conclusion that the speaker sees language as the most relevant aspect of building a national identity, which he also expressly claimed: “osjećao sam se više strancem u Bosni nego ikada u Njemačkoj – smatram da je to do jezika. Kad znaš *dobro jezik govoriti, bez nekih akcenata*, onda te sasvim drukčije gledaju” (Irvine 1995,2000). Furthermore, he admitted that his main motivation from early on was learning the language properly in order to fit in and be accepted by the community. He stated that his grandfather had a big influence on this attitude of his, e.g “dosta toga je i zasluga mom djedu Dragi koji je uvijek govorio ti moraš da naučiš jezik da bi mogao ovdje da opstaneš”. He also claimed that he was very impressed by the German culture and that he intended to stay in Germany, which further motivated him to master the language. In addition to acquiring the language the respondent also claimed that he was not especially fond of the Balkan communities and ghettos

and that he intentionally stayed clear of them. He saw Germany as a wealthier and more advanced country, which is why he rejected to be a member of these Balkan groups. He did not want to have anything to do with them. It can be concluded that this is the reason he insisted on learning the language as fast and as proficient as possible, to separate himself from these groups.

### *Self-Reflection*

Considering the amount of data that I was able to elicit from this sixty-minute interview, I feel inclined to say that the research was successful. The questions were prepared in time and they enabled me to gather the specific data I was hoping to collect. Nevertheless, there are possible aspects of the research which I might not be most satisfied with. One aspect was the time and place where the interview was held. Even though I did my best to arrange for the perfect conditions, balancing between meeting the deadline and my respondent's availability I was not able to do so and therefore the interview seemed a little bit rushed, which may have had an impact on my final results. All in all I am very satisfied with the results I have gotten.

### *Conclusion*

The aim of this sociolinguistic interview was to get a closer insight into the beliefs about language and identity shared by a bilingual speaker. The respondent I have chosen presented the perfect candidate for he did not willingly move to another country, but still was the only one who stayed behind when his family moved back to Bosnia and who became a German citizen. He found Germany to be more prestigious and offering more opportunities to a young person than Bosnia at that time. This attitude also reflected on his language. In order to fit in and get accepted he was investing great effort in mastering the German language on a native-like level, that he managed to make German his "stronger" and Bosnian his "weaker" language. This is especially remarkable considering that he only started learning German for real when he was sixteen years old. It is very uncommon for a first-generation immigrant to achieve this level of proficiency. This comes to show to what extent general attitudes transfer into attitudes towards language.

### *References*

- Bailey, Guy and Jan Tillery. 1999. "The Rutledge Effect: The Impact of Interviewers on Survey Results in Linguistics". *American Speech* 74, No.4 (Winter): 38-46
- Blackledge, Adrian, Creese, Angela (Eds.). 2014. "Heteroglossia as Practice and Pedagogy". Dordrecht: Springer
- Bloomer, Aileen and Alison Wray. 2012. "Projects in Linguistics and Language Studies. Third Edition". Hodder Education
- Cameron, D. 2012. "Verbal hygiene". London/New York: Routledge
- Clark, L. Thomas. 1971. "Elicitation in Linguistic Fieldwork". *American Speech* 46, No. ½ (Spring-Summer): 52-57
- Dyer, Judy. 2007. "Language and Identity". In Carmen Llamas, Louise Mullany and Peter Stockwell, (Eds.). "The Routledge Companion to Sociolinguistics" London/New York: Routledge
- García, O. & Torres-Guevara, R. 2010. "Monoglossic ideologies and language policies in the education of U.S. Latinas/os." In Enrique Murillo, Sofía Villenas, Ruth Trinidad Galván, Juan Sánchez Muñoz, Corinne Martínez and Margarita Machado-Casas (Eds.). "Handbook of Latinos and Education: Research, theory and practice." Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, pp. 182-194
- Haney, Peter. 2003 "Bilingual Humor, Verbal Hygiene, and the Gendered Contradictions of Cultural Citizenship in Early Mexican American Comedy." *Journal of Linguistic Anthropology* 13(2), pp. 163-188
- Irvine J.T., Gal, S. 2000. "Language ideology and linguistic differentiation." In P.V. Kroskrity (Ed.). *Regimes of language: Ideologies, politics and identities*. Santa Fe: School of American Research Press, 35-84
- Kinloch, A.M. 1971. "The Use of Pictures in Elicitation". *American Speech* 46, No.1/2 (Spring-Summer): 38-46
- Milroy, J. (2001) Language ideologies and the consequences of standardization. *Journal of Sociolinguistics*, 5:4, 530-555
- Nicholas, Joe. 1994. "Language diversity surveys as agents of change". Bristol: Longdunn Press.

ГРЯДОВИ

FILM – TEATAR



# Shakespeareove drame u kontekstu američkoga i europskog filma

**Sažetak.** Kontekst sistema američkoga i europskog filma na primjeru Shakespeareovih drama je nedovoljno ispitana tema. Prvenstveno je u tom smislu dominantan fenomen stvaranja *star sistema* i njegov uticaj na razvoj filmske industrije. Razlozi, metode i tehnike zbog kojih su Amerikanci iskoristili europski kulturni kapital i uspostavili dominaciju *afi* u odnosu na *efi* su intrigantna pitanja koja u istraživačkim naporima još nisu dala konkretne odgovore.

Aspekti istraživanja koji pomažu u objašnjenju relacija *star sistema* se trebaju fokusirati na scenarističku građu, rad kamere u redateljskom kontekstu i glumačke izvedbe.

Ne treba zaboraviti da u Americi prevladava mišljenje o shvatanju filma prvenstveno kao industrije, što dovodi do promjene finansiranja filma u ovoj zemlji, te se odstupa od mecenskog modela finansiranja koji je još uvijek dominantan u Europi. Istraživanje utjecaja europskih glumaca na razvoj filma u Americi, posebno u Shakespeareovim dramama koje su ekranizirane u originalu ili kao adaptacija djela, nešto je što zaokružuje znatiželju istraživačkog napora.

**Ključne riječi:** američki film, europski film, Shakespeare, Stanislavski, glumački sistem, filmska industrija

## Uvod

Relacije *star sistema* američkog i europskog filma na primjeru Shakespeareovih drama zanimljiva su tema iz više razloga. U radu se tretiraju, prije svega, kroz fenomene uspostave odnosa koji je kroz povijesno razdoblje od jednoga stoljeća, onog dvadesetog, išao različitim tokovima dinamizma. Ekranizacije Shakespeareovih djela i relacije *star sistema* u ekranizacijama dramatičara milenijuma, dodatno daju značaj ispitivanju ove teme. Naravno, nezaobilazan je i Shakespeareov svijet adaptacija, kao i *star sistem* kroz traganje za unutrašnjom stvarnošću.

### **1. Uspostava relacija između američkoga i europskog filma**

Interesantno je da je kolijevka filmske industrije u Europi (u daljnjem tekstu *efi*- europska filmska industrija ), ali već nakon dva desetljeća, preciznije početkom Prvoga svjetskog rata, filmska industrija se seli u Ameriku, i sa Griffitovim filmom "Rađanje jedne nacije" postavlja američki film u prvi plan. Razvoj američke filmske industrije (u daljnjem tekstu *afi*) u jednom trenutku nalazio se pod utjecajem europskih umjetnika kao što su Charles Chaplin, Buster Keaton, Sergej Eisenstein i drugi. No to je samo doprinijelo usavršavanju hollywoodskog filma i učvršćavanju pozicije američke industrije kao broja jedan u svijetu. Nadalje, prednost koju su Amerikanci iskoristili u odnosu na Europu, jeste uvođenje zvučnog filma koje je u Americi počelo već 20-tih godina 20-tog vijeka. Do 1930. godine u Americi je zvučni film postao standard, dok je europska adaptacija kasnila 3-5 godina. Par godine poslije počinje Drugi svjetski rat, što europski kontinent ponovo baca na marginu filmske industrije, dok Orson Welles producira *Građanina Kanea*, djelo koje zaokružuje revoluciju zvučnog filma. Nakon Drugog svjetskog rata dolazi do razvijanja filma u boji. Amerikanci, za razliku od Europljana, primjećuju prednosti nove tehnologije i do 1960. godine postavljaju film u boji kao standard proizvodnje filmske trake. Standardizacija filma u boji donijela naročitu prednost u odnosu na televiziju, novi medij koji se sve više probijao u domove srednjeg staleža Europe i Amerike. Nadalje, Amerikanci su pojavom Spielbergovih *Ralja*, doživjeli novo filmsko proljeće, ovaj put u distribuciji. Universal Pictures je po prvi put u povijesti distribuirao film u 450 kino dvorana. Distribucija u ovom obliku stvorila je pojam box officea, što je maksimiziralo profit u prvim danima izvođenja filma i minimiziralo mogućnost negativne kritike. Dominacija američkog filma zadržala se i do kraja druge decenije trećeg milenijuma, posebno razvojem digitalnih platformi u pomenutom periodu, što je dovelo do pojave sve većeg broja zvijezda iz serija.

### **2. Ekranizacija Shakespeareovih djela i star sistem**

Poseban utjecaj na komparativne relacije američkog i europskog filma kao i razvoj *star sistema* imale su ekranizacije djela dramskih pisaca ili kazališnih komada. U tom smislu je zanimljivo ekraniziranje djela najvećeg dramskog pisca ili pisca milenijuma Williama Shakespearea, pa su tako ekranizirani:

- Macbeth (1948), Orson Welles,
- Othelo (1951), Orson Welles, Mercury Productions,
- Julius Caesar (1953), Marlon Brando, Metro-Goldwyn-Mayer,

- Romeo i Julia (1968), Paramount Pictures (finansijski najuspješnija adaptacija Shakespearea tog vremena),
- Macbeth (1971), Columbia Pictures,
- Macbeth (2015), Michael Fassbender.

U razdoblju od tridesetak godina, krajem 20. i početkom 21. stoljeća, na filmsko platno su postavljene neke od najkvalitetnijih hollywoodskih adaptacija:

- Mnogo vike ni za što (1993), Samuel Goldwyn Company,
- Richard III (1995), United Artist,
- Hamlet (1996), Columbia Pictures Distributor, Castle Rock Entertainment,
- San ljetne noći (1999), Fox Searchlight Pictures,
- Mletački trgovac (2004), Sony Pictures Clasicss (Al Pacino),
- Coriolanus (2011), Weinstain Company.

Razvijanje *star sistema* u američkom filmu u odnosu na europski se sastoji od nekoliko nivoa. Tri nivoa koja predstavljaju osnovicu razvoja filmskog djela (scenario, režija i gluma) su temeljni korelat obrade teme o *star sistemu* u američkom, odnosno europskom filmu.

U tom smislu u scenarističkom kontekstu posebna pažnja se usmjerava na adaptaciju Shakespeareovih djela i njihovoj prilagodbi za filmski scenario. U redateljskom kontekstu pažnja se najviše fokusira na rad kamere koja neovisno o glumačkoj igri ili scenariju budi osjećanja kod gledatelja, te glumačku izvedbu kao nezaobilazni segmet utjelovljenja likova iz Shakespeareovih komada.

### 3. Star sistem kroz Shakespeareov svijet različitih adaptacija

Razmatranje adaptacija i filmskih postavki djela najslavnijeg i najizvođenijeg svjetskog dramatičara Williama Shakespearea zanimljivo je, najmanje, kroz dva aspekta vremenskog trajanja. Na jednoj strani su adaptacije posmatrane u različitim vremenskim trajanjima od više od izvedbenog filmskog vijeka, a na drugoj su postavke Shakespeareovih djela u različitim producerskim ambijentima i sistemima.

U obje navedene konotativne dimenzije Shakespeareovoga svijeta i djela kroz vrijeme posebno zanimljiv za film je bio pristup koji se ogledao u spoju vremena koje je prikazano u djelu i vremena adaptacije za određenu producersku kuću.

Zanimljivost i izazovnost Shakespeareovih djela kroz spoj kazališnog i filmskog, odnosno modernog i vremena nastanka djela i stvaranja svijeta koji je u

njemu pokazan, je u različitim rediteljskim, glumačkim, scenarističkim i drugim izazovima koji(a) su integrirali određena fizička i mentalna stanja protagonista i gledatelja filma kao umjetnosti.

Svijet i djela Williama Shakespearea su u svakom vremenskom trajanju činili aktuelnim i zanimljivim njegovo odlično poznavanje čovjeka u svim segmentima, od radosti, tuge, ljubavi, mržnje, iskrenosti i prijetvornosti, blagosti i nemilosrdnosti, skromnosti i nezasitosti. U konkretnom društvenom i filmskom ambijentu sve navedene čovjekove podstrukture su nijansirane specifičnim stanjima i tonovima.

Kada je u pitanju filmski stvaralački ambijent, kao jedan tretirani i razmatrani slučaj analize, adaptacija svijeta i djela Williama Shakespearea i ono što se, u gotovo jednostoljetnom filmskom igranju ovoga klasika, da zapaziti je da ljudske osobine koje je on maestralno skicirao i prepoznao nisu predmet njegovog prikazivanja u djelima, već sredstvo da se prikaže čovjek sa svim svojim specifičnostima.

#### **4. Star sistem kroz traganje za unutrašnjom stvarnošću svojih uloga**

Specifičnost relacija *star sistema* američkoga i europskog filma na primjeru Shakespeareovih drama, kada je u pitanju odnos i uticaj jednog na drugi, daje i obilježje promjene utjecaja modela glume i režije u pojedinim razdobljima. Početkom pedesetih godina 20. stoljeća europska publika se oduševljava sjajnom plejadom mladih glumaca koji se pojavljuju. Njihov izvor inspiracije je njujorški Actors Studio. Oni daju novu dimenziju realizmu i specifičnostima *star sistema*.

Primjenjuju čuvenu metodu kretanja u potrazi za unutarnjom stvarnošću svojih uloga. Svaki glumac nalazi svoj jedinstveni način da to postigne. Obuhvatajući toliko različitosti, ova je metoda početkom 21. stoljeća ključni dio svake predstave, kako u teatru, tako i na filmu. Istini za volju, ovaj sistem nije stvoren sa Actors Studiom. On je samo tumačio nadahnuće jednog čovjeka (Konstantin Stanislavski) koji je dolazio iz jednoga drugog doba i iz druge kulture, sa druge strane svijeta od one u kojoj je egzistirao pomenuti Studio.

Da bi se susrelo sa onim ko je oblikovao ovu izražajnost i ispoljavanje glumačke i redateljske kreacije, a samim tim i suštinu scenskih umjetnosti, i da bi se shvatilo uzajamno prožimanje dva *star sistema* treba se okrenuti prema Moskvi, krajem 19. stoljeća. Prema čovjeku koji je bio jedan od najvećih simbola svoga vremena. Glumac, reditelj, profesor i osnivač legendarnog moskovskog Teatra umjetnosti, a koji se zvao Konstantin Stanislavski. I pored dugog trajanja ostao je

zagonetka. Naizmjenice je obožavan ili odbacivan. Bio je prvi koji je do pojedinosti kodificirao glumačku igru i sistematizirao je. Jedni su ga duboko poštovali. Drugi su ga strogo osuđivali. A njegove su teorije bile uzrokom beskonačnih protivurječja. Jedno je sigurno. Konstantin Stanislavski i njegov pristup scenskim umjetnostima, kao i njegov sistem postali su besmrtni. Čak i kada se svijet oko njega raspadao.

Međutim, moguće je postepeno početi skidati jedan po jedan sloj tajnovitosti i krenuti u potragu za pravim Stanislavskim. Čovjekom, tvorcem režije, arhitektom moderne opere i osnivačem prvog sistema interpretacije. Ono što se pojavljuje je čovjek-autor-stvaralac čija stvarnost uveliko nadmašuje mit. Umjetnik čije su ideje bile toliko suštinske da su nadživjele režim koji je pokušao njima manipulirati.

U Americi su nasljednici djela Stanislavskog nastavili da djeluju. Lančana reakcija na djelo Stanislavskog dovela je do osnivanja Actors Studija gdje su njegovi nasljednici i podržavatelji nastavili i modificirali sistem. Posebno je to uradio Lee Strasberg.

Formirana je nova generacija glumaca koja je iznova definirala realizam i u teatru i na filmu. Strasberg će navoditi Stanislavskog kao jednoga od trojice najznačajnijih ličnosti 20. stoljeća. Sa Freudom i Einsteinom on je, po njemu, dao najznačajniji doprinos percepciji čovjeka.

U Europi je sistem nastavio utjecati na poslijeratno pozorište i scenske umjetnosti. Bertoldt Brecht, koji se godinama žestoko suprostavljao sistemu, konačno je priznao vrijednost i principe fizičke akcije.

Bez Konstantina Stanislavskog, najčuvanijeg glumca svoga vremena i tvorca rediteljskoga postupka i temeljite moderne opere, kao i oca prvog sistema glumačke igre, nije moguće ući u suštinu objašnjenja relacija *star sistema* američkoga i europskog filma.

## 5. Umjesto zaključka

Okvir istraživanja o kreiranju *star sistema* i njegovog utjecaja na relacije odnosa američke i europske filmske industrije neizostavno se pokazuje i kroz *uspješnije* ekranizacije djela Williama Shakespearea.

Pisac milenijuma, William Shakespeare je utjecao na kreiranje *star sistema* u *afi* i *efi*. Tijekom istorijskoga trajanja *afi* je dominirao nad *efi* jer je između ostalog bolje ekranizirao europske dramske pisce.

Razlozi za dominaciju *afi* nad *efi* su višestruki. To su veličina i način ulaganja, način produkcije i sistem kreiranja zvijezda.

U tom smislu, kao potreba se nameće proces izmjene i utvrđivanja uslova koji utječu na situaciju i stanja dominacije *afi*, u odnosi na *efi*, a sve sa namjerom kako bi se *efi* mogla približiti *afi*.

### *Literatura*

- Barba, E., Saraveze R. (1989), Tajna umjetnosti glumca, Clio, Beograd  
Behlin, P. (2000), Film kao roba, Zavod za udžbenike, Beograd  
Bordwell, D.(2005), O povijesti filmskog stila, Hrvatski filmski savez, Zagreb  
Bordwell, D., Thompson, K.(2008), Film Art an Introduction, Published by McGraw.Hill Companies,Inc  
Gregor, U., Patalas,E. 1998), Istorija filmske umetnosti, "Sfinga", Beograd  
Lazić, R. (2013), Režiseri o filmskoj režiji, dijalozi s filmskim režiserima, Samizdat , Beograd  
Ostojić, A.: Produkcija, finansiranje i distribucija filma, e-knjiga  
Stanislavski, K. (1945), SISTEM, DIZJ, Beograd  
Stanislavski, K. (1955), Moj život u umjetnosti, "Narodna prosvjeta, Sarajevo  
Stanislavski, K. (1967), Rad glumca na ulozu, Beograd

### *Summary*

#### **The Shakespeare's drama in context American and European film**

Research on the relations of the star system of American and European film on an example of Shakespeare's drama is an insufficiently examined topic. Primarily, in this sense, the dominant phenomenon of creating of the star system and its influence on the development of the film industry. The reasons, methods and techniques for which the Americans used European cultural capital and established the "afi" dominance over the "efi" are intriguing questions that have not yet given concrete answers in the research efforts.

Aspects of research that help explain the relationships of the star system should focus onscripting material, camera work in a directorial context and acting performance.

One should not forget that in America prevails the opinion about the understanding the film primarily as the industry, which leads to a change in film financing in this country, and deviates from the mecenistic financing model that is still dominant in Europe. The study of the influence of European actors on film development in America, especially in Shakespeare's dramas that are screened in the original or as an adaptation of the work, is something that rounds the curiosity of research effort.

**Key words:** American film, European film, Shakespeare, Stanislavski, Acting system, Film industry.

## Protagonisti izvedbi u komadima hrvatske drame na mostarskim scenama u međuratnom razdoblju (1918.-1941.)

### Sažetak

Razmatranje izvedbi hrvatske drame u kazališnom životu Mostara u razdoblju između 1918. i 1941. godine obuhvata egzistiranje kazalištaraca u tri državno pravna okvira. Jedan je Kraljevina SHS, drugi Kraljevina Jugoslavija, a treći Primorska banovina, odnosno Banovina Hrvatska. Kazališni život u pomenutom razdoblju na mostarskim scenama vezan je za djelovanje amaterskih kazališnih družina. Posebno zanimanje mostarskih dramskih amatera javlja se za autora Petra Petrovića Peciju, čijih 16 komada je inscenirano. Izvođena su djela ovog autora u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva "Hrvoje" iz Mostara, ali i "Jugoslovenskih učitelja", zatim RKUD-a "Abrašević", pa Muslimanskog društva "Gajret", kao i Radničke diletantske sekcije iz Mostara. Ono što je zanimljivo je da ideja jugoslovenstva nastala formiranjem Kraljevine Jugoslavije i u ovoj vrsti angažmana ima određenu i značajnu prisutnost, budući da Pecijina djela izvode društva i amaterske družine koje reprezentiraju gotovo sve narode koji egzistiraju u Mostaru. Pored Petra Petrovića Pecije igraju se i: Milan Ogrizović, Milan Begović, Mladen Širola, Josip Freudenberg, Ivo Vojnović, i drugi. Razdoblje između dva svjetska rata obilježava kontinuitet u kvantitetu prikazivanja hrvatske drame od strane amaterskih kazališnih družina koji je praćen ozbiljnim naporima da se on uveća i kvalitativno podigne na veći nivo.

**Ključne riječi:** hrvatska drama, mostarske kazališne scene, kazališni život, Prvi i Drugi svjetski rat, kazališne amaterske družine, kontinuitet.

## 1. Uvod

Razdoblje od 1918.—1941. godine je period prikazivanja hrvatske drame na mostarskim amaterskim scenama koja je u mnogim slučajevima bila razlogom određenih sporenja ili negativnih pogleda. Tako se u listu za politiku, prosvjetu i gospodarstvo “Narodna sloboda” od 18.3.1919. godine naglašava da “ono, što smo više puta naglasili, da naša mostarska publika, općenito govoreći, nema nikakva umjetničkoga ni znanstvenoga smisla, da ništa ne cijeni i da joj ništa ne godi nego ludo i nezdravo kolovrdanje i čašica vina, potvrdilo se je i na zadnjem subotnjem sijelu društva “Hrvoje”. Sami izbor glume “Adama i Eve” (odigrana u subotu 8.ožujka 1919. godine) daje slabi umjetnički ukus. Komad je do duše prilično odigran, osobito su dobro igrali g. Milićević i g. Brozović, ali je u sebi bez ikakove umjetničke i odgojne vrijednosti. Glavna je točka sijela bilo vrijedno i posve aktualno predavanje dr Bariše Smoljana o raznim oblicima države. (...) Ali upravo za ovu točku publika je pokazala najmanje smisla i volje. U kulturnom svijetu, n. pr. Švicarskoj, Francuskoj ili Njemačkoj nakon poučnoga predavanja svijet se odmah razilazi kući. Ali u nas ljudi misle, da im se ne isplati doći na sijelo, ako ne traje do zore ili barem do ponoći, i ako nema – blaženoga plesa. (...) Odboru društva “Hrvoja” moramo preporučiti, da više posveti brige svojim sijelima, da im malo podignu ton i da ih ograniče na stalno vrijeme. Ako bi ta sijela prosljedila u tonu zadnje subote, to je najbolje da se posve obustave, jer to ne znači drugo, nego rušenje zdravlja, umjetničkoga osjećaja i morala u našem gradu” (“Narodna sloboda”, 1919: 34).

- Ono što je značajno naglasiti u scenskim inscenacijama različitih formi je i zajedničko djelovanje amatera, diletanata i već afirmiranih autora, bez obzira kojem nacionalnom korpusu pripadaju. Tako se u listu “Narodna sloboda” od 3. svibnja 1919. godine u broju 36, povodom proslave obljetnice smrti Zrinskog i Frankopana koja je upriličena 30. travnja iste godine navodi da su je “proslavila sva ovdješnja hrvatska društva u zajednici sa srpskim mjesnim društvima na osobit svečan način. U spomen naših narodnih mučenika Petra Zrinskog i Krste Frankopana održane su u franjevske župskoj crkvi svečane zadušnice, odaklen je nakon svršene službe Božje krenula velika povorka gradom sa hrvatskom glazbom, koja je svirala rodoljubne narodne pjesme. Pred domom “Hrvoja” izrekao je govor g. Aleksa Šantić u slavu hrvatskih mučenika. (...) Diletanti su ovaj put odigrali dosta slabo glavni prizor iz “Posljednji Zrinski”. Ton je čitave zabave bio ozbiljan.” (“Narodna sloboda”, 1919:36).

Da je kazalište u razdoblju između 1918. i 1941. godine bilo ključno stvaralačko djelanje govori i ozbiljan pristup kritičara zbivanja na amaterskim i diletantskim

mostarskim scenama. Tako je u “Narodnoj slobodi”, od 10. prosinca 1919. godine, razmatran dojam koji je ostavila predstava “Graničari” Josipa Frojdenrajha. Kritičar (u potpisu su inicijali J.B.), piše da mu je “vrlo ugodno, da ovaj put mogu pisati pohvalno o jednom pozorišnom komadu. Nakon sve sile zabava i zabavica, ipak jednom možemo reći, da je jedna napokon uspjela. Uspjela moralno i materijalno. Uspjela u onome u čemu ostale nijesu uspjele, uspjela u pozorišnom komadu, u “Graničarima”. Diletantima se nema u glavnome što nepovoljna primjetiti, dapače ih moramo pohvaliti, a osobito naše omiljele stare “Hrvojeve” glumce, sa g. P. Soldom na čelu. P. Soldo je vrijedan. On bi mogao biti redatelj svih mostarskih zabava, te ne bi smo sigurno doživljavali razočarenja nad nesposobnostima i neuspjesima tolikih zabava, koje svojim moralnim neuspjesima ubijaju dušu našu. Uz g. Soldu ističu se dvije sile A. Franceski i Stj. Mihić. Oba vrijedna ne samo mostarskoga, već i mnogo većega pozorišta. Mi smo im zahvalni, a začasne diplome odbora “Hrvojeva” samo su izljev naše simpatije koliko prema njima trojici, toliko prema gdji. Ognančevića i g. I. Komljenoviću. I ostali diletanti mogu ovoga puta biti zadovoljni s uspjehom. Imenito g. I. Soldo, koji se malo po malo izgragjuje i obećaje mnogo. Sam je komad bio poučan, a donekle i aktuelan: Lakomost i pohlepa ljudska (Sava Čujić) u svojoj nemoralnoj težnji za bogatstvom upropašćuje poštene ljude (Andrija Miljević, Joco Bocić). Nevinost i pravednost strada, ali ipak pobjegjuju (Andrija M.). Naprotiv zločinca progoni grješna i nemirna savjest taj najljući i najstrašnji osvetnik za nedjela i grješne čine (Sava). Dobrota i pravica napokon pobjegjuju zloću, a Sava se na grobu svojih žrtava kaje i postaje čovjek-pokajnik (Psihološki je to najjači moment u cijeloj drami!). Uz burno se veselje i igru narodnih kola komad svršava. Uz ovu glavnu radnju i tendenciju drame vidimo još mnogo sporednih radnja, koje nam dobro karakterišu život i običaje naših Graničara. Tu su nam precizno izgragjena tri tipa: Tip našega čovjeka Graničara (Grga) i tip duševnoga proleterijata tadašnje inteligencije (Karolina), (koje imamo i danas!) i tip “muža zakona” i tip c. i k. vojnika (obrstar Branko). Pa i scenerija je bila dosta lijepa. Imenito se mora pohvaliti imitacija grmljavine u I. činu. Završetak neka glasi: Zabava je uspjela, materijalno, a još bolje moralno. Današnji dan znači za “Hrvoje” novu epohu rada, Treba samo svijesno i intenzivno nastaviti rad, pa će “Hrvoje” ubrzo postići jedno od prvih mjesta u Jugoslaviji. Na rad “Hrvojevci” – vrijeme, u kome živimo, zove vas! Naprijed!” (“Narodna sloboda”, 1919:41).

Naznačeno razdoblje predstavlja značajnu lepezu prikazanja hrvatske drame na mostarskim kazališnim scenama s kojom se upotpunjuje bogata riznica nacionalne dramske baštine. Pored kazališnih komada u njihovoj tekstualnoj potki, istu tvore i svi oni protagonisti (autori, dramaturzi, muzički stvaraoci, reditelji) koji su tada poznavao kazališni komad i (ne)razvojnost cjeline i segmentiranja produkcijskog stvaranja i djelanja.

## ***2. Teatrografski prikaz predstava i protagonista djela hrvatske drame koje su izvedena u Mostaru od 1918. do 1941.godine***

### **A**

#### **Autori komada hrvatske drame koji su izvedeni u kazališnom životu Mostara (1918.-1941.):**

- Begović Milan (“Čičak”, sezona 1922/1923, u produkciji Srpskog pjevačkog društva “Gusle”, Mostar),
- Dobronić Antun (“Pokladna noć”, sezona 1929/1930, u produkciji štićenika Zavoda sestara milosrdnica, Mostar),
- Freudenberg Josip (“Graničari”, sezona 1919/1920, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar),
- Ivakić Joza (“Inoče”, sezona 1925, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Ivanov Dežman Milivoj (“Zlatarevo zlato”, sezona 1926/1927, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Jošt Bogoslav (“Žrtve”, sezona 1927, u produkciji RKUD Abrašević,
- Kos Nikola (“Seljaci u gradu”, sezona 1920/1921, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Kos Nikola (“Seljaci u gradu”, sezona 1931/1932, u produkciji članova Hrvatskog literarnog društva “Napretkovih” pitomaca, Mostar),
- Kosor Josip (“Požar strasti”, sezona 1922/1923; “Požar strasti”, sezona 1931/1932, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar),
- Kušan Jakša (“Melec – Hanumin grijeh”, sezona 1939/1940, u produkciji Potpornog društva rudarskih radnika, Mostar),
- Kušan Jakša (“Zaplakala stara majka Džaferbegova”, sezona 1939/1940, u produkciji Muslimanskog kulturnog društva “Narodna uzdanica”, Mostar),
- Mažuranić Ivan (“Smrt Smail – Age Čengića”, sezona 1920/1921, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Milaković Josip (“Majka”, sezona 1936/1937, u produkciji Muslimanskog potpornog društva “Gajret”, Mostar),
- Ogrizović Milan (“Hasanaginica”, sezona 1923; “Hasanaginica”, sezona 1931/1933, u produkciji Dramske družine Muslimanskog zanatlijskog društva “Ittiħad”)
- Ogrizović Milan (“U Bečkom Novom Mjestu”, sezona 1921/1922, produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),

- Petrović Petar Pecija (“Mrak”, sezona 1924/1925; “Seja”, sezona 1925; “Pljusak”, sezona 1925; “Rkač”, sezona 1925; “Rod”, sezona 1926/1927; “Braca”, sezona 1940/1941, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar),
- Petrović Petar Pecija (“Ćako”, sezona 1925; “Maja”, sezona 1925; “Mala”, sezona 1925; “Stojanda”, sezona 1925; “Pošlo po vragu”, sezona 1925; “U Naviljcima”, sezona 1925, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar),
- Petrović Petar Pecija (“Mrak”, sezona 1927/1928, u produkciji RKUD Abrašević),
- Petrović Petar Pecija (“Njih troje”, sezona 1926/1927, u produkciji Muslimanskog potpornog društva “Gajret”, Mostar),
- Petrović Petar Pecija (“Pljusak”, sezona 1921/1922, u produkciji amatera Društva željezničara, Mostar),
- Petrović Petar Pecija (“U starom gnijezdu”, sezona 1938/1939, u produkciji amatera Radničke diletantske sekcije, Mostar),
- Roca Stjepan (“Novi čovjek”, sezona 1930/1931, u produkciji Potpornog društva rudarskih radnika, Mostar),
- Senečić Geno (“Radnički dol”, sezona 1937/1938, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar),
- Simeonović Milan Nikola (“Amanda”, sezona 1923/1924, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Sremac Okrugić Ilija (“Šokica”, sezona 1919/1920; “Šokica”, sezona 1939/1940, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Sremac Okrugić Ilija “Šokica”, sezona 1928/1929, u produkciji amatera Hrvatskog radničkog saveza – podružnica, Mostar),
- Širola Mladen (“Vila lutaka”, sezona 1939, u produkciji lutkarske scene “Sokolske župe”, Mostar),
- Tomić Eugen Josip (“Barun Franjo Trenk”, sezona 1929/1930, u produkciji članova Saveza hrvatskih radnika – podružnica, Mostar),
- Tomić Eugen Josip (“Novi red”, sezona 1939, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar),
- Tucić Srđan (“Bura”, sezona 1921/1922; “Truli dom”, sezona 1921/1922; “Truli dom”, sezona 1931/1932, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Tucić Srđan (“Truli dom”, sezona 1926/1919, u produkciji RKUD Abrašević),
- Vojnović Ivo (“Gospođa sa suncokretom ili San mletačke noći”, sezona 1923/1924, u produkciji amatera Kulturno – prosvjetne sekcije “Soko”, Mostar).

**D****Dramaturzi u predstavama hrvatske drame na mostarskim kazališnim scenama (1918-1941):**

- Ogrizović Milan (“Smrt Smail – Age Čengića”, sezona 1920/1921, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar).

**M****Muzika u komadima hrvatske drame insceniranim u kazališnom životu Mostara, od 1918. do 1941.godine, djelo je:**

- Širola Božidar (“Vila lutaka”, sezona 1939, u produkciji lutkarske scene “Sokolske župe”, Mostar).

**R****Reditelji koji potpisuju režiju komada hrvatske drame koji su izvedeni u kazališnom životu Mostara (1818.-1941):**

- Bovan Đorđe (“Vila lutaka”, sezona 1939, u produkciji lutkarske scene “Sokolske župe”, Mostar),
- Kakarići Nikola (“U Bečkom Novom Mjestu”, sezona 1921/1922, produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Mihić Frano (“Žrtve”, sezona 1927, u produkciji RKUD Abrašević),
- Miličević Stojan (“Bura”, sezona 1921/1922; “Truli dom”, sezona 1921/1922; “Požar strasti”, sezona 1922/1923; “Mrak”, sezona 1924/1925; “Inoče”, sezona 1925; “Pljusak”, sezona 1925; “Rkač”, sezona 1925; “Seja”, sezona 1925; “Rod”, sezona 1926/1927; “Radnički dol”, sezona 1937/1938; “Novi red”, sezona 1939; “Šokica”, sezona 1939/1940; “Braca”, sezona 1940/1941, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar),
- Miličević Stojan (“Ćako”, sezona 1925; “Maja”, sezona 1925; “Mala”, sezona 1925; “Pošlo po vragu”, sezona 1925; “Stojanda”, sezona 1925; “U Naviljcima”, sezona 1925, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar),
- Miličević Stojan (“Pljusak”, sezona 1921/1922, u produkciji amatera Društva željezničara, Mostar),
- Miličević Stojan (“Šokica”, sezona 1928/1929, u produkciji amatera Hrvatskog radničkog saveza – podružnica, Mostar),

- Omeragić Muhamed (“Zaplakala stara majka Džaferbegova”, sezona 1939/1940, u produkciji Muslimanskog kulturnog društva “Narodna uzdanica”, Mostar),
- Smoljan Bariša (“Smrt Smail – Age Čengića”, sezona 1920/1921, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Smoljan J. Ivan (“Zlatarevo zlato”, sezona 1926/1927, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar),
- Vladić Ante (“Žrtve”, sezona 1927; “Mrak”, sezona 1927/1928, u produkciji RKUD Abrašević).

**Repertoar –hronološki slijed predstava hrvatske drame koje su izvedene u kazališnom životu Mostara od 1918. do 1941.godine:**

**Sezona 1919./1920.**

“GRANIČARI”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar

Autor: Josip Freudenreich

Premijera: 8.12.1919. godine

“ŠOKICA”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Ilija Okrugić Sremac

Premijera: 15.2.1920. godine

**Sezona 1920./1921.**

“SELJACI U GRADU”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”  
Mostar

Autor: Nikola Kos

Premijera: 15.12.1920. godine

“SMRT SMAIL – AGE ČENGIĆA”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog  
društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Ivan Mažuranić

Reditelj: Bariša Smoljan

Premijera: 30.4.1921. godine

**Sezona 1921./1922.**

“BURA”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Srđan Tucić

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 19.11.1921. godine

“TRULI DOM”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Srđan Tucić

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 6.12.1921. godine

“PLJUSAK”, u produkciji amatera Društva željezničara, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 4.2.1922. godine

“U BEČKOM NOVOM MJESTU”, produkciji Hrvatskog pjevačkog društva  
“Hrvoje” Mostar

Autor: Milan Ogrizović

Reditelj: Nikola Kakariđi

Premijera: 30.4.1922. godine

**Sezona 1922./1923.**

“POŽAR STRASTI”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”  
Mostar

Autor: Josip Kosor

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 8.2.1923. godine

“HASANAGINICA”, u produkciji Dramske družine Muslimanskog zanatlijskog društva “Ittihad”

Autor: Milan Ogrizović

Premijera: 1923. godine

**Sezona 1923/1924**

“AMANDA”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Nikola Milan Simeonović

Premijera: 2.2.1924. godine

“GOSPOĐA SA SUNCOKRETOM ILI SAN MLETAČKE NOĆI”, u  
produkciji amatera Kulturno – prosvjetne sekcije “Soko”, Mostar

Autor: Ivo Vojnović

Premijera: 3.5.1924. godine

**Sezona 1924./1925.**

“MRAK”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 1.11.1924. godine

“ZAČARANI ORMAR”, u produkciji Dramske družine Muslimanskog  
zanatlijskog društva “Ittihad”

Autor: Ferdo Ž. Miler

Premijera: 22.1.1925. godine

**Sezona 1925.**

“PLJUSAK”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“RKAC”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“INOĆE”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Joza Ivakić

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“SEJA”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“ĆAKO”, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“STOJANDA”, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“MAJA”, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“POŠLO PO VRAGU”, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“U NAVILJCIMA”, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

“MALA”, u produkciji “Jugoslovenskih učitelja”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: “poslije” 1925. godine

### **Sezona 1926./1927.**

“ZLATAREVO ZLATO”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva  
“Hrvoje” Mostar

Autor: Milivoj Dežman Ivanov

Reditelj: Ivan J. Smoljan

Premijera: 7.12.1926. godine

“ROD”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 31.12.1926. godine

“NJIH TROJE”, u produkciji Muslimanskog potpornog društva “Gajret”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Premijera: 1.1.1927. godine

### **Sezona 1927.**

“ŽRTVE”, u produkciji RKUD Abrašević

Autor: Bogoslav Jošt

Reditelj: Ante Vladić i Frano Mihić

Premijera: 1927. godine

### **Sezona 1926./1929.**

“TRULI DOM”, u produkciji RKUD Abrašević

Autor: Srđan Tucić

Premijera: između 1926. i 1929. godine

**Sezona 1927./1928.**

“MRAK”, u produkciji RKUD Abrašević

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Ante Vladić

Premijera: 8.2.1928. godine

**Sezona 1928./1929.**

“ŠOKICA”, u produkciji amatera Hrvatskog radničkog saveza – podružnica, Mostar

Autor: Ilija Okrugić Sremac

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 6.4.1929. godine

**Sezona 1929./1930.**

“BARUN FRANJO TRENK”, u produkciji članova Saveza hrvatskih radnika – podružnica, Mostar

Autor: Josip Eugen Tomić

Premijera: 25.12.1929. godine

“POKLADNA NOĆ”, u produkciji štíćenika Zavoda sestara milosrdnica, Mostar

Autor: Antun Dobronić

Premijera: 9.2.1930. godine

**Sezona 1930./1931.**

“NOVI ČOVJEK”, u produkciji Potpornog društva rudarskih radnika, Mostar

Autor: Stjepan Roca

Premijera: 3.12.1930. godine

**Sezona 1931./1932.**

“TRULI DOM”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar

Autor: Srđan Tucić

Premijera: 21.11.1931. godine

“SELJACI U GRADU”, u produkciji članova Hrvatskog literarnog društva  
“Napretkovih” pitomaca, Mostar

Autor: Nikola Kos

Premijera: 22.12.1931. godine

### **Sezona 1931./1932.**

“POŽAR STRASTI,” u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar

Autor: Josip Kosor

Premijera: 2.4.1932. godine

### **Sezona 1933./1934.**

“HASANAGINICA”, u produkciji Dramske družine Muslimanskog zanatlijskog društva, “Ittihad”

Autor: Milan Ogrizović

Premijera: 6.4.1933. godine

### **Sezona 1936./1937.**

“MAJKA”, u produkciji Muslimanskog potpornog društva “Gajret”, Mostar

Autor: Josip Milaković

Premijera: 22.2.1937. godine

### **Sezona 1937./1938.**

“RADNIČKI DOL”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar

Autor: Geno Senečić

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 6.5.1938. godine

### **Sezona 1938./1939.**

“U STAROM GNIJEZDU”, u produkciji amatera Radničke diletantske sekcije, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Premijera: 20.2.1939. godine

### **Sezona 1939.**

“NOVI RED”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar

Autor: Josip Eugen Tomić

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 1939. godine

“VILA LUTAKA”, u produkciji lutkarske scene “Sokolske župe”, Mostar

Autor: Mladen Širola

Reditelj: Đorđe Bovan

Premijera: 1939. godine

### **Sezona 1939./1940.**

“MELEĆ – HANUMIN GRIJEH”, u produkciji Potpornog društva rudarskih radnika, Mostar

Autor: Jakša Kušan

Premijera: 3.12.1939. godine

“ZAPLAKALA STARA MAJKA DŽAFERBEGOVA”, u produkciji Muslimanskog kulturnog društva “Narodna uzdanica”, Mostar

Autor: Jakša Kušan

Reditelj: Muhamed Omeragić

Premijera: 26.1.1940. godine

“ŠOKICA”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar

Autor: Ilija Okrugić Sremac

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: travanj 1940. godine

### **Sezona 1940./1941.**

“BRACA”, u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje”, Mostar

Autor: Petar Petrović Pecija

Reditelj: Stojan Miličević

Premijera: 8.12.1940. godine

### 3. Zaključak

#### *Kontinuitet protagonističko-izvedbene dinamike*

Kontinuitet dramske dinamike u razdoblju 1879. – 1918, kada su godišnje izvođena po dva komada hrvatske drame nastavila se i u razdoblju od 1918. do 1941. godine. Ukupno su u međuratnom razdoblju izvedene 44 (četrdeset i četiri) kazališne predstave iz korpusa hrvatske drame, koje su nastale iz pera 33 (trideset i tri) autora. Gubi se u ovom razdoblju interesovanje za Frojdenrajhove “Graničare”, budući da su izvedeni samo jedanput u Mostaru, i to na početku razdoblja (1919). Posebno zanimanje amaterskih kazališnih družina u naznačenom razdoblju se javlja za Petra Petrovića Peciju, čijih 16 komada je igrano. Izvođena su djela ovog autora u produkciji Hrvatskog pjevačkog društva “Hrvoje” iz Mostara, ali i Jugoslovenskih učitelja, zatim RKUD-a “Abrašević”, pa Muslimanskoga društva “Gajret”, kao i Radničke diletantske sekcije iz Mostara. Ono što je zanimljivo je da ideja jugoslovenstva, nastala formiranjem Kraljevine Jugoslavije, i u ovoj vrsti angažmana ima određenu i značajnu prisutnost, budući da Pecijina djela izvođe društva i amaterske družine koje reprezentiraju gotovo sve narode koji egzistiraju u Mostaru. Pored Petra Petrovića Pecije i Milan Ogrizović je jedan od autora koji je u ovom razdoblju izvođen više puta (tri), i to prije svega njegova “Hasanaginica”. Razdoblje između dva svjetska rata obilježava kontinuitet u kvantitetu prikazanja hrvatske drame od strane amaterskih kazališnih družina koji je praćen ozbiljnim naporima da se on uveća i kvalitativno podigne na veći nivo.

### *Literatura*

- Hećimović, Branko, *Povijest i suvremenost hrvatske dramske književnosti i kazališta*, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Novi Sad – Rijeka, 1987, str. 5  
Ivanković, Hrvoje, *U potrazi za novom dramom*, u: *Kazalište*, 4, 2001, 5 – 6, str. 66 – 73.  
*Kazalište*, 4, 2001, 5 -6.  
*Kazalište*, 5, 2002, 9 – 10.  
*Kazalište*, 6, 2003, 13 – 14.  
*Krležini dani u Osijeku 1999. – Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, Zagreb – Osijek, 200  
*Narodna sloboda*, 1919. (34, 36, 40)  
Nikić, Andrija, *Kratka povijest Bosne i Hercegovine do 1918*, Franjevačka knjižnica i arhiv, Mostar, 2002.  
Novak, Prosperov Slobodan, *Povijest hrvatske književnosti: Od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb, 2003.

Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame – I. dio (1895 – 1940)*, Zagreb, 2000.

Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame – II. dio (1941 – 1995)*, Zagreb, 2001.

Šarić, Salko, *Pozorišni repertoar u Mostaru, 1879 – 2001*, Centar za kulturu Mostar, 2006.

Šicel, Miroslav, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, 1997

### *Summary*

#### **PROTAGONISTS PERFORMANCES IN STAGES CROATIAN DRAMA TO MOSTAR SCENE IN BETWEEN THE TWO WARS PERIOD (1918 – 1941)**

Consideration of the implementation of croatian drama in the theater life of Mostar in the period between 1918 and 1941 includes the existence of the theater in three national legal framework. One is the Kingdom of SCS, Kingdom of Yugoslavia, second, and third Littoral Banovina, that Banovina Croatia. Theater Life in the mentioned period, the Mostar scenes related to the operation of amateur theater groups. Of especial interest were the Mostar drama amateurs, in the respective period, occurs for by Peter Pecia Petrovich, of which 16 pieces is staged. Performed the works by this author in the production of croatian singing society “Hrvoje” from Mostar, and Yugoslav teachers, then RKUD a “Abrasevich”, but Muslim society “Gajret ‘and Workers’ amateur section of Mostar. What is interesting is that the idea of Yugoslavia caused the formation of the Kingdom of Yugoslavia, and in this kind of engagement has a specific and significant presence, as the works are performed Pecia companies and amateur troupes that represent almost all the peoples that exist in Mostar. In addition Peter Petrovich Pecia play and Milan Ogrizovich, Milan Begovich, Mladen Sirola, Josip Freudenreich, Ivo Vojnovich, and others. The period between the two world wars marked a continuity in quantity apparition croatian drama by amateur theater groups who followed serious efforts to extend on both qualitatively raised to a higher level.

**Key words:** Croatian Drama, Mostar Theater Scene, Theater Life, First and the Second World War, Theater Amateur Family, Continuity.

# Odrazi društvenih i zakonskih promjena koje utječu na kazališne prilike u Osijeku i Trojednoj Kraljevini Hrvatskoj, Slavoniji i Dalmaciji, do nastanka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1907. godine

## Sažetak

Svaka društvena promjena se vrlo brzo reflektira na kazalište. Kazalište je kod Hrvata nastajalo postupno, kroz dugi niz godina i promjena u zakonima Austrijskog Carstva, u periodima popuštanja stega koje su nametali carski ministri. Prvo hrvatsko kazalište je zamišljeno prije uvođenja apsolutizma cara Franje Josipa I, u kratkotrajnom periodu između Metternichova i Bachova apsolutizma. Konačno je bilo i stvoreno tek nakon kraja perioda Bachove uprave, te donošenja Listopadske diplome. Veljačkim patentom počinje još jedno razdoblje u kojemu će doći do novih prijedora vezanih uz daljnji razvoj kazališta u Hrvatskoj. Tek nakon Hrvatsko-ugarske nagodbe će nastupiti pogodno vrijeme za otvaranje i Hrvatskoga kazališta u Osijeku, kao drugoga hrvatskog kazališta. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku je otvoreno 1907. godine, čime za to kazalište tek počinju pregovori za prvu predstavu u matičnom gradu.

**Ključne riječi:** Kazalište u Osijeku, Austrijsko carstvo, hrvatski preporod, apsolutizam, Trojedna kraljevina.

### *Uvodna razmatranja*

Kazališni čin na području današnjeg Osijeka je sigurno stoljećima stariji od dokumenata koji ga opisuju, te ukoliko se time potvrdi potreba prema izrazu kreativnosti ili iskazivanjem osobnosti, lako će biti shvaćena i potreba za stvaranjem kazališta na jeziku koji najlakše razumijemo. S kazalištem u kojemu mogu doživjeti djela koja pričaju priču o svojem društvu, vremenu, povijesti ili htjenjima, priču na jeziku kojim komuniciraju u svom domu, lako će se identificirati najširi slojevi stanovništva. Zbog toga je osječko kazalište, tek kada je 1907. godine postalo Hrvatsko narodno kazalište, moglo početi svoju dugotrajnu kulturnu i umjetničku misiju vezanu uz hrvatski narod. Iako ne spada u poluge vlasti, svaka vlast u samom početku preuzima kazališta, jer upravljati kazalištem često znači ovladati kulturom na određenom području. Zbog toga često dolazi do dugotrajnih prijevora i opstrukcija prilikom ulaska u kazalište nove kazališne trupe, kao simbola jednog naroda, te otpora odlasku postojeće trupe iz kazališta, kao simbola drugog naroda, što se često događa kao finalna manifestacija dokazivanja promjena na političkom planu.

### *Kazališni početci*

Kazališne izvedbe prate ljudsku zajednicu oduvijek, postojale su prije nastanka<sup>1</sup>, a vjerojatno će postojati i poslije nestanka<sup>2</sup> čovjeka. Prva rečenica knjige *Prazni prostor* Petera Brooka definira ideju kazališta često navođenom definicijom: "Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba kako bi se stvorio teatar."<sup>3</sup> Iz toga proistječe zaključak kako je kazalište u nekom od svojih brojnih oblika, postojalo oduvijek u svakom naseljenom mjestu, pa i u Osijeku, gradu sa burnom kazališnom prošlošću.

Grad Osijek baštini tradiciju rimske Murse, važnog trgovinskog čvorišta, snažne vojne utvrde, ali i kulturnog centra rimske provincije Panonija, grada u kojemu je postojao amfiteatar<sup>4</sup>, kao najstarija građevina na području Osijeka

---

<sup>1</sup> LUKIĆ, Darko: *Uvod u antropologiju izvedbe – Kome treba kazalište?*, Leykam International, Zagreb, 2013., str.87

<sup>2</sup> Ibidem. str.347

<sup>3</sup> BROOK, Peter: *Prazni prostor (The empty space)*, Nakladni zavod: Marko Marulić, Split, 1972. str.5

<sup>4</sup> LACKOVIĆ, Franjo: *Rimska Mursa*, Essehlist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti, Vol.6 No.6 Prosinac 2014. str.19.

namjenski građena u svrhu izvođenja predstava. U većim i značajnijim gradskim središtima u osvojenim provincijama, Rimljani su često gradili i građevine poput odeona, teataru i amfiteataru, jer “nakon pokoravanja zemlje mačem, trebalo ju je pokoriti kulturom”<sup>5</sup>. Car Hadrijan je, najvjerojatnije 133. godine n.e.<sup>6</sup>, zahvaljujući postignutom razvoju, ali i geografskom položaju, te razvijenoj trgovini, Mursi dodijelio status kolonije. Kako je u Mursi, već u drugom stoljeću nastao amfiteatar, ako izuzmemo doista dugi period bez kazališne infrastrukture, Osijek je grad u kojemu kazalište živi već skoro dva tisućljeća.

### ***Kazalište na području Trojedne kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Slavonije***

Kazalište je često prihvaćeno kao simbol naroda i njegove političke moći, kao sredstvo za ispunjenje potrebe prema promoviranju vlastite kulture i jezika i kao takvo je vrlo značajno. Te potrebe, kao i druge potrebe neodvojivo vezane uz egzistiranje čovjeka često su, kroz dugu povijest kazališta, neka društva ili pojedinci bili spremni doživjeti samo kao zabavu, te joj pridati vrlo malu pažnju ili ih čak smatrati neprimjernima u pristojnom društvu.

Tako Poljički zakon, donesen “u ime Gospoda Boga, u godini sv. Gospoda Isusa Krista 1440.”<sup>7</sup>, u dijelu “Zakona o sinovima i očevima” kaže kako “postoji samo trinaest razloga zbog kojih otac u savjesti može uskratiti djecu svoje baštine ili miraza”<sup>8</sup>, a među tim razlozima na desetom mjestu stoji: “kada se upušta u nečasnu ili ponižavajuću struku koju njegov roditelj nije vodio, ako je primjerice bio na pozornici, ako je glumac ili slično”<sup>9</sup>. Možda upravo u takvom shvaćanju glumačke profesije stoje korijeni često maćehinskog odnosa prema kazalištu i kazalištarcima, iako su sva društva kroz povijest, prepoznavala i značaj kazališta.

Utjecaj društva na kazalište nije identičan u svakom društvu jer “kazališna praksa ovisi o stupnju njene uklopljenosti u društvo jednog tipa, o ulozi koju ona u njemu igra i vrijednosti slike ljudskog bića koju ono pruža...”<sup>10</sup> Takvo

<sup>5</sup> Ibidem. str.16.

<sup>6</sup> Ibidem. str.19.

<sup>7</sup> PIVČEVIĆ Edo: *The Statute of Poljica. The Autonomous Principality of Poljica*. March / June 1977. Prijevod FERGUSON, Alan. Portal Hrvatskoga kulturnog vijeća. <https://www.hkv.hr/hkvpedija/glagoljai/4174-poljiki-statut.html> /, Stranice dr. Ante Čuvala 2008., preuzeto sa: <http://www.cuvalo.net/?p=49>, (pristupljeno: 27. 11. 2017.)

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> DIVIGNAUD, Jean: *Sociologija pozorišta / kolektivne sjenke*, biblioteka: Misao i dileme, ur. Petar Živadinović, BIGZ, Beograd, 1978. str. 765.

djelovanje koji kazalište često postiže kod najširih društvenih slojeva iniciralo je aktivni utjecaj na pozitivne vrijednosti pojedinaca i grupa. I rani kazališni zakoni čije su se odredbe primjenjivale na području Hrvatske, usmjeravali su učešće kazališta u prosvjeđivanju i promoviranju visokih kulturnih vrijednosti, nasuprot lošem ukusu<sup>11</sup>. Svi zakoni o kazalištima su doneseni nakon velikih političkih i zakonskih promjena i njihova je svrha bila uskladiti rad kazališta sa novim propisima, ali i što više usmjeriti kazalište ka promociji novih ideja i pravaca u društvu, kao i spriječiti promoviranje nekih drugih, normama neodobrenih ideja. Zapravo, uz priznanje uloge koju kazalište ima u narodnom prosvjeđivanju, promoviranju društva u kojemu egzistira, zakoni o kazalištima vrlo često donose i određena ograničenja kako bi se spriječilo svako djelovanje suprotno tim idejama ili javno iskazivanje kritike vlasti. Kazališni čin promovira estetiku domaće dramske i svih drugih vrsta književnosti, kao i drugih umjetnosti, jer je kazališni čin vrlo kompleksan, te u njemu sudjeluju i likovne umjetnosti, arhitektura, glazba, umjetnost pokreta i mnoge druge vještine, ali kako je to jedna javna manifestacija velikog broja aktera, često se i vlast, direktno ili indirektno, promovira upravo na kazališnim daskama.

Prvi kazališni zakon koji se odnosio na institucionalno kazalište u kojemu se u izvedbama koristio hrvatski jezik jeste Carska uredba u *Listu državnih zakona br. 454 (Theaterordnung, Reichsgesetzbl. Nr.454)*<sup>12</sup>. To su carska kazališna pravila donesena 25. studenog 1850. godine, koja potpisuje Alexander, Freiherr von Bach, i koja su bila na snazi u “Austriji južno i sjeverno od Dunava, Salzburgu, Štajerskoj, Koruškoj, Sloveniji, Tirolu i Vorarlbergu, Trstu, Gorici i Gradiškoj, Istri, Dalmaciji, Češkoj, Moravskoj, Šleskoj, Galiciji, Bukovini<sup>13</sup>, Mađarskoj, Hrvatskoj i Slavoniji, Srpskom vojvodstvu<sup>14</sup> i Tamiškom banatu, Vojnim krajinama<sup>15</sup> i Sedmogradskoj<sup>16</sup>”, i stupila su na snagu godinu dana nakon završetka revolucije 1848.-1849., u tijeku koje je, 2. prosinca 1848. godine, Franjo Josip I. i okrunjen za austrijskog cara. U Austriji je bio poznat utjecaj scenskih izvedaba na široke narodne mase, jer je Beč kao najveći kulturni centar Europe bio dom

---

<sup>11</sup> Theaterordnung, RGBl. Nr. 454., str.1976., Österreichische Nationalbibliothek, preuzeto sa: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&size=45&page=2098>, (pristupljeno: 04. 12. 2017.)

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Povijesno dio Moldavije, danas se nalazi dijelom u Rumunjskoj i Ukrajini, op. a.

<sup>14</sup> Vojvodini, op. a.

<sup>15</sup> Hrvatsko-slavonske vojne krajine (Varaždinska, Banska, Karlovačka i Slavonska), Banatska vojna krajina i Sedmogradska (Transilvanska) vojna krajina op. a.

<sup>16</sup> Transilvanija, op. a.

velikom broju intelektualaca, pisaca, skladatelja i umjetnika svih profila. Reguliranje scenskih izvedaba se stoga nametnulo kao potreba u takvoj sredini već znatno ranije<sup>17</sup>. Pri donošenju regula, značajno se vodilo računa o mogućim dobrobitima, ali i štetama koje bi javno izgovorena riječ sa pozornice mogla nanijeti društvenom poretku. Sva kazališta na području Habsburške monarhije morala su svoj rad uskladiti sa odredbama ove kazališne uredbe. Ovim dokumentom, car Franjo Josip I s najvišom rezolucijom od 14. studenog odobrava kazališna pravila, izvedba kazališnih djela na dijelovima krunskih zemalja ovisi o odobrenju guvernera. Donošenjem ove uredbe Austrijsko Carstvo pokazuje kako kazalište smatra vrlo ozbiljnim čimbenikom kulture, ali u nastavku pokazuje kako se od kazališta očekuje i rad na obrazovanju najširih narodnih masa, te postavljanje visokih standarda u kulturi. Pri tome, očekuje se suradnja kazališta sa svima koji bi vodili ka unapređenju toga djelovanja.

“(…) Kazalište, kao snažna poluga javnog obrazovanja, ne smije se samo usmjeriti ka višim svrhama kultiviranja i usavršavanja umjetnosti u jednoj oblasti, nego se moraju prilagođavati na najučinkovitiji način. (...)”

“(…) Takve ustanove moraju raditi kako bi se dokazalo njihovo obrazovno djelovanje, na tom polju steći više zasluga, te svojim radom djelovati suprotno lošem okusu. (...)”

“(…) U rješavanju tog zadatka ne može se izostaviti stav stručnjaka. (...)”<sup>18</sup>

Iako su neki članovi ovog zakona (koji na ovom mjestu nisu navedeni) prepoznati kao otvorena cenzura u kazalištu<sup>19</sup>, ne može se zanemariti činjenica da je njegovo donošenje jasan pokazatelj značaja koji se daje teatru u toj državnoj zajednici u kojoj su se uz mnoge druge zemlje nalazile i kasnije zemlje Trojedne kraljevine Hrvatske Slavonije i Dalmacije.

<sup>17</sup> Opširnije: BACHLEITNER, Norbert: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert*, LiTheS – Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Nummer 5, Habitus III., str.71. – 108., Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt am Institut für Germanistik der Universität Graz 2010., preuzeto sa: [http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10\\_05/heft\\_5\\_gesamt.pdf](http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_gesamt.pdf), (pristupljeno: 01. 01. 2018.)

<sup>18</sup> Theaterordnung, RGBl. Nr. 454., op. cit. str.1978.

<sup>19</sup> Opširnije: BACHLEITNER, Norbert: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert – Theaterzensur in der neoabsolutistischen und in der konstitutionellen Ära (1849–1918)*, LiTheS – Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Nummer 5, Habitus III., Str.91. – 101., Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt am Institut für Germanistik der Universität Graz 2010., preuzeto sa: [http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10\\_05/heft\\_5\\_gesamt.pdf](http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_gesamt.pdf), (pristupljeno: 01. 01. 2018.)

Hrvatski Sabor je više puta u povijesti pokazao kako prepoznaje kazalište kao značajan segment državnosti kulture hrvatskoga naroda. Najsvježiji primjer jeste izglasavanje Zakona o kazalištu 9. studenoga 1991., kao jednog od prvih Zakona koji su proglašeni u samostalnoj Hrvatskoj.

Značaj kazališta u Hrvatskoj je prepoznat u vremenu poslije revolucije 1848. – 1849. godine, kojom je završio i period Metternichovog apsolutizma. Nakon što je ban Josip Jelačić 2. prosinca 1848. godine imenovan gubernatorom Rijeke i Dalmacije, te zapovjednikom vojnih krajina, pod vlašću hrvatskog bana su, u jednom kratkom periodu, nakon više stoljeća, objedinjene Hrvatska, Slavonija, Dalmacija, Rijeka, Međimurje i Hrvatsko-slavonske vojne krajine. Već u ožujku 1849., kralj Franjo Josip je proglasio oktroirani ustav, kojim je poništio veći dio sloboda dobivenih u revoluciji 1848. godine.

Značaj kazališta je skoro desetljeće prije otvorenja prvog Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, ban Josip Jelačić opisao riječima “Bez narodnoga kazališta nema nade, da će se razviti naša književnost, dakle niti napredak duševnoga izobraženja našega”<sup>20</sup>, čime je osnutak kazališne kuće stavio u prvi plan borbe za jezik i kulturu hrvatskoga naroda. Hrvatski ban je svjestan značaja “narodnog” jezika i kulture za bolje pozicioniranje Hrvatske u okvirima Austrijskog Carstva. U strahu kako je germanizacijom ugrožena hrvatska kultura, Jelačić je pokušao ostvariti ideju stvaranja hrvatskog kazališta kao zaštitnika hrvatskog jezika i kulture pred već vidljivim centralističkim težnjama bečkog dvora. Iz tog razloga je svoje djelovanje usmjerio prema rješavanju pitanja financiranja izgradnje kazališta, za čije ostvarenje 13. prosinca 1851. godine upućuje poziv za prikupljanje sredstava u kojemu kaže kako je kazalište ključno za razvoj književnosti hrvatskog društva ili kulturni napredak, te kako “(...) se pozornica može nazvati živućim zrcalom običaja prošlosti i sadašnjosti i da se, ako nam zbori domovinskim zvucima, osjećamo još jače privučeni na trag više uljudbe (...)”<sup>21</sup>. Prikupljena sredstva su bila dostatna za otkup Stankovićevog kazališta, te je ta zgrada u kojoj

<sup>20</sup> HORVAT, Rudolf: Iz proglasa Bana Josipa Jelačića iz proglasa o osnivanju Državne kazališne zaklade za potporu otvorenja zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, 13. prosinca 1851., u: HORVAT, Rudolf: *Najnovije doba hrvatske povjesti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1906. str.165.

<sup>21</sup> ŽIVČIĆ, Tihomir navodi: Ban Josip Jelačić (Jellačić) je navedeni proglas na njemačkome jeziku otisnuo u Državnoj tiskari dra Ljudevita Gaja, te ga objavio u Zagrebu 13. prosinca 1851. godine, u knjizi: ŽIVČIĆ, Tihomir: *Europski obzori gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb - Osijek 1999., str. 256.

je 1848. godine zasjedao i Hrvatski sabor otkupljena od vlasnika Kristofora Stan-kovića. "Otkup kazališne zgrade u predvečerje uvođenja neoapsolutizma postao je jednim od posljednjih strateških pokušaja obrane hrvatskog kulturnog identite-ta i nacionalnih posebnosti od političkog, kulturnog i društvenog ujednačavanja koje će obilježiti razdoblje neoapsolutizma."<sup>22</sup> Već na kraju te godine, 31. pro-sinca 1851., car Franjo Josip I. donosi Silvestarski patent kojim ukida oktroira-ni Ustav i uvodi neoapsolutizam koji je po ministru unutarnjih poslova barunu Aleksandaru von Bachu poznat kao Bachov apsolutizam. Time je car narušio fundament banove ideje, jer je, između ostaloga, njemački jezik postao službeni jezik u cijelom Austrijskom Carstvu, tako da je i ideja o uspostavi nacionalne kazališne kuće odgođena do promjene stanja. Prvi put je u Saboru raspravljano o kazalištu još u vrijeme važenja Reichskog Zakona br. 454 (Reichsgesetzblatt Nr. 454), odnosno carske kazališne uredbe (Theaterordnung) koja je donesena 1850. godine, i koja je vrijedila za sve vrijeme trajanja apsolutizma u Hasbur-škoj monarhiji. "Tek nakon austrijskih gubitaka kod Magenta i Solferina 1859. i kraja Bachove diktature stvara se napokon situacija za dugo žučeno ostvarenje jezične i administrativne samostalnosti kao predujeta za proces institucionali-zacije nacionalnoga kazališta."<sup>23</sup> Izgubljeni rat protiv Pijemonta, dužnička kriza i porast nezadovoljstva, naveli su cara Franju Josipa I, 20. X. 1860. na uvođenje djelomične ustavnosti i proglašavanja Ustava u listopadu iste godine: takozvane Listopadske diplome. Međutim, to nije donijelo nikakve stvarne slobode, jer je car i dalje, koristeći neograničenu moć, donosio odluke u najvažnijim državnim poslovima. Zbog davanja nekih ovlasti zemaljskim saborima Listopadskom di-plomom, uslijedio je otpor federalista, osobito njemačkih liberala i Mađara, koji su protestirali poreznim štrajkom. Car je ponovno prisiljen na ustupke, te imenu-je liberalnog ministra vanjskih poslova Anton Rittera von Schmerlinga, koji je odmah preuzeo reviziju nedavno usvojenog državnog zakona. Proširena verzija Listopadske diplome izdana je 26. veljače 1861. i poznata je pod imenom Ve-ljački patent. Veljačkim patentom je revidirana Listopadska diploma, djelokrug Carevinskoga vijeća bio proširen, a sužene su bile ovlasti zemaljskih sabora. "Veljački patent je napravio konačni pokušaj stvaranja zajedničkog parlamenta za cijelu monarhiju, uključujući mađarske teritorije. U pitanjima vanjske politike i vojnih poslova, Franjo Josip je još uvijek mogao djelovati prema vlastitom

<sup>22</sup> WEBER-KAPUSTA, Danijela: *Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike iz-među 1834. i 1860. godine*, Izvorni znanstveni rad, Dani Hvarskega kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.42., No.1., str.42.

<sup>23</sup> LEDERER, Ana: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Povijest*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb, 2014. Preuzeto sa: <http://www.hnk.hr/o-kazalistu/povijest/>, (pristupljeno: 9. 11. 2017.)

nahodanju hitnom odlukom, koja je također postavljala temelje za upravljanje bez predstavnika naroda.”<sup>24</sup>

“Povijesnoga datuma 24. studenoga 1860. bučnim domoljubnim demonstracijama mlade publike prekida se izvedba predstave na njemačkom i spušta se zastor pred kojim glumac Vilim Lesić proglašava kako će se od toga dana na našoj sceni igrati samo na hrvatskom jeziku. Temeljem hrvatskoga jezika, od toga datuma započinje umjetničko, administrativno i ustrojstveno profiliranje Hrvatskoga narodnog kazališta.”<sup>25</sup> Čak i takve, vrlo sužene naznake većih prava za Hrvatski Sabor dobivenih Listopadskom diplomom, uz iskazivanje naznaka buđenja nacionalne svijesti u zagrebačkom kazalištu, bile su prilikom za donošenje više odredaba, od kojih je jedna regulirala upravljanje kazalištima i njihovu djelatnost koje je povjereno zemaljskom kazališnom odboru, imenovanom po Saboru.

“Nakon detaljnih saborskih postupaka izrađen je *Zakonski članak o stožernom preustroju narodnoga kazališta*, a 24. kolovoza 1861, nakon opširne rasprave. Hrvatski sabor usvaja prijedlog zakona pod nazivom *članak LXXVII. o kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine*. Valja ovdje pripomenuti, pozivajući se na hrvatsku parlamentarnu povijest, da članak LXXVII., kao i niz drugih zakonskih prijedloga što ih je Hrvatski sabor donio na tom zasjedanju, nikada nije bio promulgiran, tj. de facto priznat, budući da je Sabor u jesen 1861. raspušten poradi svoga protuaustrijskog stava, a car Franjo Josip I najveći dio njegovih zakonskih prijedloga, među ostalima i ovaj, nije htio potvrditi. No i tadašnja, pa i sve hrvatske vlade koje su je slijedile, držale su se članka LXXVII. kao punovažna zakona, tretirale kazalište kao nacionalnu ustanovu te izvršavale odredbe njegovih paragrafa u skladu sa svojim mogućnostima, ni u jednom trenutku više ne izdvajajući kazališno pitanje iz cjelokupnog konteksta hrvatske kulturne, pa i političke povijesti.”<sup>26</sup>

Ostvareni su svi uvjeti za stvaranje prvog kazališta koje će njegovati na svojoj pozornici hrvatsku riječ, hrvatsku kulturu i književnost. Kazalište koje je stvoreno još 1840. godine, moglo je postati pravo hrvatsko kazalište i tu odrednicu nositi i u svojem imenu. “Utemeljenje pod nazivom Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu uslijedilo je 24. studenog 1860. godine od kada je započelo prikazivanje dramskih predstava isključivo na hrvatskome jeziku. Dana 24. kolovoza 1861.

<sup>24</sup> Republik Österreich, Parlament. *Oktoberdiplom und Februarpatent: Verfassung mit Widerständen*, preuzeto sa: <https://www.parlament.gv.at/PERK/PARL/HIS/1860-61/index.shtml>, (pristupljeno: 05. 12. 2017.)

<sup>25</sup> LEDERER, loc. cit. (vidi bilješku 23)

<sup>26</sup> BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978. str. 241.

godine Hrvatski Sabor proglasio je zagrebačko kazalište zemaljskim zavodom, u okviru kojeg je Opera započela svojim djelovanjem 2. listopada 1870.g., a Balet 4. studenoga 1876. godine.”<sup>27</sup>

Hrvatski preporod nije slučajno zahvatio upravo kazališta, prvo u najvećim centrima, Zagrebu i Osijeku. Nije slučajna niti izbor slike sa prikazom *Hrvatskoga preporoda* (*Preporod hrvatske književnosti i umjetnosti*) Vlahe Bukovca koji je po narudžbi Stjepana Miletića oslikao svečani zastor za novu zgradu prvoga hrvatskog kazališta, Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Sa hrvatskim preporodom je nastalo Hrvatsko narodno kazalište i to ostvarenje je jedna od najvećih njegovih pobjeda na planu zaštite jezika, književnosti i cjelokupne kulture Hrvata.

### ***Borba za zaštitu kulture Hrvata u drugoj polovini XIX. stoljeća***

Najviše nezadovoljstva Veljački patent je izazvao u hrvatskom i mađarskom saboru koji su opstruirali rad Carevinskog vijeća. “(...) Ugarski parlament nije prihvatio diplomu i patent, pa je stoga car proglasio provizorij (prijelazno razdoblje) pod vodstvom Antona von Schmerlinga (1861.-1865.).”<sup>28</sup> Kriza koja je tako nastala, rezultirala je prestankom važenja Patenta, smjenom Antona von Schmerlinga, bilateralnim razgovorima, te konačno Austro-Ugarskom nagodbom 1867. godine (Zakonski članak 1867: XII.)<sup>29</sup>. Nakon što su car Franjo Josip I i carica Elizabeta okrunjeni za kralja i kraljicu Zemalja Krune sv. Stjepana, 8. lipnja 1867., car Franjo Josip I. je “(...) 28. srpnja 1867., potvrdio nagodbeni zakon i njime ustrojenu Austro-Ugarsku Monarhiju, kao ustavnu monarhiju utemeljenu na načelu pariteta.”<sup>30</sup> “Austro-ugarska nagodba koja je u Ugarskoj na snagu stupila 17. veljače 1867. (bez pristanka Hrvatskoga sabora) u svome uvodnome dijelu ne spominje izričito Hrvatsku, nego se rabi izraz Mađarska i posestrime zemlje, a to su bile Hrvatska, Slavonija i Dalmacija. Ovim je izričajem u stanovitoj mjeri prejudicirano pitanje državnopravnoga statusa Hrvatske u odnosu prema Ugarskoj.”<sup>31</sup> Nakon revolucije 1848. – 1849. godine u kojoj je

<sup>27</sup> HNK Zagreb: *STATUT Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu*, Pročišćeni tekst Statuta Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, br.8615/1, I. Opće odredbe, Čl.2., Zagreb, 2014., str.1.

<sup>28</sup> HEKA, Laszlo: *Analiza Austro-ugarske i Hrvatsko-ugarske nagodbe (u povodu 150. obljetnice Austro-ugarske nagodbe)*, Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, Vol.38 No.2 Srpanj 2017. str. 857.

<sup>29</sup> Ibidem. str. 859.

<sup>30</sup> Ibidem. str. 860.

<sup>31</sup> Ibidem. str. 862.

Hrvatska prvo povela rat protiv Mađarske, a kasnije i pomogla Austriji u ratu protiv Mađarske, postojala su brojna neslaganja između zemalja koje su se našle u zajednici. Veliki broj pitanja, poput sudjelovanja delegata posestrima zemalja u Zastupničkomu domu i Domu velikaša ili načina rješavanja zajedničkih pitanja dviju država, tek će Hrvatsko-ugarskom nagodbom biti riješen: “Granica između austrijske i ugarske polovice monarhije bila je rijeka Lajta (Leitha). Zapadni dio carstva pod austrijskom upravom nazivao se Cislajtaniya, a označavao se skraćeno samo s “k. u. k.” (kaiserlich und königlich, pri čemu se naziv königlich odnosio na češku kraljevsku tradiciju, koju je titula cara u sebi nosila), dok se istočni dio carstva pod ugarskom vladavinom nazvao Translajtaniya i označavao se skraćenom oznakom “m. kir.” (magyar királyi) ili “kgl. ung.” (königlich ungarisch). U austrijskom, odnosno ugarskom dijelu monarhije postojala su pojedina područja (Hrvatska, Galicija) koja su uživala poseban status i imala su svoje posebne upravne strukture.”<sup>32</sup>

Takvom podjelom Kraljevina Hrvatska i Slavonija (sa istočnim Srijemom) se našla u okviru ugarskog dijela monarhije, dok su se Dalmacija, i Istra nalazile u austrijskom dijelu, a grad Rijeka, Baranja i Međimurje u Kraljevini Mađarskoj, čime su, uz interese njemačke populacije, zadovoljeni i interesi Mađara, dok je nezadovoljstvo drugih naroda monarhije poraslo. Iako se Dalmacija ne nalazi u istom dijelu monarhije sa Hrvatskom i Slavonijom, Trojedna kraljevina Dalmacija, Hrvatska i Slavonija (ili Hrvatska, Slavonija i Dalmacija u austrijskim izvorima, kako bi bila naglašena izdvojenost Dalmacije) čini autonomnu cjelinu unutar Ugarskoga kraljevstva.

“Nakon sklapanja Austro-ugarske nagodbe slijedili su pregovori hrvatskih i ugarskih zastupnika u Regnikolarnoj deputaciji,<sup>33</sup> kako bi se dogovorili o Hrvatsko-ugarskoj nagodbi. Pregovori koji su se dogodili 1866. godine ukazuju na postojanje znatnih razlika u pozicijama dvije strane u pregovorima<sup>34</sup>. Hrvatski zastupnici u Regnikolarnoj deputaciji su smatrali kako je Ugarska priznala punu ravnopravnost Hrvatskoj i Slavoniji, dok su ugarski zastupnici u Regnikolarnoj deputaciji polazili od jedinstva Ugarske krunske zemlje i bili su spremni priznati kraljevini Hrvatskoj samo ograničenu regionalnu autonomiju. S obzirom na

---

<sup>32</sup> Ibidem. str. 863-864.

<sup>33</sup> Regnikolarna deputacija ili kraljevinski odbor je izaslanstvo od po dvanaest zastupnika biranih u Hrvatskom i u Ugarskom saboru koje je rješavalo otvorena međudržavna pitanja između Hrvatske i Slavonije sa jedne strane, te Mađarske. op. a.

<sup>34</sup> Regnikolarnu deputaciju je 1866. godine, na pregovorima o Hrvatsko-ugarskoj nagodbi predvodio hrvatski biskup i političar Josip Juraj Strossmayer, dok je 1868. godine, pri potpisivanju Hrvatsko-ugarske nagodbe, delegaciju predvodio unionist, Antun Vukanović. op. a.

takve temeljne razlike i nepostizanje dogovora između Hrvata i Mađara, kralj je 25. svibnja 1867. godine dekretom postavio Hrvatsko-slavonski parlament i imenovao Levina Raucha, podupiratelja Unionističke partije i promicatelja čvršće veze Hrvatske i Slavonije sa Mađarskom, hrvatsko-slavonskim banom.”<sup>35</sup>

I pored čestih neslaganja po tom pitanju, neupitno je kako je trojedna kraljevina u rješavanju značajnih pitanja imala punu samostalnost, tako da: “Članak 47. propisao je da pod autonomiju Trojednice potpadaju svi poslovi koji nisu u nadležnosti zajedničkoga parlamenta i središnje vlade, dakle zemaljska uprava, vjeroispovijest, prosvjeta, pravosuđe, uključujući i zakonodavstvo s izuzetkom pomorskog prava.”<sup>36</sup>

Koristeći prava stečena Nagodbom i autonomiju na polju obrazovanja i kulture, u više gradova Trojednice se formiraju kazališna udruženja sa idejom stvaranja hrvatskih kazališta.

S tim u vezi Batušić Nikola kaže: “Ne ulazeći ovdje u prve proplamsaje kazališnoga izraza na hrvatskom jeziku u pokrajini tijekom druge polovice XIX st., a oni su poglavito vezani uz amaterske pokušaje ili uz službena, pa čak i privatna gostovanja zagrebačke drame odnosno njenih članova, kadikad i duže boravke kakve srpske putujuće kazališne družine, institucionaliziranje hrvatskoga pokrajinskog kazališnoga života počinje tek u prvim godinama XX st. osnivanjem Hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku 1907.”<sup>37</sup>

### *Nastanak HNK Osijek*

Poštujući odredbe koje su dobivene Nagodbom, ali i odredbe nikada ratificiranoga Zakonskoga članka LXXVII, koji je kao zakonski spis “postao temeljem kazališnoga upravljanja, iako ga, uslijed raspuštanja Sabora 12. studenoga 1861., car i kralj Franjo Josip nije službeno verificirao”<sup>38</sup>, 1907. godine u Osijeku, kao drugo kazalište sa Hrvatskom u imenu osnovano Hrvatsko narodno kazalište Osijek.

<sup>35</sup> KOSNICA, Ivan: *Das Problem der Staatsbürgerschaft in Kroatien und Slawonien im Ausgleichszeitraum (1868-1918)* u: ur. MÁTHE, Gábor, MEZEJ, Mate: *Kroatisch-ungarische öffentlich-rechtliche Verhältnisse zur Zeit der Doppelmonarchie*, Eötvös University Press, Budapest, 2015. str.189

<sup>36</sup> HEKA, Laszlo: *Hrvatsko-ugarska nagodba u zrcalu tiska*, Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, Vol.28 No.2 lipanj 2007., str. 961.

<sup>37</sup> BATUŠIĆ, op cit. str.244.

<sup>38</sup> Bilić, Anica: *Hrvatsko glumište u vrijeme bana Josipa Šokčevića // Hrvatski ban Josip Šokčević*, Zbornik radova / Klepac, D., Čorkalo, K. (ur.), Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2000. str. 333-363

Grad Osijek nije do te 1907. godine bio grad bez kazališta. Nakon već navedenoga amfiteatra u rimskoj Mursi u drugom stoljeću, zbog dugotrajnog prekida kazališnoga kontinuiteta često se početak kazališnih izvedbi u Osijeku smješta u period vladavine Karla VI, cara Svetog Rimskog Carstva, u XVIII. stoljeću koje se ponekada naziva i vremenom “kazališnoga buma”<sup>39</sup> u Habsburškoj monarhiji. Veći broj izvora navodi 1735. godinu, kao godinu izvođenja “najstarije poznate osječke školske predstave Landelinus u izvedbi đaka isusovačke gimnazije”<sup>40</sup>. Pojedini izvori navode neke kasnije datume, dok Kamilo Firinger navodi podatke o ranijem boravku “stranog glumca”, jer se u matičnoj knjizi među umrlima navodi: “17. XII. 1733. *Proles parvula Comaedi peregrini. (Malo dijete stranog glumca.) Str. 603.* Nije navedeno ni ime djeteta, ni oca i majke, ali ukoliko je taj strani glumac glumio u Osijeku, imali bismo indiciju za stariju pojavu kazališnih predstava u Osijeku negoli smo do sada znali.”<sup>41</sup> Pored te godine, vrlo zanimljiv podatak nalazimo i u knjizi Nikole Batušića<sup>42</sup>, a to je zabilježba latinskih predstava o pokladama 1770. godine<sup>43</sup>, kao i trojezičnu predstavu sa jako važnim pojavljivanjem hrvatskog jezika na pozornici uz njemački u predstavi na latinskom jeziku “*interludia erant germanico-illyrica*” (tada samo u međuigramu).

Prema Shubert Gabriella:<sup>44</sup> “Njemački jezik je u Osijeku dugo vremena bio međuetnička baza komunikacija. Bilo je to tako da se njemačkim jezikom govorilo *na ulici*”<sup>45</sup>. Bio je poznat i sugrađanima Južnih Slavena i Mađara. To rezultira jezičnom situacijom koju je VON TAUBE, Freiherr promatrao 1777: *U Osijeku i Petrovaradinu ne čuješ gotovo ništa osim njemačkog, kao i u Sremskim*

<sup>39</sup> FRIEHS, Julia Teresa: *Ein Verkehrshindernis: Das Theater nächst dem Kärnthnertor – Zur Divertierung des Publici und Ihro Majestät 1700–1790*, Die Welt der Habsburger, str.1.

<sup>40</sup> TROJAN, Ivan: *Neprocjenjivi poklon za stogodišnji osječki Thalijin hram*, Kritika u časopisu Matice hrvatske, Kolo, br.2, (2008).

<sup>41</sup> FIRINGER, Kamilo: *Kazališni život u Osijeku U XVIII. stoljeću*. Dani Hvarškoga kazališta – Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.5 No.1 Travanj 1978., str. 265.

<sup>42</sup> BATUŠIĆ, op. cit. str. 185-186

<sup>43</sup> BATUŠIĆ, Nikola navodi: MATIĆ, Tomo. *Kazalište u starom Osijeku*, Građa, knj. XIII., str. 81-108. JAZU, Zagreb, 1938. u: BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978. str. 185-186

<sup>44</sup> SCHUBERT, Gabriella: *Das deutsche Theater in Esseg (Osijek/Eszék)*. Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 39, Nr. 1 (2003), str. 92-93.

<sup>45</sup> SCHUBERT, Gabriella navodi: Kessler, Wolfgang: *Politik, Kultur und Gesellschaft in Kroatien und Slawonien in der ersten Hälfte des 19 Jahrhunderts*. Historiographie und Grundlagen, 1981., München, u: SCHUBERT, Gabriella: *Das deutsche Theater in Esseg (Osijek/Eszék)*. Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 39, Nr. 1 (2003), str.92.

*Karlovcima, Zemunu i.t.d. Propovijeda se na njemačkom ili ilirskom i u katoličkim crkvama...*<sup>46</sup>”.

Uz razvoj gospodarstva i ekonomije, Osijek se polako pretvarao u kulturnu prijestolnicu Slavonije i sjedište civilne i sudske vlasti. Uz to, u Osijeku su se nalazili najznačajniji proizvodni kapaciteti, poput: “ljevaonice mjedi, brodogradilišta, pivovare, tvornice konopa i radionica svih vrsta”<sup>47</sup>. Shubert G. navodi kako je: “Početkom XIX. stoljeća Osijek imao više od 12.000 stanovnika, dok je Zagreb imao samo 8.000 stanovnika”.<sup>48</sup> Najveći broj kvalificiranih radnika je dolazio iz zemalja sa njemačkoga govornog područja, prvenstveno iz razloga često needucirane domaće radne snage. U Osijeku tog doba ne nedostaje kulturnih sadržaja, ali su i oni redovito namijenjeni njemačkoj publici, čak i kada među akterima tih programa ima i hrvatskih građana.

U knjizi *Das deutsche Theater in Esseg (Osijek/Eszék)*<sup>49</sup> Schubert Gabriella navodi: “U “Gränitzfestung Essek” (Osječkoj Tvrđi) 1774. osnovano je njemačko kazalište poznato pod imenima: “Offiziers-Theater” (Časničko kazalište), “Generalathaus theatre” (Generalatsko kazalište), odnosno “Esseker Theatre” (Osječko kazalište). Unutar zidina tvrđave izgrađene u jedinstvenom baroknom stilu nalazila se i dvorana sa pozornicom, u kojoj su gotovo stotinu godina, od 1774. do otvaranja novoga gradskog kazališta na Gornjem gradu 1866. godine, izvođene kazališne predstave na njemačkom jeziku, većinom njemačkih izvođača. Inicijator ovog kazališta bio je hrvatski grof Adolf Pejačević, a držali su ga njemački i hrvatski bogati plemići i građani.” Oko godine nastanka Časničkoga kazališta u Osijeku postoji više različitih navoda<sup>50</sup>. Godinu 1774. kao godinu nastanka “Časničkoga kazališta” navodi i novinar, te vlasnik osječke tiskare i novina *Die Drauf*<sup>51</sup>, Julije Pfeiffer<sup>52</sup>, dok Batušić Nikola 1774. godine bilježi pojavu

<sup>46</sup> SCHUBERT, Gabriella navodi: MÜLLER, Josef: *Syrmien. Slawonien - Bosnien. Verlorene Heimat deutscher Bauern*. Pannonia Freilassing 1961 (Donauschwäbische Beiträge; 39), u: SCHUBERT, Gabriella: *Das deutsche Theater in Esseg (Osijek/Eszék)*. Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 39, Nr. 1 (2003), str. 92-93.

<sup>47</sup> SCHUBERT, op. cit. str. 93.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> SCHUBERT, op. cit. str. 95.

<sup>50</sup> Poblize o tome: FIRINGER, Kamilo: *Kazališni život u Osijeku u XVIII. stoljeću*. Dani Hvarškoga kazališta – Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.5 No.1 Travanj 1978., str. 262.

<sup>51</sup> BISKUPOVIĆ, Alen: *Osječko kazalište, kazališna kritika i novine u prvom svjetskom ratu*, Izvorni znanstveni rad, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.41 No.1 Travanj 2015. str. 401.

<sup>52</sup> FIRINGER, Kamilo navodi: PFEIFFER, Julius (Julije): *Deutsches Theater in Osijek (1774-1907): Das Theater in der Oberstadt (Njemačko kazalište u Osijeku [1774-1907]: kazalište u*

“njemačkih profesionalnih glumaca”<sup>53</sup> u gradu Osijeku. Nešto raniji nastanak kazališta bilježi osječki povjesničar, prof. dr Josip Bösendorfer, koji u dva napisa utvrđuje osnutak osječkog kazališta sa 1765. godinom, odnosno 1750. godinom<sup>54</sup>. Zapravo, to kazalište “(...) nije prestalo s radom ni u trenutku utemeljenja gornjogradskog Dioničarskog kazališta slobodnog i kraljevskog grada Osijeka (Aktien-Theater in Esseg ili Theater in der Oberstadt-Esseg) koje je 31. prosinca 1866. uz svečani program smješteno u zgradu Društva gornjogradskog kasina i kazališta gdje je od prosinca 1907. godine do danas smješteno Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.”<sup>55</sup>

Teatar u Osijeku je dugi period bio isključivo rezerviran za njemački jezik. Njemačke, uz poneku mađarsku i češku kazališnu družinu su u XVIII. i prvoj polovini XIX. stoljeća vladale osječkim pozornicama, te izvodile svoje predstave skoro uvijek na njemačkom jeziku. Bogner–Šaban Antonija navodi<sup>56</sup>: “Kazališni život u Osijeku u 19. stoljeću odvija se na dvije organizacijske razine: voditelji putujućih trupa ugovaraju gostovanja s vojnom upravom u Generalatu u Tvrdi i nastupaju na prilagođenoj pozornici vojarne (...) a neovisno o njima u svratištu *Kod bijelog vuka* u Tvrdi<sup>57</sup> i u Donjem gradu u Splavarskoj ulici na obali Drave (naziv lokala nije poznat) (...) Počeci kazališnog života u Osijeku imaju još

---

*Gornjemu gradu*), “Morgenblatt” (“Jutarnji list”), br.352, Zagreb, 1932. u: FIRINGER, Kamil: *Kazališni život u Osijeku u XVIII. stoljeću*. Dani Hvarškoga kazališta – Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.5 No.1 Travanj 1978., str. 262.

<sup>53</sup> BATUŠIĆ, op. cit. str. 186.

<sup>54</sup> FIRINGER, op. cit. str. 262.

<sup>55</sup> TROJAN, Ivan: *Osječki kazališni život u vrijeme Prvoga svjetskog rata*, (u daljnjem tekstu: “TROJAN: *Osječki kazališni život u vrijeme Prvoga svjetskog rata*”), Dani Hvarškoga kazališta – Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 41, No. 1, 2015. str. 385.

<sup>56</sup> BOGNER–ŠABAN, Antonija: *Početak prije početka*, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 34, No. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Split, 2008. str. 212.

<sup>57</sup> BOGNER–ŠABAN, Antonija navodi: “Prema Stjepanu Frauenheimu, Kamilu Firingeru, a u njih se pouzdaju i Ivan Flod i Dragan Mucić prve svjetovne predstave izvedene su u Gradskom vrtu u Novom gradu (dio Osijeka nasuprot Tvrdje prema zapadu, na drugoj strani Drave, danas gradski zoološki vrt) 1775. u tvrđavi koju je izgradio graničarski general von Taufel. Daljnjih podataka nema jer je sačuvane dokumente gradskog magistrata dao spaliti njegov ravnatelj Antun Hrabal 1924. Iz sljedećih godina sačuvan je ipak jedan dokument prema kojemu se može zaključiti da su neko vrijeme predstave bile prikazivane u svratištu “Kod bijelog vuka”, a zabilježeni su i naslovi jednočinki *Čestitam*, *Jedan sluga i dva gospodara* i *Dva smušenjaka*. O jeziku na kojem su izvođene nema podataka.” u: BOGNER–ŠABAN, Antonija: *Početak prije početka*, Izvorni znanstveni članak, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 34, No. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Split, 2008. str.212.

jedno žarište. Prizorište je dvorana i predvorje u zimskom dvorcu grofova Pejačević u Retfali (u XIX. stoljeću samostalni - izdvojeni - dio Osijeka, sastavom stanovnika i jezikom čvrsto vezan za Mađarsku)...” Iz toga vidimo kako su kazališne izvedbe od samih svojih početaka bile sustavno regulirane i vrlo ozbiljno prihvaćene u Osijeku. Kvaliteta izvedbi je varirala ovisno o kazališnoj trupi koja gostuje. Tako je u pojedinim sezonama kazalište bilo na nivou srednjeeuropskih pozornica, dok već sljedeće sezone u tisku možemo pročitati kako je neka kazališna trupa donijela lošu kvalitetu izvedbe i oskudnu tehniku u Osijek. Gostujuće skupine su u Osijeku boravile od listopada do ožujka, dok je već sljedeće sezone dolazila nova trupa s “novim glumcima, pod novim redateljem i novim repertoarom”<sup>58</sup>. Zbog svega toga, kvaliteta kazališnih izvedaba bila je nestalna, iako se osječki teatar najčešće opisuje kao jako kvalitetan. Živčić Tihomir na primjer piše<sup>59</sup>: “Osječko njemačko kazalište s kraja XIX. i početka XX. stoljeća se, (...) nesumnjivo može svrstati u tadašnje europske okvire, a sam se grad nepriježno može podičiti kao druga hrvatska pozornica i Urbs metropolis Slavonice,<sup>60</sup> kojega su tijekom, za ono doba dugih, šest kazališnih mjeseci pristizali umjetnici kao u pretpostaju za Beč.”<sup>61</sup>

“Najvažniju su ulogu njemački kolonisti odigrali u uspostavljanju i širenju novoga radnog duha i odnosa prema radu, prikladnog ranokapitalističkoj društvenoj i

<sup>58</sup> SCHUBERT, op. cit. str. 99.

<sup>59</sup> ŽIVČIĆ, Tihomir: *Europski obzori gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine*, Krležini dani u Osijeku 1997., Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu, Prva knjiga, pripremio Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb - Osijek 1999., str. 256.

<sup>60</sup> ŽIVČIĆ, Tihomir navodi: VON VUKELICH, Wilma (Vilma Vukelić): *Spuren der Vergangenheit: Osijek um die Jahrhundertwende (Tragovi prošlosti: Osijek na prijelazu stoljeća)*, prev. Vlado Obad (München: Verlag Südostdeutscher Kulturwerk, 1992), str. 7. u: ŽIVČIĆ, Tihomir: *Europski obzori gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb - Osijek 1999., str. 256.

<sup>61</sup> ŽIVČIĆ, Tihomir navodi: PFEIFFER, Julius (Julije): *Deutsches Theater in Osijek (1774-1907): Das Theater in der Oberstadt (Njemačko kazalište u Osijeku [1774-1907]: kazalište u Gornjemu gradu)*, “Morgenblatt” (“Jutarnji list”), br.352., Zagreb, 1932., 13. u: ŽIVČIĆ, Tihomir. *Europski obzori gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb - Osijek 1999., str. 257.

gospodarskoj strukturi.” piše Geiger Vladimir<sup>62</sup>: “Njemački su kolonisti i austrijska vojska tako od samog početka davali presudno obilježje privrednome ali i kulturnom životu gradova, a svoje vodeće položaje u svim vidovima društvenog života sačuvali su sve do početka 20. stoljeća. Tako je, mada nam se to danas čini neshvatljivim, Osijek, odnosno tadašnji Essek ili Essegg, ipak bio *najstariji njemački grad na jugoistoku* u cijelom 18. i 19. stoljeću.”<sup>63</sup> Takvo poimanje Osijeka u tom vremenu nije proizišlo samo iz toga što su kultura, privreda i politička moć bile koncentrirane u rukama njemačke većine, već i iz brojčane premoći njemačkih građana, jer je u Osijeku živjelo približno dvostruko više Nijemaca u odnosu na Hrvate. Između ostaloga, i iz tih razloga njemački jezik je postao jezik svakodnevnice komunikacije u gradu Osijeku.<sup>64</sup> Ivan Trojan<sup>65</sup> piše: “Osijek je do konca 19. stoljeća izrastao u moderan srednjoeuropski grad, jedan od najvećih i industrijski najrazvijenijih u Hrvatskoj u kojem je po popisu stanovništva iz 1900. godine živjelo 12.039 Nijemaca, a samo 6.458 Hrvata.” Kamilo Firingner<sup>66</sup> navodi kako se na prvu javnu izvedbu drame na hrvatskome jeziku moralo čekati sve do kraja prve polovine XIX. stoljeća: “Prva hrvatska riječ sa svjetovne pozornice u Osijeku čuje se 1848. godine prigodom gostovanja poljske *domorotke* Uhlikove, a kojih 15 godina kasnije pod vodstvom Paje Kolarića i Srećka Laja, daje hrvatske predstave na pozornici u dvorani u Splavarskoj ulici 23. i Društvu sv. Ignacija<sup>67</sup>.”

“Među njemačkim doseljenicima u ovim krajevima bilo je i mnogo onih koji su slijedom generacija prigrlili novi životni prostor kao svoj jedini zavičaj, prihvatili narod u kojemu su se našli i njegov jezik. Boljeg obrazovanja i širih vidokruga preuzimali su često i prosvjetiteljsku ulogu u hrvatskom narodu, želeći ga kulturno unaprijediti, pa čak pomoći i njegovoj nacionalnoj emancipaciji. Krajem XIX. stoljeća dragovoljna kroatizacija i postupna asimilacija njemačkog življa bila je vrlo raširena, napose u gradovima.”<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> GEIGER, Vladimir: *Nijemci u Hrvatskoj-sažetak*, Pregledni rad, Migracijske i etničke teme, Vol.7, No.3-4., Prosinac 1991. str. 323.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> TROJAN: *Osječki kazališni život u vrijeme Prvoga svjetskog rata*, str. 383.

<sup>66</sup> FIRINGER, op. cit. str. 271.

<sup>67</sup> FIRINGER, Kamilo navodi: FLOD, Ivan: *Osječko kazalište od 1907. do 1941. Kazališna misao u Osijeku. Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Nar. kazališta 1907-1957, Osijek, 1957*, str. 76. u: FIRINGER, Kamilo: *Kazališni život u Osijeku U XVIII. stoljeću*. Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.5 No.1 Travanj 1978., str. 271.

<sup>68</sup> GEIGER, op.cit. str. 323-324.

Nakon što je posljednjeg dana 1866. godine u Gornjem gradu u Osijeku otvorena moderna zgrada neovisnoga državnog kazališta u kojoj su zajedno radili i Nijemci i Hrvati, na sceni su se počele pojavljivati i mješovite njemačko-hrvatske postave. U svojoj knjizi *Das deutsche Theater in Esseg*<sup>69</sup>, Schubert Gabriella piše: “Godine 1879. u časopisu “Die Drau” navodi se kako je uprava njemačkoga kazališta dogovorila s hrvatskom stranom da u budućnosti, na pozornici dopusti hrvatski jezik<sup>70</sup>.” U Osijeku je teatar neprekidno postojao već od XVIII. stoljeća, tako da je izgradnja kazališne zgrade 1866. godine bila logičan slijed događaja. Iako je do tada proteklo više od 130 godina od prvih zapisa o kazališnim predstavama na području Osijeka, trebalo je dočekati 1907. godinu kako bi se zgrada namjenski građena za kazalište još 1866. godine nazvala Hrvatskim narodnim kazalištem. To je bila velika pobjeda hrvatskih domoljuba okupljenih oko dr. Ante Pintarovića i Hrvatskoga kazališnoga društva.

Kulturni difuzionizam<sup>71</sup>, kao model djelovanja u kulturi Austrijskog Carstva, počeo se polako raslojavati na veći broj sličnih modela već nastankom Austro-Ugarske monarhije. Uz procese nacionalne integracije u okviru hrvatskog narodnog preporoda iskazane su nove težnje i potrebe većeg broja, a ne samo jednog određenog naroda. Kultura je sve više gubila elitni karakter, te se usmjeravala i prema najširim slojevima društva, ali tako da ničim nije narušena kritičnost prema izvedbama ili manjak osjećaja prema reprezentativnosti ili izvrsnosti. Njemački teatar nije imao negativne posljedice po hrvatsku kulturu. Naprotiv, imao je poticajan i edukativan karakter, ali, kako piše i Nikola Batušić, njemački profesionalni glumci “doduše, donose zanimljiv repertoar i nove scenske vrijednosti, ali očito na taj način i zatiru mogućnost svake hrvatske kazališne emanacije.”<sup>72</sup> Iz toga razloga je i u Osijeku, kao i u drugim hrvatskim sredinama trebala hrvatska riječ izgovorena sa pozornice hrvatskih kazališta, bilo je potrebno mjesto promocije i potvrde domaće književnosti i dokaz samostalnosti do kojega se jako teško dolazilo. To nisu mogle pružiti njemačke ili mađarske kazališne trupe, te su morale ustupiti mjesto hrvatskim ili bar kazalištima u kojima se drame izvode na

<sup>69</sup> SCHUBERT, op. cit. str. 95.

<sup>70</sup> MARIJANOVIĆ, Stanislav navodi: OBAD, Vlado: *Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike*. u: MARIJANOVIĆ, Stanislav: *Krležino kazalište danas : zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije / Krležini dani u Osijeku, 1987-1990-1991. - Osijek; Zagreb : Hrvatsko narodno kazalište : Pedagoški fakultet : Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1992. - str. 192-196.*

<sup>71</sup> Opširnije: DRAGIČEVIĆ ŠEŠIĆ, Milena, DRAGOJEVIĆ Sanjin: *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima – organizacioni pristup*, urednik: Zoran Hamović, CLIO Beograd 2005. str. 20-21.

<sup>72</sup> BATUŠIĆ, op. cit. str. 185-186

jeziku koji je razumljiv hrvatskom stanovništvu grada Osijeka. Nastalu prazninu popunjavaju dva najstarija nacionalna kazališta na južnoslavenskim prostorima – “Srpsko narodno pozorište” iz Novog Sada<sup>73</sup> i “Hrvatsko narodno kazalište” iz Zagreba<sup>74</sup> svojim gostovanjima u Osijeku početkom sedamdesetih godina XIX. stoljeća. Od svoga osnivanja, novosadsko kazalište je do osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1907. godine gostovalo najmanje 11 puta<sup>75</sup> i to: 1863., 1864., 1868., 1885., 1891., 1893., 1895., 1897., 1899., 1905/1906., i 1907. godine, u vrijeme kada u je Osijeku već osnovano kazalište. Ta gostovanja ipak nisu mogla zadovoljiti osječku publiku te je postojala velika potreba za osnivanjem osječkog kazališta, ponajviše zato što repertoar često nije odgovarao potrebama publike, a izvedbe su često bile ispod očekivanoga nivoa. Veliki korak je bio i zahtjev hrvatskih zastupnika u Gradskom poglavarstvu za izdavanjem gradskoga kazališta i hrvatskim i srpskim družinama, “makar za pola sezone”<sup>76</sup>.

“Biskup Strossmayer 1883. posjetio je kazalište kako bi u duhu svojih slavenskih ideja prisustvovao djelu “Graničari” Freudenreich-a u izvedbi hrvatskog amaterskog kazališta. Od sredine stoljeća hrvatski jezik i hrvatsko kazalište u Osijeku postaju sve važniji. Godine 1848. kada je jezik postao etnonacionalno obilježje, njemačka buržoazija u Osijeku prosvjeduje protiv uvođenja hrvatskog službenog jezika. Kako to nije uspjelo, stali su na stranu Mađara u Hrvatsko-ugarskom ratu.”<sup>77</sup> Buđenje nacionalne svijesti kod osječkih Hrvata postaje sve jače nakon revolucionarnih zbivanja i rata sa Mađarima 1848. i 1849. godine. Do tada prevladavajući njemački jezik u kazalištu sve više ustupa mjesto hrvatskom. “(...) Kazališni plakati su sada tiskani dvojezično, hrvatsko-njemački”, piše Schubert Gabriella<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> “Srpsko narodno pozorište” je osnovano 28. Srpnja 1861. Godine u Novom Sadu (Austrijsko Carstvo)

<sup>74</sup> “Hrvatsko narodno kazalište” u Zagrebu (Austrijsko Carstvo) je osnovano 24. studenog 1860. godine.

<sup>75</sup> U vezi sa periodom i brojem gostovanja u promatranoj literaturi nailazimo na više podataka. Naveden je podatak o najmanje 11 gostovanja u periodu do 1907. godine, jer kao takav nije u suprotnosti niti sa jednim navedenim podatkom, a potkrepljuje ga i precizan popis godina gostovanja u knjizi BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978. Naknadnim istraživanjima je potrebno preciznije odrediti te podatke. Poblje o tome, infra. str. 19.

<sup>76</sup> MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, (u daljnjem tekstu: “MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*”), Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str. 18. Osijek 1910.

<sup>77</sup> SCHUBERT, op. cit. str. 99-100.

<sup>78</sup> Ibidem.

Godine 1904. varaždinski i osječki tisak prenosi ideju profesora Ivana Milčetića o stvaranju novog “Hrvatskog kazališta izvan Zagreba”<sup>79</sup>, što je bilo po njegovim riječima “jedno od najznamenitijih pitanja sadašnje prosvjete hrvatske...”<sup>80</sup>. Kako niti jedan grad nije samostalno bio dovoljno snažan za tako značajan pothvat, predložio je osnivanje Pokrajinskoga hrvatskog kazališta. Prvi korak bilo bi okupljanje kazališne družine, a potom i osnivanje kazališta. Kao grad u kojemu bi kazalište bilo osnovano razmatrani su Varaždin i Osijek koji je odabran zbog svoje veličine, razvijenoga gospodarstva i čak tri učilišta sa brojom inteligencijom. Nakon toga osječki tisak, u prvom redu “Narodna obrana”, utječe na stanovništvo Osijeka kako bi što prije njemačka kazališta bila zamijenjena domaćim kazalištem. Inicijative koje potječu iz Varaždina imale su sve više odjeka i u gradu Osijeku, ali borba za ravnopravnost nacionalnih hrvatskih, pa i srpskih kazališnih družina protiv njemačkih kazališta nije bila ravnopravna, što je rezultiralo dugotrajnošću te borbe. Tek potkraj 1905. godine, kao predstavnik Hrvatskoga dramskoga društva, prof. Milčetić je, u dogovoru s varaždinskim gradskim načelnikom Gustavom Breitenfeldom, u Zagrebu poveo inicijativu, te okupio predstavnike iz Varaždina, Osijeka, Karlovca, Bjelovara, Siska, Križevca, i svakako Zagreba, kao i intendanta Hrvatskoga zemaljskog kazališta uz stručne osobe iz kazališnih redova, na sastanku na kojemu se vodila rasprava o osnivanju drugoga hrvatskog kazališta. Sam načelnik Breitenfeld, bolešću spriječen, nije mogao prisustvovati sastanku, kao niti predstavnici Kostajnice i Krapine, koji su poželjeli prisutnima uspjeh na sastanku. Iz vijesti, kojima je tisak izvijestio o ovom sastanku, nije moguće saznati neke konkretne dogovore između predstavnika, ali je podcrтана nužnost osnivanja pokrajinskog kazališta.

Osvrti na ovaj sastanak su ovisili o usmjerenju pojedinoga glasila, tako da je promađarski orijentiran tisak javljao o samo još “jednoj hrvatskoj šmiri”<sup>81</sup>, dok je hrvatski rodoljubni tisak davao potporu zagrebačkom dogovoru, o kojemu se, kako je vrijeme prolazilo, sve manje govorilo. Početkom 1906. godine pojavljuje se ideja prema kojoj je potrebno prvo stvoriti dramsku školu čiji će polaznici moći nastupati u kazalištu, pa tek potom prići osnivanju kazališta. “Time je, dakle, bio odgođen osnutak pokrajinskoga kazališta na neodređeno vrijeme (...).”<sup>82</sup> Ipak otpor njemačkome kazalištu se nastavlja i dalje, osobito

<sup>79</sup> MUCIĆ, Dragan navodi: *Hrvatsko kazalište izvan Zagreba*. Narodna obrana 11. lipnja 1904. br. 133., u: MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, str. 23.

<sup>80</sup> MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, str. 23.

<sup>81</sup> Ibidem. str. 29.

<sup>82</sup> Ibidem. str. 30.

nakon brojnih ustupaka koje je Gradsko poglavarstvo učinilo prema njemačkoj kazališnoj družini. Pritisak hrvatskih zastupnika u Gradskom zastupstvu i brojne negativne reakcije javnosti, konačno su dovele do prvog gostovanja u Osijeku jedne od najpoznatijih narodnih družina, Putujuće družine Petra Čirića. Uspjeh koji je ta putujuća družina postigla u Osijeku “odigravši 30 predstava na narodnom jeziku”<sup>83</sup>, nije ubrzao osnutak pokrajinskog kazališta, te je period do sezone 1907./1908. obilježen nastupima njemačkoga kazališta.

Kazalište je za sezonu 1907./1908. izdano njemačkoj i mađarskoj kazališnoj družini, te pola sezone novosadskome Srpskom narodnom pozorištu.

“Kolikogod su gostovanja novosadskog Srpskog narodnog pozorišta povijesno opravdana (...), ona u umjetničkom smislu ne donose neke posebne scenske rezultate, premda su svojom brojnošću i višemjesečnim boravkom u Osijeku od 1861. do 1909. godine, barem u početnoj fazi jezična i ideološka opozicija službenom i pozoriškom njemačkom jeziku. Stoga valja naglasiti da se poslije prvih nacionalnih ushita (utjecaj romantičnih južnoslavenskih nazora), javlja određena dvojba u njihovu umjetničku zanimljivost (...)”<sup>84</sup>

Po prvi puta je na Gradskom poglavarstvu izložena i ideja o osnivanju stalnoga hrvatskog kazališta u Osijeku, po podnesku dr. Saše Isakovića, kojega su podržali zastupnici dr. Ante Pinterović i dr. Vaso Muačević<sup>85</sup>.

“To je bila sasvim nova vijest u odnosu na osnivanje pokrajinskoga kazališta za koje su se zalagali varaždinski kazališni krugovi na čelu s prof. Milčetićem. Tu je ideju Osijek, kao što se ranije vidjelo, potpuno podržavao. Međutim, skupina osječkih rodoljuba istovremeno je intimno priželjkivala osnivanje vlastitoga hrvatskog kazališta u Osijeku, jer bi samo stalno kazalište, i to samo osječko, svojom stalnom nazočnošću, moglo istisnuti iz Osijeka njemačke i mađarske družine. Lokalne prilike i zaoštreni odnosi između hrvatskih zastupnika i zagovornika njemačkoga kazališta u Gradskom zastupstvu išli su u prilog skupini osječkih Hrvata, koji su prvih mjeseci 1907. počeli vrlo aktivno raditi na osnivanju Hrvatskoga kazališnoga društva u Osijeku.”<sup>86</sup> Nakon formiranja odbora za Hrvatsko kazališno društvo dana 23. travnja 1907. već je za početak svibnja zakazana skupština na kojoj je osnovano “Društvo za osnutak stalnog hrvatskog kazališta”. Nakon toga su u drugoj polovini mjeseca svibnja objavljena i pravila

<sup>83</sup> Ibidem. str.31.

<sup>84</sup> BOGNER-ŠABAN, op. cit. str. 221.

<sup>85</sup> Opširnije: MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, str. 32.

<sup>86</sup> MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, str. 32.

Hrvatskoga kazališnog društva u Osijeku kojemu je svrha “(...) osnovati i rukovoditi u Osijeku stalno hrvatsko kazalište, u kojemu se imade gajiti hrvatska dramatska umjetnost i umjetnost glazbena. Ako se stalno hrvatsko kazalište u Osijeku ne bi moglo osnovati bit će društvu svrha ino hrvatsko ili srpsko kazalište u Osijeku podupirati. Društvo će nastojati, da zasnovano kazalište postane hrvatskim zemaljskim kazalištem.”<sup>87</sup> Pravila su odobrena 22. lipnja 1907. godine i odmah se pristupilo planiranju osnivanja Hrvatskoga kazališnog društva i kazališta. U prvi plan je izbila potreba osnivanja i operetnog uz dramski ansambl, jer je opereta bila iznimno popularna u to vrijeme, a i nikako se nije smjelo dozvoliti da njemačke družine imaju sadržajnije i traženije izvedbe od novog hrvatskog kazališta. Za popunjavanje dramskog ansambla se prijavio dovoljan broj glumaca, dok bi operetni ansambl morao, kao i u zagrebačkom kazalištu, biti popunjen češkim umjetnicima.<sup>88</sup> Vijest o osnivanju kazališta se proširila diljem Hrvatske, te je zainteresirala i stanovnike Zagreba, među njima i Vukovarčanina, dr. Nikolu Andrića, dugogodišnjeg intendanta i dramaturga zagrebačkog kazališta, koji će kasnije upravljati kazalištem, te putujuće glumce pretvoriti u istinske znalce dramske umjetnosti.

Za početak rada kazališta je određen početak kazališne sezone u mjesecu rujnu, jer bi u siječnju mogli angažirati samo izvođače koji nisu uspjeli pronaći angažman na početku sezone, a time bi sigurno značajno izgubili na kvaliteti i popularnosti u gradu. Za takav problem, s obzirom da je već novosađanima bilo izdano kazalište postojala su dva izlaza. Prvi bi bio zamoliti upravu Srpskog narodnog pozorišta da za predstojeću sezonu odgodi gostovanje u Osijeku, a ukoliko to ne bi bilo moguće, onda početi sezonu u drugom gradu. Rješenje je pronađeno u ideji početka sezone i angažiranja cjelokupnog ansambla već od sredine rujna mjeseca u Varaždinu, kako bi u siječnju mogli doći u Osijek sa gotovim repertoarom. Istodobno, zaključeno je kako bi svakako bilo dobro dio sezone svake godine igrati u Varaždinu i drugim gradovima, kako bi kazalište ostvarilo pravo na više subvencija.

Konačno, kao što je bilo i dogovoreno, 6. srpnja 1907.<sup>89</sup> održana je osnivačka skupština Hrvatskog kazališnog društva na kojoj je dr. Ante Pintarović izabran za predsjednika društva, a Nikola Andrić za prvog intendanta Hrvatskog narodnog

<sup>87</sup> MUCIĆ, Dragan navodi: Paragraf 2. iz “Pravila ‘Hrvatskog kazališnog društva’ u Osijeku”, u HR-DAOS- 421, *Hrvatsko kazališno društvo u Osijeku*. u: MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, str. 38.

<sup>88</sup> MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, str. 41.

<sup>89</sup> Iako je u promatranoj literaturi navedeno više datuma, u članku je zabilježen 6. srpnja 1907. godine, kao datum osnivanja Hrvatskog kazališnog društva. Poblje o tome, *infra*. str. 20.

kazališta. Nakon donesenih odluka pokrenut je proces osnivanja Hrvatskog narodnog kazališta, što se ispostavilo kao vrlo težak zadatak. Tek osnovano društvo nije raspolagalo nikakvim sredstvima neophodnim za rad. Ubrzano je počeo rad na prikupljanju neophodnih financijskih sredstava, dok je kulise, arhive, kostime, repertoar i ansambl tek trebalo sastaviti.

Odbor je svakodnevno radio na stvaranju materijalnih preduvjeta za rad kazališta, te je preko utjecajnih pojedinaca utjecao na vlasti radi odobravanja subvencija, prikupljao donacije i vršio upis članova. U narednom periodu, iz više različitih izvora, između ostaloga i zaduživanjem, sredstva za početak rada su bila na raspolaganju. Odlučeno je da se ansambl okupi 15. rujna u Varaždinu, gdje će se izvesti prve predstave, te da se 14. prosinca održi i prva predstava u Osijeku<sup>90</sup>. Nakon toga su od 1. travnja planirane predstave u "Sarajevu, Splitu, Opatiji-Sušaku, Karlovcu i Zagrebu."<sup>91</sup> Već nakon okupljanja trupe u Varaždinu, financijska situacija je bila u potpunosti stabilizirana. Kazališni ansambl Hrvatskog narodnog kazališta iz Osijeka sa približno 40 članova svoju je prvu predstavu odigrao u gradu Varaždinu 3. listopada 1907. godine. Uspjeh je bio ogroman, iako su se pojavile i negativne reakcije na sastav trupe koja je boravila u Varaždinu. Intendant Andrić "osim pojedinaca (čeških i slovenskih pjevača), većinu dramskih glumaca preuzima iz trupe Petra Ćirića"<sup>92</sup>, čime rješava brojne probleme jer su i u dotadašnjem radu u prethodnoj trupi, osim što su igrali zajedno, najčešće izvodili tekstove hrvatskih dramatičara<sup>93</sup>. "Sve predstave u Varaždinu, cijelog mjeseca listopada, bile su izvrsno posjećene a publika vrlo zadovoljna izvedbama. U 19 predstava družina je prikazala 13 komada. Međutim, ni tada, završivši gostovanje u Varaždinu, HNK se nije moglo vratiti u Osijek, pa je nastavilo prikazivanje u Karlovcu, gdje je od 3. studenog do 3. prosinca jednako uspješno odigralo 23 predstave prikazavši čak 19 komada."<sup>94</sup>

Srpsko narodno pozorište iz Novoga Sada nije moglo u potpunosti odustatati od sklopljenoga ugovora o gostovanju u Osijeku, kako bi se Hrvatsko narodno kazalište iz Osijeka moglo odmah na početku sezone predstaviti publici, ali je skratilo svoj boravak u Osijeku za nešto manje od mjesec dana.

<sup>90</sup> MUCIĆ: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, str. 51.

<sup>91</sup> Ibidem. str. 41.

<sup>92</sup> BOGNER–ŠABAN, op. cit. str. 227.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> MUCIĆ, Dragan: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*, (u daljnjem tekstu: "MUCIĆ: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*"), Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.7 No.1. Travanj 1980. str. 100.

Kako su novosađani 5. prosinca napustili Osijek, Hrvatsko narodno kazalište je moglo ispuniti svoje planove i nastupiti u Osijeku prije Nove godine.

“Otvorenje druge hrvatske pozornice nije bilo običan događaj. Ono je zapravo bilo proslava pobjede naše kulture nad tuđinskom, našeg narodnog jezika nad stranim, protjerivanje stoljetnog tutora iz gotovo otuđenog hrvatskoga grada; bio je to preporod domaćeg ognjišta na kojem se tuđin šepurio kao u svojoj kući. Naravno, takav trenutak trebalo je dostojno obilježiti.

Osječki kazališni odbor došao je na ideju da sve to simbolički prikaže i na samom otvorenju oživljenom dramskom ilustracijom poznate Bukovčeve slike ilirskih preporoditelja. Odbor je pjesničkom dramatizacijom te slike stihovima Milana Ogrizovića, napisanim za tu prigodu želio izraziti ideju da sa hrvatska kulturna renesansa ilirskih vremena i osnutak drugoga hrvatskoga kazališta dade najljepše izraziti u kulturnom i narodnom preporodu slavonske metropole.<sup>95</sup> Ideja koja je preporodila Zagreb<sup>96</sup> ima preporučiti i Osijek. Bukovčeva umjetnička vizija i njezina Ogrizovićeva dramatizacija izabranim biserom rodoljubivih stihova fragmenata iz djela ilirskih preporoditelja, došla je kao naručena za svečano otvorenje osječkog kazališta a na samom otvorenju izvrsno je i realizirana.”<sup>97</sup>

Iako je nakon brojnih pokušaja Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku konačno konstituirano 1907. godine, kada su određene i značajno veće subvencije tom kazalištu<sup>98</sup>, pokušaji povratka starog stanja i vladavine njemačkog jezika nisu prestali sve do početka Prvoga svjetskog rata. Hrvatski jezik je potpuno zavladao osječkim pozornicama, ali samo dok jedan drugi apsolutizam nije ponovno pokušao izbrisati Hrvatsko narodno kazalište i zamijeniti ga nekim novim režimskim teatrom.

### ***Zaključak***

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku je nastalo u turbulentnim vremenima raslojavanja društva u Habsburškoj monarhiji i borbe za nacionalnu svijest u Hrvatskoj. Ta borba je u Osijeku bila teža i dugotrajnija no u drugim gradovima Trojednice,

<sup>95</sup> MUCIĆ, Dragan: Proslov u slavu otvorenja osječkog hrvatskog kazališta od Milana Ogrizovića objavljen je prvi put u monografiji MUCIĆ, Dragan: *Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907*, Narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1967, str. 17—18. navedeno je u: MUCIĆ: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*, str. 101.

<sup>96</sup> Poblje o tome: supra str. 4.

<sup>97</sup> MUCIĆ: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*, str. 101.

<sup>98</sup> SCHUBERT, loc. cit. (vidi bilješku 76)

zbog dugogodišnje vladavine njemačke kulture u tom gradu. Brojne opstrukcije i prijepori su pratili osnutak te kazališne kuće čak i nakon prvih predstava. Kratkotrajno razdoblje na kraju jedne apsolutističke vladavine uskoro će zamijeniti novi veliki ratni sukob, te nova apsolutistička vlast. Osječko kazalište je bilo hrvatsko i narodno, te je u svemu dijelilo sudbinu naroda i Hrvatske u kojoj je i nastalo.

### *Literatura*

#### **Zakoni, statuti, pravilnici**

- 1) HNK Zagreb: *Statut Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu*, Pročišćeni tekst Statuta Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, br.8615/1, I. Opće odredbe, Čl. 2., Zagreb, 2014.
- 2) *Theaterordnung, RGBI. Nr. 454.*, Str.1976., Österreichische Nationalbibliothek

#### **Znanstveni i stručni radovi**

- 1) BILIĆ, Anica: *Hrvatsko glumište u vrijeme bana Josipa Šokčevića // Hrvatski ban Josip Šokčević*, Zbornik radova / Klepac, D., Čorkalo, K. (ur.), Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2000. str. 333-363
- 2) BISKUPOVIĆ, Alen: *Osječko kazalište, kazališna kritika i novine u prvom svjetskom ratu*, Izvorni znanstveni rad, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.41 No.1 Travanj 2015. Str. 397-427.
- 3) BOGNER-ŠABAN, Antonija: *Početak prije početka*, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 34, No. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Split, 2008. Str. 209-228.
- 4) FIRINGER, Kamilo: *Kazališni život u Osijeku U XVIII. stoljeću*. Dani Hvarškoga kazališta – Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.5 No.1 Travanj 1978., Str. 261-274., Hrčak – Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske.
- 5) HEKA, Laszlo: *Analiza Austro-ugarske i Hrvatsko-ugarske nagodbe* ( u povodu 150. obljetnice Austro-ugarske nagodbe ), Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, Vol. 38 No. 2 Srpanj 2017. Str. 855-880.
- 6) HEKA, Laszlo: *Hrvatsko-ugarska nagodba u zrcalu tiska*, Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, Vol.28 No.2 lipanj 2007., Str. 931-971.
- 7) LACKOVIĆ, Franjo: *Rimska Mursa*, Stručni rad, Essehst : časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti, Vol. 6 No. 6 Prosinac 2014. Str. 16-21.
- 8) MUCIĆ, Dragan: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.7 No.1. Travanj 1980.
- 9) PIVČEVIĆ Edo: *The Statute of Poljica. The Autonomous Principality of Poljica*. March / June 1977. Prijevod FERGUSON, Alan. Portal Hrvatskoga kulturnog vijeća: <https://www.hkv.hr/hkvpedija/glagoljai/4174-poljiki-statut.html> /, Stranice dr. Ante Čuvala 2008., preuzeto sa: <http://www.cuvalo.net/?p=49>, (pristupljeno: 27. 11. 2017.)

- 10) SCHUBERT, Gabriella: *Das deutsche Theater in Esseg (Osijek/Eszék)*. Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 39, Nr. 1 (2003)., Str. 90-107.
- 11) TROJAN, Ivan: *Osječki kazališni život u vrijeme Prvoga svjetskog rata*, Dani Hvarškoga kazališta – Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 41, No. 1, 2015. Str. 383-396.
- 12) WEBER-KAPUSTA, Danijela: *Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike između 1834. i 1860. godine*, Izvorni znanstveni rad, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 42., No.1., str. 27-54.

### Knjige

- 1) BROOK, Peter: *Prazni prostor (The empty space)*. Prijevod: GRAČAN, Giga, Nakladni zavod: Marko Marulić, Split, 1972.
- 2) DIVIGNAUD, Jean: Sociologija pozorišta/kolektivne sjenke, biblioteka: Misao i dileme, ur. Petar Živadinović, BIGZ, Beograd, 1978.
- 3) DRAGIČEVIĆ ŠEŠIĆ, Milena, DRAGOJEVIĆ Sanjin: *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima – organizacioni pristup*, urednik: Zoran Hamović, CLIO Beograd 2005.
- 4) LUKIĆ, Darko: *Uvod u antropologiju izvedbe – Kome treba kazalište?*, Leykam International, Zagreb, 2013.
- 5) HORVAT, Rudolf: *Najnovije doba hrvatske povjesti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1906.
- 6) BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- 7) KOSNICA, Ivan: *Das Problem der Staatsbürgerschaft in Kroatien und Slawonien im Ausgleichszeitraum (1868-1918)* u: ur. MÁTHE, Gábor, MEZEJ, Mate: *Kroatisch-ungarische öffentlich-rechtliche Verhältnisse zur Zeit der Doppelmonarchie*, Eötvös University Press, Budapest, 2015.
- 8) MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, ( u daljnjem tekstu: “MUCIĆ: Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941” ), Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str.18. Osijek 1910.
- 9) ŽIVČIĆ, Tihomir: *Europski obzori gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine*, Krležini dani u Osijeku 1997., Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu, Prva knjiga, pripremio Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb - Osijek 1999.

### Časopisi

- 1) BACHLEITNER, Norbert: *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert*, LiTheS – Zeitschrift für Literatur- und Theatersozioogie, Nummer 5, Habitus III., Str. 71. – 108., Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt am Institut für Germanistik der Universität Graz 2010.

- 2) TROJAN, Ivan: *Neprocjenjivi poklon za stogodišnji osječki Thalijin hram*, Kritika u časopisu Matice hrvatske, Kolo, br. 2, (2008).

### WEB stranice

- 1) HNK Zagreb. LEDERER, Ana: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Povijest*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb, 2014. <http://www.hnk.hr/o-kazalistu/povijest/>
- 2) Republik Österreich, Parlament. *Oktoberdiplom und Februarpatent: Verfassung mit Widerständen*, <https://www.parlament.gv.at/PERK/PARL/HIS/1860-61/index.shtml>
- 3) FRIEHS, Julia Teresa: *Ein Verkehrshindernis: Das Theater nächst dem Kärnthnertor – Zur Divertierung des Publici und Ihro Majestät 1700–1790*, Die Welt der Habsburger, str. 1. <http://www.habsburger.net/de/kapitel/ein-verkehrshindernis-das-theater-naechst-dem-kaernthnertor>

### Detaljnija obrazloženja

#### Obrazloženje: supra bilješka 75

O navedenom broju gostovanja Srpskog narodnog pozorišta u Osijeku, u promatranom periodu, postoje zapravo dva različita podatka (uz veći broj navođenja jednoga od njih).

- Prvi podatak navodi 11 gostovanja i izvodimo ga iz popisa sezona u kojima je Srpsko narodno pozorište gostovalo u Osijeku, koji je naveden u knjizi:
  1. BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978. Kako autor u knjizi gostovanje 1907. godine navodi “Svoje zadnje predstave Novosađani igraju u Osijeku 1907.”, time je zapravo popis od 11 predstava i zaključen.
- Drugi podatak o 14 gostovanja navode dva autora u većem broju izvora i naveden je u sljedećoj korištenoj literaturi:
  1. MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, Str.17. Osijek 1910., citirajući izvor: MUCIĆ, Dragan: *Gostovanja i predstave SN pozorišta iz Novog Sada u Osijeku i Slavoniji do osnivanja osječkog Hrvatskog narodnog kazališta 1907. godine*, “Revija” 4/1967., Osijek, str. 46.-100.
  2. MUCIĆ, Dragan: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.7 No.1. Travanj 1980., Izvorni znanstveni članak. Preuzeto sa: Hrčak – Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske. str. 96.
  3. BOGNER–ŠABAN, Antonija. (2008). *Početak prije početka*, Izvorni znanstveni članak, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 34, No. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Split, 2008. str. 221.
  4. MUCIĆ, Dragan. (2010). *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str. 54. Osijek 1910.

Periodi gostovanja novosadskog kazališta u Osijeku u konzultiranoj literaturi nisu jasno definirani, pa svi autori polaze od 1861. kada je i osnovano Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu, ali se taj period kreće u rasponu:

1861.-1907. u:

1. BATUŠIĆ, Nikola. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
2. MUCIĆ, Dragan: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.7 No.1. Travanj 1980.
3. MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str.54. Osijek 1910.

1861.-1909. u:

- BOGNER–ŠABAN, Antonija: *Početak prije početka*, Izvorni znanstveni članak, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 34, No. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Split, 2008. str.221.

1861.-1910. (u istoj knjizi je na str.54 naveden period 1861.-1907.) u:

- MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str.17. Osijek 1910., citirajući izvor: MUCIĆ, Dragan: *Gostovanja i predstave SN pozorišta iz Novog Sada u Osijeku i Slavoniji do osnivanja osječkog Hrvatskog narodnog kazališta 1907. godine*, "Revija" 4/1967., Osijek, 1967., str. 46.-100.

### Obrazloženje: supra bilješka 89

Naveden je podatak o vremenu održavanja osnivačke skupštine i osnivanja Hrvatskog kazališnog društva u Osijeku 6. srpnja 1907. godine, iako to nije u promatranoj literaturi u potpunosti precizno definirano, te su navedeni datumi:

1. 8. svibnja 1907. godine u: MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str. 37. Osijek 1910., pozivajući se na izvor: "Narodna obrana", br. 106, 8. V. 1907.
2. 8. svibnja ("Narodna obrana") odnosno 9. svibnja ("prema svim podacima") 1907. godine u: MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str. 38. Osijek 1910.
3. 6. srpnja 1907. godine u: MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str. 44. Osijek 1910
4. 6. srpnja 1907. godine u: MUCIĆ, Dragan: *Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture*, Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.7 No.1. Travanj 1980., Izvorni znanstveni članak. Preuzeto sa: Hrčak – Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske. str. 98. Hrčak ID: 102539., preuzeto sa: <http://hrcak.srce.hr/103475>., (pristupljeno: 31. 12. 2017.)

5. 6. srpnja 1907. godine u: BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978. str. 447.

Za pretpostaviti je kako je riječ o grešci u navodu o održavanju “osnivačke skupštine Hrvatskoga kazališnoga društva” navedenim pod 1. uz datum 8. svibnja, te 2. uz datume 8., odnosno 9. svibnja, te kako je riječ o osnivanju “Društva za osnutak stalnog hrvatskog kazališta”, kako je i najavljeno 23. travnja 1907. godine u listu: “Narodna obrana”, br. 93. (MUCIĆ, Dragan: *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, str. 37. Osijek 1910.)

# Bosanskohercegovačka kazališna produkcija na Festivalu MESS sa naglaskom na djela južnoslavenskih autora

Internacionalni teatarski festival MESS je osnovan u Sarajevu 1960. godine. Osnovan je pod imenom Festival malih scena Jugoslavije, a nakon 1974. godine mijenja ime u Festival malih i eksperimentalnih scena Sarajevo od čega potječe skraćenica po kojoj je festival i danas prepoznatljiv.

Publika je iz godine u godinu imala priliku gledati i razvijati vlastiti teatarski ukus u kome je posebno mjesto pripadalo teatarskim inovacijama i eksperimentima uz neprekidno nastojanje da Festival postane ogledalom cjelokupne kulturne slike Bosne i Hercegovine, u čemu su uspjeli.

Na festivalu MESS, za 54 godine, odigrane su 62 predstave 50 autora u 14 različitih bosanskohercegovačkih produkcija.

Najviše pozorišnih predstava sadržanih u istraživanju učešća bosanskohercegovačke pozorišne produkcije na festivalu MESS sa djelima južnoslavenskih autora odigrano je u produkciji Bosanskoga narodnog pozorišta Zenica (17 predstava) te Kamernog teatra 55 (13 predstava). Od ukupno 50 južnoslavenskih autora čija su djela izvodila bosanskohercegovačka pozorišta na festivalu MESS, najveći je broj bosanskohercegovačkih autora (24 autora). Igrano je 13 predstava srpskih autora, 7 predstava hrvatskih, 3 predstave slovenskih i jedna predstava makedonskog autora.

Sudjelovanje na festivalu MESS postalo je stvar prestiža mnogih generacija teatarskih umjetnika. Za ovo istraživanje od posebnog značenja je sudjelovanje bosanskohercegovačkih teatarskih kuća koji su igrali komade južnoslavenskih autora.

**Ključne riječi:** teatar, festival, produkcija, autori, predstava

## *UVOD*

Festival MESS 58 godina uspješno opstaje u vrlo raznolikim političko-financijskim uslovima i okuplja na jednom mjestu najznačajnije teatre ne samo Bosne i Hercegovine i regije, već i cijeloga svijeta. U Bosni i Hercegovini postoji 12 profesionalnih pozorišta, koja djeluju kao javne ustanove, a postoji još dosta veliki broj amaterskih pozorišta, udruženja građana koja se bave teatarskom djelatnošću, te neformalnih i ad-hoc teatarskih skupina. Na festivalu MESS od 1960. do 2015. godine je sudjelovalo 14 bosanskohercegovačkih pozorišnih profesionalnih, poluprofesionalnih i amaterskih produkcija sa komadima koje su napisali južnoslavenski autori (bosanskohercegovački, srpski, hrvatski, crnogorski, slovenski i makedonski autori) u takmičarskom dijelu programa. Od 2008. godine, transformacijom Festivala, taj dio programa se naziva Mittel Europe MESS – pozorišne predstave iz centralne, istočne, jugoistočne te dijelom južne i istočne Europe. Istraživanje je obuhvatilo 55 godina Festivala. Teatrografski prikaz učešća bh. pozorišta istovremeno prikazuje historijske promjene koje su se neminovno projicirale i na teatarski ambijent. Neke od pozorišnih kuća u Bosni i Hercegovini više ne postoje, neke su promijenile imena. Na Festivalu MESS su do 2015. godine sudjelovali sljedeći teatri: Narodno pozorište Zenica – Bosansko narodno pozorište Zenica, Narodno pozorište Bosanske krajine - Narodno pozorište Republike Srpske, Sarajevski ratni teatar – SARTR, Pozorište mladih Sarajevo – PMS, Malo pozorište Sarajevo, Kamerni teatar 55 Sarajevo – KT 55, Akademija scenskih umjetnosti Sarajevo – ASU, Narodno pozorište Sarajevo – NPS, Teatar “Maska i Pokret”, Otvorena scena “Obala”, Mostarski teatar mladih, Mostar – MTM, East West Centar, Studio 64 Mostar, Narodno pozorište Mostar i Udruženje Fercera.

Ovaj rad predstavlja osvrt na diplomski rad pod mentorstvom prof.dr. Srdjana Vukadinovića iz 2015. godine pod nazivom “Bosanskohercegovačka pozorišna produkcija na Festivalu MESS” te su u istraživanje uključeni isključivo komadi autora sa južnoslavenskog područja.

## *O INTERNACIONALNOM TEATARSKOM FESTIVALU – MESS*

Internacionalni teatarski i filmski festival MESS osnovan je 1960. godine pod imenom Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije, od čega potječe skraćenica po kojoj je festival i danas prepoznatljiv. Festival je osnovan na inicijativu Jurislava Korenića, jednog od najistaknutijih teatarskih reditelja sa južnoslavenskih prostora u XX stoljeću i među najstarijim je festivalima Istočne i Jugoistočne Europe. Koncipiran kao smotra jugoslavenskih teataru svake godine

je održavan u Sarajevu i predstavljao jedan od najznačajnijih jugoslavenskih teatarskih događaja sa istančanim ukusom za eksperiment i inovaciju u teatru. Specifičnost programa festivala činila su gostovanja najzanimljivijih svjetskih eksperimentalnih teatarskih predstava tog vremena, čiji su se autori nedugo zatim etablirali i postali najistaknutiji teatarski umjetnici na svijetu. Održavanje Festivala malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije prekida se sa izbijanjem rata u Bosni i Hercegovini. Direkcija, na čelu sa jednim od najznačajnijih teatarskih reditelja Bosne i Hercegovine, Harisom Pašovićem, preimenuje festival u Međunarodni teatarski i filmski festival MES Sarajevo i započinje svoj kulturni otpor opsadi Sarajeva. Međunarodni teatarski i filmski festival MES organizira prvi filmski festival u opkoljenom Sarajevu 1993. nazvan Poslije kraja svijeta, koji je prethodnik današnjeg Sarajevo film festivala. U tom periodu MES producira brojne predstave, među kojima i one Petera Shumanna, Harisa Pašovića i Susan Sonntag. Kao rezultat svih kulturnih aktivnosti u ratnom periodu, koje su u velikoj mjeri pokrenute i ostvarene uz pomoć ili u Međunarodnom teatarskom i filmskom festivalu MES, Sarajevo je predloženo za kulturni centar Europe.

Međunarodni teatarski i filmski festival MES Sarajevo 1997. preuzimaju mladi teatarski radnici, na čelu sa redateljem Dinom Mustafićem. Festival biva obnovljen sa visokim ciljem organiziranja međunarodne teatarske smotre najznačajnijih predstava na svijetu. Festival organiziran sa posebnim entuzijazmom i posvećenošću i ciljem privlačenja novih generacija u pozorište, dobija potpuno novu strukturu publike, uspijevajući da održi i staru. Iz godine u godinu program festivala raste kvalitativno i kvantitativno, te postajući kompeticijskim, postavlja se vrlo visoko na ljestvici europskih teatarskih festivala. Za svoje 48. izdanje 2008. godine festival mijenja koncept i dijeli se na nekoliko programa u cilju stvaranja prepoznatljivoga identiteta na europskom kulturnom prostoru.

Internacionalni teatarski i filmski festival MESS je od svojih začetaka inovatorski, spreman sa svim dosadašnjim rukovodstvima kroz svoju historiju da čak i u nemogućim okolnostima u Sarajevu stvara kulturno utočište za sve generacije, rizikujući i ulažući u najhrabrije i najzanimljivije umjetničke projekte. Upravo to je razlog zbog kojeg je Internacionalni teatarski i filmski festival MESS jedan od vodećih festivala ovog dijela Europe.<sup>1</sup>

Od bosanskohercegovačkih profesionalnih teatarara na MESS-u su učestvovali gotovo svi. Tako su učešće uzela četiri sarajevska teatra: Narodno pozorište, Kamerni teatar 55, Pozorište mladih i Teatar SARTR, kao i mostarsko i tuzlansko Narodno pozorište. Tokom različitih razdoblja postojanja festivala MESS,

<sup>1</sup> MESS (2014)., *Kratki historijat internacionalnog teatarskog i filmskog festivala MESS*, dostupno na: <https://www.mess.ba/2016/arhiva/historijat>

zapažena učešća imali su zeničko Narodno, odnosno Bosansko narodno pozorište, kao i banjalučko Narodno pozorište Bosanske krajine, odnosno Narodno pozorište Republike Srpske. Posljednjih godina na MESS-u zapažene predstave ima i Mostarski teatar mladih. Budući da je prvih godina svoga djelovanja festival MESS bio festival malih i eksperimentalnih scena i da se takav repertoar, uglavnom, nije igrao na pozornicama klasičnih profesionalnih teatar, formirane su pojedine ad hoc grupe (Studio 64) koje su izvodile svoje komade na MESS-u. Osam godina poslije prvog MESS-a nijedno bosanskohercegovačko profesionalno pozorište nije učestvovalo u zvaničnom dijelu ovog Festivala. Jedan od razloga za tako nešto je manji broj komada koji su bili na repertoaru i koji su nuđeni selektorima, a drugi je razlog veoma rigorozan kriterij prilikom odabira predstava za zvanične selekcije. U kasnijim razdobljima organiziranja MESS-a uspostavlja se određeni vremenski kontinuitet učešća.<sup>2</sup>

***TEATROGRAFIJA BOSANSKOHERCEGOVAČKE KAZALIŠNE  
PRODUKCIJE DJELA JUŽNOSLAVENSKIH AUTORA  
NA INTERNACIONALNOM TEATARSKOM FESTIVALU MESS***

**Repertoar – kronološki slijed prikazivanja predstava bosanskohercegovačkih teatar koji su sudjelovali na Internacionalnom teatarskom festivalu MESS:**

**Godina 1964.**

“EVROPSKA TRAVA”, u produkciji Malog pozorišta, Sarajevo

Autor: Miodrag Žalica

Redatelj: Jurislav Korenić

Datum izvođenja: 5.4.1964.

**Godina 1967.**

“SREBRNO UŽE”, u produkciji Malog pozorišta, Sarajevo

Autor: Đorđe Lebović

Redatelj: Josip Lešić

Datum izvođenja: 4.4.1967.

Godina 1970.

---

<sup>2</sup> Vukadinović, S. (2009). *Festival MESS i bosanskohercegovački teatri*. Susreti pozorišta / kazališta BiH, Brčko.

“PAKAO U GRADU M”, u produkciji Studija 64, Narodnog pozorišta Mostar

Autor: Svetozar Ćorović

Redatelj: Boro Grigorović

Datum izvođenja: 2.4.1970.

### **Godina 1971.**

“JESTE LI VI NAPISALI MOJ ROMAN”, u produkciji Kamernog teatra 55, Sarajevo

Autor: Zoran M. Jovanović

Redatelj: Josip Lešić

Datum izvođenja: 29. 3.1971.

### **Godina 1972.**

“ZAGRLJENICI”, u produkciji Kamernog teatra 55, Sarajevo

Autor: Miodrag Žalica

Redatelj: Josip Lešić

Datum izvođenja: 4.4.1972.

### **Godina 1973.**

“VOX HUMANA”, u produkciji Narodnog pozorišta Zenica

Autor: Momo Kapor

(scenski kolaž po ideji Mome Kapora)

Redatelj: Ljubiša Georgievski

Datum izvođenja: 29.3.1973.

### **Godina 1974.**

“JAMA”, u produkciji Narodnog pozorišta Zenica

Autor: Ivan Goran Kovačić

Redatelj: Ljubiša Georgievski

Datum izvođenja: 3. 4.1974.

Godina 1975.

“VLAST”, u produkciji Pozorišta mladih, Sarajevo

Autor: Branislav Nušić

Redatelj i scenograf: Sulejman Kupusović

Datum izvođenja: 31. 3.1975.

“HRVATSKA RAPSODIJA”, u produkciji Narodnog pozorišta Zenica

Autor: Miroslav Krleža

Redatelj: Ljubiša Georgievski

Datum izvođenja: 1. 4.1975.

### **Godina 1976.**

“GOLGOTA”, u produkciji Narodnog pozorišta Sarajevo

Autor: Miroslav Krleža

Redatelj: Ljubiša Georgievski

Datum izvođenja: 27.3.1976.

### **Godina 1977.**

“MASKE NA PARAGRAFIMA”, u produkciji Narodnog pozorišta Zenica

Autor: Josip Kosor

Redatelj: Miro Međimorec

Datum izvođenja: 27.3.1977.

### **Godina 1978.**

“UVEK ZELENO”, u produkciji Narodnog pozorišta bosanske krajine, Banja Luka

Autor: Aleksandar Popović

Redatelj: Bogdan Jerković

Datum izvođenja: 30.3.1978.

### **Godina 1979.**

“GENERALIJUM”, u produkciji Narodnog pozorišta Zenica

Autor: Alija Isaković

Redatelj: Sulejman Kupusović

Scenski pokret: Antun Marinić

Datum izvođenja: 2.4.1979.

“NIJE ČOVJEK KO NE UMRE”, u produkciji Kamernog teatra 55, Sarajevo

Autor: Velimir Stojanović

Redatelj: Ljubiša Georgievski

Datum izvođenja: 4.4.1979.

### **Godina 1981.**

“LIJEPA VIDA”, u produkciji Kamernog teatra 55 Sarajevo

Autor: Rudi Šeligo

Redatelj: Slobodan Unkovski

Datum izvođenja: 28.3.1981.

“NEKO JE UBIO PJESMU”, u produkciji Teatra “Maska i pokret”, Sarajevo

Autori: Iva Kostović-Mandić i Petar Mandić

Datum izvođenja: 2.4.1981.

### **Godina 1982.**

“MAJČINA SULTANIJA SVETOZARA ĆOROVIĆA”, u produkciji  
Narodnog pozorišta Mostar

Autor: Milosav Marinović

Redatelj: Miloš Lazin

Datum izvođenja: 27.3.1982.

“LJUBAVNA KONZERVA”, u produkciji Pozorišta mladih, Sarajevo

Autor: Dubravko Bibanović

Datum izvođenja: 30.3.1982.

“ISPOVIJEST GOSPOĐICE LEOPOLDINE”, u produkciji Teatra “Maska i  
pokret”, Sarajevo

Autor: Iva Kostović-Mandić i Petar Mandić

Datum izvođenja: 31.3.1982.

**Godina 1984.**

“PRIZORI IZ ŽIVOTA I SNA JEDNOG KARAKTERA”, u produkciji  
Narodnog pozorišta Mostar

(Varijacije na temu “Gospođica” Ive Andrića)

Redatelj: Miloš Lazin

Datum izvođenja: 15.4.1984.

**Godina 1985.**

“SPROVOD U THERESIENBURGU”, u produkciji Narodnog pozorišta Sarajevo

Autor: Miroslav Krleža

Redatelj i dramaturg: Miroslav Belović

Datum izvođenja: 7.4.1985.

“KRALJU IPAK NE SVIĐA SE GLUMA”, u produkciji Kamernog teatra  
55, Sarajevo

Autor: Dževad Karahasan

Redatelj: Ivica Kunčević

Datum izvođenja: 10.4.1985.

**Godina 1987.**

“VELIKI BRILJANTNI VALCER”, u produkciji Narodnog pozorišta Bosanske  
krajine, Banja Luka

Autor: Drago Jančar

Redatelj: Jovica Pavić

Datum izvođenja: 6.4.1987.

**Godina 1988.**

“TETOVIRANO POZORIŠTE”, u produkciji Otvorene scene “Obala”,  
Sarajevo

Autor: Mladen Materić

Redatelj: Mladen Materić

Datum izvođenja: 11.4.1988.

**Godina 1989.**

“KEBAJUĆI GODOA”, u produkciji Kamernog teatra 55, Sarajevo

Autor: Drago Jančar

Redatelj: Zvone Šadlbauer

Datum izvođenja: 10.4.1989.

“BALKANKE”, u produkciji Narodnog pozorišta Zenica

(“Alkestida”, Ljubomir Simović: “Hasanaginica”, “Zenička Alkestida”)

Autor: Mira Erceg

Redatelj: Mira Erceg

Datum izvođenja: 13.4.1989.

**Godina 1990.**

“PROLJEĆA IVANA GALEBA”, u produkciji Narodnog pozorišta Zenica

Autor: Vladan Desnica

Redatelj: Branko Brezovac

Datum izvođenja: 13.4.1990.

“MJESEČEVA PREDSTAVA”, u produkciji Otvorene scene “Obala”, Sarajevo

Autor: Mladen Materić

Redatelj: Mladen Materić

Datum izvođenja: 14.4.1990.

**Godina 1993.**

“TVRĐAVA”, u koprodukciji Mess, Sarajevo i Narodnog pozorišta Sarajevo

Autor: Meša Selimović

Redatelj: Ahmed Obradović (Tahir Niksić)

Datum izvođenja: 12.12.1993.

**Godina 1998.**

“TVRĐAVA”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica

Autor: Meša Selimović

Redatelj: Slobodan Stojanović

Datum izvođenja: 16.10.1998.

**Godina 1999.**

“PUCANJE DUŠE”, u produkciji Kamernog teatra `55, MESS Sarajevo

Autori: Janja Beč i Zlata Kurt

Redatelj: Aleš Kurt

Datum izvođenja: 21.10.1999.

“KAD BI OVO BILA PREDSTAVA...”, u produkciji Pozorišta mladih Sarajevo

Autor: Almir Imširević

Redatelj: Aleš Kurt

Datum izvođenja: 28.10.1999.

“GOSPODA GLEMBAJEVI”, u produkciji Kamernog teatra 55, Sarajevo

Autor: Miroslav Krleža

Redatelj: Gradimir Gojer

Datum izvođenja: 30.10.1999.

**Godina 2002.**

“PORODIČNE PRIČE”, u produkciji Narodnog pozorišta Republike Srpske, Banja Luka

Autor: Biljana Srbljanović

Redatelj: Jovica Pavić.

Datum izvođenja: 21.10.2002.

“SABLAZAN U DOLINI ŠENTFLORIJANSKOJ”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta, Zenica

Autor: Ivan Cankar

Redatelj: Gradimir Gojer

Datum izvođenja: 26.10.2002.

**Godina 2004.**

“POMRČINA KRVI”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta, Zenica

Autor: Ahmed Muradbegović

Redatelj: Lejla Kaikčija

Datum izvođenja: 18.10.2004.

**Godina 2005.**

“KAD BI OVO BILA PREDSTAVA”, u produkciji Belef, MESS, FIAT, Kulturmobil i BITEF teatra

Autor: Almir Imširević

Redatelj: Petar Pejaković

Datum izvođenja: 24.10.2005.

“DO DNA”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica.

Autori: M.Gorki i T.Miletić-Oručević

Reditelj: Tanja Miletić-Oručević

Datum izvođenja: 27.10.2005.

**Godina 2006.**

“NOĆ DUGIH SVJETALA”, u produkciji Mostarskog teatra mladih, Mostar

Autor: Damir Šodan

Redatelj: Tanja Miletić Oručević

Datum izvođenja: 26.10.2006.

**Godina 2009.**

“NE VOLIM PONEDJELJAK”, u produkciji Kamernog Teatra 55, Sarajevo

Autor: Zlatko Topčić

Redatelj: Christian Papke

Datum izvođenja: 17,19. i 21.10.2009.

“BALON OD KAMENA – MOJA SJEĆANJA”, u produkciji Narodno pozorište Republike Srpske, Banja Luka

Autor: R. Smiljanić

Redatelj: Filip Grinvald

Datum izvođenja: 19.10.2009.

### **Godina 2010.**

“CRVENKAPICA NA TAČKE, NAOPAČKE”, u produkciji Pozorišta mladih Sarajevo

Autor: Aida Pilav

Redateljica: Lajla Kaikčija

Datum izvođenja: 17.10.2010.

“SARAJEVSKA POZORIŠNA TRAGEDIJA”, u produkciji MESS/NP-a Sarajevo

Autor: Peđa Kojović

Redatelj: Gorčin Stojanović

Datum izvođenja: 20.10.2010.

### **Godina 2011.**

“PISMO IZ 1920.”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica

Autor: Oliver Frlić

Redatelj: Oliver Frlić

Datum izvođenja: 30.09.2011.

“KAPETAN DŽON PIPLFOKS”, u produkciji Pozorište Mladih Sarajevo

Autor: Nenad Veličković

Redatelj: Kaća Dorić

Datum izvođenja: 02.10.2011.

“RADNIČKA HRONIKA”, u produkciji Narodnog pozorišta Republike Srpske, Banja Luka

Autor: Maja Garača

Redatelj: Ana Đorđević

Datum izvođenja: 04.10.2011.

**Godina 2012.**

“BIO JE LIJEP I SUNČAN DAN”, u produkciji Sarajevskog ratnog teatra

Redatelj: Tanja Miletić-Oručević

Datum izvođenja: 29.09.2012.

“DRES”, u produkciji Pozorišta mladih Sarajevo

Redatelj: Primož Bebler

Datum izvođenja: 30.09.2012.

“KAD BI OVO BIO FILM...”, u produkciji Narodnog pozorišta Sarajevo

Autor : Almir Imširević

Redatelj: Dino Mustafić, k.g.

Datum izvođenja: 04.10.2012.

“VJEŠTICE”, u koprodukciji Sarajevskog ratnog teatra, Francuskog Kulturnog Centra “Andre Malraux” i Agencije Diwan

Autor: Almira Drino

Redatelj: Ansambl

Datum izvođenja: 04.10.2012.

**Godina 2013.**

“OSVAJANJE SREĆE”, u produkciji East West Centra, Sarajevo

Autor: Haris Pašović

Redatelj: Haris Pašović

Datum izvođenja: 28.09.2013.

“KONCERT PTICA”, u produkciji Kamernog teatra 55, Sarajevo

Autor: Dževad Karahasan

Redatelj: Aleš Kurt

Datum izvođenja: 29.09.2013.

“TAJNA DŽEMA OD MALINA”, u produkciji Sarajevskog ratnog teatra

Redatelj: Selma Spahić

Datum izvođenja: 30.09.2013.

“GREBANJE ILI KAKO SE UBILA MOJA BAKA”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica

Autor: Tanja Šljivar

Redatelj: Selma Spahić

Datum izvođenja: 04.10.2013.

“TRAMVAJ”, u produkciji Udruženja Fercera

Autor: Adnan Lugonić

Koautor: Asja Krsmanović

Datum izvođenja: 06.10.2013.

“KRALJICA VEŠ MAŠINA”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica

Redatelj: Jelena Kovačić

Datum izvođenja: 06.10.2013.

## **Godina 2014.**

“Balkanski rekvijem”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica, Wien Kultur, BMUKK, Trembles Verein für freies Theater, Hundsturm, Festival MESS, BiH i Austrija

Autor: Doruntina Basha, Almir Bašović, Almir Imširević

Redatelj i adaptacija: Stevan Bodroža

Datum izvođenja: 03.10.2014.

“ČETRNAESTA”, u produkciji Narodnog pozorišta Republike Srpske, Banja Luka

Autor i redatelj: Ana Đorđević

Datum izvođenja: 06.10.2014.

“SKUPŠTINA”, u produkciji Kamernog teatra 55, Sarajevo

Redatelj: Selma Spahić

Datum izvođenja: 07.10.2014.

“POZDRAVI NEKOG”, u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica

Autor: Vesna Ognjenović, Budimir Nešić

Redatelj i adaptacija: Miroljub Mijatović

Datum izvođenja: 09.10.2014.

“MALI MI JE OVAJ GROB”, u produkciji Hartefakt, Bitef Teatar, Kamerni Teatar 55, Kazalište Ulysses, Testament Films, Festival MESS

Autor: Biljana Sribljanović

Redatelj: Dino Mustafić

Datum izvođenja: 09.10.2014.

“DRAMA O MIRJANI I OVIMA OKO NJE”, u produkciji ASU Sarajevo

Autor: Ivor Martinić

Datum izvođenja: 12.10.2014.

## **2. PREPORUKE ZA DALJNJE ISTRAŽIVANJE**

Kako je ovo istraživanje obuhvatilo period do 2015.godine, za 60.obljetnicu postojanja Festivala bi trebalo uključiti godine koje nisu sadržane u ovom radu. Također, ovaj rad se bavio isključivo djelima južnoslovenskih autora i bio bi vrlo dobar korak istražiti bosanskohercegovačke produkcije djela svih autora.

Osim toga, MESS OFF je dio programa koji nije takmičarskog karaktera i nije sadržan u ovom istraživanju. On prati festival sa uzbudljivim koncertima i izložbama<sup>3</sup>. Do sada nije provedeno istraživanje koje će pokazati koliko je u MESS OFF programu zastupljena bh. pozorišna produkcija, te bi svakako bilo dobro istražiti zastupljenost domaćih produkcija i u tom segmentu Festivala.

## **3. ZAKLJUČAK**

Predstave sa kojima se bosanskohercegovačka pozorišna produkcija predstavlja na festivalu MESS vrlo često obrađuju društvene teme neposredno, jasno i angažirano. Materijal crpe iz aktualne realnosti, a njihov sadržaj i učinak su politički u najširem značenju pojma. Preispituju prošlost, konstruktivno i kolektivno

---

<sup>3</sup> MESS (2014)., *Kratki historijat internacionalnog teatarskog i filmskog festivala MESS*, dostupno na: <https://www.mess.ba/2016/arhiva/historijat>

sjećanje, uspostavljaju važna i osjetljiva pitanja o nacionalnom identitetu, pripadnosti i etičkoj senzibilnosti. Primjer ovakvih pozorišnih projekata su predstave “Skupština”, “Četnaest” i “Mali mi je ovaj grob”. Festival MESS postavlja pitanje prošlosti i budućnosti, provocira javnost ne dozvoljavajući kolektivnu amneziju i zloupotrebljavanje i relativiziranje prošlosti te pokušava umjetničkim predstavama otvoriti viziju budućnosti.

Bosanskohercegovačka pozorišna produkcija je oduvijek predstavljala vrlo značajan segment festivala MESS koji svojim opstankom u izrazito teškim političkim i finansijskim uslovima daje odličan primjer svim bosanskohercegovačkim pozorištima, tjerajući ih da se bore, da opstanu i da održavaju kvalitet kako bi mogli parirati najboljim internacionalnim teatrima čije je učešće na festivalu MESS zabilježeno posebno tokom posljednjih 20 godina. O uspjesima bh. pozorišne produkcije na festivalu govore nagrade koje daju dalji podsticaj i novu snagu pozorištima.

Bosanskohercegovačka pozorišna produkcija već 54 godine čini glavnu okosnicu festivala MESS. Očit je porast tendencije izvođenja komada južnoslavenskih autora na ovom festivalu, jer je u periodu 2010.-2014. odigran 21 komad, što čini trećinu ukupnog broja komada južnoslavenskih autora u bh. pozorišnoj produkciji. Od ukupnog broja teatarskih kuća koje su dio ovog istraživanja, Bosansko narodno pozorište Zenica i Kamerni teatar 55 su producirali najveći broj odigranih predstava (ukupno 30 predstava) južnoslovenskih autora na festivalu MESS.

Najizvođeniji autor je Miroslav Krleža - njegova djela su izvedena 4 puta, i to u produkciji Bosanskog narodnog pozorišta Zenica, Kamernog teatra 55 i dva puta u produkciji Narodnog pozorišta Sarajevo. Također, od južnoslavenskih autora čija su djela izvođena u bh. pozorišnoj produkciji na festivalu, važno je istaknuti Almira Imširevića (3 predstave), Biljanu Srbljanović (2 predstave), Dževada Karahasana (2 predstave), Mešu Selimovića (2 predstave), Miodraga Žalicu (2 predstave), Petra Mandića (2 predstave) i Ivu Kostović-Madić (2 predstave). Najangažiraniji dramaturzi su Milosav Marinović, Adnan Lugonić, Almir Imširević, Bojana Vidosavljević, Dario Bevanda, Zehra Kreho koji potpisuju dramaturgiju sviju predstava svaki. Istaknuti kompozitori su Draško Adžić (3 predstave) i Damir Imamović (2 predstave) a Hamdija Salihbegović i Nedžad Merdžanović su radili izbor muzike za po dvije predstave.

Protagonisti, odnosno glumci i glumice sa najviše odigranih uloga su: Miodrag Trifunov (5 predstava), Adnan Palangić (5 predstava), Ana Đorđević (5 predstava), Šefika Korkut-Šunje (5 predstava), Aleksandar Seksan (4 predstave), Boško Marić (4 predstave), Branko Ličen (4 predstave), Admir

Glamočak (4 predstave), Faketa Salihbegović-Avdagić (4 predstave), Ibro Karić (4 predstave), Jasna Diklić (4 predstave), , Predrag Jokanović (4 predstave), Sal-ko Avdić (4 predstave), Senad Alihodžić (4 predstave), Žarko Mijatović (4 predstave), Zoran Bečić (4 predstave) i Zvonko Zrnčić (4 predstave).

Ljubiša Georgievski je redatelj koji potpisuje najviše predstava, čak 5 od njih 62. Ostali redatelji koji potpisuju režiju za više pozorišnih predstava su Aleš Kurt (3 predstave), Josip Lešić (3 predstave), Selma Spahić (3 predstave), Tanja Miletić Oručević (3 predstave), Ana Đorđević (2 predstave), Dino Mustafić (2 predstave), Gradimir Gojer (2 predstave), Jovica Pavić (2 predstave), Lejla Kaikčija (2 predstave), Miloš Lazin (2 predstave), Mladen Materić (2 predstave) i Sulejman Kupusović (2 predstave).

Među scenografima, ističe se angažiranost Miroslava Bilaća koji potpisuje scenografiju za 7 predstava, Boška Markovića (4 predstave), Radovana Marušića (4 predstave), Mirne Ler (3 predstave), Vanje Popović (3 predstave), Dragutina Broza (2 predstave), Kemala Hrustanovića (2 predstave), Miodraga Tabačkog (2 predstave) i Dragane Purković Macan (2 predstave).

Amela Vilić i Vanja Popović potpisuju kostimografiju 5 predstava predstava, slijede Boško Marković (4 predstave), Radovan Marušić (4 predstave), Helena Horvat, Ivana Jovanović, Lejla Hodžić, Miodrag Tabački, Miroslav Bilač, Ozrenka Mujezinović i Sanja Džeba (2 predstave).

Između 1964. i 1967. i 1967. i 1970. godine uočavamo trogodišnje stanke u bosanskohercegovačkoj produkciji kada su u pitanju južnoslavenski autori. Takve pauze su se dešavale i kasnije, između 1999. i 2002. te između 2006. i 2009. godine. Od 2010. godine naglo raste broj produkcija.

Pauza koja se desila između 1992. i 1995. godine nije unazadila festival MESS, naprotiv, nakon rata, festival se izdigao iznad ostalih održavajući kvalitet selekcije, pretvarajući se polako u jedan od stubova kulture Bosne i Hercegovine.

#### 4. LITERATURA

- Andrejaš, R. (2015). *Vrijeme, teatar i produkcija – nominalna tranzicija pozorišta u regionu*. Magistarski rad. Akademija dramskih umjetnosti Univerziteta u Tuzli.
- Dunderović, A. (1993). *Menadžment u pozorištu*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.
- Festival MESS 2011. - Katalog
- Festival MESS 2012. - Katalog
- Festival MESS 2013. - Katalog
- Festival MESS 2014. - Katalog
- Fišer-Lichte, E. (2009). *Estetika performativne umjetnosti*. Diskursi, Sarajevo-Zagreb.
- Ibrišimović F. (2013). *Ustrojstvo bh pozorišta u 21. Vijeku*. Diplomski rad. Akademija dramskih umjetnosti Univerziteta u Tuzli
- Lukić, D. (2006). *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Muždeka-Mandžuka, D. (2000). *Projektna organizacija u pozorištu*. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
- Nagy, P. i Rouyer, P. (2014). *World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 1: Europe*. Routledge.
- Teatrografija Festivala MESS do 2011. godine
- Vukadinović, S. (2009). *Festival MESS i bosanskohercegovački teatri*. Susreti pozorišta / kazališta BiH, Brčko.

ГРЯДОВРН

PSIHOLOGIJA



# Povezanost samopoštovanja i spola i agresivnosti kod studenata

## Sažetak

Osnovni cilj istraživanja je utvrditi mehanizme povezanosti između samopoštovanja i agresivnosti, te ispitati kakva je uloga spola u određenju agresivnosti. Istraživanjem su obuhvaćena 1073 ispitanika od čega je 554 (51.6 %) ispitanika ženskog spola, a 519 (48.4 %) ispitanika muškog spola. Starosna dob ispitanika kretala se od 18 do 32 godine ( $M=21,57$ ,  $\sigma=3,01$ ). U istraživanju su primijenjeni Upitnik za mjerenje agresivnosti A-87 (Keresteš i Žužul, 1992), Rosenbergova skala samopoštovanja (Rosenberg Self-Esteem Scale; Rosenberg, 1965) i Sociodemografski upitnik konstruiran za potrebe istraživanja. Ispitivanje je provedeno grupno, anonimno i nije bilo vremenski ograničeno.

Kao modaliteti agresivnosti promatrani su fizička manifestna agresivnost, fizička latentna agresivnost, verbalna manifestna agresivnost, verbalna latentna agresivnost i indirektna agresivnost. Pokazalo se da je konstrukt samopoštovanja statistički značajno negativno povezan sa svim modalitetima agresivnosti, ali ni u jednom slučaju, samopoštovanje *ne dijeli* više od 5% varijanse bilo kog modaliteta agresivnosti (maksimalna povezanost iznosi  $r=-.22$ ,  $p<.001$ ). Metodom diskriminativne analize provjereno je može li se uz korištenje pet modaliteta agresivnosti predvidjeti spolna pripadnost. Vrijednost Wilksove lambde je statistički značajna ( $\lambda=.91$ ;  $\chi^2=98.02$ ,  $df=5$ ,  $p<.001$ ), što znači da kategorizacija ispitanika na muške i ženske na osnovu modaliteta agresivnosti ima osnove. Kategorizaciji ispitanika na muške i ženske najviše doprinose dva modaliteta agresivnosti: fizička manifestna agresivnost ( $\beta=.97$ ) i verbalna latentna agresivnost ( $\beta=-.54$ ). Na osnovu prediktorskih varijabli predikcija je, u odnosu na bazičnu vjerovatnoću, popravljena za oko 12% (ispravno je kategorizirano 62% ispitanika). Kategorizacija ženskih ispitanika je bolja (72%) u odnosu na kategorizaciju muških (50,1%). Dakle, kada je riječ o spolnim razlikama na agresivnosti, generalno se može konstatirati da su muški ispitanici nešto agresivniji u odnosu na ženske ispitanike, a fizička manifestna agresivnost je najzaslužniji prediktor kod kategorizacije.

**Ključne riječi:** samopoštovanje, agresivnost, spol

### Uvod

Agresivnost kao pojava i bitno obilježje prisutna je na određeni način u svakodnevnom ljudskom ponašanju. Agresivno ponašanje dugoročno dovodi do ograničavanja ponašanja i do smanjenja sposobnosti nenasilnog rješavanja konflikata, te je često izvor mnogih problema i u užem i u širem kontekstu djelovanja pojedinca.

S obzirom na to da je agresivnost širok i složeni konstrukt, prilikom njenog proučavanja bitno je ispitati međusobni odnos agresivnosti i drugih važnih psiholoških faktora. Jedan od faktora koji je bitna odrednica osobnog i socijalnog funkcioniranja, a nameće se važnim u ispitivanju agresivnosti je samopoštovanje. O važnosti samopoštovanja svjedoče brojna istraživanja u različitim oblastima psihologije (Burić, Macuka, Sorić i Vulić-Prtorić, 2008).

Slika o sebi modelira ponašanje osobe, a uz to predstavlja i svojevrsnu kognitivnu shemu iskustva o sebi, koja je značajna za selekciju informacija iz okoline. One se ili odbacuju ili prihvataju, ovisno o njihovom uticaju na sliku o sebi i samopoštovanje (Opačić, 1995; prema Todorović, 1998).

Rosenberg (1965; prema Bezinović i Lacković- Grgin, 1990) samopoštovanje definira jednostavno kao pozitivan ili negativan stav prema sebi, odnosno kao globalnu vrijednosnu orijentaciju prema sebi. Osoba s visokim samopoštovanjem sebe poštuje i cijeni, smatra se vrijednom i općenito ima pozitivno mišljenje o sebi. Nasuprot tome, osoba sa niskim samopoštovanjem najčešće sebe ne prihvaća, podcjenjuje se i ima općenito negativno mišljenje o sebi (Burić i sar., 2007).

Mnogi autori navode da je agresivno i asocijalno ponašanje povezano sa samopoštovanjem. Baumeister i saradnici (1997; prema Salmivalli, 2001) smatraju da generalni zaključak o povezanosti agresivnosti i niskog samopoštovanja pati od nejasnoća, nedosljednosti i čak kontradiktornih empirijskih dokaza. Navedenu nejasnost i nekonzistentnost različitih istraživanja i objašnjenja o odnosu agresivnosti i samopoštovanja navodi i Popadić (2009) u svojoj analizi. On sugeriera da neki nalazi potvrđuju da agresivne osobe pokazuju smanjeno samopoštovanje (O'Moore i Hillery, 1991; O'Moore, 1997; prema Popadić, 2009), kao i nalazi Donnellan i saradnika (2005; prema Ručević i Duvnjak, 2010) i Webster i saradnika (2007; prema Ručević i Duvnjak, 2010), ali neka istraživanja (Bushman i Baumeister, 2002; Buss i Perry, 1992; Olweus, 1993; Rigby i Slee, 1991, 1992; prema Popadić, 2009) ukazuju i na nepostojanje veze između nižeg samopoštovanja i agresivnosti. Ovakvom viđenju suprotstavljaju se i potpuno drugačiji, suprotni nalazi da je agresivnost povezana sa visokim samopoštovanjem (Baumeister i sar., 1996; prema Popadić 2009; Baumeister i Boden, 1998; Salmivalli, Kaukiainen, Kaistaniem i Lagerspetz, 1999; prema Ručević i Duvnjak, 2010).

Neka istraživanja pokazuju da je reaktivna agresija povezana sa niskim samopoštovanjem i niskim osjećajem vlastite kompetentnosti, a proaktivna agresivnost sa visokim samopoštovanjem (Dodge i sar., 1997; prema Ručević i Duvnjak, 2010). Ručević i Duvnjak (2010) implicitno sugeriraju da je visoko samopoštovanje zaštitni faktor za javljanje agresivnog ponašanja.

Bushman i saradnici (2009) zaključuju da nekonzistentnost rezultata istraživanja odnosa samopoštovanja i agresivnosti pokazuje da samopoštovanje nije uniformno povezano sa agresivnim ponašanjem, a moguće objašnjenje za to je da su različite razine samopoštovanja povezane sa različitim oblicima agresije. Među agresivnim osobama postoje oni sa niskim i sa visokim samopoštovanjem, te se postavlja pitanje odgovaraju li oni i različitim tipovima agresivnih osoba s obzirom na razinu i vrstu agresivnosti koju ispoljavaju.

Kada je riječ o odnosu spola i agresivnosti, Popadić (2009) posmatrajući kronološki, govori da su promjene gledanja na povezanost spola i agresivnosti tekle na slijedeći način: najprije se smatralo da su muškarci agresivniji od žena, ali je tada agresivnost izjednačavana sa direktnom, prije svega fizičkom; kasnije se vjerovalo, kada se uzme u obzir i indirektna agresivnost, da će se pokazati podjednaka agresivnost među spolovima, ali različiti načini izražavanja. Trenutno se vjeruje da su muškarci ipak generalno agresivniji od žena (Zrlić, Šimurina 2017).

Odnos između agresivnosti i spola je kompleksan, te jednostavno stereotipno fokusiranje na očite razlike između muškaraca i žena pruža malo objašnjenja za agresivno ponašanje. Petermann F. i Petermann U. (2010) naglašavaju da je ukupno gledajući rasprava o spolnim razlikama u razvoju agresivnog ponašanja još u začetku.

Uvažavajući nedosljednost istraživačkih nalaza o odnosu samopoštovanja i agresivnosti, te agresivnosti i spola, osnovni problem koji se postavlja pred ovo istraživanje je ispitati ulogu samopoštovanja u objašnjenju agresivnosti, te ispitati važnost spola u ispoljavanju različitih vrsta agresivnog ponašanja.

### ***Materijali i metode***

#### ***Uzorak***

Istraživanjem su obuhvaćena 1073 ispitanika od kojih je 554 (51.6 %) ženskog spola, a 519 (48.4 %) ispitanika muškog spola. Starosna dob ispitanika kretala se od 18 do 32 godine ( $M=21,57$ ,  $\sigma=3,01$ ). U gradskoj sredini živi 505 (47.1%) ispitanika, u prigradskoj sredini 275 ispitanika (25.6%), dok u ruralnoj sredini živi 293 ispitanika (27.3%).

### *Instrumenti*

Korišteni instrumenti u ovom radu su: Upitnik za mjerenje agresivnosti A-87 (Keresteš i Žužul, 1992), Rosenbergova skala samopoštovanja (Rosenberg, 1965) i Sociodemografski upitnik konstruiran za potrebe ovog istraživanja. Metrijske karakteristike korištenih instrumenata su prihvatljive (RSE  $\alpha=.82$ ; A-87 pouzdanost subskala u intervalu od .86 do .90).

### *Postupak*

Istraživanje je provedeno akademske 2011/2012 godine, bilo je grupno, anonimno i nije bilo vremenski ograničeno.

## ***Rezultati***

### *Odnos samopoštovanja i agresivnosti*

Samopoštovanje ispitanika je procijenjeno putem Rosenbergove 5 stepene skale. Teorijski raspon skorova kreće se u rasponu od 10 do 50. Prosječni skor ispitanika na skali samopoštovanja je 39.91, dok je standardno odstupanje umjereno izraženo i iznosi 6.53. U skladu sa vrijednosti skjunita, raspodjela skorova je negativno asimetrična. U skladu sa tim, skorovi su invertovani te je napravljena korijenska transformacija kako bi se distribucija normalizirala. Opisni statistici za varijablu samopoštovanje prikazani su u Tabeli 1.

Tabela 1.

*Pokazatelji prosjeka, disperzije, asimetrije i spoljoštenosti sa pripadnim standardnim greškama za varijablu samopoštovanje*

|                                  | N    | M     | $\sigma$ | $S_k$ | $Sk_e$ | K    | $K_e$ |
|----------------------------------|------|-------|----------|-------|--------|------|-------|
| Samopoštovanje                   | 1067 | 39.91 | 6.53     | -.77  | .07    | 1.24 | .15   |
| Samopoštovanje<br>(SQRT normal.) | 1067 | 3.16  | 1.03     | -.14  | .07    | -.20 | .15   |

*Napomena.* N-broj ispitanika; M-aritmetička sredina;  $\sigma$ -standardna devijacija;  $S_k$ -skjunit; K-kurtosis;  $Sk_e$ -standardna pogreška skjunita;  $K_e$ -standardna pogreška kurtosisa.

U cilju ispitivanja povezanosti modaliteta agresivnosti sa varijablom samopoštovanja iskorištena je procedura linearne korelacije. Rezultati analize predstavljeni su u Tabeli 2.

Tabela 2.

*Pokazatelji linearne povezanosti za modalitete agresivnosti i varijablu samopoštovanje*

|                | VMA   | VLA    | ΣA     | FLA    | IA     | FMA    |
|----------------|-------|--------|--------|--------|--------|--------|
| Samopoštovanje | -.06* | -.21** | -.19** | -.22** | -.20** | -.16** |

*Napomena.* \* $p < 0.05$  \*\* $p < 0.01$ ; VMA-verbalna manifestna agresivnost; VLA-verbalna latentna agresivnost; FLA-fizička latentna agresivnost; IA-indirektna agresivnost; FMA-fizička manifestna agresivnost; ΣA-ukupna agresivnost.

Svi modaliteti agresivnosti statistički značajno su povezani sa samopoštovanjem. Prema visini pokazatelja može se konstatirati da je riječ o veoma slaboj povezanosti, čija je statistička značajnost ukorijenjena samo na velikom broju stupnjeva slobode. Iako praktički zanemarivi, zanimljivo da su svi modaliti agresivnosti negativno povezani sa samopoštovanjem.

### *Odnos spola i agresivnosti*

U dosadašnjim istraživanjima, evidentirani su više puta rezultati koji upućuju na postojanje razlika u ispoljenosti agresivnosti među spolovima. Rezultati dosadašnjih studija koje navode Richardson i Hammock (2006), kao i Keresteš (2006), uglavnom ukazuju da su muški ispitanici više agresivni u odnosu na ženske ispitanike.

Polazeći od navedene pretpostavke, provjerena je pretpostavka o postojanju razlika u izraženosti agresivnosti među spolovima. Korištena je direktna kanonička diskriminativna analiza u kojoj se spol kao kriterijska varijabla nastojao objasniti modalitetima agresivnosti. Na tri modaliteta agresivnosti registrirane su razlike u izraženosti agresivnosti među spolovima: fizička manifestna agresivnost ( $F=60.37$   $p < .01$ ), indirektna agresivnost ( $F=30.72$   $p < .01$ ) i fizička latentna agresivnost ( $F=23.72$   $p < .01$ ). Muški ispitanici su na svim navedenim modalitetima iskazali viši stepen agresivnosti u odnosu na ženske ispitanike. Nisu registrirane

razlike između ispitanika na verbalnoj manifestnoj agresivnosti ( $F=3.36$   $p>.05$ ) i na verbalnoj latentnoj agresivnosti ( $F=.54$   $p>.05$ ). Registrirana je heterogenost kovarijančnih matrica (Boksov M test= $77.78$ ;  $F=5.16$   $p<.01$ ) u grupama muških i ženskih ispitanika, no zbog robusnosti diskriminativne analize, homogenost varijansi ne utječe na relijabilnost diskriminativne funkcije. Kao rezultat analize izdvojena je diskriminativna funkcija koja je statistički značajna (Tabela 3.).

Tabela 3.

*Karakteristike diskriminativne funkcije*

| Funkcija                 | Karakteristični korijen | Kanonička korelacija |
|--------------------------|-------------------------|----------------------|
| Diskriminativna funkcija | .10                     | .30                  |

Dobiveni koeficijent kanoničke korelacije ( $R_c=.30$ ) je relativno nizak i isti objašnjava tek oko 10% međugrupne varijanse.

Izdvojena diskriminativna funkcija je statistički značajna,  $\lambda =.91$ ;  $\chi^2=98.02$ ,  $df=5$   $p<.01$ , a što se može vidjeti u Tabeli 4.

Tabela 4.

*Indikatori značajnosti diskriminativne funkcije*

| Wilksova $\lambda$ | Hi-kvadrat | df | p    |
|--------------------|------------|----|------|
| .91                | 98.02      | 5  | .000 |

*Napomena.* df-stupnjevi slobode; p-nivo značajnosti.

Na osnovu visine parcijalnih standardnih diskriminativnih koeficijenata (Tabela 5) može se konstatirati da kategorizaciji ispitanika na muške i ženske najviše doprinose dva modaliteta agresivnosti i to: fizička manifestna agresivnost ( $\beta=.97$ ) i verbalna latentna agresivnost ( $\beta=-.54$ ). Doprinosi modeliteta: verbalna manifestna agresivnost, fizička latentna agresivnost i indirektna agresivnost, diskriminativnoj funkciji bitno su skromniji u objašnjavanju diskriminativne funkcije.

Prema visini povezanosti modaliteta agresivnosti (Tabela 5.) sa izolovanom diskriminativnom funkcijom može se konstatirati da su tri prediktorske varijable

usko povezane sa izdvojenom funkcijom: fizička manifestna agresivnost, indirektna i fizička latentna agresivnost, dok modaliteti verbalna manifestna agresivnost i verbalna latentna agresivnost, beznačajno asociraju sa diskriminativnom funkcijom.

Tabela 5.

*Standardni diskriminativni koeficijenti i korelacije prediktora sa diskriminativnom funkcijom*

| Prediktori (modaliteti agresivnosti): | Korelacije | Standardni koeficijenti |
|---------------------------------------|------------|-------------------------|
| Fizička manifestna agresivnost        | .86        | .97                     |
| Indirektna agresivnost                | .61        | .24                     |
| Fizička latentna agresivnost          | .54        | .25                     |
| Verbalna manifestna agresivnost       | .20        | -.33                    |
| Verbalna latentna agresivnost         | .08        | -.54                    |

Dobiveni podaci su u saglasnosti sa rezultatima F testa, jer su na navedenim modalitetima agresivnosti zabilježene statistički značajne razlike u korist muških ispitanika. Muški ispitanici ispoljili su viši stepen fizičke manifestne agresivnosti u odnosu na ženske ispitanike ( $M_M=24.26$   $\sigma=8.20$  nasuprot  $M_Z=20.82$   $\sigma=6.07$ ), isto vrijedi za indirektnu agresivnost ( $M_M=27.68$   $\sigma=9.56$  nasuprot  $M_Z=24.67$   $\sigma=8.02$ ) kao i za fizičku latentnu agresivnost ( $M_M=30.55$   $\sigma=12.31$  nasuprot  $M_Z=27.06$   $\sigma=10.91$ ).

Tabela 6.

*Grupni centroidi*

| Spol   | Standardne vrijednosti |
|--------|------------------------|
| muški  | .33                    |
| ženski | -.30                   |

Na osnovu modaliteta agresivnosti kao prediktorskih varijabli ispravno je kategorizirano oko 61.6% od ukupnog broja ispitanika. Diskriminativna funkcija bolje predviđa kategorizaciju ženskih (72%) nego kategorizaciju muških

(50.1%) ispitanika. Diskriminativnom funkcijom ne *popravljamo* kategorizaciju muških ispitanika na osnovu prediktorskih varijabli u odnosu na datu bazičnu vjerovatnoću od 50% tačnih kategorizacija.

Na osnovu vrijednosti prosječnih diskriminativnih skorova (centroida) (Tabela 6, grupni centroidi), može se zaključiti da su muški ispitanici generalno nešto agresivniji u odnosu na ženske ispitanike.

### *Diskusija*

Kada je riječ o odnosu samopoštovanja, kao jednoj od bitnih odrednica osobnoga i socijalnog funkcioniranja osobe i agresivnosti, u ovom istraživanju je utvrđeno da je konstrukt samopoštovanja statistički značajno negativno povezan sa svim modalitetima agresivnosti. Riječ je o maloj negativnoj povezanosti čija je veličina efekta skoro praktički zanemariva, jer ni u jednom slučaju samopoštovanje *ne dijeli* više od 5% varijanse bilo kog modaliteta agresivnosti. Iako se potvrdilo da ispitanici koji postižu niže skorove na varijabli samopoštovanja imaju više skorove na agresivnosti, a što je u skladu sa pretpostavljenim, potrebno je voditi računa da je riječ o niskoj povezanosti, skromnom doprinosu i malom efektu.

Ipak, dobiveni odnos, koji ukazuje da agresivne osobe pokazuju niže samopoštovanje je značajan na svim modalitetima agresivnosti i u skladu je sa rezultatima mnogih empirijskih studija (O\*Moore i Hillery, 1991; O\*Moore, 1997; prema Popadić, 2009; Donnellan i sar., 2005; Webster i sar., 2007; prema Ručević i Duvnjak, 2010; Todorović, 1998).

Mnoge studije su pokazale da osobe sa niskim samopoštovanjem imaju više emocionalnih i motivacionih problema od osoba sa visokim ili umjerenim samopoštovanjem. Neka istraživanja pokazuju da samopoštovanje moderira odnos stresa i autonomnog uzbuđenja (Rector i Rogers, 1997; prema Barušić i Tadić, 2006). Istraživanja Smitha i Pettyja (1995; prema Barušić i Tadić, 2006) su pokazala da je samopoštovanje moderator u kognitivnim procesima regulacije negativnog raspoloženja. Moguće je da je visoko samopoštovanje pretpostavka mogućnosti pozitivnog razmišljanja, osobito u negativnim afektivnim stanjima, te je vrijedan generator resursa za potvrđivanje i prihvatanje sebe, u situacijama kada je ugrožena slika o sebi. Izraženije samopoštovanje doprinosi osjećaju kontrole nad samim sobom i vlastitom okolinom, te je zato samopoštovanje nužan oslonac za učinkovito socijalno funkcioniranje (Tedeschi i Norman, 1985; prema Barušić i Tadić, 2006). Kako navodi Dušanić (2006), agresivna ponašanja često predstavljaju i oblik odbrane od depresije i anksioznosti, i takvim ponašanjem se nastoji privući pažnja u želji da će doći do jačanja samopoštovanja, kao i drugih kapaciteta osobe.

Odnos između agresivnosti i spola je kompleksan i iako se agresivnost, a pogotovo fizička, vezuje za muški spol, kako naglašavaju Petermann F. i Petermann U., (2010) ukupno gledajući, rasprava o spolnim razlikama u razvoju agresivnog ponašanja još je u začetku.

Rezultati ovog istraživanja su pokazali da je fizička manifestna agresivnost izraženija kod muških ispitanika i da je ona najjači prediktor kod kategorizacije ispitanika na muške i ženske. Generalno se može konstatirati da su muški ispitanici nešto agresivniji u odnosu na ženske ispitanike, što je u skladu sa većim brojem ranijih istraživanja (Björkqvist & Niemelä 1992; Eagly & Steffen, 1986; Frodi, Macaulay, & Thome, 1977; Hyde, 1984; Maccoby & Jacklin, 1974; prema Björkqvist, Österman, & Kaukiainen, 2000). Ukupno uzevši, spolne razlike u agresiji se smanjuju u periodu mladalaštva (Hyde, 1986; prema Vasta, Hait i Miller, 2005), a nešto niže dobivene spolne razlike u ovom istraživanju, mogle bi se posmatrati upravo u kontekstu ispitanog uzorka studenata i njihove kronološke dobi.

### ***Zaključci***

Na osnovu rezultata ovog istraživanja, koji su dobiveni na uzorku od 1073 studenta, od kojih je 554 ispitanika bilo ženskog spola, dok je 519 ispitanika bilo muškog spola, mogu se izvesti slijedeći zaključci o odnosu agresivnosti i ispitivanih relevantnih varijabli:

1. Na osnovu korelacione analize moguće je zaključiti da je konstrukt samopoštovanja statistički značajno povezan sa svim modalitetima agresivnosti. Potrebno je naglasiti da je riječ o maloj negativnoj povezanosti te da je veličina efekta povezanosti zapravo praktički zanemariva, jer ni u jednom slučaju samopoštovanje *ne dijeli* više od 5% varijanse bilo kog modaliteta agresivnosti. Iako se potvrdilo da ispitanici koji postižu niže skorove na varijabli samopoštovanja imaju više skorove na agresivnosti, a što je u skladu sa pretpostavljenim, potrebno je voditi računa da je riječ o niskoj povezanosti, skromnom doprinosu i malom efektu.
2. Metoda simultane diskriminativne analize korištena je sa ciljem određenja može li se uz korištenje pet modaliteta agresivnosti, fizička manifestna agresivnost, indirektna agresivnost, fizička latentna agresivnost, verbalna manifestna agresivnost i verbalna latentna agresivnost, predvidjeti spolna pripadnost. Vrijednost Wilksove lambde je statistički značajna  $\lambda = .91$ ;  $\chi^2(5 N=1051) = 98.02$   $p < .01$ , što znači da kategorizacija ispitanika na muške i ženske na osnovu modaliteta agresivnosti ima osnove. Na osnovu

prediktorskih varijabli predikcija je, u odnosu na bazičnu vjerovatnoću, popravljen za oko 12%. Kategorizacija ženskih ispitanika je bolja u odnosu na kategorizaciju muških. Fizička manifestna agresivnost je najzaslužniji prediktor kod kategorizacije. Generalno se može konstatirati da su muški ispitanici nešto agresivniji u odnosu na ženske ispitanike.

### *Literatura*

- Barušić, J., i Tadić, M. (2006). Uloga samopoštovanja u odnosu crta ličnosti i neverbalnih socijalnih vještina. *Društvena istraživanja*, 15 (4-5) (84-85), 753-771.
- Bezinović, P., i Lacković-Grgin, K. (1990). Percepcija vlastite kompetentnosti, tjelesnog izgleda i samopoštovanja kod 10-godišnje djece, *Primijenjena psihologija*, 11, 71-75.
- Björkqvist, K., Österman, K., & Kaukiainen, A. (2000). Social intelligence-Empathy=Aggression? *Aggression and Violent Behavior*, 5 (2) 191–200.
- Burić, I., Macuka, I., Sorić, I., i Vulić-Prtorić, A. (2008). Samopoštovanje u ranoj adolescenciji: važnost uloge roditeljskog ponašanja i školskog dostignuća. *Društvena istraživanja*, 17(4-5) (96-97), 887-906.
- Bushman, B.J., Baumeister, R.F., Thomaes, S., Ryu, E., Begeer, S., i West, S. (2009). Looking again, and harder, for a link between low self-esteem and aggression. *Journal of Personality*, 77, 424–446.
- Bushman, B.J., & Baumeister, R. F. (2002). Does self-love or self-hate lead to violence? *Journal of Research in Personality*, 36, 543–545.
- Buss, A. H., & Perry, M. P. (1992). The Aggression Questionnaire. *Journal of Personality and Social Psychology*, 63, 452–459.
- Dušanić, S. (2006). Psihološke determinante asocijalnog ponašanja mladih. Empirijska istraživanja u psihologiji 2006: Zbornik radova. Beograd: Institut za psihologiju, Filozofski fakultet.
- Keresteš, G. (2006). Mjerenje agresivnoga i prosocijalnog ponašanja školske djece: usporedba procjena različitih procjenjivača. *Društvena istraživanja*, 15(1-2), 241-264.
- Keresteš, G., Žužul, M., (1992) Priručnik za primjenu Upitnika za mjerenje agresivnosti: A-87. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Petermann, F., & Peterman, U. (2010). *Trening s agresivnom djecom*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Popadić, D. (2009). *Nasilje u školama*. Beograd: Institut za psihologiju i Unicef.
- Richardson, D. S., & Hammock, G. S. (2007). Social context of human aggression: Are we paying too much attention to gender? *Aggression and Violent Behavior*, 12, 417–426.
- Rosenberg, M. (1965). *Society and the adolescent self-image*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ručević, D., i Duvnjak, I. (2010). Povezanost reaktivne i proaktivne agresije, privrženosti i samopoštovanja adolescenata. *Psihologijske teme*, 19(1), 103-121.

- Salmivalli, C. (2001). Feeling Good about Onself, Being Bad to Others? Remarks on Self-esteem, Hostility and Aggressive Behavior. *Aggression and Violent Behavior*, 6, 375-393.
- Todorović, J. (1998). Bazične dimenzije ličnosti i stabilnost samopoštovanja adolescenata. Niš: Filozofski fakultet. 13-27.
- Vasta, R., Haith, M. M., & Miller, S. A. (2005). Dječja psihologija. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Zrilić, S., Šimurina, T. (2017). Razlike u prevalenciji poremećaja u ponašanju s obzirom na dob i spol nekoliko zadarskih osnovnih škola. *Školski vijesnik:časopis za pedagoškijsku teoriju i praksu*, Vol.166 No.1.
- Žužul, M. (1989). Agresivno ponašanje: psihologijska analiza. Zagreb: RZ RK SSOH.



# Vještine muškog zavoda metodom psihološke manipulacije (*Don Huan 21. stoljeća*)

Zavoda je vještina pomoću koje zavodnik osobu odvraća od stvarnosti i navodi je da se rukovodi prividima.<sup>1</sup> Zavoda nije snaga, ono više pripada kategoriji vještina<sup>2</sup> i njihove zlokobne upotrebe. Utjecaji, koje posjeduju zavodnici, sastoje se u tome da se osoba bez obrazloženja navede da misli, odlučuje ili ponaša se drugačije od onoga što čini spontano. Osoba koja je meta zavoda ne može pristati *a priori* slobodno. Zavodnik utječe na osjećajnost i ranjivost osobe, a to postiže manipulacijom. Kao u svakoj manipulaciji, prva se faza temelji na uvjeravanju žrtve u njenu slobodu, iako je riječ o podmuklom djelovanju koje lišava slobode onoga koji je potčinjen. Ne radi se o dokazivanju ravnopravnosti, nego o nametanju, o sprječavanju druge osobe da bude svjesna tog razvoja i njenu sprječavanju da se opire. Žrtvi se oduzimaju njene odbrambene sposobnosti, oduzima joj se kritička moć i na takav način onemogućava joj se bilo kakva mogućnost pobune. To su situacije u kojoj zavodnik pretjerano i nekorektno utječe na žrtvu i to bez njena znanja, a to se zove moralna *prevara*.<sup>3</sup>

## *Sposobnosti zavodnika*

Jedna od glavnih sposobnosti zavodnika jeste moć ubjeđivanja. Njima je stalo da pridobiju žrtvu zbog osjećaja praznine koju nose od djetinjstva.

---

<sup>1</sup> Marie – France Hirigoyen, *Moralno zlostavljanje*, str. 98.

<sup>2</sup> Vještina je serija jednostavnih komplementarnih transakcija usmjerenih ka ovladavanju stvarnosti. Zasnovane su na obradi podataka i procjeni vjerovatnoća pojedinih ishoda koji se odnose na materijal od koga je sačinjena stvarnost, i dostižu svoj najviši stupanj u stručnim metodama rada. (Eric Berne, *Koju igru igraš*, str. 34).

<sup>3</sup> Isto.

Što su efikasniji u komunikaciji, zavodnici imaju veću šansu da budu uspješniji ubjeđivači. Prve temelje dobre komunikacije uspostavio je Aristotel (384 – 322 p.n.e.) i njegova teorija je najutjecajnija. Za njega, zavodenje je vještina: “vještina navođenja ljudi da učine nešto što oni obično ne bi učinili ako vi to ne zatražite.”

Aristotel govori o tri različita tipa dokaza koji su koristili ubjedljivi govornici:

- Etos (etički – karakter i reputacija)
- Patos (emotivno obraćanje)
- Logos (logički, konkretne riječi).<sup>4</sup>

Najbolje i najubjedljivije poruke su one u kojima su zastupljena sva tri tipa u namjeri da se postigne cilj, odnosno da se osoba navede da misli i osjeća drugačije od prvobitnog stanja.

**Etos** se odnosi na govornika i njegov karakter koji se otkriva kroz komunikaciju. Kako bi poruka bila ubjedljiva, mora postojati “izvor kredibilnosti”, a to je nešto što postoji u umovima recipijenata. To je vjerodostojnost koju govornik ima u očima publike. Dovodi se u vezu sa osobom i odnosi se na iskrenost kojom govornik odiše.

**Patos** se dovodi u vezu s emocijama koje publika osjeća. Kao što je Aristotel rekao: “Ubjeđivanje može doprijeti do slušalaca kada govornik uskomješa njihova osjećanja.” Zapravo, dobri govornici, da bi bili ubjedljivi, znaju da je neophodno obratiti se emocijama koje slušaoci osjećaju. Ukratko, moraju imati empatiju.

**Logos** se odnosi na konkretne riječi koje govornik koristi. Izbor riječi i korištenje priča, citata i činjenica naveo je kao važne za pomjeranje publike na svoju tačku gledišta.

### ***Don Huan***

Don Huan je najlegendarniji literarni zavodnik, a njegova priča inspirirala je mnoge autore, između ostalih i Nedžada Ibrahimovića i njegov roman “Inkapsulirana tijela”. Najranija zapisana verzija je iz 1630. godine i pripisuje se Tirsou de Molini i njegovoj drami *Seviljski zavodnik i kameni gost*. Slijedi Molijer koji je u *Don Juanu* spojio i teoretičara i praktičara i nije slučajno da se na samom početku njegovog komada spominje baš Aristotelovo ime.

---

<sup>4</sup> Aristotel, Retorika. (2000).

Don Huan 21. stoljeća nije klasičan zavodnik. Ibrahimović ga opisuje kao “debeljuškastog muškarca s prosijedom kosom, visokim zaliscima, repom u kosi i svijetloplavim očima i za čovjeka njegovih godina, pedesetdvogodišnjaka, razvedenog, po vlastitom je mišljenju prilično uspješno riješio problem seksa...” Iz njegovog opisa čitatelji se upoznaju sa ljubavnim životom ovog Don Huana, kojeg autor zove Nedim Milanović, a iz kojeg isijava želja da prenese znanje studenticama na prav način. “... studenticama, koje su na studijama književnosti u većini, dužan je posredovati eros, eros prema književnosti, prema filmu i umjetnosti.”<sup>5</sup>

U Sofoklovoj Antigoni, jedna od glavnih tema je moć erosa. Pjevajući o erosu, hor kaže da je lud onaj ko ga ima, a eros je uzrok i nekoliko pogibija u drami i zbog njega kralj Tebe, Kreont, postaje slomljen čovjek, a njegov sin i žena na kraju se ubiju pod utjecajem moćnog erosa.<sup>6</sup> Freudov libido, poput grčkog erosa, može biti slijepa sila koja tjera ljude da zanemare razum. Dakle, onaj ko posjeduje eros, posjeduje strast, a čovjek strasti nije slobodan. On teži da bude izgubljen, van sebe, u ekstazi. Slobodan čovjek sebe posjeduje, čovek strasti teži da bude posjedovan.<sup>7</sup> Slobodan čovjek, također, posjeduje i empatiju.

### *Empatija*

Iako je prošlo više od dva milenijuma, Aristotelovi zaključci o dobroj komunikaciji i dalje su aktuelni. Njegov patos, odnosno sposobnost kako bi se dokučila prava osjećanja ljudi, ili empatija kako je bolje poznata danas, ključna je za uvjerljive odnose.

U svojoj knjizi “Empatija”, Roman Krznarić empatiju definira na sljedeći način: *Empatija je umijeće imaginativnog ulaska u kožu druge osobe, razumijevanja njezinih osjećaja i viđenja te korištenja tog razumijevanja za usmjeravanje vlastitih postupaka.*<sup>8</sup>

Biti empatičan znači imati sposobnost čitanja emocija drugih osoba. Dakle, biti vješt zavodnik znači biti sposoban doživjeti tačku gledišta druge osobe. Zavodnici znaju kako se druga osoba osjeća. To ih motivira da traže rezultate koji će učiniti da se druga osoba osjeća dobro. Gotovo su u stanju predvidjeti kako će druga osoba reagirati na nešto. Postavljaju se na talasnu dužinu žrtve i znaju kad

<sup>5</sup> Nedžad Ibrahimović, Inkapsulirana tijela, str.57.

<sup>6</sup> Sofoklo, Antigona. (2012).

<sup>7</sup> Deni de Ružmon, Ljubav i zapad, str. 278.

<sup>8</sup> Roman Krznarić, Empatija, str.10 prema Elias Aboujaoude, Afektivna empatija.

šta i kako treba nešto reći. Imaju sposobnost *stati u tuđe cipele* i kao da umiju čitati misli osobe koju žele zavesti. Međutim, zavodnici nisu sposobni za emocionalnu empatiju. Njihova empatija je naučena i dolazi iz kognitivnog dijela, to je tzv. naučena ili kognitivna empatija.

### *Iskrenost*

Etos ili *izvor kredibiliteta* kako navodi Aristotel, odnosi se na iskrenost govornika, zato što je iskrenost neophodna kako bi se razvila empatija. Ali, biti iskren nije dovoljno. Za povjerenje je neophodna empatija. Međutim, zavodnici nisu iskreni, ali odlično znaju glumiti iskrenost. Bez napora pokazuju da im je zaista stalo do žrtvinih osjećanja. Tako žrtva postaje otvorenija i više govori, što zavodnik koristi da razgovor odvede u pravcu kojim želi ići. Na takav način uspostavlja se određeni stepen povjerenja. Povjerenje unaprjeđuje odnos. Što ju se više podržava, vjerovatnije je da će žrtva više povjeravati svoje misli, ideje i osjećanja. Žrtva smatra da je zavodnik dostojan njezinoga povjerenja i misli i otkriva se sve dublje i ličnije. Zavodnici se zanimaju za žrtvu, razumiju kako se osjeća, šta voli, kakve su joj ambicije. Ovakve sposobnosti često mogu predviđjeti žrtvino ponašanje, pa zavodnici uspješno komuniciraju sa žrtvom i čine se još ubjedljivijima. Oni su također sposobni razumjeti vlastiti proces mišljenja i osjećanja i imaju razvijenu svijest o uzrocima žrtvinog djelovanja, što im opet omogućava da donose odluke kakve im odgovaraju.

Posjedovanje ovakvih osobina omogućava zavodnicima da uđu u umove žrtve i budu efikasni u svojoj namjeri, a njihov konačan cilj je dovesti žrtvu u fazu zaljubljenosti<sup>9</sup> i uzeti od nje sve životne radosti.

Pored ovih osobina, zavodnici su dobri slušatelji, odnosno, dok sluša, zavodnik izvodi mišljenje iz onoga što kaže žrtva, umiju održati pažnju žrtve, baš kao što dobri glumci umiju održati pažnju publike; znaju neverbalnu komunikaciju kako bi povećali svoj utjecaj i sposobnost ubjeđivanja; smiješe se, kontaktiraju očima, gestikuliraju, dobro pamte sve što žrtva kaže, imaju znanje o utjecaju riječi, odnosno dobro znaju žensku psihologiju i njihove arhetipove ljubavi. Ukratko, zavodnici su veoma samouvjerene i samosvjesne osobe, a njihov jak utjecaj predstavlja intelektualnu nadmoć povezanu s dominacijom. Moć privlači drugu osobu, tako da ona pristaje i pridružuje se.

<sup>9</sup> Zaljubljenost je veoma intenzivan ugodan osjećaj, rezultat projekcije predodžbe o pravom partneru na drugu osobu i, u skladu s tim, procjenjivanje druge osobe. (Zoran Milivojević, Emocije, str. 485).

### *Raspamećivanje*

Po nekim kliničkim slučajevima, a koristeći se Nedimom Milanovićem kao prikazom, prva faza zavodjenja je faza *raspamećivanja*, kako ju je nazvao psihoanalitičar P. C. Racamier.<sup>10</sup> Izgrađuje se postepeno i to je, zapravo, pripremna faza tokom koje se žrtva destabilizira i postepeno gubi povjerenje u sebe. Zavodjenje se sastoji od neodoljivog privlačenja i navođenja na nagovaranje. Zavodnik odvrća od stvarnosti, indirektno napada kako bi zadobio želju druge osobe, koja mu se divi i odašilje dobru sliku o njemu:

“Bilo kako bilo, on ih je u njihovim željama podržavao. Nastojao je studentice šarmirati i zavoditi poput Šeharzade<sup>11</sup>, ili poput nekog drugog dobrog pripovjedača koji na kraju priče slušaocima obavezno pokaže njihovo uljepšano lice. I kada oni, to jeste, one, obore uši i uzdahnu kako je život lijep, zanimljiv i dinamičan, čak i onda kada je sve tmurno i dosadno, to onda imaju zahvaliti Milanovićevu pripovjedaču. (...) I tako, s dnevne strane vrela djevojačka krv i ponornice nikada dokazane prolaznosti, s druge, noćne strane, karbonska vječnost žohara s kojima se u nekim bitnim fazama života borio za zasluženu samoću činili su granice i okvire njegova svijeta. Bez velikog pretjerivanja, moglo bi se reći kako mu se život odvijao u stanovitoj, veseloj figurativnosti, u nekom sasvim zaboravljenom vremenskom džepu. Samo ponekad bi mu, kao Kieslowskijevoj Veronique, odnekuda, poput sjećanja, znala doći misao kako negdje neki pravi on zasigurno živi jedan sličan, ali drugačiji život – pravi život.”<sup>12</sup>

### *Jak utjecaj i dominacija*

Druga faza zavodjenja je faza jakog utjecaja na osobu koja se zavodi, a jak utjecaj predstavlja intelektualnu nadmoć koja je povezana s dominacijom.<sup>13</sup> Utjecaj posjeduje onaj koji je jači. Žrtva se dovodi u situaciju da se divi moći druge osobe, odnosno da se divi zavodniku. U ovoj fazi druga se osoba ne nastoji odmah potčiniti, nego se, malo pomalo, podvrgava i čuva na raspolaganju. Postupci su najprije bezazleni, a postepeno se žrtvi oduzimaju njezine odbrambene sposobnosti. Naizgled je to bezazleno, ali radi se o nametanju vlastitih zamisli. Nametnuti nešto prisilom znači ne prihvatiti drugu osobu kao ravnopravnu, a jak utjecaj može ići sve do duhovnog iscrpljenja druge osobe, kao u pravom ispiranju mozga. Među događajima koji pogoduju pojavi raspada ličnosti, po međunarodnoj

<sup>10</sup> Marie – France Hirigoyen, *Moralno zlostavljanje*, str.97.

<sup>11</sup> Šeharzada je glavna akterica arapskih bajki “1001 noć”. Pričala je priče caru Šahrijaru kako bi sačuvala vlastiti život.

<sup>12</sup> Nedžad Ibrahimović, *Inkapsulirna tijela*, str.57, 58.

<sup>13</sup> Marie – France Hirigoyen, *Moralno zlostavljanje*, str. 98.

klasifikaciji bolesti, treba spomenuti one koji su bili podvrgnuti produženim djelovanjima prinudnih uvjeravanja, baš poput ispiranja mozga.<sup>14</sup>

Žrtva je uhvaćena u paukovu mrežu, drži se na raspolaganju, psihološki je čvrsto svezana, anestetizirana. Nije svjesna nasilne promjene.

Zato što neutralizira želju druge osobe i zato što uništava svaku njenu specifičnost, jak utjecaj sadrži razornu supstancu. Žrtva djelimično postaje svjesna da je opiranje nemoguće. Spriječena u reakcijama, postaje pomagač svom mučitelju, ali to ne znači njen pristanak. Ona više nema vlastito mišljenje, nego razmišlja kao napadač. Trpi bez pristanka, bez sudjelovanja. Na takav način, zavodnik prisvaja žrtvu, a prisvajanje je logički slijed zavisnosti. Zavodnici se hrane energijom onih koji podliježu njihovom šarmu. Budući da su zavodnici prazne osobe, oni se projiciraju u svoje suprotnosti. Njihova praznina nastaje zbog njihove nepovezanosti u ranom djetinjstvu, najčešće s majkom, zato se strastveno zauzimaju za osobu, ako ona ima nešto što bi ih moglo privući. Njihove žrtve donose jako mnogo, ali oni nikada nisu zadovoljni. I sami znaju zauzeti poziciju žrtve, pa se prava žrtva, osoba koja je zavedena, uvijek mora smatrati odgovornom. Glumljenje žrtve još više zavodi partnericu koja želi tješiti i ponašati se onako kako prava osoba (majka), u djetinjstvu nije.

“Po svršetku prve faze zavođenja, profesor je pristupao drugoj fazi. Tada bi se i sam predstavljao žrtvom sticaja različitih okolnosti koje je, je li, prevazišao, a koje grade ono što mudri ljudi nazivaju životnim iskustvom. Okolnosti su sačinjavali njegova porodična historija, njegova bivša supruga, rat, život u Nizozemskoj i sve što je bivše, nije bilo toga životnog otpada koji on nije umio reciklirati i na neki način iskoristiti. Zbog toga je svaka njegova žrtva sve znala o njemu.

Tek, dakle, što bi je osvojio, zaključio bi kako je, baš tu djevojku, oduvijek trebao.

Dok je u prvoj fazi i bilo svjesne namjere, druga se realizirala nekako sasvim prirodno, sama od sebe. Sa stanovitom se sigurnošću može reći da je strategija zavođenja ovdje praktički prestajala. Uveče, u krevetu, umoran od vlastitih priča, on bi zavukao glavu pod njenu mišku, ili bi je samo naslonio na njenu mišicu i tu, na tom toplom i mirisnom mjestu, zaštićen i siguran, potražio svoj prvi san...”<sup>15</sup>

### *Faza zanemarivanja*

Iako se kaže da je neko učinjen žrtvom zbog svojih slabosti i nedostataka, ipak, zavodnici biraju svoje žrtve zbog onoga što imaju, a što zavodnik želi prisvojiti.

<sup>14</sup> Marie – France Hirigoyen, *Moralno zlostavljanje*, str. 99.

<sup>15</sup> Nedžad Ibrahimović, *Inkapsulirana tijela*, str. 153.

Žrtve su uglavnom osobe pune energije i životne radosti, i zavodnik, zapravo, kao da želi prigrabiti za sebe tu njihovu snagu. Žrtva zanima zavodnika ako posjeduje navedene osobine koje bi mogao iskoristiti i ako žrtva prihvata zavođenje. Postaje suvišan objekat čim nema više što dati, a nema jer je zavodnik isisao sve njene životne sokove, nahranio se njome, a poslije se okomio svojom negativnom energijom na nju. Više se ne zanima za emocionalno stanje žrtve, a to je opet nepriznavanje identiteta druge osobe. Zavodnici pokazuju svoje pravo lice: neosjetljivi su i samo su strojevi s odsjajem koji počinje blijediti, jer druga osoba više ne može biti ogledalo koje odašilja njihovu pozitivnu sliku. Više se ne vide i kreću u potragu za drugom žrtvom. Marie-France Hirigoyen to poredi s pecanjem: "Kad se riba jednom uhvati, treba je samo zadržati koliko je potrebno. Drugi ne postoji, ne vidi ga se, ne čuje ga se, on je samo 'koristan'".<sup>16</sup>

"U trećoj, takozvanoj terminalnoj fazi zavođenja, žrtva bi bila umirovljena. To bi se trebalo desiti prije nego što bi potpala pod utjecaj drugog *blade runnera*. Ako bi se to ipak dogodilo, ostale bi samo dvije mogućnosti, da se bori ili da se povuče. Ako odluči da se bori, ne bi se borio da žrtvu – koju je, svakako, mislio umiroviti – vrati sebi, nego zbog toga što je ne želi dati bez borbe. Treba mu da se miče, kao riba bez plovka.

A kad sljedeći put bude razmišljao o tome da svoju glavu podbaci pod žrtvinu mišku, ili samo da je položi na njenu mišicu i tu, na tom toplom i mirisnom mjestu, zaštićen i siguran, potraži svoj prvi san, dobro će razmisliti.

(...)

A ako odluči da se povuče, čeka ga samo tišina, duboka i slična mraku...

U slučaju da drugog *blade runnera*, ipak, nema, anihilacija ide glatko. Žrtva je svakako izgubila svoju auru, postala je pacifizirana i, praktično, umirovljena. Izveo bi je tada napolje i pustio niz vodu. Nije to išlo bez izvjesne doze grizodušja, ali, bože moj, šta sada, to je tako, i što prije propliva, to bolje po nju.

Najčešće se to poklapalo s vremenom kad bi kretao u potragu za novom..."<sup>17</sup>

### ***Zaključak***

Svaki muškarac kojem bismo rekli da je zavodnik i šarmer, vjerovatno bi to shvatio kao kompliment. Ali, je li to zaista kompliment?

Muškarci zavodnici su obično emotivno površne osobe, nesposobne za uspostavljanje dubljih interpersonalnih odnosa ni sa jednim spolom. Vjeruju u sebe i svoje sposobnosti, dosta su inteligentni. Najveći problem zavodnika je osjećanje

<sup>16</sup> Marie – France Hirigoyen, *Moralno zlostavljanje*, str.137.

<sup>17</sup> Nedžad Ibrahimović, *Inkapsulirana tijela*, str. 174, 175.

nedostojnosti. On se plaši da otkrije svoje nesavršenosti, a opet niko ne može da bude toliko dobar da dostigne njegove zamišljene standarde. U strahu su da prodru u kaotični krug emocija jer bi mogli ostati povrijeđeni. “Bolje povrijediti nego biti povrijeđen” odlika je narcizma. U pozadini svakog manipulativnoga ponašanja je određena struktura ličnosti. U slučaju zavodnika se radi o višestrukoj (poremećenoj) ličnosti sa karakteristikama narcisoidnog, antisocijalnog, pomalo i paranoidnog. U više istraživanja je dokazano da se iza poremećaja ličnosti krije emotivna lišenost u ranom djetinjstvu, nemogućnost vezivanja ili takozvani ....attachment koji neminovno dovodi do depresivnih smetnji. U sprezi sa nivoom odbrambene mehanizacije organizma stvaraju se različite strukture ličnosti. Neki postaju ovisnici o psihoaktivnim supstancama i alkoholu, neki svoju nesigurnost i pokušaj da odagnaju depresivne smetnje nalaze u agresivnom i otvorenom antisocijalnom ispoljavanju, a neki u prikryenoj vrsti ponašanja koje, zapravo, ima pozadinu svega navedenog. Prava slika i prilika takve osobe je zavodnik. Jedan od njih je i Nedim Milanović, slatkorječiv, inteligentan, prilagodljiv, kognitivno empatičan, manipulativan, voli držati sve pod kontrolom (a najviše svoje osjećaje, ako ih uopšte ima), osjećati se moćan, ne dijeliti moć, a dijeljenje moći je ključ za dobru vezu. Naviknut na emotivnu lišenost i nesigurnu privrženost, Nedim uzima samo ono što mu je potrebno “da preživi”, da nahrani svoj ego, osjeti se moćan, važan nekome (bilo kome), a kada to postigne, nenaviknut na takvo vezivanje, počinje osjećati strah da gubi rejting i kontrolu nad svojim životom nad postignutim, gubi interes za žrtvu, jer je ona postala ugrožavajući objekat.

Moguće je da u isto vrijeme zavodnik ima vezu i sa nekoliko *žrtava* da se prema svakoj isto ponaša i jednako ih *voli*, a da u isto vrijeme sve one skupa nisu dovoljne da nahrane njegov ego.

Kontrolirajuća i emotivno nestabilna majka, vjerovatan je uzrok Nedimove nesposobnosti za dublje odnose:

“Ona se ubijala svake druge sedmice. Obično to bude prije podne. Tada podigne svoja našminkana usta do nas i sasvim uvjerljivo, s flekicama ruža na zubima, kaže sutra ću se baciti pod voz i više me nikad nećete vidjeti. Samoubojstva su počela godinu dana kasnije kada smo se preselili u drugi grad.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Nedžad Ibrahimović, Inkapsulirana tijela, str. 178.

### *Literatura*

1. Aristotel (2000). Retorika. Zagreb: Naprijed
2. Avdibegović E. i sur. (2016). Socijalna psihijatrija, Off-set, Tuzla
3. Bern E. (2003). Koji igru igraš. Beograd: Beoknjiga
4. Dixon T. (2012). "Emotion": The History of Keyword in Crisis. *Emot Rev* 4(4): 338-344.
5. Hiljadu i jedna noć. (2009). Beograd: Delfi knjižare
6. Hirigoyen M. F. (2003). Moralno zlostavljanje. Zagreb: Svjedoci vremena
7. Ibrahimović N. (2013). Inkapsulirana tijela. Sarajevo: Buybook
8. Krznarić R. (2014). Empatija. Zagreb: Planetopija
9. Milivojević Z. (2010). Emocije. Zagreb: Mozaik knjiga
10. Miranda B., Louzã MR. (2015). Relationship with ego defense mechanisms and object relations. The physician's quality of life 63:22-9.
11. Plutchik R. (2006). Emocije u psihoterapijskoj praksi. Kliničke implikacije teorije afekta. Centar za primijenjenu psihologiju: Beograd.
12. Ružmon D. (2011). Ljubav i zapad. Beograd: Delfi knjižare
13. Reeve GM. (2011). Encyclopedia of Emotion. Greenwood Publishing Group Incorporation.
14. Sofoklo (2012). Antigona. Zagreb: Školska knjiga.



ГРЯДОВИ

# MUZIKOLOGJA



# Schuberts Winterreise: Ein Liederkomponist des bürgerlichen Zeitalters zwischen Liebe, Hoffnung und Tod

**Ključne riječi:** Franz Schubert, ciklus pjesama, glazba 19. stoljeća, Bečki kongres, Biedermeier, Zimsko putovanje

**Schlüsselwörter:** Franz Schubert, Liederzyklus, Musik des 19. Jahrhunderts, Wiener Kongress, Biedermeier, Winterreise

## *Der Wiener Kongress*

In der ersten Hälfte des “langen” 19. Jahrhunderts ging das alte Europa zugrunde und die moderne Welt begann sich langsam zu entwickeln. Die Französische Revolution 1789 und die Napoleonischen Kriege hatten Europa tief geprägt und nach Napoleons Abdankung, 1814, begann man mit Neuordnung von Europa. Zu diesem Zweck wurde vom September 1814 bis Juni 1815 der Wiener Kongress, unter der Leitung von Klemens Wenzel Lothar von Metternich (1773-1859), veranstaltet. Der Fürst und Diplomat war ein treuer Diener des österreichischen Kaisers und verkörperte die Unbeweglichkeit der reaktionären Kräfte. Er unterschied nicht zwischen Reform und Revolution, und zusammen mit dem Polizeichef Josef Graf Sedlnitzky “überwachte” er die Wiener Bevölkerung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Zwei Grundsätze bestimmten die Verhandlungen am Kongress: Die Aufrechterhaltung des Gleichgewichts der Mächte und die Wiedereinsetzung der angestammten Herrscherhäuser. Metternich war darum bemüht seine Gäste bei Laune zu halten und veranstaltete ein opulentes Rahmenprogramm mit

prachtvollen Bällen und Konzerten – der Prinz von Ligné notierte hierzu: “Der Kongress marschiert nicht, er tanzt.”

Schöne Damen spitzten bei den Veranstaltungen ihre Ohren und berichteten dem Fürsten alles, was er wissen musste, um die schwierigen Verhandlungen erfolgreich weiterzuführen. Die Wiener selbst standen diesen Festlichkeiten zuerst positiv gegenüber, aber, als ihre Steuern aufgrund der hohen Ausgaben verdoppelt wurden, veränderte sich die Stimmung bei dem Volk. Jegliche politische Betätigung der Bürger wurde verboten und eine strenge Zensur wurde von dem Hof eingeführt. Österreich entwickelte sich zu einem Polizeistaat, indem überall Spitzel lauerten und da das Bürgertum von jeglicher Einflussnahme auf die Staatsgeschäfte ferngehalten wurde, zog es sich in das Privatleben zurück. Der politische Diskurs wanderte in die Salons, in das Haus. Bei den wohlhabenden Bürgerfamilien, im Freundeskreis, konnte man noch frei reden, seine Ideen und Werke gerne präsentieren, ohne sich beobachtet und eingeschränkt zu fühlen. In so einer Zeit lebte auch der Wiener Pianist und Komponist Franz Schubert, geboren 1797. Mit der Zeit entstanden, nach seinem Namen benannt, die bekannten Schubertiaden – Salonmusik vom Feinsten!

Schubert, der Komponist des bürgerlichen Zeitalters.

### *Die Biedermeierzeit*

Das Bürgertum setzte sich aus Angehörigen der freien Berufe, aus Bankiers, Kaufleuten und manchmal auch Beamten, zusammen. Sie waren die treibende Kraft der wirtschaftlichen Entwicklung, die besonders von Kaiser Joseph II. gefördert wurde. Das Bürgertum sollte ihm helfen, dem mächtigen, aber rückschrittlichen Adel, seine Reformen aufzuzwingen. Die Napoleonischen Kriege und der Wiener Kongress hatten die Spekulanten noch reicher gemacht und die Abhängigkeit der Fürsten von den Finanzleuten gezeigt.

Die rückschrittliche Politik von Kaiser Franz I. und Klemens Wenzel Lothar von Metternich hemmte die Aktivitäten dieser ehrgeizigen Klasse und konnte ihren kulturellen Geschmack in der Stilrichtung des Biedermeier durchsetzen. Kennzeichnend für diese Epoche waren Bescheidenheit und Zurückhaltung; sogar die Kleidung wird wieder zugeknöpft und hochgeschlossen.

Auch die Wohnsituation veränderte sich, das Holz (vom Nuss) mit seinem warmen, goldigen Schimmer, erzeugte eine wohlige und gemütliche Atmosphäre. Neue und prachtvolle Möbelstücke, Tapeten und, überhaupt, neue Aufenthaltsräume, wie das Musikzimmer, die Billardsäle und das Arbeitszimmer, ent-

standen. Der fleißige Bürger verrichtete dort seinen Arbeitstag und genehmigte sich dabei eine Tasse Kaffee.

Kaffee wurde übrigens zu dem Getränk des Bürgertums. Mit seiner Wirkung war es genau richtig um morgens in die Gänge zu kommen. Die heiße Schokolade dagegen, wurde mit dem dekadenten Adel in Verbindung gebracht.

Die Künstler des Biedermeiers stellten bevorzugt familiäre und gesellschaftliche Umgebung dar und die Inszenierung des "Familienglücks" wurde in der Biedermeierzeit geschaffen.

### ***Krankheit durch Armut***

Das schöne Leben der *Schubertiaden* konnten sich nur privilegierte Menschen, das neuerschaffene Bürgertum, leisten. Die meisten Menschen lebten in ärmsten Verhältnissen. Franz Schubert selbst ist zusammen mit seinen vier Geschwistern in einer Einzimmerwohnung aufgewachsen. Von den 14 Kindern, die seine Mutter geboren hat, haben nur fünf überlebt und ein erwachsenes Alter erreicht. Aber, für damalige Verhältnisse ist es der Familie Schubert nicht schlecht gegangen. Erst nach Schuberts Tod, also, genauer gesagt, zwischen 1830 und 1840, erlebte Europa die ersten Folgen der Industrialisierung: Die, durch die Landflucht bedingte Unterbringung großer Familien in den Notunterkünften der Städte, hohe Arbeitslosigkeit, mit daraus resultierender Verelendung, katastrophale hygienische Bedingungen, durch die heillos überfüllten Wohnungen, boten außerdem den perfekten Raum für verschiedene (übertragbare) Krankheiten.

Die zugigen, schlecht gebauten Wohnungen, begünstigten Lungentuberkulose, was man vor allem bei der ärmsten Bevölkerung deutlich sehen konnte. Diese Krankheit stellt somit besonders für sozial schwache Schichten eine große Bedrohung dar. Da viele Künstler der Schwindsucht erlagen, wurde die Tuberkulose als Krankheit romantisiert, da sie auch als Krankheit der "sinnlichen und sensiblen Menschen" galt. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Wiener Kongress machte Tuberkulose ein Viertel der Mortalitätsrate in Wien aus – daher auch Morbus Viennensis (Wiener Krankheit) genannt. Die Choleraepidemie kannte dagegen keine sozialen Unterschiede im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Man wusste zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass die Krankheit mit der Trinkwasserqualität zusammenhängt. Bei der zweiten Choleraepidemie ist allerdings schon ein starkes soziales Gefälle zu erkennen. Bis zum Vormärz bezogen die Wiener ihr Trinkwasser aus Hausbrunnen, bzw. einer der 18 Quellleitungen (Klöster + Adel). Durch das rasante Stadtwachstum reichte die herkömmliche Wasserversorgung nicht mehr aus, bzw. kippte das Wasser zu schnell (die

Abwässer der umliegenden Vorstädte flossen in den Wienfluss und verseuchten so das Grundwasser). Erste Abhilfe wurde durch die Kaiser Ferdinand Wasserleitung von 1846 geschaffen, allerdings hatte diese noch nicht die Kapazität um die gesamte Stadt mit frischem Trinkwasser zu versorgen. Erst mit Bau der ersten Hochquellwasserleitung 1873 ist das Problem entschärft.

Franz Schubert hat, also, noch an verunreinigtem Trinkwasser getrunken.

### ***Die politischen Deutungen in der Winterreise***

*Man dürfe, meint der britische Opernsänger und Schriftsteller Ian Bostridge, die politische Dimension der Lieder nicht weghistorisieren. Man müsse die gesellschaftlichen, auch die biografischen Bedingungen ihrer Entstehung kennen, um einem Verständnis des Wunders, dass die "Winterreise" ist, wenigstens näher zu kommen: "Kunst wurde in der Geschichte durch lebendige, fühlende, denkende menschliche Wesen geschaffen. Wir können sie nicht verstehen, ohne uns mit ihrer Bindung an die Welten von Emotionen, Ideologien oder Sachzwängen auseinanderzusetzen."'<sup>1</sup>*

Weiter meint Bostridge:

*"Die Epoche der "Winterreise" ist eine des endgültigen Übergangs in die Bürgergesellschaft, in die technische Moderne, eine Zeit der Restauration, eines rigiden Überwachungssystems, in der schon eine Tanzveranstaltung, eine der legendären Schubertiaden in Subversionsverdacht geriet, in dem Halt und Gemeinschaft wegbrachen, Entfremdung und Kälte zunahmen und sich eine Gesellschaft formierte, gegen deren Restriktionen Müller und Schubert auch in der "Winterreise" anschrieben."'<sup>2</sup>*

Durch Veröffentlichungen verschiedener Autoren ist in den vergangenen Jahren eine zweite Deutungsebene der *Winterreise* öffentlich geworden.<sup>3</sup> Was heißt das für die Musikwelt von heute? Und wie groß ist die Bedeutung von diesen "anders" interpretierten Versionen von der *Winterreise*? Mit der Vertonung von Zeilen wie "Hie und da ist an den Bäumen manches bunte Blatt zu seh'n" (Lied *Hoffnung*), habe Schubert auch ganz bewusst und gezielt subtile Kritik am

---

<sup>1</sup> <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article146171733/Besser-kann-ein-Sachbuch-gar-nicht-sein.html>

<sup>2</sup> <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article146171733/Besser-kann-ein-Sachbuch-gar-nicht-sein.html>

<sup>3</sup> Reininghaus, Frieder: *Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich...*; Hufschmidt, Wolfgang: *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn...*

herrschenden politischen System geübt. So steht “der Winter” bei ihm auch als Metapher für das System der reaktionären Restauration unter Kanzler Klemens Wenzel Lothar von Metternich. Schubert, der enge Kontakte zu den Kreisen der Opposition pflegte, war durch seine exponierte Begabung ein wichtiges Sprachrohr der Intellektuellen gewesen.<sup>4</sup>

Auch das Lied *Im Dorfe* (“Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten, ...”), spricht für diese Interpretation. Einer Razzia beim Dissidentenverein seiner Freunde im Jahr 1826 entging Schubert nur durch eine frühzeitige Warnung von seinen eng vertrauten Freunden. Die 1822 verbotene Leipziger Literaturzeitschrift *Urania* mit den Texten des Dichters Wilhelm Müller hatte sich Schubert damals illegal besorgt. Eine ausführliche Deutung der verschlüsselten Textstellen hat der Astrophysiker und Musiker Andreas Goeres publiziert.<sup>5</sup> Eine andere politische Deutung hat Reinhold Brinkmann vorgelegt: Der Harvard-Musikologe sieht die *Winterreise* als Allegorie auf die “heil’ge Kunst”, welche die Ideen der revolutionären “Zeit der Kraft und Tat” bewahre.<sup>6</sup>

### ***Der Liederkomponist***

Schuberts größter Liederzyklus, neben dem Liederzyklus “Die schöne Müllerin”, wurde 1827 komponiert. Der Künstler war nur 30 Jahre alt zu dem Zeitpunkt. Es ist ein thematisch einheitlicher Liederzyklus und besteht aus 24 Gedichten, die von Wilhelm Müller stammen und die eine Wanderung eines ausgestoßenen, zu Tode betrübten und lebensmüden Gesellen durch eine kalte, menschenleere Winterlandschaft, schildert.<sup>7</sup>

Der Liederzyklus *Winterreise* besteht aus 24 Liedern: Gute Nacht, Die Wetterfahne, Gefror’ne Thränen, Erstarrung, Der Lindenbaum, Wasserfluth, Auf dem Flusse, Rückblick, Irrlicht, Rast, Frühlingstraum, Einsamkeit, Die Post, Der greise Kopf, Die Krähe, Letzte Hoffnung, Im Dorfe, Der stürmische Morgen, Täuschung, Der Wegweiser, Das Wirtshaus, Muth, Die Nebensonnen, Der Leiermann.

*Winterreise* wurde von nahezu allen bedeutenden Liedsängern (Bass, Bariton, Tenor), aber auch von Sängerinnen (Mezzosopran, Alt, Sopran) interpretiert. Es

---

<sup>4</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Winterreise>

<sup>5</sup> Goeres, Achim: ...*was will ich unter den Schläfern säumen? Gedanken zu Schuberts Winterreise.*, Manuskript, Berlin 2001.

<sup>6</sup> [https://www.jstor.org/stable/25162326?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25162326?seq=1#page_scan_tab_contents)

<sup>7</sup> Fingernagel, Wolfgang, Scheutz, Hannes: *Franz Schubert: Leben und Werk*, S. 123, Salzburg 2006.

gilt sowohl technisch als auch interpretatorisch als eine große Herausforderung für Sänger und Pianisten. *Winterreise* gilt als Höhepunkt der Gattungen Liederzyklus und Kunstlied.

Mit folgenden Worten berichtet Schuberts Freund Joseph von Spaun über die Entstehung der *Winterreise*.

*“Schubert wurde durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er nur, ‘nun, ihr werdet es bald hören und begreifen.’ Eines Tages sagte er zu mir, ‘komme heute zu Schober, ich werde euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen. Ich bin begierig zu sehen, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses bei anderen Liedern der Fall war.’ Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze Winterreise durch. Wir waren über die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft, und Schober sagte, es habe ihm nur ein Lied, Der Lindenbaum, gefallen. Schubert sagte hierauf nur, ‘mir gefallen diese Lieder mehr als alle und sie werden euch auch noch gefallen’; und er hatte recht, bald waren wir begeistert von dem Eindruck der wehmütigen Lieder, die Vogl meisterhaft vortrug.”<sup>8</sup>*

Schubert hatte 1824 bereits Wilhelm Müllers Zyklus “Die schöne Müllerin” vertont und war so auf den Dichter aufmerksam geworden. Müllers Gedichtzyklus “Die Winterreise” erschien in zwei Teilen, 1823 und 1824. Ursprünglich wünschte sich Müller wohl eine Vertonung durch Carl Maria von Weber, dem er diesen Zyklus widmete, und den er als “Meister des Deutschen Liedes” bezeichnete.<sup>9</sup> Von Weber starb 1826, so wie Müller, im Jahr 1827, dasselbe Jahr, als Schubert an der *Winterreise* arbeitete. Schubert vertonte zunächst die ersten 12 Gedichte, die im Taschenbuch Urania erschienen waren, um dann, als er Müllers Zyklus vollständig vorliegen hatte, die weiteren 12 Gedichte als “Fortsetzung der Winterreise von Wilh. Müller” zu komponieren. In seinem Manuskript sind diese wiederum mit 1 bis 12 durchnummeriert. Die Reihenfolge der Lieder weicht von der Vorlage Müllers teilweise erheblich ab. Umgestellt ist das die Reihenfolge: 1-5, 13, 6-8, 14-21, 9-10, 23, 11-12, 22, 24.

Trotz Krankheit und finanzieller Not wollte Schubert weiter komponieren. Im Februar 1827 hatte er mit der “Winterreise” begonnen, die er im Oktober vollendete.

Der Inhalt der “Winterreise” ist weniger eine Erzählform, wie wir es hören können in “Die Schöne Müllerin”. Hier schildert Schubert die Seelenzustände

---

<sup>8</sup> Feil, Arnold: *Franz Schubert*, S. 28, Stuttgart 1975.

<sup>9</sup> <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/wilhelm-mueller/franz-schubert-und-die-winterreise.html>

des leidenden Protagonisten. Zu der Zeit geht es dem 30-jährigen nicht gut: Er litt unter Kopfschmerzen, Schwindel und Blutwallungen. Trotzdem wissen wir, dass die letzten Jahre seines Lebens so reich an kompositorischer Tätigkeit waren. Er arbeitete mit solcher Intensität an dem Liederzyklus, dass es auch seinen Freunden auffiel, dass Schubert in einer eher düsteren Stimmung war.

Die *Winterreise* ist eine "starke, albtraumhafte Vision", meint der britische Dirigent Sir Simon Rattle. Es ist eine Kette von Rückblicken und Stimmungen eines von der Liebe enttäuschten Mannes auf seiner ziellosen Reise durch eine Winterlandschaft. Dem jungen Schubert war dazu noch die Erfahrung einer unerfüllten Liebe nicht fremd. Er war nicht der Typ, für den sich die Frauen begeistern konnten. Zudem steckte er sich 1822 mit Syphilis an, was in dieser Zeit einem Todesurteil gleichkam. Er lebte und arbeitete also mit dem Tod, der Einsamkeit und der Sehnsucht nach Nähe und Zuneigung.<sup>10</sup> Schuberts enger Freund, der Dichter Johann Baptist Mayrhofer, berichtet:

*"...Anders in der Winterreise, deren Wahl schon beweiset, wie der Tonsetzer ernster geworden. Er war lange und schwer krank gewesen, er hatte niederschlagende Erfahrungen gemacht, dem Leben war die Rosenfarbe abgestreift; für ihn war Winter eingetreten. Die Ironie des Dichters, wurzelnd in Trostlosigkeit, hatte ihm zugesagt; er drückte sie in schneidenden Tönen aus. Ich wurde schmerzlich ergriffen."*<sup>11</sup>

Bereits schwer krank und ans Bett gefesselt, nutzte Schubert 1828 die letzten Momente seines Lebens zur Korrektur des zweiten Teiles seiner *Winterreise*.

Ein wichtiger Punkt in dem Zyklus ist die Analyse von der Wirkung des Tongeschlechtes auf den Hörer und, indem wir genau die Lieder hören, stellen wir uns die Frage:

Wie ist, eigentlich, Dur und Moll in den Liedern "verteilt"?

Von den 24 Liedern stehen nur 11 durchwegs oder größtenteils in Moll, 8 weitere sind aus Dur- und Mollstrophen zusammengesetzt (davon einen zu gleichen Teil; 4 Lieder in Moll enthalten Strophen oder Strophenteile in Dur und bei 3 weiteren ist es umgekehrt) und 5 Lieder stehen in Dur.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/intermedialitaet/autoren/wilhelm-mueller/franz-schubert-und-die-winterreise.html>

<sup>11</sup> Feil, Arnold: *Franz Schubert*, S. 29, Stuttgart 1975.

<sup>12</sup> Dietrich, Marie-Agnes: *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, S. 148, Hamburg 1991.

“Dass das Moll häufiger vertreten ist als das Dur”, so Vetter, “soll nicht abgestritten werden, aber es ist ebenso wenig “fortgesetzt” wie das Dur selten.”<sup>13</sup>

Viele Analysen untersuchen das Dur und das Moll in der *Winterreise* im Zusammenhang mit dem Text vor dem Hintergrund der Strophenform, die fast allen Liedern zugrunde liegt. Das einfache Strophenlied, in Schuberts Spätwerk nur eine unter vielen Möglichkeiten der formalen Gestaltung von Liedern, hat in der *Winterreise*, wenn es in Dur steht, die Bedeutung einer Idylle und kommt nur im Zusammenhang mit der glücklichen Vergangenheit oder als Illusion oder Selbsttäuschung vor.<sup>14</sup> Unkomplizierte, “liedhafte” Harmonik ist im Zusammenhang mit Moll wesentlich häufiger; das Dur ist immer wieder harmonisch, formal oder metrisch instabil und wirkt deshalb oft fragwürdig.<sup>15</sup> Eine Auffassung des Durs in der herkömmlichen Art als das einfache und daher heitere Tongeschlecht wird damit verhindert.<sup>16</sup>

### *Literatur- und Quellenverzeichnis*

- Bostridge, Ian: Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz, aus dem Englischen von Annabel Zettel, München 2015
- Brunner, Thomas: *Vom Einweihungscharakter der Liederzyklen Franz Schuberts*, Berlin 2011
- Diettrich, Marie-Agnes: *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Hamburg 1991
- Eggebrecht, Hans-Heinrich: *Prinzipien des Schubert Liedes*, in: AfMw, S. 94-98, 1970
- Feil, Arnold: *Franz Schubert*, Stuttgart 1975
- Fingernagel, Wolfgang, Scheutz, Hannes: *Franz Schubert: Leben und Werk*, Salzburg 2006
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Franz Schubert und seine Lieder*, Frankfurt am Main 1999
- Goeres, Achim: *...was will ich unter den Schläfern säumen? Gedanken zu Schuberts Winterreise*. Manuskript, Berlin 2001
- Hufschmidt, Wolfgang: *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?: Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts “Winterreise” und Eislers “Hollywood-Liederbuch”*, Friedberg 1997

---

<sup>13</sup> Vetter, Walther: *Der Klassiker Schubert*, S. 195, Band 2, Leipzig 1953.

<sup>14</sup> Diettrich, Marie-Agnes: *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, S. 149, Hamburg 1991.

<sup>15</sup> Diettrich, Marie-Agnes: *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, S. 149 Hamburg 1991.

<sup>16</sup> Eggebrecht, Hans-Heinrich: *Prinzipien des Schubert Liedes*, in: AfMw, S. 94-98, 1970.

- Klumpp, Sarah, Falkenberg, Anna: *Musik über Worte: Wahrnehmung und Zeichensprache in Wilhelm Müllers*, 2003
- Reininghaus, Frieder: *Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich*, Berlin 1979
- Vetter, Walther: *Der Klassiker Schubert*, S. 195, Band 2, Leipzig 1953
- Wittkop, Christiane: *Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtszyklus "Die Winterreise"*, Stuttgart 1994
- [http://www.deutschlandfunk.de/schuberts-winterreise-einmal-romantisch-einmal-historisch.727.de.html?dram:article\\_id=281457](http://www.deutschlandfunk.de/schuberts-winterreise-einmal-romantisch-einmal-historisch.727.de.html?dram:article_id=281457)
- <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/wilhelm-mueller/franz-schubert-und-die-winterreise.html>
- [https://www.jstor.org/stable/25162326?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25162326?seq=1#page_scan_tab_contents)
- [http://www.rondomagazin.de/artikel.php?artikel\\_id=840](http://www.rondomagazin.de/artikel.php?artikel_id=840)
- <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article146171733/Besser-kann-ein-Sachbuchgar-nicht-sein.html>
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Winterreise>
- <http://www.zeit.de/2015/48/ian-bostridge-schuberts-winterreise>



ГРЯДОВИ

## ДЕМОГРАФИЈА



Orhana Kosterović

# Populacijska i porodična politika kao odgovor na demografske probleme Bosne i Hercegovine

## Sažetak

Rad govori o populacijskoj i porodičnoj politici, te neophodnosti njezine primjene na području Bosne i Hercegovine. Negativan prirodni priraštaj, niske stope fertiliteta, sve starija populacija i izrazita depopulacija će dugoročno utjecati na sve pore ljudskog života. S tim u vezi je neophodno donošenje mjera i akcija na nivou države sa ciljem usmjeravanja razvoja i obnove stanovništva. Sprovođenje populacijske i porodične politike treba se temeljiti na načelu poštivanja osnovnih ljudskih prava, što podrazumjeva i pravo na odlučivanje o broju djece.

**Ključne riječi:** populacijska politika, porodična politika, natalitet, fertilitet, depopulacija, stanovništvo.

## *Populacijska politika*

Porodična i populacijska politika međusobno su povezane i u velikom se dijelu podudaraju, iako pojmovno nisu jednako određene. Porodična politika se najčešće definiše kao javna politika kojom država djeluje na porodične resurse s ciljem poboljšanja položaja ugroženih porodica s djecom, dok se populacijska politika posmatra kao skup mjera kojima država usmjerava razvoj stanovništva, njegovo brojčano kretanje, prostorni razmještaj, prirodno kretanje stanovništva, a posredno usmjerava i promjene u dobno-spolnim, socioekonomskim i socijalnim strukturama stanovništva.

Dakle, populacijska politika se može posmatrati kao sistem mjera i akcija kojima se utiče na kretanje, sastav i razmještaj stanovništva, kroz programe socijalnog, političkog, regionalnog ili ekonomskog razvoja. U užem smislu

podrazumijeva skup mjera kojima se utiče na jednu ili više varijabli ukupnog kretanja stanovništva, što može uticati i na cjelokupan razvoj populacije. Obično se uticaj na stopu porasta stanovništva postiže djelovanjem na visinu nataliteta, što bi bila *eksplicitna* populacijska politika, a u širem smislu, ukoliko populacijska politika obuhvata sve društvene pore i u međuzavisnosti je sa društvom u cjelini, ona je *implicitna*. Demografska kretanja u svijetu su divergentna, pa je i populacijska politika je prostorno specifična, odnosno prilagođava se potrebama privrednog, društvenog i kulturnog razvoja neke zemlje. Populacijsku politiku po pravilu provodi država, a njezino oblikovanje zavisi od političke ideologije. Trebala bi se temeljiti na načelu poštivanja osnovnih ljudskih prava, što podrazumijeva pravo na odlučivanje o broju djece, pri čemu se isključuje svaka prisila u provođenju populacijske politike. Mjere populacijske politike mogu biti *ekspanzivne, restriktivne, redistributivne i eugeničke*.

Ekspanzivna, restriktivna i redistributivna populacijska politika spadaju u *kvantitativnu* grupu populacijskih politika, a eugenička populacijska politika je *kvalitativna*. Da bi se moglo pristupiti pravilnom određivanju populacijske politike neophodno je analizirati prijašnje demografsko kretanje i pravilno ocijeniti šta bi se moglo desiti sa općim demografskim razvojem proučavane populacije.

Populacijska politika u razvijenim zemljama svijeta, provođena je kao odgovor na nastalu nepovoljnu demografsku sliku koja se javila kao posljedica različitih socio-ekonomskih faktora koji su uticali na smanjenje stopa prirodnog priraštaja. Međutim, većina razvijenih europskih zemalja nije smatrala potrebnim uvođenje ekspanzivne pronatalističke populacijske politike, sve dok stope nataliteta nisu pale ispod graničnog posttranzicijskog nivoa od 14‰, a stope fertiliteta nisu iznosile 2,1 djece po jednoj ženi u fertilnoj dobi. Većina zemalja nema eksplicitnu populacijsku politiku, a osnovna pronatalistička mjera, ukoliko i postoji, krije se iza naziva *porodična politika*, socijalna politika ili politika vezana uz stanovništvo. U savremenom dobu u većini razvijenih zemalja Europe, osim Francuske, ne koristi se naziv populacijska politika, nego porodična politika, a mnoge beneficije koje su se nekad nazivale pronatalističkim, danas se zovu mjerama porodične politike.

***Ekspanzivna populacijska politika*** utiče na povećanje stope porasta stanovništva ili na održavanju istog nivoa stope porasta stanovništva, ukoliko su se prije toga pojavili znakovi njezinog usporavanja. Postoje dvije varijante ove politike, pronatalitetna i imigracijska, a opće je prihvaćeno da je pronatalitetna populacijska politika u značajnoj mjeri dominantnija.

Tokom istorijskog razvoja društva ova populacijska politika bila je motivirana vojnim, nacionalnim, privrednim i političkim ciljevima. U doba cara Augusta rimski zakon je poticao rađanje više djece i jačanje porodice. Neženjama i porodicama bez djece, kao i porodicama koje su imale manje od dvoje djece u značajnoj mjeri se otežavao društveni i ekonomski položaj. Posebna priznanja su dobivale žene sa troje i više djece, a mogle su nositi i posebno ukrašenu odjeću. Međutim ova politika je bila klasno selektivna jer je poticala višu rodnoost klase senatora, a manje ukupnog stanovništva. Cilj joj je bio osigurati povećanje dodatnih prihoda, uglavnom za ratne svrhe. Slične mjere provodila je još od 1926. godine i Italija. Sistem mjera se sastojao od poticaja, ali i ograničavanja nekih prava neženjama. Italija je pokušavala zaustaviti migracije stanovništva na relaciji selo - grad, da bi zadržala stanovništvo u ruralnim sredinama koje tradicionalno imaju viši natalitet. Najviša vrijednost stope nataliteta iznosila je 28,6 ‰ i bila je privremena. Ovo dokazuje da u uslovima prisilnih mjera pronatalitetne populacijske politike dolazi samo do kratkoročnih efekata.

***Restriktivna populacijska politika*** ima također dvije varijante, antinatalitetnu i emigracijsku, pri čemu se u prvoj primjenjuju mjere koje u kratkom periodu mogu djelovati na smanjenje stope nataliteta. One se ogledaju kroz liberalizaciju pobačaja, poticaj kontracepcije, zabranu sklapanja brakova prije određene dobi i slično. Dugoročno antinatalitetna politika se može sprovesti podizanjem nivoa obrazovanosti, promjenama u strukturi privrede, zapošljavanju žena itd. Emigracijska varijanta čini sistem mjera koje potiču iseljavanje, radi smanjenja stope porasta stanovništva. Veoma rijetko se pojavljuje samostalno, ili prati antinatalitetnu ili je povezana sa redistributivnom populacijskom politikom.

***Redistributivna populacijska politika*** podstiče povoljniju prostornu preraspodjelu stanovništva, radi stvaranja novih vrijednosti nataliteta i prirodnog priraštaja između pojedinih regija neke zemlje. Uglavnom se javlja u sklopu ekspanzivne i restriktivne populacijske politike, kada dominira imigracijska ili emigracijska varijanta. Direktno je vezana za prostorno planiranje i rasterećenje velikih aglomeracija, kao i za stvaranje razvojnih centara u privredno zaostalim područjima. Ovaj tip populacijske politike postao je dio nacionalne razvojne strategije u mnogim razvijenim zemljama. Zajedničke odlike ove politike temelje se na sljedećem:

1. Sastavni je dio programa regionalnog privrednog razvoja i prostornog planiranja.

2. Programi preraspodjele stanovništva provode se uglavnom unutrašnjim migracijama radne snage, da bi se izjednačila gustina naseljenosti između regija.
3. Svrha politike redistribucije stanovništva svodi se na smanjenje koncentracije stanovništva u velikim gradovima i na posticaj privrednog razvoja u slabije razvijenim krajevima.
4. Programi preraspodjele stanovništva, putem migracije radne snage, usmjereni su na buduće promjene u prirodnom kretanju stanovništva pojedinih regija, što treba dovesti do željenog regionalnog razmještaja stanovništva.

**Eugenična populacijska politika** djeluje na promjene bioloških i društvenih odlika stanovništva. U nekim slučajevima se ogleda u sprječavanju rođenja djece zbog zdravstvenih razloga, a ponekad je imala i odlike socijalnog darvinizma. Na početku XX stoljeća ovaj tip populacijske politike bio je motiviran spoznajom o potrebi nadzora bioloških odlika stanovništva, gotovo jednako kao i sa problemom njegove veličine. Ovo je dovelo do prihvaćanja nekih eugeničkih načela *veterinarske medicine* u razmišljanju i primjeni kontrole rađanja.

Danas su programi planiranja porodice povezani sa pojmovima razvoja i poboljšanja životnog standarda, ali briga o trudnicama i novorođenčadi veoma rijetko dolazi u prvi plan. Iz ovog razloga je na Konferenciji UN-a o stanovništvu i razvoju u Kairu, 1994. godine, preporučeno da se žarište populacijske politike premjesti sa kvantitativnih metoda na kvalitativne ciljeve, poput promicanja reproduktivnog zdravlja žene i djeteta.

### ***Populacijska politika Francuske i Švedske***

Ako se posmatraju razvijene europske zemlje, Francuska ima najdužu tradiciju u bavljenju problemima stanovništva i vođenju populacijske politike. Smanjenje nataliteta je započelo još u kasnom XVIII stoljeću i trajalo je neprekidno, uz istovremeno visoku stopu mortaliteta. Između 1800. i 1945. godine stanovništvo Francuske se povećalo samo za 50%. Zbog ovog je Francuska vlada 31.7.1920. godine izglasala zakon koji zabranjuje pobačaj, ali i prodaju kontracepcijskih sredstava. Uspostavljena su pronatalitetna povjerenstva, a uslijedile su i mjere novčanih poticaja porodicama sa djecom. Međutim, demografski rezultati nisu bili djelotvorni jer je sve do 1935. godine u Francuskoj bila pristuna prirodna depopulacija. Nakon II svjetskog rata država je nastavila provoditi poticajnu populacijsku politiku. U 1967. godini su ukinute zakonske odredbe iz 1920. godine, koje su se odnosile na zabranu pobačaja i upotrebu i

reklamiranje kontracepcijskih sredstava. Mjere pronatalitetne politike, zajedno sa imigracijskom varijantom, pomogle su da nivo totalne stope fertiliteta ostane viši od stope fertiliteta u većini europskih zemalja. Smatra se da je najveću ulogu u ovome imala imigracija, posebno stanovništva iz bivših francuskih kolonija.

Za savremeno razdoblje veoma je značajna 1985. godina kada je započeta kampanja pod geslom *Otvorimo Francusku djeci*, kojoj je bio cilj stvaranje prijateljskog odnosa i okruženja prema djeci. Gradili su se specijalni vrtići, predškolski vrtići i druge edukativne igraonice.

Drugi reprezentativni primjer pronatalističke populacijske politike je Švedska. Poznata je upravo zbog specifičnog takozvanog *skandinavskog pristupa* politici prema stanovništvu. U velikoj mjeri riječ je o implicitnoj populacijskoj politici koja ne ističe demografski cilj kao primarni, ali teži ka poboljšanju materijalnih i socijalnih uslova života porodica, odnosno stimulira i motivira parove da imaju željeni broj djece u okviru slobodnoga izbora, odnosno u sklopu bračne, vanbračne, zajednice sa jednim roditeljem i kohabitacijske zajednice. Pristup Švedske populacijskoj politici u 1930.-tim godinama temeljio se na dvjema bitnim pretpostavkama:

1. Prva pretpostavka za provođenje mjera populacijske politike odnosi se na dobrovoljno roditeljsvo, što u praksi znači da uporedo sa pronatalističkim mjerama postoje i mjere koje dozvoljavaju pobačaj i primjenu sredstava kontracepcije.
2. Druga pretpostavka za populacijsku politiku sastoji se u tome da se za donošenje bilo kakvog zakona, koji se odnosi na probleme stanovništva, trebaju provesti naučna istraživanja međusobno povezanih aspekata razvoja stanovništva koji se odnose na određeni demografski problem.

Iako je ovakva politika u 1930.-im godinama bila povezana za direktan pad nataliteta, što je bilo uslovljeno i uticajem Velike ekonomske krize, cilj je bio već tada da se postigne takozvano *stacionarno stanovništvo*.

To jasno pokazuje stajalište Kraljevske populacijske komisije koja je osnovana 1935. godine, koja je kao svoj bitan zadatak istaknula dostizanje takvog nivoa nataliteta, koji bi dugoročno održao barem konstantan broj stanovnika, njegovu jednostavnu reprodukciju, uz što je moguće niži motralitet. Sa obzirom na ovo, Švedska je bila prva zemlja u Europi u kojoj su uporedno postojale zakonske mjere za povećanje broja djece u porodici i mjere koje istovremeno djeluju na ograničavanje rađanja.

Švedska je sve do danas zadržala isti pristup politici prema stanovništvu, koji se odražava kroz implicitnu populacijsku politiku. Treba, također naglasiti da

Švedska nikada nije imala eksplicitnu populacijsku politiku deklariranu od vlade, kao što je slučaj sa Francuskom. U izvješću švedske vlade o demografskim prilikama u Švedskoj, podnesenom 1993. godine na Europskoj konferenciji o stanovništvu u Ženevi stoji da vlada Švedske nema službeno objavljenu populacijsku politiku i da ubuduće ne namjerava uvoditi nikave mjere niti brojčane ciljeve takve politike. U istom izvješću se problematika nataliteta rješava kroz tri skupine mjera:

- Sistem mjera roditeljskog osiguranja, koje daje roditeljima mogućnost da novorođenče njeguju kod kuće uz novčanu naknadu kao kompenzaciju za njihov izgubljeni dohodak za vrijeme porođajnog dopusta.
- Brojne olakšice koje država daje roditeljima, poput usluga čuvanja i njege djeteta, prehrane u kući i van kuće, usluge oko dnevnih poslova u kući i slično.
- Financijska pomoć porodicama uključujući i jednoroditeljsku porodicu, vezano za čuvanje, njegu i odgoj djeteta.

U Švedskoj je također i prilično jako prihvaćena i reprodukcijaska norma od odvoje djece, iako postoje i mjere progresivnog dječijeg dodatka prema broju djece. Za višečlane porodice uz osnovni iznos, isplaćuje se i određeni dodatak i to do 16-te godine.

### ***Porodična politika - javna politika kojom država djeluje na porodicu***

Porodična politika se može definirati kao sve ono što država čini za porodicu ili kao sve mjere upućene od strane države ka porodici, pri čemu se isključuju neželjene posljedice za nju. Te mjere pomažu u otežanim uslovima ekonomskog, socijalnog, zdravstvenog, stambenog i drugog zbrinjavanja, ublažavajući finansijski teret porodice i omogućavajući usklađivanje porodičnih i radnih obveza, štite trudnice i djecu. Država je ta koja je odgovorna za provođenje porodične politike, kao što je odgovorna za provođenje svih drugih politika, poput ekonomske, porezne, stambene i drugih. Stoga se porodična politika tretira kao javna politika kojom se djeluje na porodične resurse radi poboljšanja položaja, pogotovo ugroženih porodica. Porodična politika, u krajnoj liniji, utiče i na samu porodičnu strukturu (Puljiz, Bouillet, 2003:31).

Pomoć koju država upućuje porodici može imati različite oblike, što uključuje:

- Financijska pomoć porodicama s djecom, ovisno o broju djece, njihovoj dobi...
- Dodatnu pomoć porodicama s djecom koja imaju niska primanja,
- Porezne olakšice porodicama,

- Mehanizme osiguranja kontinuirane financijske potpore djeci odsutnih roditelja,
- Posebnu pomoć porodicama u vrijeme rođenja djeteta zbog smanjene sposobnosti rada,
- Subvencionirani pristup različitim oblicima organizirane skrbi o djeci, kako bi se olakšala participacija u radu roditelja.

Država u porodičnoj politici djeluje koristeći tri osnovna instrumenta, a to su *novac, vrijeme i usluge*. Pomoć države u vidu novca se ogleda kroz različite naknade koje se daju porodicama kao što su dječji doplatci, porezne olakšice, naknade za vrijeme porođiljskih i trudničkih bolovanja. Vrijeme se odnosi na bolovanja koja koriste roditelji, za potrebe skrbi o djeci i odsustvovanja s posla zbog njege bolesnog djeteta. Usluge se koriste kroz omogućavanje organizirane skrbi o djeci kroz jaslice, vrtiće, produžene boravke u školi, pri čemu država subvencionira, u različitim omjerima, smještaj djece za koju to roditelji traže.

U porodičnoj politici usluge namjenjene porodici i djeci zauzimaju sve važnije mjesto. Servisi za djecu mogu pridonijeti usklađivanju porodičnih i profesionalnih obveza, time što omogućuju da roditelji/skrbnici ne samo nastave raditi, nego da imaju i lagodniji osjećaj u pogledu svog zaposlenja. One imaju značajnu funkciju u socijalizaciji djece te u ostvarivanju njihovih potencijala. U servisima za djecu rade profesionalci različitih struka kao što su odgojitelji, socijalni radnici i psiholozi koji su formalno educirani za pomoć djeci pri njihovom odgoju i razvoju.

Usluge koje se pružaju porodicama se mogu razvrstati kroz slijedeće oblike:

- dadilje, kvalificirane ili nekvalificirane, koje pružaju dnevnu pomoć porodicama, zaposlene kod privatnih ili državnih poslodavaca,
- jaslice, vrtići i male škole u sklopu zdravstvenih ili prosvjetnih ustanova,
- druge uslužne djelatnosti izvan nastave i u vrijeme školskih praznika za djecu školske dobi,
- internati i druge ustanove sa mogućnošću produženoga boravka za djecu s invaliditetom.

### ***Demografski problemi Bosne i Hercegovine***

Današnja demografska slika Bosne i Hercegovine je obilježena padom ukupnog broja stanovnika, što je posljedica negativnog prirodnog priraštaja i izrazite depopulacije gotovo svih područja unutar države. Posljedice navedenog su dalekosežne i potrebno ih je shvatiti kao strateško pitanje opstanka populacije.

Tabela 1. Ukupan broj stanovnika Bosne i Hercegovine prema popisima  
(1948-2013)

| Godine popisa | Ukupan broj stanovnika | Verižni indeksi* | Prosječna godišnja stopa rasta/pada (u%)* |
|---------------|------------------------|------------------|-------------------------------------------|
| 1948.         | 2.564.308              | —                | —                                         |
| 1953.         | 2.847.459              | 111,0            | 2,1                                       |
| 1961.         | 3.277.948              | 115,1            | 1,8                                       |
| 1971.         | 3.746.111              | 114,2            | 1,3                                       |
| 1981.         | 4.124.256              | 110,1            | 1,0                                       |
| 1991.         | 4.377.033              | 106,1            | 0,6                                       |
| 2013.         | 3.531.159              | 80,7             | -1,0                                      |

Izvor: *Agencija za statistiku BiH*, 2014; 2016.

Promjene u ukupnom broju stanovnika promatrano kroz popise stanovništva su uzročno- posljedična veza između populacijske dinamike i spleta drugih složenih društvenih faktora. Visok prirodni priraštaj nakon Drugog svjetskog rata osiguravao je prosječni godišnji rast stanovništva po stopi višoj od 2% za period 1948.–1953.g. U narednom periodu ovaj proces je usporen, pa je između 1981. i 1991. godine stopa porasta broja stanovnika bila niža od 1%. Od 1948. do 1991., kao posljedica porasta životnog standarda, broj stanovnika Bosne i Hercegovine se povećao za 70 %, dok je prema rezultatima popisa stanovništva provedenog 2013. godine u Bosni i Hercegovini registrirano 3 531 159 stalnih stanovnika. Ovo je prvi put nakon Drugog svjetskog rata da se evidentira manji broj stanovnika u odnosu na prethodni popis.

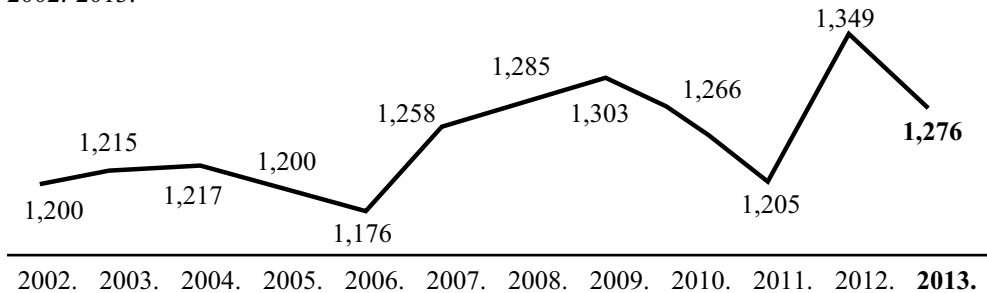
Samo na osnovu razlike između broja živorođenih i broja umrlih, od 2013. do 2016.g. Bosna i Hercegovina je izgubila više od 23.000 stanovnika. Posebnu pažnju među demografima privlači niska stopa fertiliteta i sa njim povezan proces demografskog starenja stanovništva. Iz godine u godinu se povećava broj stanovnika u dobi iznad 65 godina, a smanjuje broj radno sposobnog stanovništva.

Prema podacima Agencije za statistiku BiH, 2017., stopa ukupnog fertiliteta u razdoblju 2002.-2013. kreće se od 1,176 do 1,349, što je ispod nivoa jednodjavne reprodukcije stanovništva. Odgoda rađanja za sve kasnije godine života glavni je demografski faktor koji djeluje na stope fertiliteta, a da bi se održala jedna populacija potrebna je stopa fertiliteta od 2,11. Očekivano, podatci popisa stanovništva iz 2013. godine pokazali su i smanjenje udjela svih fertilnih grupa, osim one najstarije, koja ima i najmanji uticaj na ukupni natalitet.

Grafikon 1. Stope fertiliteta u BiH, 2002.-2013.

**UKUPNE STOPE FERTILITETA U BiH**

2002.-2013.

Izvor: *Agencija za statistiku BiH*, 2017.

Zanimljivi su podaci i iz izvještaja Stanovništvo Federacije BiH, 2014. o prosječnoj starosti majke prilikom rođenja prvog djeteta. U periodu 2010.-2015. starosna granica majke koja rađa prvo dijete popela se sa 27,5 godina iz 2010. na 28,3 godine u 2015. Pored odgađanja rađanja, odnosno pomjeranja granice prema četvrtoj deceniji života, značajan indikator je i pomjeranje starosne granice pri zaključenju brakova. Tako je 2010. prosječna starost žene koja stupa u brak iznosila 26,0 godina, a muškarca 29,6, a već 2015. žene su u prosjeku stupale u brak sa 26,7 godina, a muškarci sa 30,1.

Tabela 2. Prosječna starost stanovništva BiH, 1981.-2013.

| 1901. |          | 1991. |          | 2013. |          |
|-------|----------|-------|----------|-------|----------|
| žene  | muškarci | žene  | muškarci | žene  | muškarci |
| 30,5  | 28,7     | 35,0  | 33,0     | 40,7  | 38,2     |

Izvor: *Agencija za statistiku BiH*, 2014.

Kako je područje Bosne i Hercegovine tradicionalno imigracijsko, negativan migracijski saldo je već dugo prisutan, što dodatno komplicira demografsku sliku cijelog društva. Istraživanja pokazuju da je među migrantima najviše zastupljeno mlado i zrelo stanovništvo, pri čemu preovladavaju osobe u dvadesetim godinama, a prema demografskim projekcijama UN-a očekuje se da će se u Bosni i Hercegovini do 2050. godine broj stanovnika u odnosu na 2015. godinu biti manji za oko 20 %. Prema mišljenju Svjetske banke, Bosna i Hercegovina je nakon Albanije, europska zemlja s najvišim postotkom iseljeničke populacije u odnosu na ukupan broj stanovnika (World Bank, 2011). Ovakva demografska

slika društva sa sobom povlači mnoge privredne izazove jer manje radno aktivnog stanovništva znači i manje poreznih obaveznika, koji omogućavaju punjenje mirovinskih fondova, što direktno utiče na smanjenje životnog standarda starije populacije. Stanovništvo Bosne i Hercegovine ima i sve manju ličnu potrošnju, što opet utiče na BDP i ukupnu ekonomiju, koja nije izvozno orijentirana. Dugoročno gledano, negativan prirodni priraštaj utjecat će na sve tokove društvenog života i iz tog razloga je poznavanje uzroka i posljedica kretanja fertiliteta je ključno za planiranje demografskog razvoja društva.

### ***Porodiljne naknade u Federaciji Bosne i Hercegovine***

Veći dio kantona je donio zakone o osnovama socijalne zaštite, zaštite žrtava rata i zaštite porodice sa djecom. U Posavskom kantonu ovaj zakon ne uključuje porodiljske naknade, pa se one za nezaposlene porodilje određuju godišnjim odlukama, dok zaposlene majke nemaju pravo na porodiljske naknade. U Hercegovačko-neretvanskom kantonu nije donešen Zakon o osnovama socijalne zaštite, zaštite žrtava rata i zaštite porodica s djecom i porodiljske naknade se reguliraju odlukama kantonalne vlade. Svi kantoni daju pravo na naknadu u jednakom periodu, 12 mjeseci za vrijeme korištenja porodiljskog odsustva, ali postoje razlike, na osnovu mjesta prebivališta:

- Različito regulirano obavezno vrijeme rada prije porodiljskog odsustva kao uslov ostvarivanja ovog prava (od 6 do 9 mjeseci);
- Različita visina naknade u odnosu na platu (od 50% do 90%, odnosno 100% u Kantonu 10);
- Različito su definirani minimalni i maksimalni iznosi, što dovodi do toga da samo mali procenat porodilja prima naknadu u definiranom procentu od plate, odnosno samo one čija je plata približna prosječnoj plati FBiH ili kantona ili veća od te prosječne plate.

Jasno je da postoje velike razlike u naknadama za nezaposlene porodilje koje se u najvećem broju kantona svode na jednokratnu pomoć. Važno je uočiti da naknade nezaposlenim porodiljama u većini kantona zavise od visine prihoda domaćinstava. Samo u dva kantona nezaposlene porodilje primaju naknadu u trajanju od 12 mjeseci (Bosansko-podrinjski i Sarajevski) i u četiri primaju naknadu u trajanju od 6 mjeseci. U Srednjobosanskom kantonu je propisana pomoć u ishrani djeteta, ali se ona u praksi ne realizira. Pronatalni dodatak za treće i svako naredno dijete propisan je u dva kantona (Posavski i Bosansko-podrinjski), a u Zeničko-dobojskom kantonu pojedine opštine isplaćuju ovakvu pomoć na temelju godišnjih odluka i zavisno od raspoloživih sredstava u budžetu opštine.

Tabela 3. Visina naknada za zaposlene i nezaposlene roditelje, 2015.

| Kanton                             | Visina naknade za zaposlene roditelje                                                                                                                                                                                                                                         | Visina naknade za nezaposlene roditelje                                                                                                                                   |
|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Unsko – sanski kanton</b>       | 50% prosječne plate porodilje ostvarene u prethodnih 6 mjeseci, a minimalno 50% prosječne plaće u Kantonu u prethodnoj godini. Minimalan iznos ove naknade je 343 KM, a maksimalni nije određen. Naknada se isplaćuje u trajanju od 12 mjeseci.                               | jednokratna naknada u iznosu od 100 KM                                                                                                                                    |
| <b>Tuzlanski kanton</b>            | 90% prosječne plate porodilje ostvarene u prethodnih 6 mjeseci ili 55% prosječne plate kantona, ako je povoljnije za porodilju. Minimalan iznos ove naknade je 55% prosječne plate Kantona, a maksimalni iznos nije definiran. Naknada se isplaćuje u trajanju od 12 mjeseci. | jednokratna naknada u iznosu od 20 % prosječne plate                                                                                                                      |
| <b>Zeničko – dobojski kanton</b>   | 80% prosječne plate porodilje ostvarene u prethodnih 6 mjeseci, u minimalnom iznosu od 200 KM, a u maksimalnom od 724 KM. Isplaćuje se u trajanju od 12 mjeseci.                                                                                                              | ako je ispunjen prihodovni cenzus, isplaćuje se jednokratna naknada u iznosu od 135 KM, a u trajanju od 6 mjeseci je predviđena naknada u iznosu od 49 KM                 |
| <b>Bosansko – podrinski kanton</b> | 80% prosječne plate porodilje ostvarene u prethodnih 6 mjeseci. Minimalni iznos ove naknade je 359 KM (60% prosječne plate Kantona), a maksimalni iznos nije definiran. Ova naknada se isplaćuje u trajanju od 12 mjeseci.                                                    | u trajanju od 12 mjeseci je predviđena naknada u iznosu od 150 KM, a ako se zadovolji prihodovni cenzus predviđena je naknada u iznosu od 120 KM, u trajanju od 6 mjeseci |

|                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                         |
|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Srednjobosanski kanton</b>            | 100% prosječne plate porodilje ostvarene u prethodnih 6 mjeseci, minimalni i maksimalni iznos nije definiran, a naknada se isplaćuje se u vremenskom periodu od 12 mjeseci.                                                                                     | naknadu u iznosu od 70% od prosječne plate Kantona, na osnovu dvije naknade, ukupno 495 KM                                                                                              |
| <b>Zapadnohercegovački kanton</b>        | 70% prosječne plate porodilje ostvarene u proteklih 9 mjeseci, minimalan iznos nije definiran, a maksimalan je prosječna plata u FBiH u proteklom mjesecu. Naknada se isplaćuje u vremenskom periodu od 12 mjeseci.                                             | jednokratna naknada u iznosu od 500 KM, a u periodu od 6 mjeseci se isplaćuje po 100 KM                                                                                                 |
| <b>Kanton Sarajevo</b>                   | 60% prosječne plate u Kantonu, posljednjih godina odlukama je definirana ista naknada za sve porodilje koja iznosi 360 KM. Ova naknada se isplaćuje u vremenskom periodu od 12 mjeseci.                                                                         | jednokratna naknada u iznosu od 210 KM, a u periodu od 12 mjeseci se isplaćuje po 120 KM mjesečno. Ako je ispunjen uslov prihodovnog cenzusa, isplaćuje se 48 KM trajanju od 6 mjeseci. |
| <b>Kanton 10</b>                         | 100% plate iz prethodnog mjeseca, u minimumu od najniže zajamčene plate u FBiH, a maksimalan iznos je prosječna plata u FBiH. Naknada se isplaćuje u trajanju od 12 mjeseci.                                                                                    | po odluci iz 2013. godine, isplaćuje se jednokratna naknada u iznosu od 300 KM                                                                                                          |
| <b>Hercegovačko – neretvanski kanton</b> | Nije donešen Zakon o osnovama socijalne zaštite, zaštite žrtava rata i zaštite porodica s djecom i porodijske naknade se u pojedinim godinama reguliraju odlukama kantonalne vlade. Odlukom se svim porodiljama isplaćuje jednokratna pomoć u iznosu od 400 KM. | jednokratna naknada u iznosu od 400 KM (kao i za zaposlene porodilje)                                                                                                                   |

|                        |                                                                 |                                                    |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| <b>Posavski kanton</b> | Naknade zaposlenim porodicama nisu propisane i ne isplaćuju se. | naknada u iznosu od 150 KM u trajanju od 6 mjeseci |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|

Izvor: <http://zenskamreza.ba>

### ***Porodiljne naknade u Republici Srpskoj***

Ova oblast u Republici Srpskoj je regulirana Zakonom o radu, Zakonom o socijalnoj zaštiti, Zakonom o dječijoj zaštiti i Pravilnikom o ostvarivanju prava iz dječije zaštite. Zakonom o dječijoj zaštiti osnovan je poseban fond koji na pismeni zahtjev poslodavaca priznaje pravo na sredstva za isplatu naknade neto plate majci koja je na porodiljskom odsustvu. Zakon o radu u Republici Srpskoj određuje da žene za vrijeme korištenja porodiljskog odsustva imaju pravo na naknadu plate u visini prosječne plate koju je žena ostvarila u posljednja tri mjeseca prije otpočinjanja porodiljskog odsustva i naknada se mjesečno usklađuje sa rastom prosječnih plata u RS-u. Trajanje porodiljskog odsustva je 12 mjeseci neprekidno, odnosno 18 mjeseci za blizance, svako treće i naredno dijete. Ova naknada ne može biti manja od 50% prosječne plate koju je radnica ostvarila u određenom prethodnom periodu ili od plate koju bi ostvarila da je bila na radu. U RS-u se naknada isplaćuje na teret Javnog fonda za dječiju zaštitu RS-a i to za period od 11, odnosno 17 mjeseci, a poslodavci isplaćuju samo naknadu za prvi mjesec porodiljskog odsustva. Nezaposlene porodilje imaju pravo na materinski dodatak, koji mogu ostvariti pod uslovom da lična primanja od pokretne imovine i katastarski prihod ne prelaze cenzus od 100 KM po članu porodice. Ovo pravo se ostvaruje za prvo troje djece po redu rođenja, u trajanju od jedne godine, a iznosi 30% od prosječne plate ostvarene u privredi u RS-u u prethodnoj godini.

### ***Porodiljne naknade u Brčko Distriktu***

Pravo na porodiljnu naknadu je u Brčko Distriktu za porodilje u radnom odnosu regulirano Zakonom o radu Brčko Distrikta BiH i Zakonom o zdravstvenom osiguranju Brčko Distrikta BiH. Na osnovu pomenutih propisa zaposlenica ima pravo na naknadu plate za period u kojem ne radi zbog porodiljskog odsustva, ta naknada se obračunava od osnovice koju predstavlja prosječna plata porodilje u posljednja tri mjeseca. Naknada plate iznosi 80% od osnovice za naknadu, ali ne može biti ispod minimalne plate za mjesec za koji se naknada obračunava. Zakon o dječijoj zaštiti Brčko Distrikta BiH za porodilje koje nisu u radnom odnosu

predviđa majčinski dodatak. Ovaj dodatak se isplaćuje u trajanju od tri mjeseca i iznosi 15% od prosječne plate u Brčko Distriktu utvrđene prema posljednjim objavljenim podacima Uprave prihoda Brčko Distrikta BiH.

Iz svega navedenog vidljivo je da porodilje u BiH nisu u jednakom položaju, jer u zavisnosti od mjesta prebivališta zavisi visina, ali i samo postojanje prava na porodijsku naknadu. To je posebno izraženo u Federaciji BiH, gdje se u pojedinim kantonima porodijska naknada nikako ne isplaćuje, u ostalim kantonima to nisu ujednačeni iznosi, a i naknade često kasne. O veoma teškom položaju nezaposlenih porodilja govori činjenica da isplata porodijskih naknada njima zavisi od finansijske moći kantona u Federaciji, a u RS-u od toga prelaze li njihova primanja 100 KM po članu porodice. Porodilje koje su već u teškom položaju zbog nedostatka zaposlenja, uz velike poteškoće ostvaruju ovo svoje pravo, a iskustva pokazuju da ga mnoge od njih na kraju i ne ostvare.

### ***Populacijska i porodična politika Bosne i Hercegovine kao odgovor države na demografske probleme***

Na području Bosne i Hercegovine neophodno je donošenje mjera i akcija u cilju usmjeravanja razvoja i obnove stanovništva, kojima bi se uticalo na nepovoljne procese unutar društva. Pitanja zaštite porodica sa djecom i prava majki porodilja su u skladu sa Dejtonskim ustavom u nadležnosti entiteta, te u BiH na državnom nivou ne postoji propis koji na jedinstven način regulira ovo pitanje. Vlade Federacije BiH i Republike Srpske su nadležne za donošenje zakonskih propisa koji reguliraju ovu oblast, a mjere primjenjuju kantoni u FBiH i Javni fond za dječiju zaštitu u RS-u. U Federaciji BiH je ovo pitanje uređeno Zakonom o radu FBiH i Zakonom o osnovama socijalne zaštite, zaštite civilnih žrtava rata i zaštite porodica sa djecom FBiH.

Dakle, naša zemlja nema službenu populacijsku i porodičnu politiku kojom bi se djelovalo na prirodno kretanje stanovništva, smanjenje iseljavanja stanovništva vitalne dobi i stvaranje pretpostavki za rješavanje pitanja zapošljavanja i stambene problematike. Ovo se posebno odnosi na mlade bračne parove i porodice sa djecom. Možda se i može se reći da u Bosni i Hercegovini postoji određena porodična politika, ali je ona uglavnom fokusirana na socijalno ugrožene porodice sa djecom i osiguranje minimalnog standarda života kao što su dječiji doplatak, jednokratne pomoći za novorođenče, porodijske naknade i drugi novčani transferi. Ovakva slika primjene zakona je posljedica decentraliziranog Ustava Bosne i Hercegovine. Kreiranjem zvanične populacijske politike na državnom nivou trebali bi biti utvrđeni pravci djelovanja u pogledu:

- negativnog prirodnog priraštaja,
- prostornog razmještaja stanovništva,
- revitalizacije osnovne funkcije porodice,
- smanjenje trenda iseljavanja,
- stvaranje povoljnijih uslova za zapošljavanje,
- adekvatnije rješavanje stambene problematike i drugih pitanja vezanih za demografska kretanja.

Za porodičnu i populacijsku politiku veoma je važno poduzimanje sistemskih aktivnosti na području usklađivanja poslovnoga i porodičnog života. Obično se žene na tržištu rada suočavaju sa većim poteškoćama od muškaraca. Majke imaju veći rizik od nezaposlenosti i teže im je zadržati posao i vratiti se na tržište rada nakon porodičnog odsustva. Jedan od mogućih načina da se majkama omogući usklađivanje poslovnoga i porodičnog života jeste mogućnost rada sa skraćenim radnim vremenom. Mjere u vezi sa materinstvom i radni uslovi mogu posredno uticati na odluku o veličini porodice i o učestalosti rađanja. Pozitivan uticaj na odlučivanje zaposlenih žena za djecu imaju:

1. dužina plaćenog porođajnog dopusta,
2. dostupne i subvencionirane jaslice i vrtići,
3. mogućnost korištenja plaćenog odsustva za njegu djeteta.

Za rješavanje stambenih problema porodica sa djecom, posebno mladih porodica, značajna je mogućnost korištenja kredita uz povoljnu kamatnu stopu ili dostupnost stana za koji ne treba plaćati visoku stanarinu. Aktivnost koja bi se mogla poduzeti u rješavanju stambenog zbrinjavanja mladih je jamstvo države, odnosno lokalne zajednice u realizaciji kredita mladim bračnim parovima koji su kreditno nesposobni. Ovo se prije svega odnosi na zaposlene sa niskim prihodima, zaposlene na određeno vrijeme i nezaposlene mlade osobe. U okviru navedenoga neophodno je posredstvom zavoda za zapošljavanje izraditi plan i program poticajnih mjera zapošljavanja mladih i nezaposlenih roditelja, te evaluirati učinke aktivne politike zapošljavanja.

Poreznim olakšicama država priznaje određene troškove za izdržavanje članova porodice. Provedba mjera na ovom polju realizirala bi se u okviru usklađivanja domaćih propisa s pravnom stečevinom EU, pri čemu se mora voditi posebna briga o mladim bračnim parovima i porodicama sa djecom. Konkretno pozitivne mjere odnosile bi se na:

1. veće poreske olakšice na plaću za prvo i svako naredno dijete,

2. bračnim parovima i porodicama sa djecom povećati najveći mogući iznos do kojeg se priznaju poreske olakšice za investicijsko održavanje stambenog prostora na osnovu broja djece,
3. uvesti povlaštene stope poreza na dodanu vrijednost na dječiju odjeću, obuću, opremu, hranu i higijenske proizvode.

Kada se govori o pokazateljima ranog razvoja djeteta, onda se govori prije svega o mjerama koje će osigurati optimalan rast i razvoj djece i to u svim komponentama tjelesnoga, mentalnog, emocionalnog, socijalnog zdravlja. Kako bi se mogao osigurati optimalni razvoj, potrebno je posebnu pažnju usmjeriti na rizična razdoblja u razvoju djeteta, a to su trudnoća, porod i razdoblje iza poroda. S tim u vezi, neophodno je sistem zdravstvene zaštite majke i djeteta unaprijediti kroz:

1. uspostavljanje savjetovališta za planiranje porodice i reproduktivno zdravlje,
2. izradu plana i programa sistemskoga praćenja i zdravstvenog nadzora svih majki u toku trudnoće, porođaja i nakon porođaja,
3. provođenje mjera stimulacije i rehabilitacije u ranoj dojenačkoj dobi radi optimalnog razvoja djeteta,
4. unaprijeđenje opreme, kadra i uslova u porodilištima i dječijim odjelima.

Ujedno, unaprijeđenje sistema zaštite zdravlja djece moguće je poticanjem razvoja programa zdravstvenoga odgoja s područja zaštite reproduktivnog zdravlja djece i mladih.

*Literatura i izvori*

- Agencija za statistiku Bosne i Hercegovine (2014) Demografija (tematski bilten), Agencija za statistiku Bosne i Hercegovine, Sarajevo
- Agencija za statistiku Bosne i Hercegovine (2016) Popis stanovništva, domaćinstava i stanova u Bosni i Hercegovini, 2013 – rezultati popisa, Agencija za statistiku Bosne i Hercegovine, Sarajevo
- Bongaarts, J., Sobotka T. (2012) A Demographic Explanation for the Recent Rise in European Fertility, *Population and Development Review*, 38(1), pp. 83–120.
- Bošnjović, I. (1990) Demografska crna jama: nova zamka industrijskog društva, Veselin Masleša, Sarajevo
- Bošnjović, I. (2006) Demografska budućnost i djelotvorna polikulturna zajednica Bosne i Hercegovine, *Pregled* 2/2006, pp. 175–192.
- Breznik, D. (1980) Demografija – analize, metodi i modeli, Naučna knjiga, Beograd
- Bouilllet, Bračić-Ružić, Zrinščak (2002), Neki aspekti zaštite obitelji u Republici Hrvatskoj s obzirom na europski kontekst, Državni zavod za zaštitu materinstva i mladeži, Zagreb
- UN, Economic Commission for Europe (1998), France, Standard Country Report, New York-Geneva
- UN, European Population Conference (1993), Vol. II., Geneva
- UN, Department of Economic and Social Affairs (2004), World Fertility Survey 2003, New York
- UN, Department of Economic and Social Affairs (2004), World Population Policies 2003, New York
- Wertheimer-Baletić, A. (1971), Demografski razvoj i populacijske politike, Ekonomski fakultet, Zagreb
- Wertheimer-Baletić, A., Demografski razvitak razvijenih zemalja - s primjerom Švedske, *Ekonomski misao* br.3/1974
- Wertheimer-Baletić, A., Populacijska politika u zemljama s posttranzicijskim obilježjima razvoja stanovništva, RAD, knjiga 480, Razred za društvene znanosti, HAZU, 2000.
- World Bank, World Economic Outlook (2004), Washington, D.C.
- <http://www.bhas.ba/>
- <http://ec.europa.eu/eurostat>
- <http://www.oeaw.ac.at>
- <http://zenskamreza.ba>

*Abstract*

This work is about the policies relating to population and family, and the necessity of the implementation of these on the territory of Bosnia and Herzegovina. The natural decrease of population, low rates of fertility, the increase of ageing population as well as the striking depopulation will be long-term issues of all aspects of human life. In that regard, there is a need to adopt measures and actions in the state with the aim of directing development and renewal of population. The implementation of population and family policy should be founded on principles of respect of basic human rights, being understood as the right to decide on the number of children.

**Key words:** Population policy, family policy, natality, fertility, depopulation, population

ГРЯДОВКЪ

ПЕДАГОГИЈА



# Uloga i značaj nastavnika u promoviranju pozitivnih vrijednosti u vrijeme velikih migracija

## Sažetak

Živimo u vremenu u kojem pojam migracija postaje svakodnevica. 21. stoljeće obilježava imigracija kao velika pokretačka sila i strukturna karakteristika zemalja. Većina zemalja svijeta pretvara se u raznolika, multietnička društva, a one zemlje koje to još nisu postale na putu su da će ubrzo postati. Posebno je to naglašeno u Europi koja iz tradicionalno emigrantske sredine 20. stoljeća, postaje imigrantska, a danas i glavno odredište svjetskih migranata. Broj migranata neprestano se povećava i procjene su da danas taj broj iznosi oko 214 miliona ljudi, tj. 3,1% svjetske populacije živi u zemlji u kojoj nije rođeno.

Trendovi globalizacije i stvaranje ujedinjene Europe pred odgoj i obrazovanje postavljaju nove zadaće, kako one školske tako i cjeloživotnoga učenja. Obrazovni sistem treba se kontinuirano prilagođavati savremenim potrebama društva. Tako nastavnik dobiva sve značajniju ulogu jer učenik /student treba steći primjenjiva znanja, vještine i sposobnosti koje će mu omogućiti aktivno sudjelovanje u društvenom životu ma gdje se nalazio. Putem masovnih medija učenik sam dolazi do različitih izvora informacija, ali uloga nastavnika je da ga usmjeri i osposobi za poštovanje bogatstva različitosti kultura i pruži mu podršku u stjecanju vještina za prepoznavanje predrasuda, borbi protiv njih i svih oblika diskriminacije gdje god se s njima susretne. Potreba za interkulturalnom pedagogijom ogleda se u novim zadaćama nastave usmjerenim na poštovanje, uvažavanje i značaj prepoznavanja različitosti u svim područjima ljudskoga života. Učenike/studente treba senzibilizirati i pripremiti na pozitivno prihvatanje činjenice kako se čovječanstvo prirodno razvija različitim načinima života, običajima i svjetonazorima, i kako nas upravo ta različitost obogaćuje.

Obrazovanje koje promiče poštovanje različitosti i ljudskih prava suprotstavlja se svim oblicima diskriminacije i promiče vrijednosti na kojima se gradi humano društvo temeljeno na pozitivnim vrijednostima.

**Ključne riječi:** migracije, uloga nastavnika, interkulturalizam, pozitivne vrijednosti.

## Uvod

Živimo u vremenu u kojem se društvo, način života, rada i razmišljanja mijenja jako brzo. Migracije, migracijska kretanja, migracijska kriza, migracijska politika... svi ovi pojmovi postaju naša svakodnevnica. Imigracija kao velika pokretačka sila struktura i obilježava sve veći broj zemalja. Oduvijek su migracijama ljudi prenosili civilizacijska i kulturna postignuća iz jednog područja u drugo. Naravno, same migracije nisu jedini i isključivi faktor kulturnoga i civilizacijskog napretka u pojedinim dijelovima svijeta, ali često su imale aktivni, inovirajući utjecaj na dinamiku komunikacije sa *različitim* ljudima i *različitim* okolinom. Upravo ta različitost je bogatstvo. Stvaraju se multikulturalne zajednice koje mogu opstati samo kroz afirmaciju ideje interkulturalizma koja u različitostima vidi bogatstvo, a ne opasnost. Mnoge zemlje postaju raznolike, multietničke i, kao takve, suočavaju se sa nizom novih zadaća koje treba isplanirati i realizirati, u cilju napretka i boljeg prosperiteta. Kako je obrazovanje stub svakog društva, a mladi budućnost ovog svijeta, blagovremeno treba pripremiti i kurikulare i prosvjetne radnike na promjene u strategijama poučavanja koje su neophodne. Obrazovanje koje promiče različitosti i poštovanje ljudskih prava suprotstavlja se svim oblicima diskriminacije i promiče pozitivne vrijednosti na kojima se gradi humano društvo.

### 1. Migracije -pojam, uzroci i podjele

*Migracije* označavaju kretanje pojedinaca i grupa unutar ili preko granice države. *Imigracija* predstavlja ulazak i nastanjivanje nedržavljana u zemlji primaatelja, a *emigracija* odlazak ili izlazak iz jedne zemlje s namjerom nastanjivanja u drugoj.

Što se tiče pojma *migrant*, ne postoji jedna univerzalna definicija. Ujedinjeni narodi, migrantom smatraju pojedinca koji boravi u drugoj zemlji duže od jedne godine, bez obzira na razloge i načine migriranja.

U praksi se, međutim, koristi različita terminologija, s obzirom na *razlog migriranja* i *vrste migracija*. U savremeno doba govori se o mješovitim migracijskim tokovima koji obuhvataju različite kategorije osoba: izbjeglice, tražitelje azila, ekonomske migrante, žrtve trgovanja ljudima, koje iz različitih razloga napuštaju svoje zemlje porijekla, kreću se i prelaze državne granice bez odgovarajućih dokumenata te nezakonito ulaze u zemlje odredišta.

Različite kategorije migranata mogu usljed različitih okolnosti biti istovremeno u različitim ulogama, te prelaziti iz jedne uloge u drugu, npr. ekonomski

migrant može postati izbjeglicom zbog promjena u zemlji porijekla, odbijeni tražitelj azila koji u određenom roku ne napusti zemlju postaje nezakonitim migrantom, a žrtve trgovanja ljudima mogu pod određenim pretpostavkama dobiti izbjeglički status.

*Prema kriteriju vremena* migracije se dijele na sljedeće tipove:

- stalne migracije: stanovnici se preseljavaju iz svog dotadašnjeg mjesta stalnoga boravka sa namjerom da se u drugom mjestu stalno nastane;
- sezonske (povremene) migracije: stanovnici se privremeno nastanjuju u drugom mjestu radi obavljanja sezonskoga rada, poslije čega se vraćaju u svoje mjesto stalnog boravka. Boravak đaka i studenata u mjestu školovanja za vrijeme nastave može se također uvrstiti u povremene, na neki način sezonske migracije;
- dnevne i sedmične migracije: svakodnevni ili sedmični odlazak ljudi na posao, kao i svakodnevni ili sedmični odlazak đaka i studenata radi pohađanja nastave.

*Prema kriteriju državne pripadnosti*, migracije mogu biti vanjske (pokretljivost van državnih granica) ili unutarnje (pokretljivost unutar zemlje). Vanjske i unutarnje migracije mogu biti stalne i povremene.

Dnevne ili sedmične vanjske migracije su rjeđe i uglavnom se odvijaju u pograničnim područjima.

Unutarnje migracije mogu se klasificirati na lokalne, regionalne i međuregionalne. Lokalne migracije su preseljavanje između različitih naselja unutar iste općine. Regionalne migracije označavaju preseljavanja između općina u istoj makro cjelini.

Spoljne migracije mogu se klasificirati na kontinentalne i međukontinentalne.

*Po kriteriju podjele naselja na gradska i seoska* (ostala naselja), migracije se dijele na međugradske, međuseoske, migracije grad - selo i migracije selo - grad.

Migracije se razlikuju i s obzirom na *motiv ili interes migranata* za pokretljivost. Motivi ili razlozi mogu biti politički, ekonomski, socijalni, porodični i sl. ili prema klasifikaciji: objektivni ili subjektivni.

Migracije mogu biti dobrovoljne i prinudne, organizirane i stihijske.

Odluka o migriranju ovisi prvenstveno o posljedicama kombinacije privlačnih (pull) i potisnih (push) faktora, koji mogu biti ekonomski, društveni ili prirodni. Primjerice, ekonomski faktori koji potiču na emigriranje su bolje gospodarsko stanje, više posla, veća plaća, odnosno obećanje *boljeg života* u zemlji odredišta.

Potisni ekonomski faktori su njihova suprotnost, primjerice niske nadnice ili nemogućnost dobivanja posla.<sup>1</sup>

Ono čemu treba dati veću pozornost je da u okviru migracijskih kretanja često migriraju i djeca bez pratnje koja se, zbog svojih specifičnosti, svrstavaju u najranjiviju skupinu neregularnih migranata. Brojni su razlozi zbog kojih djeca migriraju: potraga za boljim životom, bijeg od siromaštva, političkih sukoba, ratova i progona, gubitak obiteljske sigurnosti ili prirodne katastrofe. Na neizvjesnom putu, bez roditelja i zakonskih skrbnika, izložena su većem riziku zlostavljanja, zanemarivanja i iskorištavanja.

Zbog razlika u pristupu problemu djece bez pratnje u državama EU, države članice su prihvatile jedinstvenu politiku i odgovarajuće mjere koje su našle uporište u: a) Lisabonskom ugovoru koji sadržava odredbe o zaštiti djece bez pratnje i b) Stockholmskom programu koji navodi da se prema djeci migrantima treba prvenstveno odnositi kao prema djeci. Ta dva dokumenta prethodila su usvajanju Akcijskog plana EU o djeci bez pratnje koji propisuje zajednički pristup država članica rješavanju fenomena i temelji se na: a) poštovanju prava djeteta u skladu s Konvencijom UN-a o pravima djeteta i Poveljom EU o temeljnim pravima; b) solidarnosti i podjeli odgovornosti među državama članicama i državama porijekla i tranzita; c) pojačanoj suradnji s nevladinim i međunarodnim organizacijama.<sup>2</sup>

Migracijska kretanja postaju globalni fenomen te ih je moguće istraživati iz perspektive različitih naučnih disciplina.

Migranti se kreću između dvije kulture: kulture zemlje iz koje dolaze i kulture zemlje u koju dolaze. Obrazovanje suvremenoga doba zalaže se za interkulturalnu pedagogiju koja će učenike/studente senzibilirati i pripremiti za sve društvene promjene koje dolaze tako što će se promičući pozitivne vrijednosti, kulturu dijaloga, uvažavanja bogatstva različitosti boriti protiv kršenja ljudskih prava, predrasuda i svih oblika diskriminacije.

## ***2. Multikulturalizam i interkulturalizam***

Nerijetko se pojmovi multikulturalnost i interkulturalnost izjednačavaju, pa su govornici misle da govore o istom iako se ova dva pojma potpuno razlikuju. Dok je interkulturalnost otvaranje, spremnost, naša znatiželja i htijenje upoznati drugo i drugačije, stvoriti mogućnost vlastite promjene i osobni razvoj kroz upozna-

---

<sup>1</sup> Lalić-Novak, G., Kraljević, R., Priručnik za edukatore "Zaštita izbjeglica i ranjivih skupina migranata", Hrvatski Crveni križ, Zagreb, 2014. str. 16.

<sup>2</sup> ibidem str. 30.

vanje drugoga i drugačijeg, multikulturalnost samo uvažava postojanje različitih kultura i to smatra bogatstvom i kvalitetom suvremenoga svijeta i za razliku od interkulturalnosti, ne inzistira na neophodnosti njihove interakcije.

Multikulturalnost njeguje tradicionalne, za svoje etničke grupe karakteristične aspekte kulture, kao što su jezik, običaji, vjera, odijevanje, gastronomija i neke druge obrasce ponašanja koje pripadnici skupine nastoje usvojiti (ako već ranije nisu usvojili) i zadržati, bez promjena.

Multikulturalnost je napredovala u značajnu vrijednost. Dva su pristupa multikulturalizmu: jedan je fokusiran na promoviranje raznolikosti kao vrijednosti same po sebi, a drugi je pristup fokusiran na slobodu mišljenja i donošenja odluka i veliča kulturnu raznolikost do mjere da je ljudi odabiru koliko je god moguće. Pri tome treba imati na umu da se samo ona osoba koja je svjesna svoje kulturne baštine i poštuje ju, koja je srasla sa svojom kulturom ne plaši raznolikosti i zauzima pozitivan stav prema kulturnoj razmjeni.

Pojam multikulturalizma blisko je povezan sa pojmovima kulturni identitet, integracija, društvena kohezija, ali sadržaj tog pojma je složen i višeslojan i može se promatrati preko bitnih obilježja multikulturalnih društava. To su :

- pluralizam doprinosa drugih kultura i civilizacija europskim kulturama;
- raspad i globalizacija kulture izazvani novim tehnologijama na području informacija i komunikacija;
- jezični i etnokulturni proizvod kao nusproizvod povijesti izgradnje nacija-država u Europi;
- regionalni pluralizam (regije kao povijesni, kulturni, geografski i privredni entiteti);
- kulturni pluralizam kao posljedica miješanja zajednica kroz trajno naseljavanje ekonomskih i političkih migranata;
- raširenost Roma i lutalačkih naroda, stanovništva obilježenog kulturnom posebnosću itd.<sup>3</sup>

Multikulturalno obrazovanje temelji se na uvjerenju o pasivnoj koegzistenciji različitih kultura na jednom prostoru i kroz učenje o njima ima za cilj prihvatanje ili bar njihovu toleranciju.

Interkulturalno obrazovanje teži razvijanju održivog načina života u multikulturalnom društvu kroz: izgradnju razumijevanja, uzajamnog poštovanja, dijaloga i nediskriminacije među pripadnicima različitih kultura.

<sup>3</sup> Perotti, A. (1995), *Pledoaje za interkulturalni odgoj i obrazovanje*. Zagreb: Educa.

Prema Ueleu<sup>4</sup> ono teži da promovira i razvije bolje razumijevanje kultura, sposobnost komunikacije između njih, fleksibilniji stav prema kulturnim različitostima i aktivnu socijalnu interakciju u cilju prepoznavanja osnovnih odlika ljudske prirode kao nečega zajedničkog.

Pojam kulture je teško objasniti jer sadrži mnogo elemenata. Postoji mnogo definicija pojma kulture.

“Kultura je skup distinktivnih duhovnih, materijalnih, intelektualnih i emocionalnih obrazaca nekog društva ili grupe ljudi... zajedno sa njihovim životnim stilovima, načinima zajedničkog života, umjetnošću, književnošću, sistemom vrijednosti, tradicijom i vjerovanjem”.<sup>5</sup>

Bitno da svaki pojedinac zna da kultura nije statična, nije dana jednom za uvijek... ona je dinamična, ona je proces koji se mijenja, a svaka osoba je nositelj kulture.

Mi pripadamo različitim skupinama, na ovaj ili onaj način, i svaka od tih *skupina* može pružiti osobi potencijalno važan identitet. Svijest, kako svatko od nas može posjedovati te da doista posjeduje mnoge različite identitete povezane s različitim skupinama kojima istodobno pripadamo, čini nas sposobnima za interakciju s drugima, različitima i drugačijima.<sup>6</sup>

Tvrditi da znamo kulturu *drugog* pretpostavlja dobro poznavanje zajednice koja ima svoj način komunikacije i sporazumijevanja, norme ponašanja, svoja viđenja i stajališta, povijest, iskustva, vjerovanja, vrijednosti i interese.<sup>7</sup>

Biti interkulturalno kompetentan znači biti svjestan kulturne relativnosti prema kojoj ne postoji univerzalan, *normalan* i/ili uobičajen način ponašanja i djelovanja, već su sva naša ponašanja kulturno promjenljiva i različita.<sup>8</sup>

U interkulturalnoj komunikaciji, naglasak nije na kulturnim karakteristikama pojedinca, već u komunikacijskom procesu koji se odvija između sudionika različitoga kulturnog podrijetla, koji međusobno dolaze u posredan ili neposredan kontakt. Stoga, biti interkulturalno komunikacijski kompetentan znači biti

---

<sup>4</sup> Ouellet, F. (1991) L'Educationinterculturelle-essayssurcontenu de la formation des maitres. Paris: EditionsL'Harmattan.

<sup>5</sup> UNESCO: Universal Declaration on Cultural Diversity (2001).

<sup>6</sup> G. Mantovani, Intercultura: la diferenza in casa, u: G. MANTOVANI (ur.), Intercultura e mediazione, Roma, Carocci, 2008, 17-31.

<sup>7</sup> Bruffee, K. (1995), “Sharing our toys: Cooperativelearning versus collaborativelearning”, Change, 1, str. 12-18.

<sup>8</sup> Liddicoat, 2000, str. 51-64.

sposoban približno shvatiti misli druge osobe, bez obzira suglasili se ili ne s njenim načinom razmišljanja.<sup>9</sup>

Identitet nije dan jednom zauvijek. On se izgrađuje i preobražava tijekom cijeloga života. Spoznajom sebe, a otkrivanjem drugih i drugačijih kroz interakciju i plodonosne odnose, dobija se, a ne gubi. Otkrivanjem sličnosti i razlika otklanjaju se predrasude, blijede stereotipi.

### 3. Interkulturalna osjetljivost

Kada govorimo o interkulturalizmu, prije svega mislimo na priznavanje čovjeka i njegove ličnosti, priznavanje kulture i civilizacije s njezinim ograničenjima i bogatstvima, odnosno na svaki dijalog s drugim koji pridonosi upoznavanju nas samih, ali i drugih, različitih od nas.<sup>10</sup>

Interkulturalizam, kao jedno od važnih načela odgojno-obrazovne akcije u kulturno pluralnom društvu, naglašava važnost različitih kultura i obogaćivanje društvene okoline i školske kulture, potičući upoznavanje, razumijevanje i poštovanje drugačijih stilova života i svjetonazora te razvoj interkulturalne osjetljivosti. Interkulturalna osjetljivost neophodna je za život i rad u multikulturalnim društvima. Prema nekim autorima<sup>11</sup>, emocionalna sposobnost koja se ogleda u osjetljivosti pojedinca prema osobi drugačijega kulturnog porijekla postala je jedna od najznačajnijih kompetencija u interkulturalnim odnosima.

#### 3.1. Benetov razvojni model interkulturalne osjetljivosti

Interkulturalna osjetljivost nije urođena ljudska osobina. Ona se uči, razvija i njeguje.

*Benet* je razvio *model interkulturalne osjetljivosti* koji opisuje stadijume kroz koje pojedinci i društva prolaze u susretu sa drugim kulturama: od poricanja

<sup>9</sup> Piršl, E, Interkulturalna osjetljivost kao dio pedagoške kompetencije, u: Previšić, V. i dr. (ur), Pedagogija prema cjeloživotnom obrazovanju i društvu znanja, Zagreb, Hrvatsko pedagogijsko društvo, 2007, 275–291.

<sup>10</sup> Piršl, E., Benjak, M. (2003), Humanistički odgoj – temelj interkulturalizma. U: Pavličević-Franić, D., Kovačević, M. (ur.), Komunikacijska kompetencija u višjezičnoj sredini II.: teorijska razmatranja, primjena. Jasrebarsko: Naklada Slap, str. 182.

<sup>11</sup> Abe i Wiseman, 1983, str. 53-67; Chen i Starosta, 1996, str. 353-383; Cui i Awa, 1992, str. 311-328; Koester i Olebe, 1998, str. 233-246; Martin, 1987, str. 337-355.

postojanja razlika, tj. krajnjeg *etnocentrizma*, ka stadijumima uočavanja i prihvatanja istih, odnosno, *etnorelativizma*.<sup>12</sup>

Benetov razvojni model interkulturalne osjetljivosti razlikuje tri osnovna stadija etnocentrizma i tri stadija etnorelativizma, i unutar svakog od njih nekoliko razvojnih međustadija.

Tabela 1. Stadiji razvoja interkulturalne osjetljivosti (Benetov model)<sup>13</sup>

| ETNOCENTRIZAM |                          |                                        | ETNORELATIVIZAM             |            |                               |
|---------------|--------------------------|----------------------------------------|-----------------------------|------------|-------------------------------|
| 1             | 2                        | 3                                      | 4                           | 5          | 6                             |
| poricanje     | odbrana                  | mini-miziranje                         | prihvatanje                 | adaptacija | integracija                   |
| izolacija     | omalova-<br>žavanje      | fizički<br>univerzalizam               | bihevioralni<br>relativizam | empatija   | kontekstualna<br>evaluacija   |
| separacija    | superiornost             | transcenden-<br>talni<br>univerzalizam | vrjednosni<br>relativizam   | pluralizam | konstruktivna<br>marginalnost |
|               | obrtanje u<br>suprotnost |                                        |                             |            |                               |

Prema Benetu, što je iskustvo s kulturno drugačijim složenije i učestalije, to je kompetencija u interkulturalnim odnosima veća. Svaki stadij određen je specifičnim ponašanjem i stavovima, ima određen pogled na svijet uključujući i niz karakteristika. Sve ovisi o tome kako neko doživljava i shvaća svijet, takvo će biti i njegovo ponašanje.

Za etnocentrični pogled na svijet vlastita kultura je mjerilo pomoću koje se procjenjuju druge kulture. Za razliku od etnocentričnog za etnorelativni pogled vlastita kultura upoređuje se s ostalim kulturama.

*Prvi stadij etnocentrizma* je poricanje, negiranje ili zanemarivanje kulturnih razlika. Javlja se kod osoba odraslih u kulturno homogenim sredinama koje nisu imale mnogo ili nimalo kontakata sa pripadnicima drugih kultura. *Drugi stadij*

<sup>12</sup> Bennett, M. J. (1993). Towardsethnorelativism: A developmental model of interculturalsensitivity. U: Paige, R. M. (Ed), Education fot the InterculturalExperience. Yarmouth, ME: Inter-cultural Press, str. 21-71.

<sup>13</sup> Mrše, S. , Petrović, D. , Gošović, R. I Jerotijević M. (2007) Interkulturalno obrazovanje.

*etnocentrizma* je odbrana od razlika. Ona podrazumijeva da se primijete i uočavaju kulturološke razlike, ali sa negativnim stavom. Kulturološke razlike se doživljavaju kao strah, prijetnja vlastitom identitetu pa se javlja otpor. Ovaj stadij obilježavaju stereotipi, otvorena nesklonost i grupisanje na *mi* i *oni*.

Posljednji, *treći stadij etnocentrizma* je minimiziranje kulturoloških razlika. Na ovom stadiju se pojavljuju prve naznake uvažavanja drukčijega pogleda na svijet. Osoba je svjesna kulturnih razlika, ali nastoji da ih umanja i minimizira stanovištem da su svi ljudi u suštini isti. Za ovaj stadij karakteristična je izjava: *Svi smo mi isti*. Što se tiče tog stajališta, postoje dva različita stajališta *iste* ljudske prirode:

- fizički univerzalizam koji inzistira na fiziološkim sličnostima, odnosno osnovnim ljudskim potrebama... za vodom, zrakom, hranom, a kulturno se opaža kao produžetak biološkog i time se minimizira njegov značaj.
- transendalni univerzalizam zastupa stajalište da su svi ljudi isti zahvaljujući duhovnim, političkim i drugim sličnostima.

Dakle, etnocentrizam se temelji na monokulturalnoj perspektivi i predstavlja načine kako izbjeći priznavanje postojanja kulturnih razlika ili njihovim negiranjem, ignoriranjem ili njihovim minimiziranjem.

Suprotno stajalište etnocentrizmu- *etnorelativizam* zastupa naglašavanje važnosti postojanja i razumijevanja kulturne različitosti, usklađivanje osobnih viđenja drugih te integriranje značajnih elemenata u osobni identitet. Etnorelativizam ima tri stadija.

*Prvi stadij etnorelativizma* je prihvatanje razlika u kojoj osoba prepoznaje i cijeni kulturne razlike. Vodeći princip je kulturni relativizam što ističe da nijedna kultura nije bolja niti lošija od drugih. U ovom stadiju po prvi put kulturne razlike izazivaju pozitivne reakcije. Razlike se prihvaćaju na dva načina:

- bihevioralni relativizam: osoba razlike prihvata na ponašajnom nivou- ponašanje se mijenja ovisno o kulturnom kontekstu.
- vrijednosni relativizam: pored ponašanja, vrijednosni sistem i uvjerenja također variraju u ovisnosti o kulturnom kontekstu, odnosno, od jedne do druge kulturne zajednice.

*Drugi stadij etnocentrizma* je prilagođavanje na različitosti. Prilagođavanje ili adaptacija sastoji se u tome da osoba mijenja svoje viđenje osobe kulturno drugačijeg porijekla. Postoje dva načina prilagodbe:

- empatija, kao svjesna kompetencija osobe da ima sposobnost razumijevanja drugih tako što gleda iz njihovog ugla i

- pluralizam: osoba je usvojila, *internalizirala* više različitih pogleda na svijet.

Na ovom stadiju promjene *stanja i pogleda* osoba može ostvarivati interaktivne odnose s ljudima iz druge kulture.

*Treći stadij etnocentrizma*, i posljednji, je integracija različitosti. Osoba u ovom stadiju je prerasla adaptaciju, usvojila je višestruki kulturni pogled na svijet koji joj omogućava jedinstveni pogled na svijet i time njezin identitet nadmašuje kulturne grupe kojima pripada. Osobe koje su ovladale ovim stadijem su često u ulozi međunarodnoga medijatora ili ambasadora. Upravo to i jeste cilj etnorelativizma: povećati svijest svakog pojedinca i učiniti ga interkulturalno osjetljivim u situacijama s osobama kulturno različitog porijekla.<sup>14</sup>

Tvorac modela interkulturalne osjetljivosti, Benet, naglašava da društva, institucije, pojedinci kao krajnji stadij razvoja interkulturalne osjetljivosti prihvataju i primjenjuju minimiziranje. Nastoje izgraditi svijet u kom će ljudi dijeliti iste vrijednosti tzv. ideja o univerzalnim vrijednostima. Međutim, problem je što se ta ideja obično temelji na vlastitom vrijednosnom sistemu.

#### ***4. Interkulturalizam u obrazovanju***

Obrazovanje ima značajnu ulogu u multikulturalnim zajednicama: u stvaranju i podršci razvoju interkulturalnih vještina, sposobnosti, znanja i vrijednosti, kao i moć utemeljenja etnorelativističkih principa.

Kompleksan proces zahtijeva uključivanje (inkluziju) različitih perspektiva i pogleda (multiperspektivnost) čiji je cilj:

- promovirati kulturni pluralizam, odnosno postojanje drugih vrijednosnih sistema,
- razvijati poštovanje različitih životnih stilova i graditi njihovo razumijevanje<sup>15</sup>,
- kultivirati posvećenost ravnopravnosti, dajući djeci pravo da odgovorno prave izbore i preduzimaju akcije protiv diskriminacije i predrasuda,
- uvažavati sličnosti i različitosti u pogledu kulturnih vrijednosti.

Način da se ovi ciljevi ostvare jeste razvoj interkulturalnoga kurikulumu koji sadrži učenje o jezicima, historiji i kulturama manjinskih grupa u društvu.

---

<sup>14</sup> Kompendium: Studij interkulturalno razumevanje i ljudska prava, Helsinški komitet za ljudska prava Norveške, mart 2010.

<sup>15</sup> Intercultural Education i PrimarySchool, NCCA; Dublin, 2005.

Karakter interkulturalnoga obrazovanja istaknut je u specifičnim ciljevima kroz *četiri stuba obrazovanja* koje je identificirala Međunarodna komisija za obrazovanje za 21. stoljeće, a oni su slijedeći: učiti da znam, učiti da radim, učiti da živim zajedno s drugima i učiti da budem razvijenija ličnost. Za prihvatanje i razvoj interkulturalizma, pored ostalih, posebno je značajan dokument UNESCO-a, usvojen 1974. na 18. Generalnoj konferenciji u Parizu koji donosi posebne preporuke o odgoju za međunarodno razumijevanje, mir, ljudska prava i slobode čovjeka, posebno o pravima djeteta i mladih za odgoj na maternjem jeziku.

U smjernicama UNESCO za interkulturalno obrazovanje<sup>16</sup> istaknuta su tri osnovna principa interkulturalnog obrazovanja:

| I princip                                                                                                                                                           | II princip                                                                                                                                                                | III princip                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Interkulturalno obrazovanje poštuje kulturni identitet učenika/učenica kroz pružanje kulturalno odgovarajućega i respozivnog <u>kvalitetnog obrazovanja za sve.</u> | Interkulturalno obrazovanje pruža svim učenicima/učenicama kulturalna znanja, vještine i stavove koji su im neophodni da budu <u>aktivni i odgovorni građani društva.</u> | Interkulturalno obrazovanje pruža svim učenicima/učenicama kulturalna znanja veštine i stavove koji ih osposobljavaju da doprinose <u>poštovanju, razumijevanju i solidarnosti</u> među pojedincima, etničkim grupama, socijalnim i kulturnim grupama i nacijama. |

Suočavanje s drugim i drugačijim postala je naša svakodnevica, a osjetljivost na razlike postaje dio samosvijesti i poštivanja drugih, što se očituje u kritičkoj osvijećenosti o zajednici u kojoj živimo i o procesima kojima prisustvujemo. Osjetljivost za drugoga usmjerava naše ponašanje i postupke prema aktivnom i odgovornom suživotu i suradnji u multikulturalnoj i plurijezličnoj sredini.<sup>17</sup>

Interkulturalno obrazovanje se prenosi i usvaja na dva načina: putem formalnog i neformalnog obrazovanja. Praksa pokazuje da je neformalan vid dominantan, i da se još uvijek prelaze barijere za njihovo sjedinjavanje.

<sup>16</sup> Delors, Jacques: Learning: The Treasure Within- report to UNESCO of the International Commission on Education for the Twenty- first Century, UNESCO, 1996.

<sup>17</sup> Čebren, N. (2005), Uvođenje interkulturalnih elemenata u nastavu stranoga jezika s naglaskom na engleskom kao *lingui franci*. U: Benjak, M., Požgaj Hadži, V. (ur. ), Bez predrasuda i stereotipa: interkulturalna komunikacijska kompetencija u društvenom i političkom kontekstu. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 91-117.

Počeci formalnog interkulturalnog obrazovanja u Europi vezani su za projekt Savjeta Europe *Demokratija, ljudska prava, manjine: obrazovni i kulturni aspekti*, kojim su predstavljeni principi interkulturalnog obrazovanja. Temelji su postavljeni sa projektima: *Građansko obrazovanje i Obrazovanje za demokratsko građanstvo*.

Polazeći od pretpostavke da u međusobnu interakciju ne dolaze kulture, već osobe koje su nositelji različitih kulturnih iskustava, interkulturalnim odgojem i obrazovanjem žele se potaći one kompetencije koje će olakšati komunikaciju, miran suživot i uzajamno kulturno bogaćenje osobnoga i kolektivnog identiteta.

#### 4. 1. Interkulturalne kompetencije nastavnika

Uloga nastavnika u savremenoj školi bitno mijenja, na njega utječu i prepliću se društveni, osobni i institucijski faktori, za interkulturalno obrazovanje od nastavnika se očekuje da ima interkulturalne kompetencije.

Interkulturalna kompetencija je:

- uspostavljanje zadovoljavajuće interakcije i komunikacije s osobama druge kulture,
- usvajanje interkulturalnih stavova, znanja i vještina -bolje razumijevanje i poštovanje različitih kultura,
- usvajanje djelotvornoga ponašanja u drugim kulturama -interkulturalna osjetljivost.

Elementi interkulturalne kompetencije su: interkulturalni stavovi, znanje, vještine interpretacije, vještine otkrivanja i kritička kulturna svjesnost i politička kultura.

Interkulturalno kompetentna osoba ima: sposobnost medijacije, interpretacije, kritičkog i analitičkog razumijevanja svoje i tuđe kulture - interkulturalnog komuniciranja, sposobna je *vidjeti*, razumjeti i prihvatiti odnos između različitih kultura, ima kognitivnu, emocionalnu i ponašajnu dimenziju. Interkulturalna kompetentnost manifestira se u određenim emocionalnim i kognitivnim sposobnostima, u fleksibilnom ponašanju i komunikaciji, u empatiji i motivaciji za prilagođavanjem, u drukčijem viđenju stvarnosti. Interkulturalno kompetentna osoba ne prihvata pasivno društvenu stvarnost, već naprotiv, ona uvijek nalazi prijedloge i aktivno sudjeluje u novim prijedlozima i idejama.

### 5. Uloga nastavnika u savremenom obrazovanju

Uloga nastavnika u savremenom obrazovnom sistemu, od predškolskih do visokoškolskih ustanova se značajno promijenila i mijenja se. Obrazovni sistem se kontinuirano prilagođava promjenama globalizacije i razvoju tehnoloških dostignuća. Dok je nekada nastavnik imao sadržajni pristup nastavi, dakle planirao je sadržaje, svoje predavanje i načine na koji će učeniku/studentu prenijeti znanje, u savremenom društvu nastavnik ima razvojni pristup nastavi. On polazi od cilja učenja i planira ne svoju, već aktivnost učenika/studenta na satu. Povezuje ciljeve učenja sa aktivnostima, vodeći računa o ishodima učenja - šta će učenik/student naučiti. Učenje se tako ogleda u trajnoj promjeni. Kada je učenje interaktivno proces, a nastavnik za svoje učenike/studente odabere ili im pruži mogućnost izbora u strategijama učenja, učenje postaje aktivno, učenje sa razumijevanjem, učenje koje motivira. Nove vrijednosti u poučavanju postaju: upotreba znanja, analiza znanja, sinteza znanja-stvaralačko mišljenje i vrjednovanje znanja-kritičko mišljenje. Iskustveno bi učenje stoga trebalo biti primarno u interkulturalnom obrazovanju, a njime se postiže: svjesnost o cilju i predmetu učenja, razvijanje profesionalne kompetencije (sposobnosti) za rješavanje problema, osposobljavanje za odlučivanje i primjenu rješenja i podizanje socijalne odgovornosti kroz rad u konkretnom društvenom kontekstu.<sup>18</sup>

Nastavnik kreira i implementira različite strategije učenja kako bi promovirao konceptualno razumijevanje, potaknuo inovativnost, kreativnost, samostalno istraživanje, rad na projektima, saradnju te istraživanja unutar pojedinih područja i među različitim područjima. Kroz interaktivno učenje-učenje koje uključuje interakciju sa drugim učenicima/studentima, nastavnikom, okruženjem i/ili materijalima za učenje učenik/student uči s razumijevanjem i osim znanja izgrađuje i razvija svoje vještine koje će mu pomoći u svakodnevnom životu i obavljanju profesije za koju se školuje. U toku nastavnog procesa i rada na projektima, volontiranju, uključivanjem u različite aktivnosti unutar lokalne zajednice, uloga nastavnika je osposobiti učenika da prepozna univerzalne vrijednosti, pozitivne vrijednosti, osnaži njegovu emotivnu inteligenciju i interkulturalne kompetencije.

Interkulturalizam u školi/fakultetu trebao bi se ogledati u razvoju interkulturalnih kompetencija kao što su kreativnost, autokritičnost, sposobnost analiziranja vlastitih postupaka u odnosu na *drugoga* i obrnuto, odgovornost, poštovanje sebe i drugog i, naravno, aktivno sudjelovanje u aktivnostima unutar lokalne zajednice. Učenici/studenti trebaju promovirati ljudskost, solidarnost, humanost,

<sup>18</sup> Grozdanić V. (2003): Suradničko i iskustveno učenje, U: Cota- Bekavac, M., Grozdanić V., BengeKletzien. Zagreb: Forum za slobodu odgoja, 33-56.

uvažavanje i poštovanje, borbu protiv predrasuda i svakoga oblika diskriminacije. Od nastavnika se zahtijeva da bude interkulturalno kompetentan, a to znači imati razvijenu sposobnost verbalne i neverbalne komunikacije, dobro poznavati svoje i druge kulture, imati razvijenu sposobnost poštovanja, razumijevanja i prihvatanja učenika drugih kultura, bez poteškoća uspostavljati interaktivan odnos sa *drugim*, kontinuirano nadograđivati saznanja o sebi na individualnoj i na razini pripadajuće grupe, sposobnost povećane otvorenosti, fleksibilnosti i kreativnosti, shvaćati posljedice diskriminacije kulturno drukčijih te sposobnost razvoja nestereotipnog mišljenja i antipredrasudnih stavova.<sup>19</sup>

Cilj interkulturalnog odgoja i obrazovanja u školi ne bi smio biti isključivo u znanju već u stavu prema znanju i potrazi za njim i njegovoj upotrebi u korist pojedinca, ali i društva.<sup>20</sup> Uloga nastavnika je da kroz interaktivnu metodologiju rada uključi učenika što više u nastavni proces, da ga motivira da otkrivajući i upoznajući sebe bude otvoren za interakciju sa drugim i drugačijim. Kako bi osoba naučila živjeti u interkulturalnom okruženju treba prije svega naučiti odmaknuti se od svoga stajališta kako bi vidjela stvarnost i sa stajališta drugih, a da pritom ne izgubi vlastitu samostalnost prosuđivanja. Učenike/studente treba naučiti spoznati sebe, probati vidjeti sebe *izvan sebe* - iz druge perspektive... “... da sam ja rastao/la u takvoj porodici ja bih... ; ... da sam se ja našao u novoj sredini kao emigrant...”.

Ljudska prava određuju naš život, naše bivstvovanje. Ona nas čine boljim ljudima. Ne- prihvatanje *drugog* i *drugačijeg* je čest razlog kršenja ljudskih prava. Ljudska prava, ali i obaveze i odgovornosti uče se od rođenja, ali najznačajnije mjesto i odgovornost trebaju preuzeti odgojno-obrazovne institucije. Nastavnik koji ulaže trud i napore da u svom svakodnevnom radu promiče pozitivne vrijednosti, poštovanje *drugog* i drugačijeg, poštovanje ljudskih prava kroz učenje prava, ali i obaveze i odgovornosti, koji interkulturalnom pedagogijom gradi *stazice mira i suživota* među *različitim*, on gradi bolju i sretniju budućnost za nove generacije, obezbjeđuje mir, toleranciju i suživot.

---

<sup>19</sup> Kim, Y. Y. (1991), Intercultural communication competence. U: Toomey, T. , Korzeny, F. (Eds), *Cross-cultural interpersonal communication*. Newberry Park, CA: Sage, str. 259-275.

<sup>20</sup> Zaki, A. (2005), Jezična distribucija. U: Benjak, M. , Požgaj Hadži, V. (ur. ), *Bez predrasuda i stereotipa: interkulturalna komunikacijska kompetencija u društvenom i političkom kontekstu*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 23-49.

### ***Zaključak***

Svjedoci smo da sveopćom globalizacijom i velikim migracijskim kretanjima većina društava, više nego ikad ranije, postaju multikulturalna. Informacijska i komunikacijska dostignuća također imaju utjecaja na naše živote jer nam omogućavaju znanje o drugim kulturama. Ljudi sve više migriraju, a razlozi migracija su različiti.

Danas, u 21. Stoljeću ljudi putuju na najudaljenija mjesta svijeta. Svako od tih putovanja je i susret sa drugačijim kulturama, jezikom i običajima. Multikulturalna društva su naša stvarnost. Kako živjeti u multikulturalnom društvu briga je svih, ali odgovornost je ipak institucionalne prirode. *Zadana, određena* ili ne, odgovornost je na odgojno-obrazovnim sistemima.

Obrazovni sistem ima veoma odgovornu ulogu u promicanju pozitivnih vrijednosti, stvaranju dijaloga i mirenju različitih kultura, jačanju demokratije i poštovanju ljudskih prava te borbi protiv svih oblika predrasuda, diskriminacije i nasilja u multikulturalnom društvu. Nastavnici mlade trebaju pripremiti ne da žive jedni pored drugih, već za suživot i poštivanje različitosti, za interkulturalni dijalog. Kako bi obrazovni sistem ispunio zadaće koje stalne društvene promjene nameću, potrebno je prilagoditi školske kurikule i educirati nastavnike za interkulturalnu pedagogiju. Kulturne razlike i njihova uloga u svakodnevnom životu se odražavaju i na ponašanje učenika i nastavnika u školi i faktori su koji u značajnoj mjeri utječu na odgojno-obrazovni proces. Kompetentni nastavnici stvarat će pozitivno školsko ozračje za kvalitetne interakcije, razvijati interkulturalnu osjetljivost, poticati učenike /studente da kroz različite aktivnosti i iskustveno učenje aktivno sudjeluju u usvajanju znanja i vještina promičući kulturu dijaloga. Interkulturalna perspektiva je i u promjenama strategija poučavanja u obrazovnim ustanovama. Odgojno-obrazovni proces interkulturalno će osvijesti učenike/studente uključi i u strategije poučavanja i studije slučaja, simulacije, igranje loga, projektno skupno istraživanje, okrugle stolove, diskusije, debate i sl. Mlade treba pripremiti za sve nastale društvene promjene tako što će razvijanjem samosvijesti sopstvene kulture i identiteta prihvatati druge i drugačije kulture kao bogatstvo, kao razvoj vlastitoga identiteta.

Obrazovanje koje promiče poštivanje različitosti i ljudskih prava suprotstavlja se svim oblicima diskriminacije i promiče vrijednosti na kojima se gradi humano društvo temeljeno na pozitivnim vrijednostima.

*Literatura*

- Bennett, M. J. (1993). Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity. U: Paige, R. M. (Ed), Education for the Intercultural Experience. Yarmouth, ME: Intercultural Press, str. 21-71.
- Bennett, Milton J. (1993) O etnocentrizmu: razvoj modela interkulturalne osjetljivosti.
- Bruffee, K. (1995), "Sharing our toys: Cooperative learning versus collaborative learning", Change, 1, str. 12-18.
- Čebren, N. (2005), Uvođenje interkulturalnih elemenata u nastavu stranoga jezika s naglaskom na engleskom kao lingui franci. U: Benjak, M. , Požgaj Hadži, V. (ur. ), Bez predrasuda i stereotipa: interkulturalna komunikacijska kompetencija u društvenom i političkom kontekstu. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 91-117.
- Delors, Jacques: Learning: The Treasure Within- report to UNESCO of the International Commission on Education for the Twenty- first Century, UNESCO, 1996.
- G. Mantovani, Intercultura: la differenza in casa, u: G. MANTOVANI (ur.), Intercultura e mediazione, Roma, Carocci, 2008, 17-31.
- Hrvatić, N. , Piršl, E. (2005), Kurikulum pedagoške izobrazbe i interkulturalne kompetencije učitelja, Pedagogijska istraživanja, 2, str. 257.
- Liddicoat, 2000, str. 51-64.
- Mrše, S. , Petrović, D. , Gošović, R. I Jerotijević M. (2007) Interkulturalno obrazovanje i razumijevanje - bazični priručnik za nastavnike i nastavnice, Beograd.
- Ouellet, F. (1991) L'Education interculturelle-essays sur contenu de la formation des maitres. Paris: Editions L'Harmattan.
- Perotti, A. (1995), Pledoaje za interkulturalni odgoj i obrazovanje. Zagreb: Educa.
- Piršl, E, Interkulturalna osjetljivost kao dio pedagoške kompetencije, u: Previšić, V. i dr. (ur), Pedagogija prema cjeloživotnom obrazovanju i društvu znanja, Zagreb, Hrvatsko pedagoško društvo, 2007, 275–291.
- UNESCO: Universal Declaration on Cultural Diversity (2001).
- Vodič za unapređivanje interkulturalnog obrazovanja, Fond za otvoreno društvo, Beograd, 2009.
- Zaki, A. (2005), Jezična distribucija. U: Benjak, M. , Požgaj Hadži, V. (ur. ), Bez predrasuda i stereotipa: interkulturalna komunikacijska kompetencija u društvenom i političkom kontekstu. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 23-49.

## UPUTE SURADNICIMA

1. Radovi trebaju biti pisani u MS Word-u sa sljedećim karakteristikama: Times New Roman (TNR), 12 pt, s proredom 1,5 liniju (line spacing), uvlakom prvoga retka (first line indentation) te razmakom između paragrafa od 6 pt (spacing below). Ako se koristi neki specifičan font (grčki ili sl.), obavezno ga treba dostaviti uz rad.
2. Radovi od a) do e) iz r. br. 7 (v. dolje) opremaju se sažetkom (abstraktom) na pola kartice (do 900 karaktera, s razmacima) s maksimalno osam ključnih riječi, istim fontom (TNR) veličine 10 pt. Sažetak i ključne riječi postavljaju se ispod naslova ili podnaslova. Radovi se također mogu opremiti sažetkom i ključnim riječima na nekom stranom jeziku (engleski, njemački, talijanski, francuski...) koji se postavljaju na kraju teksta.
3. Ilustracije treba postaviti unutar teksta i obavezno ih potpisati (TNR, 10 pt); ilustracije je, uz tekst, potrebno obavezno dostaviti i u originalnim grafičkim formatima (jpg, png, pdf ili neki drugi) i u originalnoj rezoluciji/veličini. Ako se radi o notnim zapisima, grafikonima, skicama..., onda ih dostaviti u formatima ai ili pdf.
4. Pomoćni tekst, fusnote, uraditi onako kako to MS Word predviđa (insert footnote) i to istim fontom (TNR) 10 pt.
5. Bibliografski podaci (izvori i literatura) unose se na kraju teksta (TNR, 10 pt) na sljedeći način:
  - za knjige: PREZIME, Ime, *Naslov*, Grad izdanja: Izdavač/Nakladnik, godina. (u fusnoti poslije naslova navodi se stranica kao str. xx.);
  - za članke iz zbornika: PREZIME, Ime, *Naslov*, u: "Naslov Zbornika" (ur: Ime i prezime), Grad izdanja: Izdavač/Nakladnik, godina. (u fusnoti kao za knjige);
  - za članke iz časopisa/revija/magazina: PREZIME, Ime, *Naslov*, "Ime Časopisa", Grad izdanja, godište ili svezak, broj izdanja, godina, str. (u fusnoti kao za knjige).
6. Radovi podliježu recenziji.
7. Radovi se razvrstavaju u sljedeće grupe:
  - a) Originalni naučni članak,
  - b) Stručni članak,
  - c) Prethodno saopćenje,
  - d) Izlaganje na naučnom/znanstvenom skupu,
  - e) Pregledni članak,
  - f) Ostalo (kritika, prikaz, recenzija, intervju, kronika, bibliografija itd.).
8. Strana imena i nazivi pišu se izvorno. Dozvoljeno je dodati izgovor u zagradi.

Molimo suradnike da se pridržavaju ovih uputa kako bi olakšali posao Uredništvu te bili sigurni da će im članak biti korektno objavljen.

*Uredništvo*

