SlavVaria

1
2023

PTE BTK Szlavisztika Intézet

SlavVaria

1/2023

SlavVaria

1/2023

Szerkesztette
Blazsetin Vjekoslav, Povarnyicina Marina, Pozsgai István

Pécs
2023

SlavVaria

A Pécsi Tudományegyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Szlavisztika Intézetének
folyóirata

Szerkesztőbizottság
Editorial Commitee

Blazsetin István, Blazsetin Vjekoslav, Bockovac Tímea,
Komjáti Diána, Kovács Ekaterina, Povarnyicina Marina,
Pozsgai István, Végh Andor, Wolosz Robert

Főszerkesztő
Editor-in-Chief
SZABÓ TÜNDE

Technikai szerkesztő
Technical and Layout Editors
Pozsgai István, Wolosz Robert

HU ISSN 2786-2550 (Online)
HU ISSN 2786-2569 (Print)

A cikkeket a következő e-mail címre küldjék
Articles should be sent to the following e-mail address
slavvaria@pte.hu

TARTALOMJEGYZÉK

IRODALOMTUDOMÁNY és KULTUROLÓGIA

Регеци Ильдико: Рассказ А.П. Чехова «Студент» и рефлексия венгерского писателя Деже Костоланьи в очерке «Tavaszi gyász» («Весенний траур») 9

Mikola Gyöngyi: The Liquid Mirror (Transcending Aesthetic Utopianism in Nabokov's *Invitation to a Beheading and The Gift*) 19

Юнгер Михайло Бейлович: Соцреалізм пастка для письменника або Євангеліє від Бейло Юнгера 27

Tóthová Laura: Интертекстуальные отсылки в рассказе Л. Петрушевской «Новые Робинзоны» 39

NYELVÉSZET és SZAKMÓDSZERTAN

Banković-Mandić Ivančica – Peruško Katja: Pristup gramatičkim temama u hrvatskom kao inom jeziku 49

Bockovac Timea: Krležin *Aretej, ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* u prijevodu Zoltána Csuke 61

Денисюк Василь Вікторович: Функціювання повних і коротких форм інфінітива в поезії Миколи Бажана 75

Мирчевска-Бошева Биљана: Фраземи со компонента *мачка/мачор* во македонскиот и во рускиот јазик 83

Шилов Володимир: «Живешь только дважды»: Временные особенности Закарпатской области на примере венгерских элементов 95

KÖNYVISMERTETÉS és RECENZIÓ

Vegh Andor: Osvrt na djelo: Tihomir Vujičić: *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj* 111

Blazsetin Vjekoslav: Književnoteorijski smeč u krležologiji: *Krležine pokretne i nepokretne slike* Istvána Lukácsa 137

IRODALOMTUDOMÁNY
KULTUROLÓGIA

SlavVaria 1/2023. 9–18
DOI: 10.15170/SV.1/2023.9

ИЛЬДИКО РЕГЕЦИ
(Дебрецен, Венгрия)

Рассказ А.П. Чехова «Студент» и рефлексия венгерского писателя Деже Костоланьи в очерке «Tavaszi gyász» («Весенний траур»)

Резюме: В очерке Деже Костоланьи «Tavaszi gyász» («Весенний траур»), написанном в 1909 г., делается попытка воссоздать определяющее чувство детства писателя – атмосферу печали, пронизывающей Страстную пятницу. В этом произведении детское переживание рассматривается как опыт, определяющий взрослую личность, а зарисованные с тщательностью художника картины перекликаются с рассказом А. Чехова «Студент» 1894 года. Представленное в публицистическом тексте жизненное переживание Костоланьи поддается осмыслению через горизонт восприятия малого прозаического произведения русского писателя. В то же время, под влиянием чеховской поэтики, это произведение не просто конкретизирует прежний опыт через дополнительное содержание художественного текстотворчества, но и расширяет, претворяет его в универсальный опыт, открывая путь к индивидуальному переживанию мистерии Пасхи.

Ключевые слова: процесс воспоминания, мистерия Пасхи, мотив сада, интертекстуальность

Жар, траур мечутся во мне –
это – темный весенний траур.
Деже Костоланьи: *Среди огня*[1]

Поэтическая близость Деже Костоланьи и А.П. Чехова, вдохновленность венгерского писателя Чеховым является давно обсуждаемым (см. ZÁGONYI 1990: 76–110), но до сих пор недостаточно раскрытым феноменом истории литературы. Общеизвестно, что Костоланьи был хорошо знаком с Чеховым, как с новеллистом[2], так и с драматургом. На

[1] На произведения Костолани здесь и в дальнейшем ссылаюсь в моем переводе.

[2] По сообщению Адама Костоланьи мы знаем, что в его собственности имелось четырехтомное йенское издание произведений русского писателя 1901–1902 гг. и два сборника его рассказов на венгерском языке. Загоньи предполагает, что данные сборники были популярными буклетами серий Magyar Könyvtár (Венгерская библиотека) и Olcsó Könyvtár (Дешевая библиотека) с переводами Эндре Сабо, Деже Амброзовича и Абеля Барабаша (ZÁGONYI 1990: 77).

последнее явно указывают его рецензии 1920-х годов на пьесы Чехова и их сценические интерпретации и, в частности, перевод пьесы «Три сестры» (1901), сделанный с немецкого текста-посредника «Drei Schwestern» (исключительно точного немецкого перевода Владимира Чумикова).[3] А связь Костоланьи с первым, то есть с миром чеховской прозы, восходит к еще более раннему времени, что опять же прослеживается в его публицистике: в некоторых своих эссе, подходя к творческим мирам венгерских писателей-современников, он использует свой опыт, связанный с чтением произведений Чехова, как элемент сравнения или для формулирования некоторых важных поэтических принципов. Как, например, в статьях о Лайоше Биро, Золтане Тури или Дьюле Сини[4], или же в произведении «Alföldi por» (Пыль Альфёльда, 1910). Из этих ссылок явствует, что наибольшее впечатление на Костоланьи производят импрессионистско-символистская техника русского писателя, нуждающиеся в компенсации, «получеловеческие» личности персонажей, а также проблематика авторского отношения и сочувствия героям. Но помимо теоретического обобщения художественного идеала, связанные с Чеховым переживания неоднократно встречаются и в художественных произведениях Костоланьи в форме тематических совпадений или заимствования средств оформления новеллы. Как, например, в романе «Édes Anna» («Анна Эдеш», 1926), рассказах «Mária» («Мария», 1908), «Pesztra» («Няня», 1907) или «Erzsébet» («Эржебет», 1929), в которых, наряду с напоминающей чеховскую темой, также используется особо любимая русским писателем техника основанного на эквивалентностях построения произведения или же художественный прием изображения скрывающегося под поверхностным бездействием событийного элемента – трансформации сознания героя и его просветления.

Находящееся в центре внимания настоящей статьи произведение Костоланьи, написанное в 1909 году[5] и стоящее на стыке художественной литературы и публицистики, перекликается с чеховским рассказом 1894 года «Студент». Вторая половина текста делает эту интертекстуальную связь легко считываемой.

Оксюморонный заголовок очерка «Весенний траур» отсылает не к развязке пасхальной истории, указывающей на реальность возможности воскресения и прощения грехов, а к событиям Страстной пятницы, то есть

[3] Подробнее о роли немецких посредников в русско-венгерских литературных связях и о влиянии Чехова на венгерских писателей см.: (ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 2004: 72–103).

[4] Biró Lajos. *Bácskai Hírlap*, 1906. június 3.; Thury Zoltán. *Politikai Hetiszemle*, 1908. február 15.; Szini Gyula. *Élet*, 1909. január 3.

[5] В том же году Костоланьи пишет стихотворение «Среди огня», вынесенное нами в эпиграф, в котором также используется образ весеннего траура, в этот раз для создания картины состояния болезни.

вместо катарсиса, произрастающего из глубин и печали, он ограничивается описанием этой самой темноты и трагизма. Тем не менее, приписанный к заголовку подзаголовок «Заметки к дневнику маленького ребенка» также дает понять читателю, что организационным принципом текста является взрослое переосмысление (заметки, написанные к дневнику) детской перспективы (дневника маленького ребенка), то есть взаимодействие горизонтов прежнего «я» и «я» настоящего, относящегося к моменту написания. Само произведение также отражает эмпирический мир детского «я», определяющий взрослое существование. Костоланьи, живо интересовавшийся считавшимися новыми в то время психологическими теориями, в ряде своих произведений создает связь между глубинными сердцевинами детской души и взрослой личности, то есть описывает духовную установку, предопределяющую взрослое существование. В рассказе «Margitka» («Маргитка», 1932) сборника «Esti Kornél kalandjai» («Приключения Корнеля Эшти»), например, рассказчик (и, в согласии с ним, Эшти) приводит аргументы в пользу того, что даже однодневная душа есть душа готовая и имеет право быть частью истории семьи. Ту же мысль можно найти и в цикле «Tollrajzok» («Рисунки пером»), в тексте «Angyal» («Ангел», 1932), стоящем на стыке литературы и публицистики, художественной прозы и эссе (см. BENGI 2000: 75): «душа ее (речь идет о «посетительнице» писателя двух с половиной лет от роду – И.Р.) – в отличие от ее личика – уже полностью готова» (KOSZTOLÁNYI 2007: 245). Для рассказчицы новеллы «Ezüst Mária» («Серебряная Мария», 1931) в подцикле «Egy asszony beszél» («Говорит женщина») проявление души в «готовом» виде даже в самом маленьком ребенке также является своего рода фундаментальным принципом жизни, исходя из которого она и раскрывает свою историю, психологическое бремя своего прежнего мелкого проступка, которое она пронесла до настоящего времени повествования: «Мы можем меняться так или иначе, человек остаётся одной личностью с момента рождения и до момента смерти. Его душа одна и та же, и он отвечает за все свои действия» (KOSZTOLÁNYI 2007: 236).

Вышеприведенным утверждениям лишь внешне противоречит высказывание анализируемого произведения, согласно которому: «[В детстве – И.Р.] душа еще девственный, неисписанный белый лист» (KOSZTOLÁNYI 1969: 353). Здесь Костоланьи намекает не на основную, принесенную с собой установку души, которая, в его понимании, определяет личность, а использует понятие души, толкуемой как некий центр впечатлений о жизни и восприятия внешнего мира. Совокупность впечатлений, получаемых от органов зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса, является отправной точкой, которая, по мнению Костоланьи, может побуждать детское «я» даже к восприятию метафизических тайн («иногда она заглядывает даже в самые сокровенные глубины», KOSZTOLÁNYI

1969: 353), потому что в силу присущей ребенку открытости он более тонко чувствует явления жизни, чем взрослый.

В то же время, определяющие моменты, переживаемые в детстве, требуют исследовательской работы.[6] Писатель сравнивает деятельность, направленную на получение доступа к более глубоким слоям личности, с работой археолога, которая стоит любых усилий, поскольку: «чем глубже я проникаю, – пишет он, – тем больше золота нахожу». (KOSZTOLÁNYI 1969: 353)[7] Однако «сокровище», обнаруженное в глубинах слоев памяти, должно столкнуться с проблемой невозможности его выражения: «любая тонкость, любой невыразимый словами и письмом оттенок покоится в земле, глубоко под слоями лет». (KOSZTOLÁNYI 1969: 353) Реализуемый в письме способ справиться с трудностью медиальности состоит в нахождении специфических языковых средств выражения, воссоздании в художественной форме детских воспоминаний.

В очерке совокупность прежних чувств переплетается с темой Пасхи – «таинства искупления». Пасха – праздничный сезон, являющийся особым моментом как для детства, так и для общечеловеческого опыта. Для ребенка атмосфера Страстной пятницы передается через природную и человеческую среду: следы воспоминаний, происходящих из разных областей восприятия (бледно-зеленые тени, удушливый запах фиалок, нежный солнечный свет, а также постоянно переходящие друг в друга пространства церкви и ее музыка) ощутимо передают читателю формирующуюся у прежнего «я» рассказчика совокупность переживания страстей и нетерпеливого ожидания. Весенняя печаль в основном представлена через сдержанную, приглушенную гамму красок, света и человеческих чувств («белые лица», «в желтые сумерки», «черные четки»), которая противопоставляется образам мистерии воскресения и искупления, света пламени церковной свечи, голубого сияния неба.

В то же время воссозданные в воображении ребенка мотивы истории Страстей Христовых также вызывают в памяти образы чеховского рассказа «Студент». В представлении вспоминающего рассказчика «я» ребенка отождествляется с воображаемой фигурой студента-богослова, а чувства Ивана Великопольского из чеховского произведения образуют единое целое с его личным опытом. То есть еще до того, как во второй половине очерка сам рассказчик ссылается на неназванный, сжато

[6] В своей статье Ласло Бенги определяет произведение Костоланьи как «своего рода попытку самовоскрешения», подчеркивая связь между психологией и литературой (BENGI 2012: 182, 181–197).

[7] Заглавный герой сборника «Корнель Эшти» высказывает подобную мысль в рассказе «Barkochba» («Угадайка»): «Все мы живем по-настоящему только одно-два десятилетия, первые десятилетия нашей жизни. Именно тогда в наших душах глубокими пластами откладываются сокровища. Всей нашей жизни не хватит, чтобы добыть их». (KOSZTOLÁNYI 2007: 329)

изложенный, но узнаваемый рассказ Чехова «Студент», внимательный читатель уже может расшифровать факт трансформации им своих детских впечатлений под воздействием художественного наслаждения.

В воспоминании особую роль играет *сад*, вследствие чего мотивный ряд новозаветного Гефсиманского сада, чеховских «вдовьих огородов» и семейного сада, засаженного оливковыми деревьями, становится единым целым. Когда ребенок ищет следы воспоминаний о былых страстях в семейном пространстве («на комьях земли я искал тайные следы, исторические настроения», KOSZTOLÁNYI 1969: 355), он обнаруживает такие же совпадения, как и чеховский герой. У Костоланьи: «Может быть, и тогда была именно такая ветреная, зябкая весенняя ночь, возможно, так же ярко сиял вдалеке костер, возле которого грелись грубые римские солдаты и хихикающие служанки, может быть, белая луна так же тихо всходила на безоблачном своде.» (KOSZTOLÁNYI 1969: 355). В структуре чеховского рассказа связь времен также является определяющим элементом: в начале произведения богослов проводит параллель между Рюриковичами, Иваном Грозным, Петром Великим, т.е. историческим прошлым и настоящим временем фикции, признавая в качестве связующего звена между далеким прошлым и настоящим общую картину бедности, невежества и гнета («точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше», ЧЕХОВ 1977: 306). В конце рассказа повторяется мотив параллели между временными планами, но новое осознание богослова теперь заключается в осязании таинственной связи между временем Христа, точнее, последовательностью событий Страстной пятницы, и настоящим: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». (ЧЕХОВ 1977: 309) История почти двухтысячелетней давности и переживания вдов во время воссоздания событий той Пасхи подводят Ивана Великопольского к пониманию того, что человеческое существование всегда направлено на ценности «правды и красоты» (ЧЕХОВ 1977: 309), даже если страдание, несовершенство, либо же человеческое предательство, как их частное проявление, транслируют кажущийся противоположным опыт.

Детское «я» Костоланьи фактически исходит из этого уровня опыта, когда в уединении сада он и сам переживает ситуацию предания Христа. Таким образом, таинство Страстной пятницы становится для него столь же реальным, как и для вдов, слушающих слова богослова, или для самого Ивана Великопольского, увидевшего реакцию вдов и достигшего просветления отчасти через нее. Созревший и переросший в веру опыт

ребенка достигает своего апогея в ситуации приближения Спасителя, т.е. в особом даре откровения. Костоланьи в своей рефлексии об описании переживаний своего прежнего «я», многоплановость которых достигается посредством художественных средств, в том числе, интертекстуальных переплетений, объясняет результат этого присутствия Христа, ситуацию близости человека и Бога, ставя в главу угла человеческие жизненные ситуации Страстной недели: страдания, унижение и смерть Христа. Человеческая сторона судьбы Человекобога позволяет ребенку пережить отдельные этапы пути к искуплению, печаль которого проецируется на весну и сопровождает ее как устойчивая ассоциация на протяжении его взрослой жизни.

В то же время с воспоминанием о детстве ассоциируется и прочитанное литературное произведение, уже упомянутый рассказ «Студент», который Костоланьи коротко пересказывает в тексте, проводя параллель со своими детскими переживаниями. Рассмотрим подробнее, какие элементы этого сжатого сюжета писатель подчеркивает, а какие опускает, как менее важные для него. В пересказе место действия рассказа описывается фразами «холодный весенний лес» и «у костра» (KOSZTOLÁNYI 1969: 356). Природная среда и мотив костра выделены особо, это элементы, перекликающиеся с пространственными формами, оживленными детской фантазией: весенний сад и свет далеких окон, напоминающий свет костра, помогают ребенку представить себе ночь предательства Петра и покинутости, крайнего одиночества Иисуса. Мотив костра имеет двоякую роль: с одной стороны, в новозаветной истории это напоминание о роковом непонимании общества и совершенном во избежание исключения из общества предательстве, а с другой стороны, с ним также связана и живительная сила человеческого общества (тепло, гостеприимство и возможность человеческого взаимодействия). В рассказе Чехова история, рассказанная у костра (и отождествление студентом себя с Петром: «С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь», ЧЕХОВ 1977: 308) также выражает надежду на то, что слушатели посредством пересказа истории смогут приблизиться к ее пониманию, и в ней, вопреки трагизму предания Христа, укрепляется жажда «правды и красоты».

В продолжении чеховского рассказа нам, через сознание богослова, показана картина именно этого сдвига в сознании, который затрагивает Василису, Лукерью, а также самого студента. Иван Великопольский обретает способность к некоему «видению целого» и обновленному восприятию мира, увидев потрясение, испытанное простыми людьми под воздействием воспроизведенной им истории Страстной пятницы. Это показано, с одной стороны, через создавшуюся в его внутреннем монологе временную связь, осознание связанности эпохи Христа с настоящим, поскольку основанный на временной параллели образ начала рассказа претерпевает здесь трансформацию: связь с эпохой Христа создают уже новые качества, мысли студента пронизаны ощущением

постоянства, строящимся вокруг уже упомянутых ценностей «правды и красоты». Общая картина человеческих страданий и евангелие, укладывающееся в событийный ряд искупительной смерти и воскресения Иисуса, соприкасаются, направляя внимание на мысль о совершенным Христом освобождении от человеческой тьмы. То есть спонтанное повествование студента – неожиданным и удивительным даже для него самого образом – становится истинным богослужением, имея в виду, что его рассказ возносит его слушателей, делая их сопричастными великой библейской драме спасения, начавшейся задолго до их настоящего, и, безусловно, продолжающейся за пределами синхронности. Таким образом, «на вдовьих огородах» (ЧЕХОВ 1977: 306) происходит настоящее богослужение, вовлекающее его участниц, Василису и Лукерью, в историю Божию[8].

Со стороны студента для рождения этого осознания и собственного перерождения требуется переход в другое мировоззренческое измерение, что рассказчик неоднократно иллюстрирует на уровне пространственных метафор: «переправлялся на пароме через реку», «поднимаясь на гору» (ЧЕХОВ 1977: 309). Наблюдаемая из дальнего и, в то же время, высокого ракурса картина родного села (и человеческого общества) создает в сознании персонажей ощущение организованной согласно высшим нравственным началам непрерывости и предлагает новую перспективу жизни, «полной высокого смысла» (ЧЕХОВ 1977: 309). Однако у Чехова правомерность этого нового способа видения никогда однозначно не подтверждается рассказчиком. Оператор, частое использование которого Чеховым бросается в глаза («казалась ему»), является частью поэтического процесса открытого финала. Проецируя это на дискурс экзистенциальной философии, можно сказать, что позиция рассказчика находится – в терминах Кьеркегора – в *промежуточном пространстве* между этикой и верой, из которого можно восхищенно наблюдать за «рыцарем веры», вдохновляющим на попытку приближения к абсолюту.[9]

[8] Мое прочтение несколько противоречит интерпретации Вольфа Шмида, в которой он связывает изменение мировоззрения студента с неверной расшифровкой им реакции вдов и отсутствием интереса теолога к конкретной ситуации страдания (ШМИД 1998: URL). Однако, с моей точки зрения, именно акт богослужения позволяет пережить чувство сопричастности страданию (индивидуально переживаемому, имеющему различные формы, но одинаково обретающему новый смысл через страдания Христа), которое формирует общность любви и может наделить участвующих в нем новой точкой зрения.

[9] Это утверждение, по нашему мнению, перекликается с известными словами Чехова: «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский [же] человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало.» (ЧЕХОВ 1980: 224) Чехов и в своей личной жизни позиционировал себя большей

Из чеховского рассказа Костоланьи опускает изложение внутреннего монолога богослова, вместо этого он сосредотачивается на его рассказывающих историю словах, подчеркивая их простоту: «как описывает Библия, просто, с непритязательностью настоящей боли, своими словами» (KOSZTOLÁNYI 1969: 356). Даже в переводе венгерский писатель улавливает двойственный характер речи, сотканной из точных цитат из Евангелия и лексических элементов разговорной речи. Он почти дословно цитирует часть речи богослова о предательстве Петра, преобразовывая его слова, передающие богословский опыт, в призыв к слушателям («Воображаю», ЧЕХОВ 1977: 308 – «Представьте», KOSZTOLÁNYI 1969: 356). У Чехова непосредственная цель дуэта библейской фразеологии и используемой для ее передачи повседневной речи состоит в содействии переживанию новозаветной части фиктивными слушателями. Костоланьи хочет передать это переживание реальным читателям очерка, поэтому прямое обращение к читателю, повторное изображение символической формы сада и построение незаконченных, заканчивающихся троеточием предложений служат для подготовки ситуации вовлеченности. Заключительные строки рассказа воплощены в повторяющихся образах тишины и плача, так же как и слуховая память о весеннем трауре создается через симбиоз этих элементов, т.е. тишины и приглушенного плача.

Через незаконченность своего повествования Костоланьи воссоздает центральное ядро чеховского рассказа – мистерию весеннего вечера. Первый вариант заголовка у Чехова – «Вечером», что также является заглавием первого венгерского перевода 1897 г. (CSEHOV 1897: 235–241) (рассказ был переведен Имре Водичкой для красиво оформленного сборника с иллюстрациями в стиле модерн «Idegen világ» («Чужой мир»), также содержавшего рассказы Киплинга и Лагерлеф). Данный заголовок, известный и Костоланьи, еще больше приближает произведение к основному опыту, составляющему зерно его личной истории: ночному посещению сада. Для Костоланьи этот новоприобретенный опыт играет важную роль в раскрытии и понимании прошлого. В данном случае этот актуальный опыт является переживанием, связанным с чтением, то есть с чеховским рассказом, в котором воспроизводится переживание, сохранившееся с детства: атмосфера печали и, в то же время, обнадеживающая перспектива событий Страстной пятницы. Однако Костоланьи не хочет оголить данное переживание, довести его до предельного осознания: «Если мы знаем, почему нам грустно, мы не грустим так по-настоящему, как когда мы не знаем, почему нам грустно»,

---

частью на этом «громадном поле», избегая крайностей, как внимательный наблюдатель «середины», т. е. промежуточного пространства между двумя полюсами.

(KOSZTOLÁNYI 1958: 10) – пишет он в своем эссе о Милане Фюште. Таким образом, хотя он и пишет очерк о печали маленького ребенка, он не может и не хочет упустить описание того художественного плюса, того переживания, которое может быть воспринято как внутреннее событие и для реципиента публицистики. Этой цели служат художественные средства описания воспоминаний и абстрагирующий характер чеховского рассказа.

Для описания сада Костоланьи создает импрессионистические образы, близкие опирающейся на впечатления чеховской технике письма. Особенность его текстообразования, также восходящая к Чехову, состоит в том, что он выдвигает на первый план внешнее отсутствие действия, но благодаря своей увеличительной оптике, т.е. вниманию, простирающемуся также на прорисовку деталей, он способен уловить сдвиги, отображающие происходящие в сознании героев изменения. Возникновение изменения сознания, отраженного в прорисовке деталей, и в данном случае становится наиболее «чеховским» художественным приемом Костоланьи. Таким образом, несмотря на то, что представленный в очерке «Весенний траур» жизненный опыт поддается осмыслению через горизонт восприятия короткого прозаического произведения русского писателя, сочинение под влиянием чеховской поэтики не только конкретизирует прошлый опыт через дополнительное содержание художественного текстотворчества, но и расширяет его и претворяет в универсальный опыт, открывая путь к индивидуальному переживанию мистерии Пасхи.

Литература

ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 2004 = ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК Ж. Роль немецкого посредничества в венгерской рецепции русской литературы (XIX век). München: Verlag Otto Sagner, 2004.

ЧЕХОВ 1977 = ЧЕХОВ А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения: В 18 т. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894. Текст подгот. и примеч. сост. Л.М. Долотова, Т.И. Орнатская, Е.М. Сахарова, А.П. Чудаков; Ред. тома К.Н. Ломунов. Москва: Наука, 1977.

ЧЕХОВ 1980 = ЧЕХОВ А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения: В 18 т. Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. Текст подгот. и примеч. сост. А.Л. Гришунин, Л.М. Долотова, А.С. Мелкова, Л.Д. Опульская, З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая, Е.М. Сахарова; Ред. тома Г.А. Бялый. Москва: Наука, 1980.

ШМИД 1998 = ШМИД В.: Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Санкт-Петербург: Инапресс, 1998. https://royallib.com/book/shmid_volf/proza_kak_poeziya_pushkin_dostoevskiy_chehov_avangard.html

BENGI 2000 = BENGI L. Az elbeszélés kihívása. Bp.: Fiatal Írók Szövetsége, 2000.

BENGI 2012 = BENGI L. Elbeszélt halál. Kosztolányi-tanulmányok. Bp.: Ráció Kiadó, 2012.

CSEHOV 1897 = CSEHOV A.P.: Este. Ford. Vodicska Imre. // Kaposi József, Klinda Teofil szerk. Idegen világ (Rajzok és elbeszélések). Bp.: Pesti Könyvny. 1897. 235–241.
KOSZTOLÁNYI 1969 = KOSZTOLÁNYI D. A tavaszi gyász // Kosztolányi D. Álom és ólom. Bp.: Szépirodalmi, 1969. 353–356.
KOSZTOLÁNYI 1958 = KOSZTOLÁNYI D. Füst Milán. // Kosztolányi D. Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársakról. II. Bp.: Szépirodalmi, 1958. 5–23.
KOSZTOLÁNYI 2007 = KOSZTOLÁNYI D. Összes novellái. II. Bp.: Osiris, 2007.
ZÁGONYI 1990 = ZÁGONYI E. Kosztolányi és az orosz irodalom. Bp.: Akadémiai, 1990.

Chekhov's Short Story "The Student" and Dezső Kosztolányi's Reflection: the Feuilleton Titled "Spring Mourning". Dezső Kosztolányi's feuilleton titled Spring Mourning, written in 1909, undertakes to evoke a decisive feeling from the childhood of the writer: the atmosphere of sadness that pervades Good Friday. This piece of writing considers a childhood incident as an experience determining the adult personality, and the artistically drawn images in it come into contact with A.P. Chekhov's 1894 short story "The Student." Kosztolányi's life experience depicted in the journalistic text becomes interpretable within the recipient's horizon of the Russian writer's short prose fiction but, at the same time, under the influence of Chekhov's poetics and through the surplus of artistic textualization, the piece of writing not only concretizes the former incident, but also expands it and transforms it into a universal experience, opening the way for experiencing the mystery of Easter by an individual.

Keywords: process of remembrance, mystery of Easter, motif of the garden, intertextuality

SlavVaria 1/2023. 19–25
DOI: 10.15170/SV.1/2023.19

MIKOLA GYÖNGYI
(Szeged, Magyarország)

The Liquid Mirror (Transcending Aesthetic Utopianism in Nabokov's *Invitation to a Beheading* and *The Gift*)

Abstract: Nabokov wrote his masterpiece *Invitation to a Beheading* interrupting his own work, writing another novel, *The Gift*. My hypothesis is that Invitation to a Beheading can be considered as a solution of a problem or elaboration of an idea, which was arisen during the creation of the other, the "main" book. In the present paper research I analyze the water motifs of the *Invitation.*. and *The Gift* with close reading method to demonstrate the relationship of Nabokovian reader and/or writer heroes to the art of literature, and, besides, realization of self-mimetic, self-reflective potentialities of literature as specific liquid mirror in these novels. I collate the liquid mirror concept with the parodic representations of the utopianism of Russian aesthetic tradition, first of all with Nikolay Chernyshevsky's materialist utopia. I also study the relevance of Nietzschean concept of aesthetic redemption in connection with Nabokovian novels, and I suggest a special, synchronous, simultaneous idea of this philosophical term: in my opinion Nabokovian aesthetic redemption is confined only to the duration of writing or reading. But this real, empirical time of literary process works as a gap, transforms to a secret passage, a way through to the unknown, timeless outside.

Keywords: Vladimir Nabokov, aesthetic utopianism, Nikolay Chernyshevsky, aesthetic redemption, *The Gift*, *Invitation to a Beheading*

Nabokov started working on his novel *Invitation to a Beheading* in June 1934, interrupting the writing of his other novel *The Gift*, and completed the first draft within two weeks. The circumstances of the creation of the novel raise the possibility that the new novel solves a problem or elaborates on a topic, idea or variation that was impossible to fit in the framework of *The Gift*, but it is closely related to the poetic structure of the other novel (BOYD 1990: 408).

The Gift is set in a real time-space: in the Berlin of the 1920s, whereas the main location of *Invitation to a Beheading* is an unnamed fortification in an unnamed city in an unnamed century; it might as well take place either in the future as in the past. The main character's first name, Cincinnatus, is a Latin surname; the name of a Roman aristocrat Lucius Quincticus Cincinnatus, who was the model for a politician who promoted classical, bucolic virtues in the 5th

century B. C. However, the main character's surname is unknown; it is marked by C. The name Cincinnatus C. is not an expression of remembrance and self-identity like the name of Fyodor Godunov-Cherdintsev, but the far-away reminiscence of a past sunk into oblivion.[1] At the same time, however, similarly to the main character of *The Gift*, Cincinnatus C. is also a writer, who starts writing with the long pencil he finds in his cell, and by the time he is taken to the place of execution, there is only the stub of the pencil left.[2]

Perhaps the most exciting section of *The Gift* is Chapter 4, Chernyshevski's biography. The idea that the biography of a real historical person, writer and public figure Nicolay Chernyshevski's "literary biography" should be created by a fictional character in a novel, is all the more unconventional and unique because he is a real personality who, in the middle of the 19th century, laid the foundation for the utilitarian and materialistic literary approach which was further vulgarized by the aesthetes of the Bolshevik era in the artistic theory called socialist realism. The theses of Chernyshevski's doctoral dissertation written in 1853, entitled *Art's Aesthetic Relation to Reality*, are diametrically opposed to the artistic approach shared by his biographer Godunov-Cherdintsev (and, according to his essays, memoirs and interviews, Nabokov himself). It would be obvious to regard Chernyshevski's ironic portrait as a kind of literary revenge or vendetta. However, Fyodor repeatedly denies in the novel that his work is a slap in the face to Marxism. What is more, in the design phase of the book, in Chapter Three of *The Gift* he enumerates every argument in favour of Chernyshevski: "He sincerely admired the way Chernyshevski, an enemy of capital punishment, made deadly fun of the poet Zhukovski's infamously benign and meanly sublime proposal to surround executions with a mystic secrecy (…) for an execution should be moving."

[1] Opinions are deeply divided on the issue of the prototype of Cincinnatus' character among researchers. Those who read *Invitation to a Beheading* as a parodistic distopia tend to see a reflection of Chernyshevsky's figure in Cincinnatus (БУКС 1998, ДАНИЛЕВСКИЙ 1996). In his essay entitled *Пушкинские подтексты в романе Набокова* «Приглашение на казнь» (Pushkinian Subtexts in Nabokov's Invitation to a Beheading) Alexander Dolinin argues that Cincinnatus' character does not have any connection with Chernyshevsky, however, it has blood relation with Pushkin. (ДОЛИНИН 2004: 214-230). Zsuzsa Hetényi also shares Dolinin's opinion when she points out that the Latin word 'cincinnatus' means 'curly-haired', and 'curly-haired' is a traditional Puskhinian attribute in Russian literary history (HETÉNYI 2015). On the contrary, Dana Dragunoiu proposes a political approach, studying the novel in the connection with the Russian radical tradition (DRAGUNOIU 2001). In my own point of view, Cincinnatus' figure simultaneously carries both Pushkinian and Cherniyshev-skinian motifs and characteristic patterns.

[2] While analyzing the pencil metaphor in detail, Gennady Barabtarlo comes to the conclusion, that "the pencil is both a local timepiece installed for reference and a means, if not a source, of the novel's existence, the unavoidable dwindling of which nears the inevitable end of that world" (BARABTARLO 1990: 390-392).

(NABOKOV 1980:187) This literary historical motif returns on the pages of *Invitation to a Beheading* in the way that the death sentence is communicated to the convict *in a whisper* in accordance with the law, out of sheer tact.

When Nabokov was asked in an interview by one of his former American students (NABOKOV 1990: 65) what his standpoint about Chernyshevski was and what his intention with this strange chapter in his novel had been, Nabokov referred the questioner to Koncheyev, another character in the novel, and also to Chapter 14 of his autobiography *Speak Memory*.

Koncheyev says, in his knowledgeable and laudatory critique of Chernyshevski's biography, that "...during an invasion or an earthquake, when escapers carry away with them everything that they can lay hands on, someone being sure to burden himself with a large, framed portrait of some long-forgotten relative." »Just such a portrait (wrote Koncheyev) is for the Russian intelligentsia the image of Chernyshevski which was spontaneously but accidentally carried away abroad by the émigrés, together with other, more useful things«; and this is how Koncheyev explained the stupefaction occasioned by the appearance of Fyodor Konstantinovich's book: »Somebody suddenly confiscated the portrait.«" (NABOKOV 1980: 281)

In Chapter 14 of *Speak Memory*, and indeed in the whole book, there is not a single mention of Chernyshevski. However, Nabokov goes into a lot of details about the hunger for ideology of some certain dominant emigrant groups, about their desire for a foothold provided by some kind of faith in the emigrant lifestyle, which was perceived in many respects as a vacuum: "In their attitude toward literature they were curiously conservative; with them soul-saving came first, log-rolling next, and art last. A retrospective glance nowadays notes the surprising fact of these *belles lettristes* abroad aping fettered thought at home by decreeing that to be a representative of a group or an epoch was more important than to be an individual writer." (NABOKOV 1966: 210)

Actually, this is the point that can provide a key to the central problem of *Invitation to a Beheading*: as the "fettered thought" is not only inherent dictatorships but it can also hold the mind in captivity even in a basically free society, living in good conditions.

The author assigns every typical attribute of dungeons to the place of Cincinnatus' imprisonment: "the road wound around its rocky base" (NABOKOV 1989), the condemned spends his last days among thick walls, long, maze-like corridors and small, porthole-like windows. At the same time, however, in a total contradiction to the concepts of solidity, hardness and immovability, the signs of instability and plasticity are also present right from the beginning; it feels as if the whole building standing on a rock and half embedded in the rock were actually be floating on water and could lose its contours and be dissolved in some wet medium at any time.

Godunov-Cherdintsev builds up Chernyshevski's biography using themes

recurring in spirals. Fyodor's biography analyses not only the work and political fate of the writer but, as if applying the writer's own theory, he describes the hero's physical appearance, discusses his short-sightedness in detail, his relations with women, etc., that is, he examines the relationship of his theory to reality. These leitmotifs: the fortification, the flirtatious wife, the death sentence passed on fabricated charges, writing and reading in prison – can all be found in connection with Cincinnatus on the pages of *Invitation to a Beheading*. These are the parallels which make it possible for us to see the character of Cincinnatus not only as the frail and vulnerable victim of a dictatorship, nor only as a creature thrown into existence and torn between the material and non-material worlds, but also as a thinking human being wandering in his own maze among the false constructions he has created about reality. That is, among other possible premonitions, Cincinnatus also contains Chernyshevski and of course Cherdintsev, too, who is being formed in *The Gift* parallel to him.

Chernyshevski, who suffered from short-sightedness, dealt with the problem of perpetual motion for five years. This is what Godunov-Cherdintsev considers to be the first instance of his hero's fate that so to speak opened the door to the whole series of calamities to come: "Right here is the chink with the nudius of revenge, since this sensible young man, who – let us not forget – is only concerned with the good of all mankind, has eyes like a mole, while his blind, white hands move on a different plane from his faulty but obstinate and muscular mind." (NABOKOV 1980: 200) Cincinnatus' dungeon is gradually exposed, and finally all the makeshift props collapse completely. However, Chernyshevski will never be able to see out from the fake backdrops of his own world-view.

At this point, it is illuminating to compare Chernyshevski's and Cincinnatus' relation to water in the two novels.[3] When, in accordance with the law, his death sentence is whispered to Cincinnatus and he is helped out of the court room, he seems to have forgotten how to walk: "he planted his feet unsteadily, ... as if he were about to fall through like a man who has dreamt that he is walking on water." (NABOKOV 1989) The concepts of floating and fluidity mainly appear in similes and metaphors referring to the mental processes of the main character: in his memories, dreams, emotions and his imagination, as well as in the unintended and uncontrollable processes of reading, writing and thinking. Furthermore, walking on the water is also a Christ-motif, which carries the concepts of both spiritual suffering and resurrection.

In *The Gift*, Fyodor writes about young Chernyshevski, who had gone to St. Petersburg form Saratov, the town of his birth: "He liked the blueness and transparency of the Neva – what an abundance of water in the capital, how pure the water was (he quickly ruined his stomach on it); but he particularly

[3] For more on the water theme in Nabokov's works see ALEXANDROV 1991, RUTLEDGE 2011: 90–96; water as an invariant motif HETÉNYI 2015: 921.

liked the orderly distribution of the water, the sensible canals". (NABOKOV 1980: 198) Also related to water is the "topic of tears" in the book. According to Fyodor, "Chernyshevski cried willingly and often" and there are some words smeared by teardrops in his manuscripts: "»Three tears rolled down«, he notes with characteristic accuracy in his diary – and the reader is tormented momentarily with the involuntary thought, can one have an odd number of tears or is it only the dual nature of the source which makes us demand an even number?" (NABOKOV 1980: 202) In Chernyshevski's biography, water, in opposition with the nature of this medium, is numerical, countable, mathematically calculable and, as opposed to reality, it appears perfectly clean. Teardrops, even those of real suffering, shall be counted.

The great paradox of the other novel, *Invitation to a Beheading*, is that while Cincinnatus' mental processes are linked to the transparent medium of water in every respect, he is sentenced to death because of a "birth defect" that "he was impervious to the rays of others" and "produced.... a bizarre impression, as of a lone dark obstacle in the world of souls transparent to one another". (NABOKOV 1989) However, it is a question why this creature, who was "opaque" by fate, and was carrying his painful loneliness like a dark secret, searched so eagerly the transparent medium of water around as well as within himself.

Cincinnatus in the novel is the prisoner of a world built on the basis of Chernyshevski's principles and his release does not depend on whether he can escape from the fortification, because he cannot. Release depends on whether the prisoner can see through the props, through his own fettered thoughts in circumstances when continuity is broken both with his personal past (he "was a son of an unknown transient" (NABOKOV 1989)) and also in relation to cultural memory (he manufactures rag dolls modelled on great Russian writers). The moment of Cincinnatus' beheading coincides with the moment of his awakening. In other words, the false constructions of reality are sooner or later revealed, even if they are supported by a totalitarian and murderous state apparatus – at least in the world of the novel.

In actuality, Cincinnatus is not seeking the paradoxical medium of water but rather he simply reacts to it hyper-sensitively, in the same way as Godunov-Cherdintsev in *The Gift*. When in the middle of the night Fyodor takes a break from writing, he is suddenly faced with all the burdens of his miserable reality: "But once the window was closed again, feeling the void between his bunched fingers, he turned to the patiently waiting lamp, to the scattered first drafts, to the still-warm pen … and returned at once to that world which was as natural to him as snow to the white hare or water to Ophelia." (NABOKOV 1980:118-119) Fyodor, or rather the author who created him, also characterizes the state of writing by similes belonging to the semantic field of the 'wet medium', but these two similes seem to contradict each other. Snow is indeed the natural medium of the hare, but in what sense could water, in which she drowns

herself, be “natural” to a suicide? Literary creation (reading and writing alike) is a crossing over or a disappearance, a delirium which, while exploring the secrets of life, becomes similar to the greatest secret of all: death.

Cincinnatus, Cherdintsev and Chernyshevski are the constructions of different paradigms of a writer’s life. In analysing their figures, I have come to the conclusion that writing in Nabokov’s combinations does not mean an artistic escapism and does not promise the possibility of “aesthetic redemption”, at least not in the sense of some projection or program directed to the future. Literature carries its own genealogy and its own memory both on Pushkin’s and Chernyshevski’s branch that is, along the lines of so-called “clear poetry” as well as socially-ideologically committed art. The uniqueness of Nabokov’s model lies in the fact that he melts the two together by lifting them out of historical-numerical chronology and the captivity of political, ideological and critical theories and placing them into the present, into the timeless fluid of the personal, real, actual mental process of writing and reading, which is taking place in the present moment, and the creative knowledge, learning and understanding cleared of the teleological *constructions* of the future.

In Nabokov’s aesthetic model, literature is a medium (a “light conductor”, just like water) that at the same time creates and mediates the mysterious, parallel or synchronic reality, which can also be perceived in everyday life, and which can also be discovered and carried by the human gaze, because it is present in the visible invisibly or, to be more precise, overlapped, obscured and masked in the usually fallible, distorting mirror of interpretations, conclusions and attributions. The motto of *Invitation to a Beheading* is the greatest illusion of all formulated by “the great French writer”, (the fictional) Delalande in his (fictional) work entitled *Discours sur les ombres* (A Discourse on Shadows) as follows: „Comme un fou se croit Dieu, / nous nous croyons mortels.” (Like a fool believes he is God, we believe we are mortals.) (NABOKOV 1989)

Literature

ALEXANDROV 1991 = ALEXANDROV V. Nabokov’s Otherworld. Princeton, 1991. DOI: 10.1515/9781400861712

BARABTARLO 1990 = BARABTARLO G. Within and Without Cincinnatus’ Cell. References Gauges in Nabokov’s Invitation to a Beheading // Slavic Review, Vol. 49. No. 3. 1990. 390–397. DOI: 10.2307/2499985

DRAGUNOIU 2001 = DRAGUNOIU D. Vladimir Nabokov’s “Invitation to a Beheading” and the Russian Radical Tradition // Journal of Modern Literature, Vol. 25. No.1. 2001. 53–69. DOI: 10.1353/jml.2001.0017

HETÉNYI 2015 = HETÉNYI ZS. Nabokov regényösvényei. Budapest, 2015.

BOYD 1990 = BOYD B. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton, 1990. DOI: 10.1515/9781400884025

NABOKOV 1966 = NABOKOV V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. New York, 1966.

NABOKOV 1980 = NABOKOV V. The Gift. Translated from the Russian by Michael Scammel with the collaboration of the author. New York, 1980.
NABOKOV 1989 = NABOKOV V. Invitation to a Beheading. Translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. E-book. New York, 1989.
NABOKOV 1990 = NABOKOV V. Strong Opinions. Interviewer: Alfred Appel Jr. New York, 1990.
RUTLEDGE 2011 = RUTLEDGE DAVID S. Nabokov's Permanent Mystery. The Expression of Metaphysics in His Works. Jefferson, North-Carolina, 2011.

БУКС 1998 = БУКС Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. Москва, 1998.
ДАНИЛЕВСКИЙ 1996 = ДАНИЛЕВСКИЙ А. Н.Г. Чернышевский в «Приглашение на казнь» В. В. Набокова. Об одном из подтекстов романа // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1996. Т. 2. 209–225.
ДОЛИНИН 2004 = ДОЛИНИН А. Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. Санкт-Петербург, 2004. 214–230.

SlavVaria 1/2023. 27–37
DOI: 10.15170/SV.1/2023.27

МИХАЙЛО БЕЙЛОВИЧ ЮНГЕР
(Київ, Україна)

Соцреалізм – пастка для письменника або Євангеліє від Бейло Юнгера

Анотація: У статті розглядається проблема, яка була дуже актуальною у другій половині XX століття в Радянському Союзі, а саме, вплив єдиного офіційно визнаного творчого методу соціалістичного реалізму – на творчість, а тому і на людську долю, зокрема письменника. Проаналізовано шість драматургічних творів Б. Юнгера. Виявлено, наскільки врахування автором вимог соцреалізму впливало на сценічну долю п'єс.

Установлено, що лише звільнення від догматів соцреалізму давало змогу створити твір, який сприяв подальшому розвитку творчого потенціалу письменника та людини.

Ключові слова: соцреалізм, соцреалістичні коди, сценічна доля, християнська традиція

Бейло Юнгер народився 24 серпня 1922 року у містечку Сігету-Мармацією, що на півночі Румунії. До 1920 року цей край був частиною Угорського королівства, але після укладення Тріанонського договору був переданий разом з населенням до Румунії.

Протестуючи проти національного та політичного гноблення угорців у Румунії, Б. Юнгер у 17-річному віці взяв участь у молодіжній демократичній організації в Орадеа. Коли ж членам організації стало загрожувати тюремне ув'язнення, вони у 1940 році емігрували до Радянського Союзу, бо вірили, що комуністи будують справедливе суспільство.

Те, що Бейло Юнгер розпочав свій творчий шлях, вже перебуваючи у рамках реалізму пролетарського (Ф. Гладков), тенденційного (В. Маяковський), монументального (А. Толстой), комуністичного (В. Гронський), соціалістичного (Й. Сталін) (ГУНДОРОВА 2008: 166), засвідчують назви творів раннього періоду творчості (1937–1953). Більшість із них залишились у рукописах, які, на жаль, не збереглися, а саме: повість «Сільвія», оповідання «Боротьба», «Дружина шахтаря», «Сліпа мати», драма «Повернення сина». Вони були написані або ще під час перебування Б. Юнгера у Румунії, або вже після його еміграції до СРСР до і під час навчання в Літературному інституті у Москві (1952–1957).

Першим твором Б. Юнгера, який був поставлений у театрі, стала п'єса «Тенгері Геза» (1955 рік) (ЮНГЕР 1988). Її побачили відвідувачі театрів

юного глядача Москви, Свердловська, Києва. і П’єса увійшла у два з трьох збірників творів Б. Юнгера «Біла троянда» (ЮНГЕР 1972) та «Золота лілея» (ЮНГЕР 1988). Слід зазначити, що між двома виданнями є незначні, але важливі редакційні зміни, про які ми згадаємо нижче.

Безумовною є спорідненість п’єси з повістю А. Гайдара «Тимур та його команда» (ГАЙДАР 1940). Б. Юнгер не приховує цієї обставини, бо ж його герої – школярі 13–14 років Бело, Петер, Тереза та інші, які живуть у 1948 році в маленькому угорському місті на березі Тиси, згадують саме цей твір А. Гайдара і хочуть зорганізувати в себе тимурівську команду (ЮНГЕР 1988: 212). Водночас, оригінальність твору Б. Юнгера полягає в тому, що, якщо в образі Тимура ми не бачимо суттєвого розвитку, бо він протягом всього сюжету повісті залишається визнаним лідером команди і сповідує колективістські цінності радянського суспільства кінця 30-х років, то образ Гези проходить складний шлях розвитку від безумовного індивідуаліста, емоційного, стихійного бунтаря-одинака та правдолюбця до неформального, а потім і визнаного лідера угорських тимурівців. Більше того, Геза як типовий «складний» підліток на початку сюжету має приятельські стосунки з представником злочинного світу Міхаєм Ковачем, з яким навіть бере участь у невдалій спробі крадіжки. Природно, що у фіналі п’єси Геза на тлі посилення його взаємодії з тимурівською командою входить у конфлікт із Ковачем, що, зрештою, і виводить головного героя на якісно новий рівень усвідомлення своєї особистості та свого місця у соціумі.

Особливий інтерес викликає різниця в авторських редакціях драми 1972 (ЮНГЕР 1972) та 1988 років (ЮНГЕР 1988). Вони стосуються фінальних реплік героїв, які завжди мають велике значення для розуміння позиції автора, остаточно формують потрібну йому психологічну атмосферу.

У редакції 1972 року увага акцентується на прийнятті Гези до тимурівської команди. На запитання Петера *«Геза, давай руку, будемо дружити міцно і завжди, хочеш?»* герой відповідає згодою. Під звуки класики соцреалізму «Гімну демократичної молоді світу» (1947) тимурівці залишають сцену. Завіса.

У редакції ж 1988 року прийняття Гези до команди вже відбулося раніше, і школярі звертаються до нього «*Здрастуй, командире!*» Тепер автор надає Гезі змогу лаконічно підсумовувати все, що сталося з ним за останній час: *«Мені здається, що за цю холодну ніч я трохи порозумнішав»*. Автор робить акцент на духовному розвитку підлітка. Проте наступна репліка Бело, який пропонує прийняти до команди дідуся Терези, який чудово грає на цимбалах, і відповідь Гези «(з посмішкою на обличчі). *Можна, Бело, можна*» додають до останніх секунд сценічного дійства відтінок легкої іронії, нетипової для стилістики усієї драми, іронії, яка, на нашу думку, має врівноважити дорослу серйозність самооцінки Гези. Сталися зміни і у музичному супроводі фіналу. «Гімн демокра-

тичної молоді світу» замінено на етнографічно виправдані цимбали, інструмент, який вже багато століть популярний в Угорщині як у класичному репертуарі, так і в складі народних та циганських оркестрів. Така заміна вигідно підкреслює угорську специфіку драми та розширює психологічний діапазон сприйняття її фіналу. Отже, п'єса «Тенгері Геза» започаткувала для Б. Юнгера шлях, що характеризувався цілковитим врахуванням вимог соцреалізму та винагороджувався успішною сценічною долею твору.

1956 року за мотивами угорського фольклору і вперше в жанрі казки Б. Юнгер написав свою другу п'єсу «Біла троянда» (ЮНГЕР 1972) Казковий сюжет про перемогу Добра у боротьбі зі Злом був прийнятний для цензури і сподобався глядачеві. П'єсу, яка мала екзотичні для радянського глядача деталі угорського фольклору, поставили у більш ніж 20 театрах Союзу. Вона не сходила зі сцени понад 30 років! Здавалося б, успіх буде і надалі супроводжувати молодого автора-угорця.

У 1958 році Б. Юнгер написав третю п'єсу «Каштани палають» (ЮНГЕР 1958), яку вважав своєю першою справжньою драмою. Вона була присвячена подіям жовтня-листопада 1956 року в Угорщині. Як відомо, КПРС вважала те, що відбулося в Угорщині 1956 року, контрреволюційним заколотом, спрямованим на зміну суспільного ладу в країні, інспірованим міжнародним капіталізмом та угорською реакцією, ще лаконічніше – фашистським заколотом. Цю ж точку зору поділяв і автор п'єси, бо вже у квітні 1957 року з величезним ентузіазмом сприйняв те, що був прийнятий до лав КПРС. Як він написав у листі до дружини, «бюро райкому прийняло мене в партію. Я радий, щасливий. Тепер я справжня людина. Я не уявляю своє життя поза партією» (ЮНГЕР 1957a: 3). Важливо зазначити, що автор не був безпосереднім свідком подій в Угорщині, і, найімовірніше, не мав безпосередньої, інсайдерської інформації про них, а орієнтувався на загальнодоступну, пропагандистсько забарвлену інформацію, яку централізовано поширювали в СРСР протягом жовтня-грудня 1956 та у 1957 роках, коли писалася драма. У квітні 1957 року він активно працював над п'єсою. «Вніс доповнення до образів Шандора, Ковача Даніеля та робітників фабрики. Змінив склад і соціальний прошарок членів фашистської групи. Тепер залишилася третя дія. Помешкання лікаря – розгром контрреволюціонерів» (ЮНГЕР 1957a: 2).

Проте у його листуванні з дружиною є і таке свідчення: «робота не йде… Свята (1 травня – М.Ю.) пройшли… Нікуди не ходив, нікого бачити не хотів… Написав декілька нових сцен, але вони виявилися такими гнітючими та песимістичними, що змушений був їх пошматувати» (ЮНГЕР 1957b: 3). Що це може означати? Песимістичні, бо правдиві? Тоді чому знищив їх? Риторичне запитання.

Безумовно, п'єса була написана відповідно до вимог соцреалізму і відображала позицію КПРС про те, що радянські війська допомогли угорському народу зберегти здобутки соціалізму. Досить зауважити, що

герої п’єси, робітники фабрики, чекають на радянські танки, які допоможуть боротися з контрреволюціонерами та фашистами.

При цьому важливо наголосити на тому, що характери персонажів були змальовані майстерно, а сюжет розвивався стрімко і логічно. П’єса заслужено отримала другу премію Республіканського конкурсу 1958 року, що проводився в Україні. Проте навіть за цих обставин п’єса у театрах не пішла. Автор «дозволив» собі згадати про загальновідомі прорахунки угорських комуністів у внутрішній політиці, помилки Центрального комітету Угорської партії трудящих (УПТ), які «отруїли душу нації» (ЮНГЕР 1958: 39 . Герої п’єси кажуть про репресії УПТ проти власного народу, зраду та хаос, які зараз панують у партійному штабі. Це вже виходило за межі канону соцреалізму. І цензура КПРС зажадала, щоб автор прибрав цю критику. Б. Юнгер не погодився, бо тоді п’єса втратила б деталі, які давали змогу відчути живе дихання трагічної ситуації, яку переживав угорський народ. Тоді п'єсу, якою зацікавилися кілька театрів у Москві та в Україні, заборонили до постановки та не дозволили друкувати у часописі «Театр». Жорстока непоступливість партійної цензури вразила молодого письменника. Відтепер пошук компромісу та самоцензура стануть для драматурга його alter ego.

Уже того ж 1958 року Б. Юнгер починає роботу над четвертою п’єсою про, як тоді казали, «моральні пошуки» радянської молоді «З неба зіронька упала» (ЮНГЕР 1963). Головна героїня – десятикласниця Лариса, яку автор змальовує як здатну самостійно мислити, яскраву особистість. Коли її однокласники Сашко та Наташа після закінчення школи їдуть у складі комсомольської бригади на будівництво до Сибіру, вона залишається у Києві та виходить заміж за Юрія, молодого письменника. Образ Юрія у першій дії відповідає стандарту біографії майбутнього прозаїка: працював на Волзі та у тайзі, був рибалкою, токарем, трактористом і теслею, надрукував талановите оповідання і мріє написати «повість про справжнє кохання». Проте вже у другій дії, уклавши шлюб із Ларисою, він говорить лише про ресторанне життя, банальні ницості про жінок та поводить себе у родині Лариси як примітивний хам. Звичайно ж, він конфліктує з Сашком, який перед від’їздом на будівництво називає Юрія обивателем. Такий розвиток образу Юрія потрібен автору для того, щоб він став єдиним негативним героєм п’єси і підкреслив позитивні риси інших дійових осіб. Остаточно формує образ Юрія як «мерзенного, підлого негідника» несподіваний візит жінки у береті. Це мати дівчини, яка завагітніла від Юрія, а він, знаючи про це, покинув її заради шлюбу з Ларисою. Дізнавшись про такий вчинок чоловіка, Лариса приймає єдине можливе в цій ситуації та системі образів рішення і безжально виганяє Юрія з дому. Безжально до нього, але й безжально до себе, що мало підтвердити силу її характеру. Її бабуся втішає онуку: якщо спіткнулась – не сумуй, підведись і стій міцно.

Як далі складеться доля Лариси невідомо, жодних натяків автор не дає, фінал типово відкритий.

Автор чесно виконав партійне замовлення на «правильну» п'єсу про сучасну молодь і засудив стиляг-перероджених, але сценічна доля «Зіроньки» була сумна, бо така напрочуд соцреалістична п'єса була нецікава режисерам. На мою думку, друк п'єси у Держлітвидаві у 1963 році мав бути, з погляду партійної цензури, заохочувальною премією автору, який цілковито відмовився від самостійного погляду на життя, що був відчутний у попередній драмі «Каштани палають».

П'єсу «Карати чи помилувати?» Б. Юнгер почав писати у 1962 році, а закінчив у 1968 (ЮНГЕР 1968). У ній йдеться про долю Олексія Зернова, який під час Другої світової війни протягом двох діб вчинив два протилежні вчинки: по-перше, втік із поля бою та залишив напризволяще свого комісара Мотузко, по-друге, через добу був готовий до самопожертви заради врятування того ж комісара під час випадкової зустрічі у німецькому полоні. Побоюючись кримінальної кари за перший вчинок, герой після завершення війни залишає дружину і батьків та «зникає» у просторах Сибіру, чесно працюючи ветеринаром. Через 20 років у Києві відбувається зустріч Зернова з Мотузком, під час якої з'ясовується уся повнота обох вчинків головного героя. І у фінальній сцені колишній комісар, який став прокурором, за посадою та за людським сумлінням звертається до глядачів: що робити із Зерновим – карати чи милувати? У тексті п'єси це виглядає так: «Мотузко… (повернувся до глядацького залу, тоном, ніби стоїть перед судом). *З одного боку,? злочин доведено, за нього треба суворо покарати, а з іншого,? героїчний вчинок – врятування радянських людей, а за це нагороджують. Як бути? Хто підкаже?* (Усі дивляться у зал, нібито сподіваючись почути мудру відповідь…). Завіса» (ЮНГЕР 1968: 60). Автор вже вдруге після п'єси «З неба зіронька упала» використовує т. зв. відкритий фінал. Точніше, його відкритість достатньо умовна, бо автор вже дав змогу Зернову висловити свою життєву позицію, пояснити, чому залишив родину і сховався у Сибіру, а також довести всім присутнім, що саме він врятував і Мотузко, і ще десяток полонених.

Глядач уже все знає і може або навіть має сам зробити висновок. І в цій відкритості фіналу я вбачаю довіру автора до глядача. А у словах ремарки «нібито сподіваючись почути мудру відповідь» навіть чую певну іронію автора: може почуємо, а може і ні… Про іронію як новацію у настрої автора я вже згадував щодо пізньої редакції «Тенгері Геза» (ЮНГЕР 1988). І ось тут вона з'являється хронологічно вперше (ЮНГЕР 1966) і звучить доволі виразно.

Нас цікавить, наскільки залежним чи вільним від вимог соцреалізму був автор і, як наслідок, його п'єса, як це вплинуло на її сценічну долю. У цьому нам допоможе внутрішня рецензія Й. Кисельова «Про п'єсу Белла Юнгера "Карати чи помилувати?"» (КИСЕЛЬОВ 1968: 1–5).

Рецензент упевнений, що «сам зміст художнього твору, його ідейний пафос, авторське відношення до того, що відбувається – повинні допомагати читачу виголосити свій моральний вирок щодо дійових осіб» (КИСЕЛЬОВ 1968: 3). При цьому рецензент вважає, що у п'єсі Б. Юнгера ця позиція автора окреслена недостатньо чітко. Він наполягає на тому, що «навіть у контексті, у другому плані твору – повинна відчуватися авторська концепція» (КИСЕЛЬОВ 1968: 3). Така вимога викликана тим, що «сакральний зміст, який втілюють соцреалістичні коди, спрямований на підтримку ідеологічних установок – ідеї соціалізму як постійної і незмінної константи, яка видозмінює всі процеси розвитку, всю еволюцію форм, весь розвиток людської природи, зрештою — яка визначає сенс усього буття. Це – телеологія, яка стає основним змістом соцреалізму» (ГУНДОРОВА 2008: 171). Драматург ухилився від підтримки ідеологічної установки і отримав обов'язкову у цій ситуації критику. Про те, що канони соцреалізму як обов'язкові блоки мали бути присутні і в роботі критика, розумієш, коли, читаючи далі відгук рецензента, знаходиш цілком притомні думки, які сповна виправдовують автора п'єси і піддають сумніву згадану вище позицію рецензента: «Тоді неминуче буде ясніше відчуватися і авторська позиція, бо ж ніхто не вимагає від нього ні прокурорського, ані адвокатського стосунку. Підкажуть самі події, дії героїв, загальне звучання п'єси» (КИСЕЛЬОВ 1968: 4). Тож Б. Юнгер, обравши для своєї п'єси складний морально-психологічний випадок, детально розглянув його і висновок щодо моральної відповідальності героя залишив за глядачем. Такий підхід цілковито відповідав традиціям реалізму XIX та XX століть, але в умовах панівного в СРСР методу соцреалізму був неприйнятним і тому критикованим. Б. Юнгер вже вдруге після драми «Каштани палають» відмовився виконати ідеологічні вимоги рецензента і п'єса, над якою драматург працював роками, залишилась в архіві письменника.

Варто звернути увагу на значущі прізвища основних дійових осіб. Зернов – зерно, його має бути багато, щоб врешті випекти хліб, який традиційно є основою харчування людини. Тобто, таких, як Олексій Зернов, багато, вони, якщо згадати біблійні тексти, є якщо не сіль землі, то її зерно, життєдайна субстанція. Така семантика прізвища головного героя має однозначно позитивний контекст. А от комісар – Мотузко. Мотузка – це те, що зв'язує, стримує, заважає рухатися, а у найгіршому випадку – зашморг. Тож може стати інструментом страти. Хоча в іншій ситуації мотузка теж необхідна річ, бо підсилює конструкцію. Тобто, водночас і позитив, і негатив, залежно від того, як цю мотузку використати. Перша спроба такої значущої семантики вже була в «Тенгері Геза». Хоча тут справа складніша, бо треба знати угорську мову. Тенгері – угорською мовою це прикметник «морський». Тобто, Тенгері Геза – це морський Геза. А море – синонім волі і свободи, стихія, яку не можна підкорити, можна лише пристосуватися до її сили.

Отже, невдача спіткала четверту та п'яту п'єси. Навіть успіх сценарію фільму «Їх знали лише в обличчя» (ЮНГЕР 1968а), який Б. Юнгер написав у співавторстві з Е. Ростовцевим, не додав йому упевненості, що він йде правильним шляхом.

Тож Б. Юнгер пішов з «великої» драматургії і почав писати казки для лялькового театру. Водночас, вимоги цензури вплинули і на цей жанр. Такі героїчні п'єси-казки, як «Іванко Золотокудрий» (ЮНГЕР 1962), «Тарас – сокіл ясний» (ЮНГЕР 1962а), «Земний тобі уклін!» (ЮНГЕР 1980), «Дзвінкий голос молота» (ЮНГЕР 1980) поруч із безсумнівними чеснотами ліричності і доброти мали на собі однозначний відбиток соцреалістичного казкарства та схематизму. Добро перемагало завдяки очікуваними символам: червоній (піонерській) краватці, молоту працьовитої людини тощо. Ця тенденція була характерна для творчості Б. Юнгера у 60-х роках. Проте вже у 70-х та 80-х роках він пише п'єси-казки переважно виховного характеру. Тут він міг забути про вимоги соцреалізму та очікування партійної цензури і бути казкарем, який любить дітей і театр. П'єси «Руде чортеня» (ЮНГЕР 1988), «Принцеса Капустина» (ЮНГЕР 1988), «Син Чорної гори» (ЮНГЕР 1988), «Золотий горішок» (ЮНГЕР 1962), збірник прозових казок «Дубове листя» (ЮНГЕР 1963а) були, справді, дуже милі та сердечні. Саме їх найчастіше ставили у лялькових театрах і саме вони зробили його ім'я відомим і шанованим.

Але, звичайно, як письменник Б. Юнгер мріяв про серйозний театральний успіх. Професійна криза викликала депресію, яка знайшла свій вихід у ностальгії, гострій тузі за Угорщиною. Він дуже страждав.

Проте у світі творчості існує власна логіка: страждання письменника як людини можуть бути плідними для письменника як творця. У 1976 році Бейло Юнгер написав казку «Усміхнись, малюк!» (ЮНГЕР 1980). Це була розповідь про самого себе, такими прозорими були її алегорії. Півник, якого звали Кукко, так сильно повірив у свій талант, що був ладен залишити рідний курник заради щиросердечної демонстрації свого хисту усьому світові. Але світ виявився підступним і жорстоким. І Кукко, який пройшов складний і небезпечний шлях, зрозумів, що рідна земля є для нього цінністю, може, ще й більшою, ніж його мистецтво. У цій п'єсі-казці ми знову пересвідчуємося у таланті драматурга, який не приховує роздуми над власною долею. Але головне, він майже звільнився від вимог соцреалізму та самоцензури, бо «сакральний зміст, який втілюють соцреалістичні коди» (ГУНДОРОВА 2008: 167), був максимально розмитий і символ батьківщини – курник, втратив будь-які атрибути соціалістичного характеру. А сумна радість Кукко щодо повернення додому не містила навіть натяків на засудження автором його індивідуалізму, бо до цієї драми призвела його дитяча довіра, егоїзм і жорстокість світу. Який вже тут соцреалізм? «Усміхнись, малюк!», безсумнівно, стала найкращою п'єсою-казкою Б. Юнгера, яку побачили

глядачі багатьох міст Союзу. Відмова від самоцензури і вірність життєвій правді образу Кукко стали запорукою сценічного успіху п’єси-казки.

1987 року Бейло Юнгер завершив свою шосту п'єсу, драму у двох діях «Світла, ніжна» (ЮНГЕР 1987). Ця п'єса написана автором із тугою про ідеальне кохання, про яке мріє кожна людина, і, напевно, мріяв і сам драматург. Уважаю, що завдання письменника ускладнило те, що для ліричної поеми про кохання жінки, яке витримало випробування десятиліттям самотності, він обрав сюжет, який формувався конфліктом між особистістю художника та соціалістичним суспільством. Тож 1971 року заради звільнення від ідеологічного тиску головний герой, талановитий живописець Андрій, як турист крадькома виїжджає до Франції. Він мріє про бурхливий розквіт свого таланту. Але тут на нього, за волею автора, чекає творче і особисте фіаско. У п’єсі починають працювати сумнозвісні «соцреалістичні коди»: 1) Андрія ще в СРСР на втечу за «залізну завісу» зваблює (і у прямому сенсі цього слова також) француженка Жаннета; 2) як пояснює Андрій, його талант міг бути помітним в Україні, але у Парижі таких, як він, забагато, тому він кидає живопис і вже роками заробляє собі на життя як вантажник, офіціант, а саме зараз – посудомийкою у цирковому буфет; 3) його єдиний приятель Батурин, син царського офіцера, чия сестра таємно мріяла повернутися до Союзу і наклала на себе руки, коли від чахотки померли їх батьки; 4) Батурин каже: «*Я – ніхто… після моєї смерті і моє життя буде здаватися нікчемним і дурним жартом*» (ЮНГЕР 1987: 51).

Сумно читати п’єсу до відчаю наповнену цими кодами, які вражають своєю вживаністю у десятках творів про «загниваючий» Захід, в якому немає місця для радянської людини.

Але я казав про ідеальне кохання. Так, у Києві без Андрія залишилась Галина, його дружина, красуня, лікарка, яка після втечі чоловіка народила їхню дочку Ірину. Вона досі любить Андрія. І ось тепер, після 16 років чекання, Галина приїхала до Парижу, щоб забрати чоловіка додому і для цього кличе піти до радянського посольства. Але і це не судилося. Колишній художник помирає від раптового серцевого нападу на руках дружини. Його останні слова – «*На коліна стану і буду просити, щоб пробачили мене. Хочу додому!*» (ЮНГЕР 1987: 66).

На мою думку, ця п’єса є римейком на тему казки «Усміхнись, малюк!», але для драматичного театру і для дорослих. Тому і фінал п’єси трагічний. Я вважаю, що тут спрацьовує найнебезпечніший, антигуманний код соцреалізму – обов’язкове покарання для зрадника соціалістичної Батьківщини. Це може бути вирок суду юридичного або морального, або раптова смерть. Цей код покарання знищує саму мистецьку природу будь-якого твору, яка не може існувати без цілковитої свободи автора. Бейло Юнгер, підкорившись цьому кодові, свою (за задумом автора) найліричнішу п’єсу про ідеальне, трагічне кохання

написав як твір, сповнений банальними соцреалістичними кодами. Не бажаючі того, написав п’єсу про несвободу, яка вбиває.

П’єса, яка була вистраждана автором, не зацікавила ані цензуру, яка у 1987 році доживала свої останні місяці, ані притомні видавництва або театри. «Вбиваючи» свого героя, Б. Юнгер не залишив самому собі можливості творчого розвитку. Бо творчість – це проекція внутрішнього світу людини у текст, у колір, у музику. Назовні з’являється лише те, що є в душі. Або те, що до цієї душі насаджено ідеологічними схемами та догмами. «Світла, ніжна» могла стати кінцевим фіаско письменника.

Але диво все ж таки сталося.

У липні 1992 року, коли Б. Юнгер був уже смертельно хворий, і, напевно, здогадувався про це, він за місяць написав п’єсу-казку «Дар небесний» (ЮНГЕР 1992). Ця п'єса несподівано і цілковито вільна від соцреалістичних кодів, але насичена символами християнської традиції: 1) тут присутні мандрівні співачки – Віра, Надія та Любов, які є загальновідомим втіленням християнських чеснот; 2) відкидаючи стандарти соцреалізму, автор робить головним героєм не бідного хлопця селянина, а княжого сина Івана, який готовий пожертвувати собою і врятувати дівчат та їхню пісню від Зеленої баби, уособлення світового зла; 3) але рятує і дівчат, і пісню, і княжого сина його слуга Матвій. Матвій – класичний «кмітливий слуга», що веде свій родовід від шекспірівського Траніо; 4) ім’я Матвій абсолютно нове у творчості Бейло Юнгера і не може не нагадати нам євангеліста Матвія, який був першим із людей, хто пішов за Ісусом і почав йому служити; 5) не випадковий і вибір української пісні, яку співають дівчата. Я впевнений, що Б. Юнгер навіть не знав, що слова пісні «Чом, чом, чом, земле моя, так люба ти мені, так люба ти мені?» були написані Костянтиною Малицькою у 1935 році на вільній від комуністів Галичині. Він обрав її тому, що її приспів до болю нагадував його ностальгічні емоції, тугу за улюбленою Угорщиною.

Що трапилося з Бейло Юнгером, що він так зненацька відкинув усі догми соцреалізму і написав цю п’єсу-казку, яка зовсім не схожа на всі його попередні твори?

Наприкінці 80-х років почала руйнуватися та частина внутрішнього світу Бейло Юнгера, ідеологічною основою якого була віра в компартію. Він не був наївною людиною, бачив і раніше всі зловживання партійців та їх неправду. Але у добу перебудови ця інформація набула характеру лавини: були опубліковані жахливі факти про кількість жертв комуністичного режиму, про всі його злочини проти власного народу, свідоме знищення духовної еліти суспільства, а у 1991 році розвалився сам Союз і невдовзі була заборонена Комуністична партія. Тоді письменник як чесна людина відмовився від догматів соцреалізму і, рятуючи себе як особистість, та позитивно освоюючи комплекс

ностальгії, звернувся до вражень дитинства, коли він співав у церковному хорі, до надбань усієї європейської, а значить, християнської цивілізації.

Я маю сміливість думати, що п'єса «Дар небесний» – це своєрідне Євангеліє від Бейло Юнгера. Євангеліє не теологічного характеру, а таке, що його написав казкар, який творить свою власну дійсність, власну «добру звістку». І тому система образів складається з княжого сина Івана, який готовий до самопожертви, – це Ісус; мандрівних співачок Віри, Надії та Любові, які уособлюють поняття, що є головними складовими християнської моралі, та чиї пісні є проголошенням вчення Ісуса; Зеленої баби (етимологія образу поки що не зрозуміла і потребує дослідження), яка хоче знищити дівчат та їх пісню, – це ворог людей, Диявол; а вірний слуга Матвій – це апостол Матвій.

Звичайно, неканонічним з погляду християнства є те, що у цьому Євангелії Іван-Ісус помирає і повертається до життя не завдяки божественній природі Ісуса, а завдяки сміливим діям Матвія, який перемагає Зелену бабу, Диявола. Ще одним особливим моментом казки є те, що Іван-Ісус не полишає Землю і людей, щоб повернутися під час Другого пришестя, а залишається з людством. Тому невипадковим є і текст пісні «Чом, чом, чом, земле моя, так люба ти мені, так люба ти мені», що свідчить про тяжіння Івана-Ісуса до Землі, де він воплотився і залишається, щоб бути разом із людством. Бо ж у фіналі п'єси він разом із Матвієм слухає, як Віра, Надія та Любов співом своїм несуть людству Його невмируще вчення, дар небесний, який так потрібний зараз у нашому трагічному і прекрасному світі.

Чи свідомим було звернення Бейло Юнгера до християнства? Думаю, так. Він пройшов складний шлях від романтичного тлумачення комунізму, який допоможе всім знедоленим, до гіркої інтуїції, що в цьому світі досягнення соціальної гармонії навряд чи можливе. Проте надія завжди має залишатися. Головне, дати цій надії свободу, звільнити її з пастки соцреалізму.

Отже, аналіз драматургії Бейло Юнгера, який творив в Україні з 1955 по 1992 роки і був ідеологічно пов'язаний із комплексом позитивних очікувань від державного соціалізму в СРСР, а тому перебував у значній залежності від догм соцреалізму, свідчить про глибоку особистісну драму письменника. Вона щоразу виникала під час акту творчості, залишаючи автору мінімум креативної свободи та паралізуючи його підсвідомість. Твори, народжені у таких умовах, не могли бути художньо цілісними та, за поодинокими винятками, не мали важливого екзистенційного змісту. Лише наближення краху радянського режиму створили ситуацію спонтанного звільнення з пастки соцреалізму, завдяки чому була написана п'єса «Дар небесний», моральний заповіт Бейло Юнгера. Залишається висловити глибокий жаль, що це звільнення не відбулося раніше. І застерегти усіх митців від небезпеки потрапляння у духовну залежність від будь-яких ідеологічних конструкцій. Художник має лише один обов'язок – бути вільним.

Література

ГУНДОРОВА 2008 = ГУНДОРОВА Т. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008.
КИСЕЛЬОВ 1968 = КИСЕЛЕВ Й. О пьесе Белла Юнгера Казнить или миловать? Драма в 2 д. (на русском языке). Рукопис. Архів письменника.
ЮНГЕР 1988 = ЮНГЕР Б. Тенгери Геза. / Золотая лилия. Киев: Мистецтво, 1988.
ЮНГЕР 1972= ЮНГЕР.Б. Тенгері Геза. / Біла троянда. Київ: Мистецтво. 1972.
ГАЙДАР 1940 = ГАЙДАР А. Тимур и его команда. Москва: Детская литература, 1940.
ЮНГЕР 1958 = ЮНГЕР Б. Каштаны горят. Рукопис. Архів письменника.
ЮНГЕР 1957a = ЮНГЕР Б. Лист від 13 квітня 1957 року. Архів письменника.
ЮНГЕР 1957b = ЮНГЕР Б. Лист від 5 травня 1957 року. Архів письменника.
ЮНГЕР 1963 = ЮНГЕР Б. З неба зіронька упала. Київ: Державне видавництво Художньої літератури, 1963.
ЮНГЕР 1968 = ЮНГЕР Б. Казнить или миловать? Рукопис. Архів письменника.
ЮНГЕР 1968a = ЮНГЕР Б., РОСТОВЦЕВ Е. Їх знали тільки в обличчя. Кіносценарій. Київ: Мистецтво, 1968
ЮНГЕР 1962 = ЮНГЕР Б. Золотий горішок. Київ: Державне видавництво Художньої літератури, 1962.
ЮНГЕР 1980 = ЮНГЕР Б. Улыбнись, малыш! Киев: Мистецтво, 1980.
ЮНГЕР 1963a = ЮНГЕР Б. Дубовые листья. Сказки. Киев: Государственное издательство детской литературы, 1963.
ЮНГЕР 1987 = ЮНГЕР Б. Светлая, нежная. Рукопис. Архів письменника.
ЮНГЕР 1992 = ЮНГЕР Б. Дар небесный. Рукопис. Архів письменника.

Social realism is a trap for the writer or the Gospel by Béla Junger. The article addresses with the issue that was especially relevant in the second half of the twentieth century in the Soviet Union. Namely, the influence of the only officially recognized creative method – socialist realism on creativity, and thus on human destiny, particularly, on the writer. Six dramatic works by B. Junger are analyzed. It's determined, that the author's consideration of the requirements of socialist realism has greatly influenced the stage fate of the plays. It is established that only liberation from the tenets of socialist realism made it possible to create a work that contributed to further developing the creative potential of the writer and the individual.

Keywords: socialist realism, socialist realist codes, stage fate, Christian tradition

SlavVaria 1/2023. 39–46
DOI: 10.15170/SV.1/2023.39

TÓTHOVÁ LAURA
(Szeged, Magyarország)

Интертекстуальные отсылки в рассказе Л. Петрушевской «Новые Робинзоны»

Аннотация: В статье исследуется, как Л. Петрушевская использует в своих произведениях интертекстуальные коды и как контекстуализирует социальные явления в рассказе «Новые Робинзоны», в котором при анализе произведения были выделены три слоя: архетипические сюжеты и архетипы – робинзонада, произведения русской литературы XX века и культурные отпечатки конкретных исторических событий. В первом слое – деконструкция приключенческого романа Д. Дефо «Робинзон Крузо», во втором – параллель с романом Солженицына «Матрёнин двор», в третьем – такие важные исторические события, как Гражданская война в Испании, а также ввод советских танков в Вильнюс в 1991 году.

Ключевые слова: Л. Петрушевская, робинзонада, интертекстуальность, утопия, Робинзон Крузо, Матрёнин двор

В творчестве Л. Петрушевской имеют место произведения, в которых уже на поверхности проявляются параллели с мировой литературой, архетипические сюжеты и герои. Большинство этих текстов были опубликованы в виде циклов, но состав циклов различен в разных изданиях. В данной работе был исследован цикл «В садах других возможностей», в котором уже в названиях рассказов присутствуют интертекстуальные отсылки, такие как «Новые Робинзоны», «Новый Гулливер», «Новый Фауст», «Бог Посейдон», «Медея». Цель данной работы – на примере рассказа «Новые Робинзоны» показать источники, используемые Л. Петрушевской для создания текстов, в которых появляются архетипические сюжеты и герои.

Произведения Л. Петрушевской долгое время не публиковались, а могли появляться только в самиздате, хотя она не открыто критиковала систему, как написал М. Надь Миклош в связи с драматургией, «в пьесах не было ничего, что было бы явно против советской власти, но так темно изображали мир советских людей, таким курносо-минималистическим образом описывали их споры, ненависть и зависть, что всегда находился влиятельный чиновник, который восклицал: это нельзя показывать на советской сцене. У советских людей могут быть проблемы, но их жизнь не может быть такой безнадежно темной, их мышление не может быть настолько ограниченным» (M. NAGY 2017: 1021).

Согласно исследованию Каталин Сёке, «в современной русской прозе в наибольшей степени наиболее два автора – Вячеслав Пьецух (1946) и Людмила Петрушевская (1938) – исключительно остро поднимают вопросы, связанные с жизненной ситуацией человека (и общества), проживающего в деревне или на городской периферии, используя характерные для "постсоветского постмодернизма" инструменты» (SZŐKE 2001: URL). Однако в статье М. Липовецкого «Трагедия и мало ли что еще» отмечается, что постоянным элементом в произведениях Л. Петрушевской является обращение к мировой литературе. Это подтверждается и Л. Воронцовой, которая считает, что в работах Л. Петрушевской сюжеты и образы классических текстов претерпевают трансформации, автор переосмысливает и деконструирует их. М. Липовецкий пишет, что Л. Петрушевской нужны признаки высокой культуры, чтобы создать многослойную основу, на фоне которой ярко проявляются дикость, безумие и энтропия жестокой повседневности, которые без устали исследует автор. По мнению Липовецкого, судьба героев Л. Петрушевской всегда связана с определенным архетипом или формулой, будь то сирота, невинная жертва, убийца или даже архетипическая пара («Он и Она»). Ни один ее «Робинзон» или «Гулливер», ни один ее герой, формирующийся исключительно в литературной модели, не является исключением. По мнению М. Липовецкого, как только Л. Петрушевская представляет себе героя, она немедленно связывает его с архетипом, с которым всё его существование связывается. В ее произведениях эти архетипы подвергаются странным метаморфозам, например, история о новом Гулливере заканчивается пассажем, в котором Гулливер становится одновременно и богом и карликом.

Подводя итоги, М. Липовецкий считает, что в прозе Л. Петрушевской глубоко натуралистические ситуации и коллизии, приближающиеся к «настоящей» жизни, сочетаются с сильной и выразительной литературностью. В ее произведениях одним из инструментов этого является активизация архетипов, литературных моделей (ЛИПОВЕЦКИЙ 1994: URL).

На самом деле, Л. Петрушевская контекстуализирует социальные явления, изображенные в рассматриваемом цикле рассказов, в которых выделяются три слоя: архетипические сюжеты и архетипы, произведения русской литературы XX века и культурные отпечатки конкретных исторических событий[1]. В своей статье я стараюсь продемонстрировать появление этих трех слоев на примере рассказа «Новые Робинзоны».

[1] Подобная трехмерность характеризует художественный мир другой известной современной русской писательницы Л. Улицкой. См. САБО 2021.

Первый слой: Робинзон Крузо

Мотив путешествия является характерным для утопического мета-жанра, и отражен в переезде городских семей в деревни. Это социальное явление, которое лежит в основе повествования и через которое деконструируются архетипы и литературная традиция.

Первый уровень деконструкции составляет приключенческий роман Д. Дефо «Робинзон Крузо». М. Надь Миклош считает, что в «Новых Робинзонах» Л. Петрушевская была первой, кто написал свою «эскатологически-антиутопическую фантазию» (M. NAGY 2017: 1023). Это подтверждается Н. В. Ковтун, которая пишет в своей книге, что новая робинзонада парадоксальным образом включает в себя как эскатологические черты, так и утопию сада.

Как и в романе Дефо, в «Новых Робинзонах» повествование ведется от первого лица, но в отличие от Дефо, где Робинзон Крузо является рассказчиком, здесь эту роль играет девушка, которая переезжает в деревню за рекой Морой со всей своей семьей. В то время как в «Робинзоне Крузо» жизнь на острове была вынужденной, в «Новых Робинзонах» семья, состоящая из матери, отца, дочери, собаки и позднее двух найденных ими детей Лены и Найдена, а также присоединившейся к ним старой женщины Анисьи, сознательно отправляется в изгнание. Эта отправная точка больше похожа на историю Александра Селкирка, который является прототипом Робинзона Крузо: Селкирк сам стал изгнанником, после того как поругался с капитаном корабля. Как и семья в «Новых Робинзонах», Селкирк взял с собой различные инструменты, в отличие от Робинзона Крузо, у которого не было такой возможности, и он использовал только то, что нашел среди обломков потерпевшего крушение корабля. Робинзон Крузо ждал, что кто-нибудь прибудет на остров, чтобы они вместе создали колонию, или как-нибудь покинуть остров на корабле. В «Новых Робинзонах» семья знает, что рано или поздно появятся солдаты, и им придется отправиться на другой «остров», а если и там их найдут, то они вновь отправятся в путь.

У Л. Петрушевской небольшой домик в деревне или в лесу символизирует не гармонию и безопасность, утопический идиллический остров, а угрозу, и указывает на то, что нет места, где герои могли бы спрятаться. Не существует утопического «острова», где выжившие могут снова заселить землю. Дом, в широком смысле, и деревня не становятся родиной «робинзонов», некоторые герои готовы вытеснять других, которые умаляют шансы на выживание всех остальных. «Внешнее» пространство цивилизации, которое связано в рассказе со смертью, теряет свою основную отличительную черту от «внутреннего» (дом – душа), граница между ними стирается, пишет Н.В. Ковтун (КОВТУН 2005: 516).

Л. Петрушевская разоблачает аллегорическую трактовку романа Дефо, а также возможное истолкование его как варианта библейской притчи о блудном сыне.[2] В ее романе семья не следует никакому библейскому пути и не проходит никакого развития личности. В их жизни нет никаких изменений, кроме того, что они переезжают из центра (города) на периферию (деревню), а также, что их тела медленно превращаются в зверей, например, от тяжелой работы на их руках появляются толстые ногти и утолщается кожа, пальцы становятся корявыми. В целом все, что окружает их, разрушается, распадается. Их жизнь характеризуется постоянной борьбой с природными факторами, бегством от приближающейся армии или тем, что местные жители смотрят на них, как на не своих.

Второй слой: русская литература XX века

Во втором слое проявляются некоторые произведения 20-го века, относящиеся к деревенской и военной прозе, которые изображают ситуации катастроф. Одной из таких параллелей является «Матрёнин двор» Солженицына. Названия мест, упомянутых в «Новых Робинзонах», также имеют сходство: в то время, как в «Новых Робинзонах» семья прибывает в деревню за рекой Мора, главный герой Солженицына едет в деревню возле железнодорожного разъезда Муром-Казань, где ищет новый дом. Название деревни Тальново звучит схоже с названием деревни Тарутино, расположенной в десяти километрах от Моры, через которую в романе «Новые Робинзоны» мать и дочь проходят пешком, Н. В. Ковтун отмечает, что образ отца семьи в «Новых Робинзонах» – отец Фадей, появляющийся в «Матренином дворе» Солженицына, также вызывает ассоциации: отец-инвалид, бедный, жадный, его рвение граничит с безумием.

Параллели можно найти и в судьбах Анисьи и Матрёны: обе живут одни, не отработав положенный срок в колхозе, не получают пенсию, а дружба с козой и кошкой роднит двух героинь (КОВТУН 2005: 518). Кроме того, параллели между ними создаёт и отношение к единственному источнику пищи – картофелю, который необходим им для существования. Их отношение к труду также схоже: они обе выполняют тяжелую работу, но если Матрена отказывается брать деньги за работу в колхозе, то между Анисьей и семьей в начале повествования устанавливается бартерная договоренность, которая постоянно меняется по мере истощения запасов семьи. Солженицынский эпизод, изображающий соперничество между женщинами деревни, в «Новых Робинзонах»

[2] Об этом пишет М. А. Маслова в своей стати *Проблема жанрового определения произведений Д. Дефо и Дж. Свифта* (МАСЛОВА 2014).

деконструируется в натуралистическом ключе. С одной стороны, в деревне осталось три старухи, из которых только две в здравом уме, с другой стороны, показана тщетность и бессмысленность соперничества между ними. После того, как Таня зарезала поросенка, похожего на маленького ребенка, и отдала его семье в виде «подарка», Анисья решает убить и привести для семьи маленького козленка, которого нельзя ни съесть, ни использовать. Это действие напоминает жертвоприношение, поскольку обе старушки подчеркивают святость акта: они заворачивают свою жертву, двух животных, в чистую ткань и несут ее в семью.

Другой связью с «Матрениным двором» является радио, которое имеет символическое значение. Так же как изгнанный герой в «Матренином дворе» жаждет места, где он может спрятаться и где не будет звучать радио, семья в «Новых Робинзонах» тоже стремится к изоляции.

По словам Жужи Хетени, радио в творчестве Солженицына – это постоянный мотив враждебного вторжения внешнего мира (HETÉNYI 2001: URL). Отношение главы семьи в «Новых Робинзонах» к радио амбивалентно: с одной стороны, он боится, что семья будет навсегда изолирована от событий внешнего мира, с другой стороны, он не хочет иметь связь с внешним миром, поскольку знает, что то, что он слышит по радио – ложь. Затем, в последней сцене повествования, радио снова появляется, символизируя «победу» отца, еще один успешный побег: когда он включает радио, слышна только тишина. Но рассказчик оставляет на усмотрение читателя и отдельных персонажей вопрос о том, удалось ли отцу и его семье избежать угрозы, поскольку неизвестно, на самом деле села батарея радиоприемника или передача действительно прекратилась, и семья пережила «апокалипсис».

Третий слой: обращение к историческим периодам

Еще одним значимым событием, которое символизирует важность радио в произведении, является историческое событие: Гражданская война в Испании. Это становится третьим слоем, через который проникает социальное явление, изображенное в рассказе Петрушевской – переезд городского населения в деревню. Отец в рассказе каждое «доброе» утро повторяет дочери фразу: «Над всей Испанией безоблачное небо» (ПЕТРУШЕВСКАЯ 2016: 75). Некоторые считают, что этот сигнал ознаменовал начало гражданской войны в Испании, который люди могли услышать по радио «Сеута». Важно отметить, что этот лозунг распространился только в России, и о нем не сообщается в различных испанских или других европейских источниках. К. Душенко делает вывод, что фраза, скорее всего, была распространена Ильей Эренбургом из Парижа. На основе этой фразы были написаны различные известные произведения. По мнению К. Душенко, фраза имеет не только историческое, но и эстетическое значение, потому что «есть резкий

контраст между ее мирным буквальным значением и трагическим подтекстом» (ДУШЕНКО 2019: 156).

Фраза, процитированная отцом, не только отсылает к гражданской войне в Испании 1936 года, но и имеет автобиографический подтекст. Родители Л. Петрушевской очень уважали Долорес Ибаррури, которая являлась символом испанской коммунистической партии, поэтому второе имя Петрушевской – Долорес. Ибаррури также сыграла важную роль в гражданской войне в Испании 1936 года. «Она стала универсальной иконой республиканского сопротивления, наряду с лозунгом, который она зачитала перед микрофоном радиостанции Unión Radio Madrid 19 июля 1936 года: ¡No pasarán!» (SEMSEY 2022: URL). После окончания гражданской войны она бежала в Москву, где продолжила свою политическую деятельность. Из Советского Союза Ибаррури «ежедневно читала на советских радиостанциях тексты, призывающие к единству против фашизма» (SEMSEY 2022: URL).

Поскольку Л. Петрушевская написала анализируемую повесть в 1990-х годах, можно провести параллель с гражданской войной в Испании и еще с одним историко-биографическим событием. В 1991 году произошли беспорядки, вызванные намерением некоторых стран Балтии выйти из состава Советского Союза. И когда советские танки вошли Вильнюс, писательница обратилась с открытым письмом в Литву. За это ее держали под наблюдением как «оскорбительницу» Горбачева, который все еще находился у власти. Она была вынуждена сбежать из Москвы вместе с семьей, пока против нее возбуждали судебное дело. По словам Миклоша М. Надя, «она хотела избежать не только угрозы гражданской войны, но и суда, а потом произошел переворот, и она почувствовала, что теперь началось то, чего она боялась, но оказалось, что русских больше не интересуют свиномордые, идиотские коммунисты...» (M. NAGY 2017: 2024).

Через жизненную историю Л. Петрушевской к повествованию «Новых Робинзонов» добавляется еще один символический слой. Петрушевская также использует исторические аллюзии, чтобы подтвердить то, что подчеркивает первый архетипический слой: острова не существует. «Хотя потом оказалось также, что никакой труд и никакая предусмотрительность не спасут от общей для всех судьбы, спасти не может ничто кроме удачи.» (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1995: 281).

Соглашаясь с мнением Миклоша М. Надь, приведенным в начале статьи «Петрушевская выписывает страхи начала 1990-х годов таким образом, что делает повествования вневременными архетипическими – так, что любой читатель может жить в будущем, вокруг которого привычный мир жизни, культуры и цивилизации точно так же распадается, а из людей начинает выходить зверь» (M. NAGY 2017: 1023).

Литература

ВОРОНЦОВА = ВОРОНЦОВА Л. Креативная рецепция классических сюжетов в творчестве Л. Петрушевской («Гамлет. Нулевое действие») https://cyberleninka.ru/article/n/kreativnaya-retseptsiya-klassicheskih-syuzhetov-v-tvorchestve-l-petrushevskoy-gamlet-nulevoe-deystvie/viewer (Дата обращения: 01.07.2022.)

ДУШЕНКО 2019 = ДУШЕНКО К. «Над свей Испанией безоблачное небо»: между историей и поэзией. 2019. https://cyberleninka.ru/article/n/nad-vsey-ispaniey-bezoblachnoe-nebo-mezhdu-istoriey-i-poeziey/viewer (Дата обращения: 01.07.2022)

КОВТУН 2005 = КОВТУН Н. Вместо заключения // Русская литературная утопия второй половины XX века. Томск: Издательство Томского университета, 2005. 511–533.

ЛИПОВЕЦКИЙ 1994 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. Трагедия и мало ли что еще https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-chto-eshhe.html (Дата обращения: 01.07.2022.)

МАСЛОВА 2014 = МАСЛОВА М. Проблема жанрового определения произведений Д. Дефо и Дж. Свифта. «Вестник Мининского Университета» No.1, 2014. https://cyberleninka.ru/article/n/problema-zhanrovogo-opredeleniya-proizvedeniy-d-defo-i-dzh-svifta/viewer (Дата обращения: 01.07.2022.)

МУХИН 2011 = МУХИН А. Робинзон Крузо. Приключение моряка из Йорка, или роман-музей. https://cyberleninka.ru/article/n/robinzon-kruzo-priklyuchenie-moryaka-iz-yorka-ili-roman-muzey/viewer (Дата обращения: 01.07.2022.)

ПЕТРУШЕВСКАЯ 1995 = ПЕТРУШЕВСКАЯ Л. Новые Робинзоны // Тайна дома. Повести и рассказы. Москва: СП «Квадрат», 1995. 277–287.

САБО 2021 = САБО Т. Антропологический и семиотический аспекты трансгрессии в творчестве Л. Улицкой // Хетени Ж; Злыднева Н. (ред.) На перекрестках Востока и Запада: проблемы пограничья в русской и центральноевропейской культурах. Москва: Институт славяноведения РАН, 2021. 275–294.

HETÉNYI 2001 = HETÉNYI Zs. A pokol tornácán. 2001. http://epa.oszk.hu/02900/02931/00036/pdf/EPA02931_forras_2001_09_08.pdf (Дата обращения: 2022.07.01)

M. NAGY 2017 = M. NAGY M. A fekete négyzet mögött. Ljudmila Petrusevszkaja: Rémtörténetek // Jelenkor 2017/09. 1020–1025.

PETRUSEVSZKAJA 2016 = PETRUSEVSZKAJA L. Új Robinsonok // Rémtörténetek. Bp.: Typotex, 2016. 65–79.

SEMSEY 2022 = SEMSEY E. „Az elvtársak anyja” és a spanyol kommunista párt szimbóluma, Dolores Ibárruri. https://ujkor.hu/content/az-elvtarsak-anyja-es-a-spanyol-kommunista-part-szimboluma-dolores-ibarruri (Дата обращения: 2022.07.01.)

SZOLZSENYICIN 2013 = SZOLZSENYICIN A. Matrjona háza // Ivan Gyenyiszovics egy napja. Európa, Bp., 2013. 159–207.

SZŐKE 2001 = SZŐKE K. Munkagödör (A paraszti ellenkultúra és a mai orosz irodalom szubkulturális metatextusa). Forrás, 33. évf., 9. sz. 2001. https://epa.oszk.hu/02900/02931/00036/pdf/EPA02931_forras_2001_09_12.pdf (Дата обращения: 2022.07.01.)

SZŐKE 2003 = SZŐKE K. A paraszti ellenkultúra és mai orosz irodalom szubkulturális metatextusa. In: Álommúzeum. Írások a XX. századi orosz irodalomról. Bp.: Gondolat, 2003. 48–51.

Intertextual references in the story *The New Robinson Crusoes* by L. Petrushevskaya. The article explores how L. Petrushevskaya uses intertextual codes in her works and how she contextualizes social phenomena in the story *New Robinsons*, in which three layers are distinguished: archetypal plots and archetypes, works of Russian literature of the 20th century and cultural imprints of specific historical events. On the first layer a deconstruction of D. Defoe's novel Robinson Crusoe, on the second layer a parallel to Solzhenitsyn's novel "Matryonin Dvor", on the third layer various important historical events, such as the Spanish Civil War as well as the entry of Soviet tanks into Vilnius in 1991.

Keywords: L. Petrushevskaya, Robinsonade, intertextuality, utopia, Robinson Crusoe, Matroyna's Place

NYELVÉSZET
SZAKMÓDSZERTAN

SlavVaria 1/2023. 49–59
DOI: 10.15170/SV.1/2023.49

IVANČICA BANKOVIĆ-MANDIĆ – KATJA PERUŠKO
(Zagreb, Hrvatska)

Pristup gramatičkim temama u hrvatskom kao inom jeziku

Sažetak: U metodologiji poučavanja inoga jezika više je pristupa poučavanju gramatike. Dva su rubna – jedan zagovara eksplicitno poučavanje (ANČIĆ 2004), a drugi smatra da učenike ne treba nužno eksplicitno poučavati gramatiku, nego ih se može, prema nekim teorijama usvajanja inog jezika, izložiti prihvatljivoj količini i vrsti tekstova (GITSAKI 1998), dok je treći pristup kombinirani jer zagovara individualni pristup (ne)poučavanja i osvješćivanja znanja o jeziku ovisno o različitim faktorima i poučavanju jezika stranih ili nasljednih govornika (HRŽICA 2006). U ovom ćemo radu prikazati neke pristupe poučavanja gramatičkih tema kojima se postiže napredak u svim jezičnim vještinama unatoč izbjegavanju eksplicitnoga poučavanja gramatike.

Ključne riječi: metodologija nastave inoga jezika, ovladavanje inim jezikom u odraslih i djece, implicitno poučavanje gramatike, načelo prototipnosti, nasljedni govornici

Uvod

U poučavanju inoga jezika važno je razvijati vještine slušanja, čitanja, pisanja i govorenja jer je cilj svakoga učenika, a pod tim pojmom podrazumijevamo svaku osobu koja uči neki jezik kao ini neovisno o dobi, ovladati drugim jezikom na određenoj razini.

Pitanje koje se pritom često nameće tiče se pristupa gramatičkim temama. Pristup je poučavanju inoga jezika širi od metode jer odražava određen teorijski model, a metodu čini skup postupaka (JELASKA i CVIKIĆ 2007: 70). Mnogi lingvisti smatraju da je poznavanje gramatike središnje područje jezičnoga sustava oko kojega se potom kreću i izgrađuju ostala područja kao što su izgovor i vokabular (COOK 1996: 14). Pedagoška gramatika, objašnjava Sironić-Bonefačić (1999: 208), razlikuje dva pristupa – eksplicitni i implicitni. Prvi se temelji na gramatičkom ustroju, pravilima i iznimkama pojedinoga jezika. Pravila se prvo imenuju, definiraju, objasne, potom se uvježbavaju, čime učenici stječu sposobnost samostalne primjene u inom jeziku. Implicitni se pak pristup zasniva na tome da učenici uz nastavnikovo vođenje sami otkrivaju jezične zakonitosti i zaključuju o njima na temelju primjera s kojima se susreću te ih dalje analogno upotrebljavaju i primjenjuju u sličnim kontekstima. Učenici tako do novih jezičnih zakonitosti dolaze postupno. Taj pristup donekle odgovara načinu na koji djeca uče materinski jezik. Naime, oni intuitivno oblikuju nove izričaje, uspješno sastavljaju rečenice koje nikad nisu

čuli uz pomoć jezičnih spoznaja koje su stekli bez poznavanja eksplicitnih pravila. Razlika je u tome što učenici uz učiteljevu pomoć trebaju uočiti jezične zakonitosti koje se razlikuju od onih u materinskom jeziku. Neki autori navode da bitnu ulogu u učenju jezika ima sposobnost reproduciranja cijelih leksičkih sklopova, pa bi oni trebali biti jezični materijal na temelju kojih će se uočavati gramatički uzorci (LEWIS 1993). Implicitno nas Lewis usmjerava na poučavanje kolokacija, koje su po svojoj gramatičkoj strukturi spojevi pridjeva i imenica, glagola i imenica, priloga i glagola i sl. Nedostatak znanja o jeziku može biti ozbiljan problem u učenju jezika (HRŽICA 2006: 169). Kada nasljedni govornici odluče institucijski učiti nasljedni jezik, nastavnik mora nastavu postupno prilagoditi formalnom načinu učenja kakvu se pristupa u radu s učenicima tog jezika kao stranog (HRŽICA 2006: 173).

Pristup poučavanju gramatike trebao bi se mijenjati iz godine u godinu zbog psihofizičkog razvoja učenika (NOVAK 1999: 217), ali i ovisno o stupnju učenja jezika (ANČIĆ 2004: 1). Smatramo da bi se pristup trebao mijenjati i prema iskustvu učenja stranih jezika. Odrasli učenici koji nisu nikad učili drugi jezik trebaju drukčiji pristup poučavanju i vrijeme prilagodbe novom jezičnom sustavu traje dulje od učenika s iskustvom učenja stranog jezika. Naravno, i komunikacijske teme treba s vremenom prilagođavati. Primjerice, kupovina kao prototipna tema godinama je bila prisutna na početnim razinama učenja različitih stranih jezika, no s pojavom *on-line* trgovina manja je potreba za tom komunikacijskom temom.

U vrtićkoj dobi djeca strani jezik uče uglavnom na temelju pjesmica, brojalica i kratkih igrokaza, u nižim se razredima osnovne škole učenje temelji na slikovnicama, slikopričama, igrama, slušanju priča, igrokazima, a u višim se razredima gramatika stavlja u kontekst te se objašnjavaju pravila. Primjerice, u tekstu zasićenom gramatičkim strukturama koje se planiraju obrađivati na određenom nastavnom satu učenike se potiče na induktivno zaključivanje o jezičnim činjenicama na koje nailaze u tom tekstu. U radu s odraslim učenicima uglavnom se kombinira komunikacijsko-gramatički pristup.

Da bi učenik točno upotrebljavao i automatizirao poučavana pravila, potrebno je mnogo vježbe. Također, upotreba gramatičkog metajezika pomaže usustaviti jezično gradivo (SIRONIĆ-BONEFAČIĆ 1999: 212). Kako se obogaćuje i razvija znanje gramatike i o gramatici, tako se povećava i kreativna upotreba jezika. Ančić (2004: 4) zaključuje da odrasli rado uče gramatiku, a usmena ponavljanja ohrabruju ih i jačaju samopouzdanje, što utječe i na motivaciju. Drugi pak autori (UDIER i ČILAŠ 2005: 126) opisuju drukčije iskustvo – obilje gramatičkih tema i informacija često demotivira odrasle učenike, „osjećaju se ‘sputani’ obiljem gramatičkih informacija i troše previše vremena na uvježbavanje gramatičkih struktura” te zbog toga, prema njihovu (studentskom) mišljenju, ne napreduju dovoljno brzo u usvajanju vokabulara i konverzaciji.

Neki autori smatraju da je eksplicitno poučavanje gramatike, tzv. jezični *drill*, zastarjelo te bi prednost trebalo dati tzv. kulturološkim komponentama u

poučavanju jezika (LASIĆ 2011: 382). Jedna od teorija usvajanja drugog jezika navodi da sama izloženost jeziku kroz prihvatljivu vrstu i količinu tekstova također može biti učinkovita (GITSAKI 1998: 90).

Vilke (VILKE 1999: 182) navodi da djeca prvo ovladavaju imenicama, potom glagolima i pridjevima, njihova je gramatika pojednostavnjena i u materinskom i u inom jeziku. Iako autorica ističe da će djeca rane školske dobi na nastavnikova pitanja odgovoriti s riječju ili dvije u kojima će biti sadržana relevantna informacija, zapravo se u nastavnoj praksi pokazuje da i odrasli odgovaraju na jednak način na početnim stupnjevima učenja jezika. Umjesto cjelovite rečenice odgovaraju samo relevantnom informacijom. Primjerice, pri uvježbavanju postavljanja pitanja s različitim upitnim riječima, odrasli će učenici najčešće izreći samo ključnu upitnu riječ, a ne cijelo pitanje, što se može uočiti u sljedećem primjeru. Zatraži li nastavnik da učenici postave pitanje na temelju rečenice *Putujem na selo s roditeljima* tako da odgovor bude *S roditeljima*, pitanje će u usmenom izričaju vrlo često glasiti: *S kime?* umjesto *S kime putuješ na selo?*

Hržica (2006: 169) razlikuje ovladavanje hrvatskim kao inim jezikom u učenika hrvatskoga kao stranog i hrvatskoga kao nasljednog jezika. Posebno se osvrće na nasljedne govornike hrvatskoga koji žive u inozemstvu te su oni prema vremenu usvajanja dvojezični govornici, ali njihova dvojezičnost nije uravnotežena (HRŽICA 2006: 165). Smatramo da se ta pojava dodatno usložnjava kod govornika druge i treće generacije hrvatskih iseljenika ili manjinskih govornika koji u svojem domu često ne govore hrvatski i smatraju ga teško savladivim, ali ga uče dodatno na nagovor svojih roditelja. Primjer su učenici, nasljedni govornici hrvatskog jezika koji žive u Kanadi, a pohađali su *on-line* početni program hrvatskoga jezika na Croaticumu – Centru za hrvatski kao drugi i strani jezik (akademska godina 2021./2022.) te djeca, pripadnici hrvatske manjine u Mađarskoj koji pohađaju hrvatsku školu, no nastava se većim dijelom održava na mađarskom jeziku, njihov se društveni život odvija na okolinskom jeziku, a ni kod kuće ne govore hrvatski jezik. Otežavajuća okolnost dviju navedenih skupina jest i izostanak identifikacijske motivacije u učenju hrvatskog jezika pa bi za poučavanje takvih skupina prethodno trebalo napraviti dubinsku analizu njihovih jezičnih vještina i potreba. No s druge strane, posve je očekivano da je pitanje identiteta u odnosu na jezik i kulturu predaka u dječjoj dobi manje bitno jer su djeca zaokupljena dominantnim sadržajima svoje okoline i interesima svojih vršnjaka, u današnjem globaliziranom svijetu i anglo-američkom kulturom. Govornici koji uče hrvatski kao strani jezik stječu eksplicitno znanje koje je rezultat formalnoga poučavanja, a ono se poslije djelomično pretvara u jezično znanje. Oni više znaju o jeziku nego što uistinu mogu jezik primjenjivati. Nasljedni govornici jezik uče neformalno, sudjelujući u različitim komunikacijskim situacijama te je njihovo znanje implicitno. Oni dakle mogu bolje komunicirati, ali lošije znaju kako jezik funkcionira.

O važnosti implicitnoga i eksplicitnoga poučavanja gramatike za razvoj jezične točnosti govore Ellis i Shintani (2014: 54–55 prema GULEŠIĆ MACHATA i UDIER 2019) navodeći da je gramatika zatvoren i uglavnom stabilan sustav te se pravila vrlo sporo mijenjaju, može se primijeniti na mnoštvo pojedinačnih primjera, a skup je standardnih gramatičkih obilježja postojan.

Dodajmo da je u radu s visokomotiviranim učenicima prihvatljiv i implicitni i eksplicitni pristup gramatici. Iskustveno govoreći, a i dosadašnji radovi to potvrđuju (UDIER i ČILAŠ 2005: 127), nastava hrvatskoga kao inog jezika najučinkovitija je kad se kombiniraju komunikacijsko i jezično gradivo, implicitni i eksplicitni pristupi. Prijedlozi komunikacijskih i jezičnih tema za hrvatski jezik razrađeni su u opisnim okvirima za hrvatski za razine A2 – B2 (GULEŠIĆ MACHATA i GRGIĆ 2015; GRGIĆ i GULEŠIĆ MACHATA 2017; GRGIĆ, GULEŠIĆ MACHATA i NAZALEVIĆ ČUČEVIĆ 2013).

Izazovi u poučavanju hrvatskoga kao inoga jezika

Hrvatski je jezik morfološki veoma bogat i složen. Ima sedam padeža (s time da se imenička i pridjevsko-zamjenička sklonidba razlikuju), tri roda, nekoliko glagolskih vrsta i brojne razrede, glagolski vid, redoslijed riječi u kojem je vrlo bitno na kojem se mjestu nalaze enklitike… Učenici se s tim bogatstvom i kompleksnošću susreću već na samom početku učenja hrvatskoga jezika kao inog, primjerice pri obradi roda i broja imenica. Nastavke za rodove svladaju prilično brzo jer su relativno pravilni (učenicima ovdje treba skrenuti pozornost na to da je rod u hrvatskome gramatički, ne logički), a riječi koje odudaraju od pravila, ali im zbog svoje frekventnosti odmah ulaze u vokabular, učenici obično nauče kao iznimke ili dodatna pravila (npr. *auto, tata, obitelj*). Veći je izazov raslojavanje muškoga roda množine na dugu množinu s time da se nastavak razlikuje ovisno o tome završava li riječ na nepalatal ili palatal (npr. *stol – stolovi, muž – muževi*) uz riječi koje zadržavaju kratku množinu, a također mogu biti česte na toj razini (npr. *dan – dani, zub – zubi, konj – konji*…), potom na riječi s nepostojanim *a* koje prate pojedina zanimanja i nacionalnosti, stoga ih je važno osvijestiti (npr. *policajac – policajci, Argentinac – Argentinci*…) te riječi u kojima se pojavljuje sibilarizacija (npr. *liječnik – liječnici, psiholog – psiholozi, orah – orasi*…). Uz puno strpljenja i ponavljanja na relaciji učenik – učitelj učenici time uspješno ovladaju, no tada slijedi ovladavanje padežima te glagolskim vrstama.

Hržica (2005: 236) kao jednu od temeljnih smjernica za uvođenje inojezičnih govornika u padežni sustav daje prototipnost. Budući da su prototipni primjeri najčešći, načelo čestotnosti sljedeće je u približavanju padeža. Nakon svladavanja osnova i ovladavanja prototipnim primjerima mogu se uvoditi iznimke, što odgovara načelu postupnosti. Čestotnost i jednostavnost kao kriterije u redoslijedu poučavanja gramatičkoga gradiva navode, primjerice, radovi Gulešić Machate i Udier (2019: 11) te Udier i Čilaš (2005: 130). Ključno je u poučavanju inog jezika davati prototipne primjere, a

iskustveno se pokazalo da je iznimke bolje uvesti u nastavni proces kao novo pravilo, ne kao iznimke jer previše iznimaka učenici doživljavaju kao kaos, a ne kao sustav. Interpretacija gramatičkih tema kao iznimaka može dovesti do frustracije u učenju i stava da je to nemoguće naučiti, dok se interpretacija novih primjera shvaća kao nova nastavna jedinica koju jednostavno treba memorirati.

Novak Milić i Cvikić (2007: 145) ističu da se danas u poučavanju gramatike te općenito u poučavanju jezika zastupa komunikacijski pristup. Međutim, Gulešić Machata i Udier (2019: 7) upozoravaju na to da takvo poučavanje ne razvija jezičnu točnost, pa se ne postiže ni željena razina gramatičke kompetencije. Ovladavanje gramatičkim kategorijama korespondira s ovladavanjem gramatičkom ispravnošću pri ovladavanju inim jezikom (GULEŠIĆ MACHATA i UDIER 2019: 10).

S obzirom na složenu morfologiju hrvatskoga jezika gramatičkim je sadržajima potrebno posvetiti najveći dio nastave na početnim stupnjevima jer je bez toga gotovo nemoguće složiti i najjednostavniju rečenicu. Već se pri upoznavanju učenici, iako to još nemaju osviješteno, susreću s genitivom i s različitim promjenama nastavaka ovisno o nazivu svoga grada i (npr. Japan – Ja sam iz Japana. Kanada – Ja sam iz Kanade.) zemlje. No u poučavanju hrvatskoga jezika kao inoga slijedimo načelo zastupljenosti padeža, što znači da započinjemo nominativom, nastavljamo akuzativom te potom slijede drugi padeži. Kolaković (2007: 242) donosi rezultate istraživanja koji pokazuju da su u govornim i pisanim tekstovima za odrasle najzastupljeniji padeži nominativ pa akuzativ, a kao treći pojavljuje se genitiv. Najveći se broj odstupanja u tekstovima inojezičnih govornika odnosi na padežna odstupanja (GLOBAN 2003 prema NOVAK MILIĆ i CVIKIĆ 2007: 146).

Što se padeža tiče, najčešće se kosi padež zamjenjuje nominativom (*Imam knjiga.*), a kada učenici znaju da ne bi trebao biti nominativ, vrlo često upotrijebe akuzativ umjesto odgovarajućega kosog padeža (*Ja sam u kuću.*). Također, kako im se širi znanje o padežima, a osobito nakon učenja akuzativa, često i nominativ počinju zamjenjivati drugim padežima, najčešće akuzativom (*Na krevetu je knjigu.*). Međutim, neki učenici nakon upoznavanja s padežnim sustavom hrvatskoga jezika sve kose padeže, posebno u usmenoj komunikaciji, zamjenjuju nominativom. Dodatno, ako učenici uče hrvatski u Hrvatskoj, susreću se i s nestandardnim oblicima u svakodnevnoj komunikaciji koje možemo smatrati prihvatljivima u svakodnevnoj komunikaciji i pripisujemo ih takozvanim izvornim odstupanjima (GULEŠIĆ MACHATA i UDIER 2008: 23), no pritom valja voditi računa o registru diskursa (GULEŠIĆ MACHATA i UDIER 2008: 30) pa se takva odstupanja na akademskoj razini ne bi trebala tolerirati. Dodajmo tomu da se navedeni primjeri odstupanja u ovom odlomku odnose podjednako na polaznike akademskoga programa i na učenje hrvatskoga na tečajevima jezika.

U usvajanju glagolskih oblika perfekt i futur I. relativno su jednostavni, ali poteškoće nastaju s prezentom upravo zbog niza vrsta i razreda. Novak Milić i

Cvikić (2007: 147) objašnjavaju da je najviše odstupanja u tvorbi prezenta jer je morfološki najzahtjevniji glagolski oblik. Pri uvođenju perfekta učenici se trebaju prisjetiti svih oblika pomoćnoga glagola biti (naglašeni i nenaglašeni te niječni) i naučiti glagolske pridjeve radne najfrekventnijih glagola (npr. *moći, ići, reći*). Osim toga, trebaju uočiti pa naučiti kako se tvori glagolski pridjev radni od glagola na -jeti (npr. *živjeti, htjeti*) i na -sti (npr. *jesti, sjesti*). Nakon ponavljanja svih oblika pomoćnoga glagola *htjeti* učenici vrlo brzo ovladaju futurom I.

Pristupi implicitnog poučavanja gramatičkih tema

Za uvježbavanje određenih padežnih uloga u radu s inojezičnim učenicima u objavljenim se radovima na tu temu nudi niz komunikacijskih vježba, gdje se navodi da je u poučavanju hrvatskoga nužno uz semantički uvesti i gramatički pristup jer se, primjerice, poučavanje vremena u hrvatskom kao inom ne može obraditi samo jednom strukturom zato što se dubinski padež vremena u hrvatskom ostvaruje četirima površinskim padežima (akuzativom, lokativom, instrumentalom i genitivom) (UDIER, GULEŠIĆ MACHATA i ČILAŠ MIKULIĆ 2006: 38). Autorice navode da je učinkovitije za hrvatski jezik poučavati određene padežne uloge (dubinski padeži) poučavajući padež po padež s morfološkim obilježjima i prototipnim prijedlozima te njihovim funkcijama (slijedom nominativ, akuzativ, lokativ, dativ, instrumental, genitiv), kako i uočavamo u ciklusu priručnika *Razgovarajte s nama*, od početne do C1-razine za hrvatski jezik. Smatramo da se, unatoč strukturi u silabu kakav predlažu autorice udžbenika Udier, Gulešić Machata i Čilaš Mikulić, neke frekventne kolokacije mogu uvesti i prije. Primjerice, kada se uz akuzativ obrađuje tema hrane, učenike se može upoznati s određenim nazivljem (*kava s mlijekom, palačinke s čokoladom* i sl.) iako će im potanko te jezične strukture biti objašnjene poslije, u nastavnoj cjelini instrumentala. Svaka se padežna uloga može dodatno uvježbati prototipnim komunikacijskim primjerima.

U udžbenicima za poučavanje stranih jezika najčešće su uvodne teme kulturološki pojmovi, povijesne činjenice, a nerijetko i pjesme kao što Lasić (2011: 385) navodi za talijanski jezik pjesmu Tota Cotugna, koja učenike na početnom stupnju talijanskog jezika uvodi u kulturološka obilježja talijanske kulture. Za implicitno poučavanje gramatike važno je odabrati pjesmu u kojoj se više puta ponavlja gramatička struktura koju nastavnik obrađuje. Primjerice, za uvod u lokativ u radu s odraslim učenicima može poslužiti pjesma *Na tvom balkonu* Arsena Dedića i grupe *Pun kufer*. Pri odabiru pjesme treba paziti na to da u radu s nižim razinama odaberemo pjesmu dobro artikulirane izvedbe pa se mogu vježbati i neke fonetsko-fonološke teme (npr. upišite glas koji nedostaje i sl.).

Poticajni tekstovi za poučavanje inoga jezika mogu biti poznate bajke. Učenik na temelju njemu poznata sadržaja na materinskom jeziku s lakoćom ulazi u gramatičke strukture i komunikacijske situacije na inom jeziku te može gramatički precizno prepričati tekst (BANKOVIĆ-MANDIĆ 2016: 18).

Primjeri implicitnog poučavanja gramatičkih struktura na primjeru bajke obrađeni su u *Priručniku za korekciju izgovora i početno učenje hrvatskog jezika* (BANKOVIĆ-MANDIĆ 2023).

U poučavanju stranog jezika najvažnije je stvoriti pozitivnu i opuštenu atmosferu. Čovjek je uza sva svoja obilježja i *homo ludens*, pa su igre u nastavi potpuno prihvatljive svim dobnim skupinama. U nastavku se iznose neke ideje koje mogu pripomoći implicitnom poučavanju gramatike na temelju igre ili uvježbavanju naučenog gradiva, a prate načelo postupnosti i ne suočavaju učenika s obiljem gramatičkih informacija. Aktivnosti se uglavnom izvode s učenicima na početnoj i na višoj početnoj razini učenja jezika prema ZEROJ-u (ZEROJ 2005) (od A1 do A2). Igre su prilagođene komunikacijskim situacijama opisanima u opisnom okviru za hrvatski jezik referentne razine A2 (GRGIĆ i GULEŠIĆ 2017). Također, mogu poslužiti kao poticaj i model za uvježbavanje ili ponavljanje gramatičkih struktura koje se uče na višim razinama.

1) Vježbe za padeže

Učenicima se predstavi rečenica *U košaru stavljam* te je moraju nadopunjavati riječima u akuzativu. Svaki sljedeći učenik mora ponoviti što je prethodni rekao i dodati novu riječ. Na primjer: prvi učenik kaže *U košaru stavljam jabuku*, drugi kaže *U košaru stavljam jabuku i kruh*, treći *U košaru stavljam jabuku, kruh i maslac*… Tko zaboravi ponoviti što je dotad rečeno, ispada iz igre. Učenici tako uvježbavaju akuzativ, a toga nisu ni svjesni.

Druga je varijanta da učenici govore što imaju u košari, čime primjećuju da se i uz glagol *imati* nalazi imenica koja mijenja svoj oblik. Također, učenicima se može zadati rečenica *Gledam kroz prozor i vidim*, koju trebaju dovršiti.

U sljedećoj vježbi učenici mogu nabrajati kamo idu, kamo će ići ili gdje su bili. Pritom će osvijestiti razliku između akuzativa kao padeža kretanja i lokativa kao padeža statičnosti, situacije i lokacije, a uvježbavat će i prijedloge uz te padeže. Osim toga, mogu varirati i glagolski oblici. Na primjer: *Idem u školu*; *Idem u školu i u trgovinu*; *Idem u školu, u trgovinu i u kazalište*… *Bio/bila sam u školi*; *Bio/bila sam u školi i u trgovini*; *Bio/bila sam u školi, u trgovini i u kazalištu*…

Cilj je navedenih jezičnih aktivnosti da učenici ponavljaju strukture koje su čuli te ih dopunjuju vlastitim primjerima. Pritom ne bi trebali ništa zapisivati.

2) Vježbe za glagolske oblike

Vježba *Napravi to – poslije ću / već jesam* prikladna je za osvještavanje upotrebe imperativa i futura I. Učenici su podijeljeni u parove, a ovisno o broju u skupini, mogu biti podijeljeni i u skupinu po četvero. Jedan je učenik u ulozi autoriteta (roditelja, učitelja, šefa) i neprestano dodjeljuje zadatke drugomu koji ih odgađa za poslije. Na primjer: prvi učenik kaže *Piši zadaću*, drugi odgovara *Pisat ću zadaću poslije*; *Jedi voće – Jest ću voće poslije; Idi u trgovinu – Ići ću u trgovinu poslije; Čitaj mejlove – Čitat ću mejlove poslije.* Ako je više

učenika, zadatak se može proširiti uvođenjem učenika koji će futur negirati i postavljati pitanja: *Neću pisati zadaću*; *Hoću li pisati zadaću poslije?* Taj bi se zadatak mogao preoblikovati i proširiti tako da se na svaku novu zapovijed odgovara perfektom. Time se uvježbavaju svršeni i nesvršeni glagoli. Na primjer: *Piši zadaću – Napisao/Napisala sam zadaću*; *Jedi voće – Pojeo/Pojela sam voće*; *Idi u trgovinu – Išao/Išla sam u trgovinu*; *Čitaj mejlove – Pročitao/Pročitala sam mejlove.*

Po uzoru na tu vježbu može se napraviti i vježba s glagolima i prilozima. Učenici su podijeljeni u dvije skupine. Jedna skupina govori rečenice u perfektu, a druga u prezentu. Može biti i treća koja će ih govoriti u futuru. Npr. učenik iz prve skupine kaže *Nikad nisam jeo kruške*, učenik iz druge skupine na to odvraća *Često jedem kruške*, a učenik iz treće skupine *Sutra ću jesti kruške*. Učenici stalnim ponavljanjem uvježbavaju glagolske oblike i vremenske priloge. Prihvatljivi su i odgovori u kojima se umjesto priloga rabe prijedložno-padežni izrazi tipa: *u djetinjstvu, za 10 godina*…

Pantomimu ne treba posebno objašnjavati, može se igrati na bilo koji način, a jedan je od čestih primjera pogađanje zanimanja. Međutim, učenicima se može zadati da prikazuju neku radnju, a ostatak skupine opisuje što vidi pred sobom kao da gleda televiziju. Na primjer: *Ti kuhaš. Sada jedeš. Pereš suđe i pjevaš.* Na taj se način mogu uvježbavati konjugacijski obrasci. U tu se igru može uključiti i više sudionika, pa se tako može uvježbavati i množina.

3) Vježbe za kondicional

Učenicima se u igri *Pusti otok* predstavi situacija u kojoj su doživjeli brodolom, a na brodu koji tone nalaze se različiti predmeti koji bi im mogli biti korisni. Prvi je zadatak imenovati sve predmete koje vide na slici, a sljedeći odabrati što bi od navedenoga ponijeli s broda na pusti otok. Svaki učenik mora odabrati samo tri predmeta. Primjerice, na brodu se nalaze ovi predmeti: uže, konzerve, kompas, baterija, šibice, voda, novčanik, sat, džepni nožić, knjige, fotoaparat, kabanica, mobitel, šešir, šator, teleskop, deka, krema za sunčanje, suncobran i tenisice. Nakon što je svatko izabrao za sebe, učenike se spaja u parove pa u paru moraju uvjeravati jedni druge što im je potrebno i argumentirati zašto. Na kraju predstave što su odabrali i objasne zašto su se za to opredijelili. Cilj je tog zadatka uvježbavati kondicional: *ponio/ponijela bih, uzeo/uzela bih, trebali bismo* i slično.

Igra *Opis osobe* nije klasičan opis osobe, nego još jedna vježba za kondicional. Jedan učenik nakratko izađe iz razreda, a ostali se učenici dogovore da će opisivati jednu osobu iz skupine. Kada se učenik vrati u učionicu, postavlja pitanja u sljedećem obliku: *Da je ta osoba životinja, koja bi životinja bila; Da je ta osoba hrana, koja bi hrana bila; Da je ta osoba prijevozno sredstvo, koje bi prijevozno sredstvo bila…* Na kraju učenik treba pogoditi koga je skupina opisivala. Osim kondicionala uvježbava se vokabular jer se sa svakim pitanjem uvodi nova kategorija. Tu vježbu možemo provoditi

u skupinama koje su se prethodno već upoznale pa su njihovi interesi svima uglavnom poznati.

4) Uvježbavanje gramatičkih struktura i vokabulara

U aktivnosti *Pet zajedničkih karakteristika* sudjeluje cijela skupina. Svaki učenik za sebe napiše pet stvari prema kojima gaji interes. Potom se učenici povezuju u parove i cilj im je naći pet zajedničkih interesa. Sljedeći je korak spajanje dvaju parova, a naposljetku cijela skupina dolazi do pet zajedničkih interesa. Pritom uvježbavaju i gramatiku i vokabular.

Zaključne napomene

Budući da je cilj svakog učenika koji uči ini jezik ovladanost tim jezikom na određenoj razini tako da se može njime koristiti u različitim komunikacijskim situacijama, u ovom su se radu nastojali prikazati neki pristupi poučavanja gramatičkih tema kojima se može postići napredak u svim jezičnim vještinama (čitanju, slušanju, pisanju i govorenju), a da je pri poučavanju izbjegnuto i učenje metajezika, tj. eksplicitno poučavanje gramatike. Kontekstualizirano poučavanje gramatike ne razvija samo gramatičku nego i komunikacijsku kompetenciju, a ona je učenicima najvažnija.

Takvi su pristupi posebno primjenjivi u radu s nasljednim govornicima hrvatskog jezika koji su bili izloženi jeziku, ali nisu institucijski poučavani, u radu s djecom te u radu s odraslim učenicima koja nemaju adekvatno lingvističko obrazovanje.

Svaki nastavnik treba procijeniti jezično znanje i ciljeve svojih učenika te njihovim potrebama prilagoditi nastavu imajući u vidu da nastavni proces poučavanja inog jezika mora početi s prototipnim i jednostavnim gramatičkim strukturama, a postupno se uvode kompleksnije jezične činjenice.

Literatura

ANČIĆ 2004 = ANČIĆ J. Pristup gramatici u nastavi stranog jezika. Suvremena kretanja u nastavi stranih jezika: zbornik radova sa savjetovanja održanoga 17. i 18. svibnja 2002. u Opatiji. Ur. Stolac D., Ivanetić N., Pritchard B. Zagreb – Rijeka, 2004. 1–6.

BANKOVIĆ-MANDIĆ 2023 = BANKOVIĆ-MANDIĆ I. Priručnik za korekciju izgovora i početno učenje hrvatskog jezika. Zagreb, 2023.

BANKOVIĆ-MANDIĆ 2016 = BANKOVIĆ-MANDIĆ I. Jednom davno i danas – bajka kao model poučavanja inog jezika. Savjetovanje za lektore hrvatskoga kao inoga jezika – 3. zbornik radova. Ur. Banković-Mandić I., Čilaš Mikulić M., Juričić A. Zagreb, 2016. 13–29.

COOK 1996 = COOK V. Second language learning and language teaching. London – New York, 1996.

ELLIS i SHINTANI 2014 = ELLIS R. i SHINTANI N. Exploring language pedagogy through second language acquisition research. London – New York, 2014. DOI: 10.4324/9780203796580

GITSAKI 1998 = GITSAKI C. Second Language Acquisition Theories: Overview and Evaluation // Journal of Communication and International Studies, 1998. Vol 4, No 2. 89–98.
GLOBAN 2003 = GLOBAN N. Vrste odstupanja u početnom učenju hrvatskoga kao stranoga jezika (diplomski rad). Zagreb, 2003.
GRGIĆ i GULEŠIĆ MACHATA 2017 = GRGIĆ A., GULEŠIĆ MACHATA M. Hrvatski A2: Opisni okvir referentne razine A2. Zagreb, 2017.
GRGIĆ, GULEŠIĆ MACHATA i NAZALEVIĆ ČUČEVIĆ 2013 = GRGIĆ A., GULEŠIĆ MACHATA M., NAZALEVIĆ ČUČEVIĆ I. Hrvatski B1: Opisni okvir referentne razine B1. Zagreb, 2013.
GULEŠIĆ MACHATA i GRGIĆ 2015 = GULEŠIĆ MACHATA M., GRGIĆ A. Hrvatski B2: Opisni okvir referentne razine B2. Zagreb, 2015.
GULEŠIĆ MACHATA i UDIER 2008 = GULEŠIĆ-MACHATA M. i UDIER S. L. Izvorna odstupanja u hrvatskome kao inojezičnome // Lahor, 2008. Vol 1, No 5. 19–33.
GULEŠIĆ MACHATA i UDIER 2019 = GULEŠIĆ MACHATA M. i UDIER S. L. Poučavanje gramatičkih kategorija i njihovih oblika u ovladavanju hrvatskim kao inim jezikom // Strani jezici, 2019. Vol 48, No 1-2. 7–23. DOI: 10.22210/strjez/48/1
HRŽICA 2005 = HRŽICA G. Padežni sustav u priručnicima za strance. Hrvatski kao drugi i strani jezik. Ur. Jelaska Z. i suradnici. Zagreb, 2005. 235–244.
HRŽICA 2006 = HRŽICA G. Kada je hrvatski jezik pretežak i Hrvatima: metodologija nastave hrvatskoga kao drugog jezika // Govor, 2006. Vol 23, No 2. 163–179.
JELASKA i CVIKIĆ 2007 = JELASKA Z. i CVIKIĆ L. Usvajanje i učenje drugoga jezika. Drugi jezik hrvatski. Ur. Cvikić. L. Zagreb, 2007. 66–71.
KOLAKOVIĆ 2007 = KOLAKOVIĆ Z. Zastupljenost padeža u hrvatskome jeziku u pisanim i govornim tekstovima // Lahor, 2007. Vol. 2, No 4. 242–270.
LASIĆ 2011 = LASIĆ J. “Guest” Culture in the “Host” Language // Croatian Studies Review, 2011. Vol 7. 377–388.
LEWIS 1993 = LEWIS M. The Lexical Approach. London, 1993.
NOVAK 1999 = NOVAK D. Pristup gramatici u nastavi talijanskog jezika. Strani jezik u osnovnoj školi. Ur. Vrhovac Yvonne i suradnici. Zagreb, 1999. 217–222.
NOVAK MILIĆ i CVIKIĆ 2007 = NOVAK MILIĆ J. i CVIKIĆ L. Gramatika u nastavi hrvatskoga kao nematerinskoga jezika. Drugi jezik hrvatski. Ur. Cvikić, L. Zagreb, 2007. 145–148.
SIRONIĆ-BONEFAČIĆ 1999 = SIRONIĆ-BONEFAČIĆ N. Podučavanje gramatike. Strani jezik u osnovnoj školi. Ur. Vrhovac Y. i suradnici. Zagreb, 1999. 207–213.
UDIER i ČILAŠ 2005 = UDIER S. L. i ČILAŠ M. Problemi s progresijom na osnovnom stupnju učenja hrvatskoga kao stranoga/drugog jezika // Strani jezici, 2005. Vol 34, No 2. 125–131.
UDIER, GULEŠIĆ MACHATA i ČILAŠ MIKULIĆ 2006 = UDIER S. L., GULEŠIĆ-MACHATA M., ČILAŠ MIKULIĆ M. Gramatičko-semantički pristup obradi padeža // Lahor, 2006. Vol 1, No 1. 36–48.
VILKE 1999 = VILKE M. Obrada rječnika. Strani jezik u osnovnoj školi. Ur. Vrhovac, Y. i suradnici. Zagreb, 1999. 179–186.
ZEROJ 2005 = Zajednički europski referentni okvir za jezike: učenje, poučavanje, vrednovanje. Zagreb, 2005.

An Approach to Grammar Topics in Croatian as a Foreign and Second Language. Second and foreign language teaching methodology includes several approaches to teaching grammar. There are two opposed approaches - one advocates explicit teaching (ANČIĆ 2004), and according to the other, students should not necessarily be explicitly taught grammar but can be exposed to an acceptable amount and type of texts, which is in line with certain theories of language acquisition (GITSAKI 1998). There is also the third approach which combines the previous two. It refers to an individual approach of (not) teaching and raising awareness of language knowledge depending on various factors and whether foreign or heritage speakers are being taught (HRŽICA 2006). In this paper, we will present some approaches to teaching grammar that achieve progress in all language skills despite avoiding explicit grammar teaching.

Keywords: second and foreign language teaching methodology, mastering a second and foreign language in adults and children, implicit grammar teaching, prototyping principle, heritage speakers

SlavVaria 1/2023. 61–74
DOI: 10.15170/SV.1/2023.61

BOCKOVAC TIMEA
(Pečuh, Mađarska)

Krležin *Aretej, ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* u prijevodu Zoltána Csuke

Sažetak: U radu je riječi o prikazu i analizi prijevodnih postupaka Zoltána Csuke pri prijevodu Krležine drame *Aretej, ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici*. U uvodnom dijelu daje se uvid u teorijski okvir prevođenja s posebnim osvrtom na izazove umjetničkog prevođenja, što osim lingvističkih, zahtjeva i niz interkulturoloških sposobnosti. U nastavku se prikazuje Csukina promicateljska i Krležina književna djelatnost. U središnjem dijelu teksta donosi se analiza primjera na semantičkoj razini s ciljem utvrđivanja kvalitete nastalog prijevoda, književnoga teksta pod naslovom *Aretaeus, avagy legenda Szent Ancilláról, a mennyei madárról*.

Ključne riječi: prevoditeljske strategije, jezično posredovanje, kvaliteta prijevoda

1. Uvod

Prijevod, kao specifičan oblik govorne djelatnosti, višestrana je i iznimno složena pojava čije se lingvističke, filološke i hermeneutičke definicije podosta razlikuju, ali se skoro u svima ističe da je zadatak prevoditelja potpun i točan prijevod originalnog teksta sa sredstvima drugog jezika na način da se sačuvaju stilističke osobine teksta i njegova ekspresivna obilježja. Potpunost prijevoda podrazumijeva sklad oblika i sadržaja u novom jezičnom kontekstu. Uvjet točnosti prijevoda je istovrsnost prenesene informacije, a uvjet adekvatnog prijevoda prenošenje informacije s istovrsnim jezičnim sredstvima. „Prevoditi, dakle, znači razumjeti unutarnji sustav nekog jezika i strukturu nekog teksta danog u tom jeziku, i stvoriti dvojnika tekstualnog sustava koji, s izvjesnom diskrecijom, može kod čitatelja proizvesti slične učinke, i na semantičkom i sintaktičkom, i na stilističkom, metričkom i fonosimboličkom planu, a isto tako i emotivne učinke kojima je težio izvorni tekst“ (ECO 2006: 16).

Prevoditelj književnih tekstova nalazi se pred teškim, a možda i nemogućim zadatkom, jer se služi jezikom kao sredstvom umjetničkog oblikovanja i (pre)nositeljem estetskih obilježja, znači dobar prijevod osim sadržaja originalnog teksta treba zadržati i načine preko kojih taj sadržaj dolazi do izražaja. Kappanyos tvrdi da je „zadatak prevoditelja književnih tekstova originalni, kulturni artefakt učiniti aktivnim u ciljnoj kulturi na način da mu se

ne narušava integritet".[1] Farkas ističe da je „prevoditelj umjetničkih tekstova onaj, koji se na sveobuhvatan način, do najsitnijih detalja, najkompleksnije mora baviti s najkompleksnijim stvarima, s različitostima pojedinih jezika i kultura.[2]

Kako bi prevoditelj umjetničkog teksta udovoljio kriterijima točnosti, poruku izvornog jezika prenosi na ciljni koristeći razne sintaktičke, semantičke i pragmatičke strategije, postupke i rješenja. Za najuspjelije prenošenje potrebno je pronaći tzv. duboku strukturu jezika, odnosno jezgru strukture u kojoj se mogu izvršiti potrebne transformacije. Umjetnička vrijednost teksta korelira s primijenjenim jezično-stilskim izražajnim sredstvima i čim je veća književna vrijednost originalne poruke, time je teže zbog nepodudarnosti jezičnih sustava bez semantičkoga gubitka prenijeti je. Kod prijenosa referencijalne poruke teksta razlikujemo tri mogućnosti: prva je potpuno novi raspored riječi, druga označava proces prilikom kojeg dolazi do analitičke promjene rasporeda riječi, dok se u trećoj mogućnosti sjedinjuju sastavni dijelovi. Prestrukturiranje u velikoj mjeri ovisi o tipološkim odrednicama jezika što se u slučaju hrvatskoga i mađarskoga znatno razlikuju. Proces ima najmanje dvije teorijske dimenzije: formalnu, koju određuje razina stila i funkcionalnu, koja se očituje u frazeološkim jedinicama. Prevoditelja umjetničkih tekstova prihvaćamo kao autoritativnu osobu, kao subjekta autorskih odluka, a primatelja kao njegovog književnog partnera.

2. Miroslav Krleža i Zoltan Csuka

Zoltán Csuka (1901. - 1984.) je jedan od najplodnijih prevoditelja i promicatelja hrvatske i srpske književnosti kod Mađara. U ljeto 1946. godine preveo je Njegošev *Gorski vijenac (Hegyek koszorúja),* a nakon toga i Andrićev roman *Na Drini ćuprija (Híd a Drinán*). Međutim, prenošenje hrvatske književnosti mađarskoj javnosti započeo je mnogo ranije, već 1927. godine kada je preveo jednu od najprevođenijih hrvatskih pjesničkih ostvaraja, *Svakidašnju jadikovku* Tina Ujevića pod naslovom *Hétköznapi sirámok.* Plodne mu godine naglo prekida nemilosrdan sudski proces, Csuka je, naime, upravo u vrijeme pogoršanja mađarsko-južnoslavenskih političkih odnosa optužen kao prijatelj Jugoslavije i osuđen na 15 godina zatvora, od kojih je pet i odslužio. Njegova je odlučnost, međutim, samo jačala sve te godine te je daljnji život podredio izgradnji i jačanju mađarsko-južnoslavenskih odnosa (CSUKA 1971: 20). Neumornim radom i entuzijazmom u skladu s vrlo ambicioznim programom usmjerenim k optimalnijem upoznavanju i plemenitom

[1] Izvorni tekst: „A műfordító feladata eszerint abban áll, hogy az eredeti kulturális artefaktumot oly módon tegye aktívvá a célkultúrában, hogy integritását ne csorbítsa." (KAPPANYOS 2015:307)

[2] Izvorni tekst: „A műfordító az, akinek a legátfogóbban, a legapróbb részletekbe menően, a legkomplexebben kell foglalkoznia a lehető legkomplexebb dolgok, a nyelvek és kultúrák különbségeivel."(FARKAS 2023: 205)

propagiranju književnih tekstova hrvatskih autora, Csuka je od 1945. do 1984. godine preveo preko stotinu značajnih djela. Zahvaljujući njegovom zalaganju, širokim je slojevima mađarske čitateljske publike pružena mogućnost upoznavanja Marina Držića, Ivana Gorana Kovačića, Vladimira Nazora, Ranka Marinkovića i brojnih drugih autora hrvatske književnosti u zasebnim knjigama, zbirkama ili rasuta po raznim časopisima. Zoltán Csuka je najplodniji i najvjerniji prevoditelj Miroslava Krleže, koji je iznimno cijenio njegov prevoditeljski rad, a njihova dugotrajna suradnja dovela ih je u prisni, prijateljski kontakt, što je uvelike doprinijelo filološkom razumijevanju teksta i vjernosti reproduciranja na temelju poznatog nacionalnog i povijesnog konteksta i idejno-estetskih sadržaja. Osim romana *Na rubu pameti* (Az ész határán*), Zastave* (Zászlók) i *Povratak Filipa Latinovicza* (Filip Latinovicz hazatérése) te zbirke novela *Hrvatski bog Mars (*A horvát hadisten), Csuka je zaslužan i za prijevod *Balada Petrice Kerempuha* (Éjtszakának virrasztója). Bili su suvremenici, istodobno su promatrali sudbonosne povijesne događaje, kretali su se na istim prostorima stare Europe, zamijenili provincijalnost grada Pečuha s atmosferom metropole, Budimpešte. Podjednako su osjetljivo uočili glavni problem čovjeka 20. stoljeća, otuđenje, samoću, strepnju od neizvjesne budućnosti, besmislenost ratova i krvoprolića, protestirali su protiv ljudskog zla. Svoj književni rad posvetili su izgradnji i jačanju hrvatsko-mađarskih interkulturalnih odnosa. Dok je Krleža sve te ciljeve ostvarivao u raznim književnim žanrovima, Csuka se istaknuo organizacijskim vještinama. Slični su po tome što su obojica okušali i kao prevoditelj, ali je na Csuku pao teži dio posla jer je postao Krležinim najplodnijim prevoditeljem. To nije bilo lako, jer se radilo o autoru koji je izvrsno poznavao mađarski jezik i ponekad oštro kritizirao njegov rad. Csuka je prihvatio taj izazov i ostvario najviše rezultate.

3. Krležin *Aretej*

Traumatično iskustvo rata najsnažnije pokoleba čovjekovu vjeru u humanost i pravednost svijeta, suvremene društvene prilike podržavaju ideju nasilja i ubojstava, pretvorivši svijet i svakodnevicu u krvavu klaonicu. Književnici i umjetnici su izvanredno osjetljivi na te traumatične pojave ljudskog života te se trude pronaći odgovarajuća rješenja za protestiranje snagom i sredstvima umjetnosti. Miroslav Krleža je jedan od istaknutih europskih književnika koji je u cijelom životu i književnom opusu bio predvođen idejom da je svako krvoproliće besmisleno i dosljedno je osuđivao sve vrste nasilja. Stajao je na pragu sjajne vojničke karijere s toplom preporukom za Ludoviceum u Budimpešti, no dospjevši u europsku metropolu ipak nije nastavio svoj planirani put. Na kraju druge godine odlazi na bolovanje, a s odsustva se više ne vraća. Tada počinje njegovo odisejsko lutanje po gradovima Europe, odlazi u Pariz, Solun i Zemun i dolazi do njegovog prvog posjeta kao vojnog bjegunca Beogradu:

> „*Nijesam se osjetio Kolumbom na kaldrmi Terezijskoj. Čitava se Hrvatska već našla tu prije mene i već poodavno. Od Šuleka do Gaja, Kukuljevića i Brlića, od Račkoga do Fijana i Ružičke, do Mandrovića, Borštnika,*

Zvonarjeve, Matoša, Đalskoga, Lade od Dančića, Bukovca, Rendića, Pančića i Štrosmajera do Meštrovića, Krizmana, Tome Rosandića, Ljakovića, Jerolima Miše....(....)i čitavom bulumentom dječaka bezimenih." (ZELMANOVIĆ 1987: 88).

Zbog neuspjelog bijega odriče se nastavka vojničke karijere, ali antiratna tematika i motiv ljudskog stradanja ostaju trajni i često prikazani u njegovim najpoznatijim naslovima. Krleža je u više svojih djela uspio osvijetliti ništavilo i stravičnu stvarnost rata (npr. *Hrvatska rapsodija, Galicija, Vučjak, Put u raj, Aretej*). Pružio je dokaze da rat uz fizičko uništavanje, neminovno ubija čovjeka i psihički, moralno i intelektualno. Drama *Aretej* objavljena je nakon tridesetogodišnje dramske šutnje i kao takva smatra se „summa krležianom" (FRANGEŠ 1974: 326), a istodobno predstavlja i sintezu Krležine dramaturgije u kojoj uzima drevni motiv književnosti, putovanje kroz vrijeme i prostor (npr. *Odisej, Faust*). Kroz taj imaginarni okvir lakše ostvaruje nit vodilju teksta: dokazivanje beznadne sudbine čovjeka koji se bori, žrtvuje i umire za tuđe, nepoštene interese. U drami su povezana dva vremenska razdoblja, kraj 3. stoljeća i konkretna 1938. godina. Ova razdoblja obuhvaćena su horizontalnim presjekom i govore nam o životu i moralnoj krizi individuuma u vremenu i prostoru što je osuđen na propast i nestanak.

3.1. Dramska radnja

Drama se sastoji od pet činova među kojima se mogu uspostaviti vremenske i prostorne paralele. Radnja se odigrava u kolijevci ljudske kulture, Italiji, u starom gradiću Castelcaprino, poznatom turističkom mjestu bogatom spomenicima iz zlatnog doba antike. Grad savršeno odgovara glavnom akteru dramske radnje jer predstavlja svojevrsnu spregu ljudske povijesti, minulih i prolaznih civilizacija, pokvarenih i na smrt osuđenih društava. U prvu scenu nas uvode Apatridi A i B, dva beskućnika, politička emigranta koji su predstavnici intelektualnog društvenog sloja. Oni su bezimeni, samo ih društveni položaj izdvaja iz mase. Raspolažu velikim znanjem i važnom dramskom ulogom nadomještavaju naratora, kao dramski zbor staraca-sveznalica. Emigranti su rezignirane i smirene osobe koje pasivno promatrajući komentiraju aktualne događaje. Njihov je stav prema životu pesimističan i beznadan, oni su se odrekli laskave mogućnosti mijenjanja svojih sudbina. Pomalo ironično i groteskno opisuju „slavu europske medicine", ne sudjeluju aktivno u dramskoj radnji, do samog kraja ostaju isključivo promatrači, ali su zapravo oni koji dijalozima spajaju dva povijesno daleka svijeta i vremena u jedinstveno dramsko vrijeme. Potpuno su pasivni, ali bez njih bi se cijela dramska konstrukcija raspala, a dramska radnja izgubila složeni tijek. Uz pomoć lažnog turističkog vodiča postupno rekonstruiraju Aretejov svijet. Stoje poput sjena, neviđeni su i nijemi svjedoci zločina i nasilja Kajovih vojnika, Aretejovog propasta i Ancilinih ljubavi. Umorno promatraju neizdržljivu Aretejovu kušnju kao liječnika i čovjeka, a s dijaloga na dijalog postaje nam

jasnije da sve što iskazuju o Areteju i o njegovom vremenu, kao i o sudbini ili o rimskom dvoru, odnosi se i na njihov minuli i na naš suvremeni svijet.

U uvodnoj slici nema pravog dramskog sukoba, ta ekspozicija nas informira i naznačuje nam jednu od najzanimljivijih problema drame, dihotomiju. Uz apatride pojavljuju se i čuvari groba sv. Ancile koji pružaju prizemnu interpretaciju njezine legende. Pragmatiziranje legende dokazuje da čovjeku današnjice nekadašnja krvava zbilja postaje puka neistinita zgoda. Apatridi se poigravaju s mogućnosti Aretejove pojave u današnjem svijetu, sugerirajući daljnji razvoj dramske radnje izravnim dijalogom:

> APATRID A: Takav jedan fantom mogao bi nam reći mnogo toga o čemu mi ni pojma nemamo. On bi o nama, o našoj bijedi progovorio možda mnogo točnije što mi sami umijemo da je sagledamo. Današnja Europa iz njegove perspektive, to bi bila dijagnoza za sve naše bolesti, mnogo pouzdanija od svih glupih, megalomaskih ditiramba Dvadesetom Stoljeću. (KRLEŽA 1981: 24).

Moderna obilježja drame pojačava uvođenje svih ljudskih čula u interpretaciju teksta. Apatridi uberu ružu s groba sv. Ancile i opijaju se njezinim mirisom, dok se iza riječi čuvara izdaleka čuje prijenos nogometne utakmice, čija je uloga dvosmislena, osim zvučnog efekta ona indirektno unosi glas mase što inspirira Apatride i dovodi ih do zaključka:

> APATRID A: Glas menažerije koja traje. Sto tisuća manijaka, pederasta, onanista, ubojica i palikuća urla od zanosa dok velike mačke raždiru živo ljudsko meso.
>
> APATRID B: A zvjezdano nebo nad nama, a moralni zakon u nama?
>
> APATRID A: Po čemu se ova barbarska masa danas razlikuje od one u cirkusu jučer? (KRLEŽA 1981: 21).

Upravo nas ovo pitanje uvodi u drugu sliku u kojoj krećemo u beskrajno danteovsko putovanje, u svijet podzemlja i duhova. Apatridi nas vraćaju u Aretejevo vrijeme, gdje smo skupa s njima svjedoci antičovječnog tiranizma. Aretejov dom opkoljen je vojskom koja ga prisiljava da on kao istraživač i znanstvenik čini banalne dvorske usluge pa čak i krivična djela, protiv vlastitoga uvjerenja što ga nakon sloma ideala dovodi i u moralnu i fizičku propast.

Krleža je u pogovoru odredio žanr teksta kao legendarnu poemu. Ona ne sadrži jedinstvo prostora i vremena, nego ostvaruje poseban vremenski i prostorni okvir uz pomoć dihotomije likova i paralelnih radnji što se odvijaju na nekoliko razina. Naglo se mijenjaju okviri, slike i likovi koji ne nude krajnja rješenja. Krleža ostavlja otvorenu mogućnost za daljnje rješavanje konflikta, do kojeg dolazi samo u smislu fizičkoga obračuna, dok su i nadalje otvorena sva temeljna pitanja drame. A to su: bit i smisao čovjekova postojanja, smisao

cikličnoga tijeka povijesti, moralna kriza pojedinca, ljudska kob i tjeskoba, opis bezizlaznog i nepodnošljivog života te pokoravanje bezumnoj sili.

3.2. Prevoditeljske strategije

Premur razlikuje tekstualni, komunikacijski i žanrovsko-stilistički model prevođenja, od kojih je ovaj zadnji najprikladniji prijevodu književno-umjetničkih tekstova. Prilikom uporabe ovog modela „polazište prevođenja ne može biti segmentirano na odijeljene prijevodne jedinice (...) već je i osnovno polazište i krajnji cilj strukturiranja prijevodnog procesa, hijerarhizacije razina prijevodnog čina, kao i konačno prijevodno ostvarenje *tekst u cjelini*, uzet kao sveukupnost osnovnih žanrovskih odlika od kojih je sazdan“ (PREMUR 2005: 145). Na lingvističkoj razini drama je puna metajezičnih pojava, prenesenih značenja, složenih simbola i jezičnih konotacija. Nailazimo na likove koji su međusobno vremenski odvojeni više stoljeća i ne shvaćaju novonastale prilike, a razgovaraju na istom jeziku, sukladno tomu Csuka je ponudio brojna kvalitetna rješenja kako bi se ostvarila ekvivalentnost prijevoda. U komparativnoj usporedbi izvornika i prijevoda na morfološkoj, sintaktičkoj i leksičkoj razini primjenjuju se razne izravne i neizravne prevoditeljske strategije. Među eksplicitnim i implicitnim rješenjima, najčešći su neizravni prijevodni postupci: transpozicija, prilikom koje se jedna vrsta riječi zamjenjuje s drugom, proširenje leksičkoga značenja, modulacija, adaptacija i pomak u jezičnoj rečenici, odnosno promjene u strukturi surečenica. Unatoč zahtjevnom tekstu, Csuka je na temelju kontekstualne prilagodbe ponudio najoptimalnija prevoditeljska rješenja pri interpretaciji, međutim u nekim prijevodnim postupcima uočavaju se nepotrebna odstupanja od izvornoga teksta.

> APATRID A: Panorama za *engleske usidjelice* ili za naivne katedre. Kaže li nešto *stvarno* o našem *kolegi*, o sretnom suprugu *svetice*. (KRLEŽA 1981: 13).

> MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: *Petrezselymet áruló* angol vénkisasszonyokhoz vagy naiv egyetemi tanárokhoz méltó panoráma. Mond valami *okosat* is ez a *baedeker* a *kartársunkról* Szent *Ancilla* szerencsés *hitvestársáról*?” (CSUKA1968: 10).

Pridjev „*stvarno“* je netočno preveden kao „*okosat“* (pametno), doduše on u sebi nosi i pejorativno i ironično značenje, ali je u tom kontekstu naglašen onaj irealan i lažan tj. nestvaran svijet, čija atmosfera određuje vrijeme i prostor radnje. Stilski je obilježeno i poistovjećivanje imenice „*suprug“* s „*hitvestárs“*, koji bi neutralno glasio „*házastárs”* (bračni drug), dok rabljeni izraz ukazuje na intimnost njihove veze, koja u drami ne postoji.

> APATRID B: Cezari i trovači svi *bulje u nas* podjednako glupo i slijepo...Predstava za *promet stranaca*...ova *glupa gliptoteka*...Koliko ih je samo serija takvih bezimenih karijerista *trovalo.* (KRLEŽA 1981: 14).

MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: Császárok és méregkeverők egyformán ostoba és vak tekintettel *merednek* ránk…Színielőadás az *idegenforgalom föllendítésére*…ez az *együgyű gluptotéka*…Az efféle névtelen karrieristáknak micsoda végtelen sorozata *ontotta mérgét.* (CSUKA 1968: 11).

U ovom ulomku nalazi se i nekoliko primjera eufemizacije i stilizacije, kao što su riječ *„trovati"* što u izvornom tekstu znači *„mérgezni"*, a prevodi se s posebnom sintagmom na razini frazema kao *„ontotta mérgét"* (izlijevao je svoj bijes), odnosno prijevod pridjeva *„glupa"*, kao *„együgyű"* (jednostavan, ograničen) također ublažuje Krležinu formaciju. Rečenica *„Bulje u nas"* prevedena je kao *„merednek ránk"*, premda bi adekvatnije bilo *„bámulnak ránk"*. Ekvivalent za stranu riječ što označava zbirku skulptura u mađarskom je *„gliptotéka"*, a ne *„gluptotéka"*.

ARETEJ: Mene Rim *zove* uvijek samo onda, kada *treba* da nekoga *pošaljem* u podzemlje. (KRLEŽA 1981: 115).

ARETAEUS: Engem Róma csak akkor *hívott*, ha az alvilágba *kellett* küldenem valakit. (CSUKA 1968: 85).

Aretej se nakon imaginarnog putovanja kroz vrijeme našao u 20. stoljeću, ali još nije svjestan da mu nema povratka. Glagolski oblici u prezentu *„zove, treba, pošaljem"*, potvrđuju da je spreman i primoran i nadalje izvršavati zapovijedi palatinskoga dvora, dok glagoli u perfektu *„hívott"* (zvao je) i *„kellett"* (trebao sam) nastaju putem modulacije i ukazuju na mogućnost novoga početka i stvaraju iluziju sretnije sudbine, koja je za njega nemoguća.

APATRID B: U onom *paklu* sveopćeg moralnog kretenizma, molim vas manje biblijskog patosa! (KRLEŽA 1981: 23).

MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: Ugyan, kérem, az általános kretenizmusnak abban a *korában* kevesebb bibliai pátosz *kellett.* (CSUKA 1968: 17).

Slično prijašnjem primjeru, nepotrebno je riječ *„pakao"* zamijeniti s *„razdobljem"* (kor), jer iako je smisao pakla bliži biblijskom patosu, radi se o određivanju prostornih okvira u kojima su začeci spomenutog moralnog kretenizma.

APATRID A: I danas prolaze pokraj njega ljudi kao psi bez marke, solidni *kandidati* smrti. (KRLEŽA 1981: 20).

ELSŐ FÖLDÖNFUTÓ: Ma is úgy haladnak el mellette, mint biléta nélküli kutyák, a halál szolid *kandidátusai*. (CSUKA 1968:15).

Poistovjećivanje imenice *„kandidati"* sa sličnim mađarskim leksemom *„kandidátusai"*, pogrešno je jer ti ljudi nisu, niti mogu biti *„doktori znanosti"*

smrti, kao što bi to slijedilo iz prijevoda, nego isključivo žrtve nečovječnosti i prolaznosti. Ispravan oblik rečenice bio bi:

Ma is úgy haladnak el mellette, mint biléta nélküli kutyák, a halál szolid *jelöltjei.*

Ista se pogreška ponavlja i u petoj slici:

APTRID B: Međutim, takav sistem mišljenja ima svoju perverznu logiku, a ona nas dovodi do toga, da mnogi ljudi danas lutaju svijetom kao perverzni *kandidati* smrti. (KRLEŽA 1981: 169).

MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: De a gondolkodás ilyen rendszerének megvan a maga perverz logikája, és ez oda vezetne, hogy ma nagyon sok ember úgy kóborol a világban, mint a halál perverz *kandidátusa.*(CSUKA 1968: 121).

APATRID A: Nisam znao da je sazivanje duhova vaš *hobi*... (KRLEŽA 1981: 27).

MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: Nem tudtam, hogy *hóbortja* a szellemidézés! (CSUKA 1968: 19).

Stilski je naglašena i razlika između riječi *hobi* i *hóbort*, s obzirom na to da se radi o stranoj riječi u oba jezika, moglo se izravnim prijevodom zadržati izvorno značenje kao „*hobbi*“, jer „hóbort“ znači neku vrstu nepredvidljivog manijačkog ponašanja.

APATRID A: Jeste li vi možda potomak biologa Spallanzanija? Spallanzani, koga citiraju Voltaire i Schopenhauer? (KRLEŽA 1981: 104).

ELSŐ FÖLDÖNFUTÓ: Csak nem Spallanzani, *a hírneves* biológus leszármazottja? Spallanzani *akitől annak idején* Voltaire és Schopenhauer idézett? (CSUKA 1968: 77).

U mađarskoj je inačici nepotreban dodatak „*akitől annak idején”* (od koga su onodobno), jer je Spallanzijeva djelatnost svevremenska kojom je stekao neprolazne zasluge. Uz to se javlja i izmjena vremena glagolske radnje, umjesto prezenta, koji se koristi u originalu, prevoditelj se odlučio upotrijebiti perfekt, a time stvorio i jedan drugi vremenski kontekst.

ARETEJ: Zaklao si mi najboljeg učenika, *glupane!* (KRLEŽA 1981: 33).

ARETAEUS: Te *tökfilkó!* Lemészároltad a legjobb tanítványomat! (CSUKA 1968: 25).

Osim pomaka u jezičnoj jedinici vidimo i postupak stilizacije, kao i ublažavanje značenja uslijed kojeg se gubi intenzitet rečenice u kojoj se poziva na odgovornost zbog učinjenoga ubojstva.

CAIUS: *Sedam hiljada puta* ste dosadniji od Endimiona i od Selene. (KRLEŽA 1981: 36).

CAIUS: *Hétszer* unalmasabbak vagytok, mint Endümion és Szeléne. (CSUKA 1968: 27).

U ovom primjeru umjesto broja 7000, koji je intenzifikator značenja, pogrešno se navodi broj „*sedam”*. Ova se usporedba temelji na mitu, u kojem je Endimion osuđen na vječni san, a Selena ga svake noći posjećuje i bezuspješno ga pokušava probuditi svojim poljupcima.

ARETEJ: Livija govori *gluposti!* Sve to nema nikave veze *s mojim motivima!* (KRLEŽA 1981: 37).

ARETAEUS: Livia *sületlenségeket* beszél. Mindez semmi kapcsolatban sincs *azzal, amit mondtam.* (CSUKA 1968: 28).

Imenica *„glupost”* prevedena kao *„besmislica”* gubi na značenju, a primjer modulacije, zamjena sintagme *„s mojim motivima”* u mađarskom jeziku sa sintagmom *„s onim što sam rekao”*, također ublažava izvornu izjavu što upućuje na Aretejove prešućene razloge.

ARETEJ: Ne oni, ni mi, ni ti, nego *isključivo* ja sam! (KRLEŽA 1981: 61).

ARETAEUS: Nem ők, sem mi, sem te, hanem *én magam!* (CSUKA 1968: 45).

Ova rečenica ima predestiniranu ulogu u kontekstu dramske radnje, jer s njom Aretej priznaje učinjene grijehe i krivična djela, ubojstva, nevjeru i laž. Naglasak je upravo na isticanju činjenice da je ta zlodjela počinio on, liječnik i znanstvenik, koji je trebao svoj život posvetiti znanosti i dobrobiti ljudi, ali mu vrijeme u kojem živi to ne dozvoljava, stoga je prisiljen na nepoštenje i izdaju. U početku se još brani lažnim teorijama s kojima pokušava opravdati svoja nedjela. Međutim, kada ga i žena napušta, postaje svjestan svojih grijeha i priznaje da ga nitko nije prisiljavao i ne može pronaći opravdanje, on je taj koji je potpisao seriju ubojstava. Prevoditeljski postupak ispuštanja riječi „isključivo“ znatno modificira dramatičnost te izjave.

PRVI ČUVAR: Mi *njegujemo* cvijeće na grobu njegove žene. (KRLEŽA 1981: 75).

ELSŐ ŐR: Mi a felesége sírján *öntözgetjük* a virágokat. (CSUKA 1968: 56).

Glagol *njegovati* ima puno šire značenje od glagola *polijevati* što izražava samo jedan aspekt periodično ponavljane radnje. Čuvari nisu slučajni „njegovatelji“ Ancilinih ruža, legenda o njezinome životu im i nakon dva tisućljeća pruža siguran izvor zarade.

ARETEJ: Pa onaj epileptik, onaj rob koji je vukao pune taljige *odsječenih ljudskih ruku*, zar nam nije rekao da su jučer ubili ovdje jednog mladića? (KRLEŽA 1981: 117).

ARETAEUS: Hát az az epileptikus, az a rabszolga, aki egész taligányi *kezet* cipelt, nem megmondta, hogy tegnap itt is megöltek egy fiatalembert? (CSUKA 1968: 86).

Ova nas scena uvodi u svijet nasilja, smrti i krvi. Naturalistički prizor mladića koji gura pred sobom kolica puna odsječenih ljudskih ruku, potresan je i šokantan. Stoga je bitno bez neutralizacije zadržati ispušteni pridjev *odsječen* (levágott), bez kojega rečenica gubi na jačini.

3.3. Prijevod frazeoloških jedinica

Prema Iviru (IVIR 1985: 136) tri su moguća pristupa pri prevođenju frazeoloških jedinica: kada u polaznom i u ciljnom jeziku postoji sličan frazem istog značenja, kada u polaznom i ciljnom jeziku postoji različit frazem istog značenja, tj. kada u polaznom jeziku ne postoji ekvivalent frazema. Pavlović prema Bakeru dodaje uz to još i potpuno izostavljanje frazema, parafraza i kompenzaciju (PAVLOVIĆ 2015: 89).

U *Areteju* nailazimo na brojne polileksične frazeme čiji prijevodi zbog metaforičnosti i slikovitosti iziskuju potpunu ili djelomičnu desemantizaciju po sljedećim kategorijama.

3.3.1. Postupak upotrebe postojećeg frazema slične forme i sadržaja

KAJO: Dosadni ste kao *jesenske muhe!* (KRLEŽA 1981: 35).
CAIUS: Szemtelenek vagytok, *mint az őszi légy!* (CSUKA 1968: 27).

Postupak doslovnog prijevoda izvornog frazema krije mogućnost semantičkog odstupanja u ciljnome jeziku, u kojem „*jesenske muhe*" prevedene kao *„őszi légy"* upućuju na umor i slabost, dok bi *„piaci légy"* tj. „muhe s tržnice" odgovarale kontekstu radnje. Mijenja se i struktura fraze jer se u ciljnom jeziku imenica muha navodi u jednini.

3.3.2. Postupak upotrebe postojećeg frazema sličnog sadržaja, a različite forme

APATRID A: *Nervozan je kao pas.* (KRLEŽA 1981: 74).

ELSŐ FÖLDÖNFUTÓ: *Jön-megy, mint zsidóban a fájdalom.* (CSUKA 1968: 55).

Mađarski se jezik za opisivanja napetog i nervoznog stanja služi raznim frazemima, ali niti jednim sličnim, znači zamjena je opravdana i upućuje na glagolsku radnju nervoznog i nestrpljivog neprestanog hodanja.

APATRID B: Kažem vam *seoski kudrov na koncertu...* (KRLEŽA 1981: 25).

MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: Mondom: *támolyogna, mint lúd a jégen.* (CSUKA 1968: 18).

Nesigurno se ponašanje u nepoznatoj sredini poistovjećuje s „ *teturanjem guske na ledu"*.

APATRID A: I kad bi se takav jedan čovjek pojavio tu, danas, među nama, izgubio bi se kao *pas na transatlantiku*! (KRLEŽA 1981: 24).

MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: Ha ilyen ember itt ma fölbukkanna, úgy megzavarodna köztünk, *hogy azt sem tudná fiú-e vagy lány*. (CSUKA 1968: 18).

U izvornom se tekstu atipična usporedba *s psom na transatlantiku* pojavljuje u više navrata, ali se različito prevodi. U ovom slučaju prevoditeljski postupak je upotreba postojećeg frazema sličnih sadržaja ali različitih oblika (*ne bi ni to znao, jel je muško ili žensko*), kojim se uspije opisati osjećaj nesigurnosti i zbunjenosti.

APATRID B: …..rekao sam vam da će se čovjek izgubiti *kao malo pseto na transatlantiku.*… (KRLEŽA 1981: 55).

MÁSODIK FÖLDÖNFUTÓ: …már mondottam, hogy *az ember elvész, mint kazalban a tű.*… (CSUKA 1968: 63).

Isti frazem u pomalo drugačijem kontekstu izražava stanje beznadne izgubljenosti „*s iglom nestalom u bali sijena*".

CRKVENJAK: Nismo mi lutorani, ni ateisti, nego dobri ljudi, koji se mole Gospodinu Bogu i *ne lupetaju budalaštine.* (KRLEŽA 1981: 94).

EGYHÁZFI: Mi nem vagyunk sem lutheránusok, sem atesiták, sem schizmatikusok, sem héberek, sem eretnekek, hanem jó emberek, akik az Úristent imádjuk *és nem csépelünk üres szalmát.* (CSUKA 1968: 70).

Hrvatski ekvivalent rabljenog frazema je „*mlatiti praznu slamu*", dok bi se „*ne lupetaju budalaštine*" mogao prevesti s „*nem beszélnek hülyeségeket*".

APATRID A: To je istina, ali je isto tako istina i to, da *od njih pucaju kosti svima nama,* od Areteja pa sve do Morgensa. Barun *je bacio svoje karte:* da potpiše ili da se vrati. (KRLEŽA 1981: 131).

ELSŐ FÖLDÖNFUTÓ: Ez igaz, de ugyanilyen igaz az is, hogy *ezt nyögjük mi valamennyien.* Aretaeustól kezdve egész Morgensig. A báró *odadobta a kesztyűt*, vagy aláírja, vagy visszatér… (CSUKA 1968: 100).

Mađarski frazem *„ezt nyögjük“* upućuje na zajedničko podnošene fizičke muke uslijed kojih uzdišemo i bolno stenjamo, a „*baciti rukavice*” znači da je izazov prihvaćen, dok je u kontekstu riječ o tome da je barun na potezu, otkrivši sve svoje namjere.

MAGISTAR: *Jezik za zube,* Alfonso, nije je nitko ništa pitao! (KRLEŽA 1981: 113).

GYÓGYSZERÉSZ: *Fogd be a szád,* Alfonso, senki sem kérdezett. (CSUKA 1968: 83).

U izvornom obliku ne postoji frazem u ciljnom jeziku, ali je ostvarena konotativna ekvivalencija s navedenim oblikom *začepi* što jasno oslikava odnose moći među likovima.

3.3.3. Postupak parafraze frazema

APATRID A: *Bio je strah i trepet* svojih protivnika... (KRLEŽA 1981: 13).

ELSŐ FÖLDÖNFUTÓ: Ellenfelei *rettegtek tőle*… (CSUKA 1968: 10).

U mađarskom jeziku ne postoji ovaj frazem, stoga se u prevedenoj rečenici izvorna sintagma zamjenjuje glagolskim oblikom kojim je opisno izražen velik strah (*„strepili su od njega*”).

3.3.4. Postupak kompenzacije

Kompenzacijom se pojačava izvorni tekst u kojem se činjenično iznosi informacija o hladnokrvnom ubojstvu, dok se u prijevodu dodaje kako su ga „pretukli na mrtvo“ kao „zapuštenog, bolesnog“ psa.

MORGENS: I moj sin je pisao knjige o sunéanim meridijanima, a onda *su ga ubili kao psa.* (KRLEŽA 1981: 142).

MORGENS: Az én fiam is könyveket írt a Nap-meridiánokról, azután *agyonverték, mint valami rühes kutyát*. (CSUKA 1968: 103).

3.3.5. Postupak doslovnog prijevoda izvornog frazema

Prevoditelje je vrlo vješto prilagodio frazeološke jedinice postojećim obrascima ciljnog jezika. Izvorni hrvatski frazemi se uspješno zamjenjuju mađarskim oblicima što su u semantičkom smislu najbliži originalu. U cijelom je tekstu jedini primjer doslovnog prijevoda i negativne interferencije u rečenici:

APATRID: Gdje ima koza, tu ima i muha. (KRLEŽA 1981: 112).

ELSŐ FÖLDÖNFUTÓ: Ahol kecske van, ott légy is van. (CSUKA 1968: 82).

Adekvatniji mađarski oblik bio bi: *Ahol füst van, ott tűz is van* (Gdje ima dima ima i vatre).

4. Zaključak

Djela Miroslava Krleže stvarana su na više semantičkih, lingvističkih i komunikacijskih razina. Idealan čitatelj, ali i kazališni gledatelj, koji se prihvati dešifriranja njegove poruke stoji pred zahtjevnim recepcijskim zadatkom, a posebice njihov prevoditelj. Tijekom prijevoda on treba biti spreman doživjeti tekst na svim razinama i razotkrivati sva njegova značenja. Mogućnosti pojedinih jezika nisu iste, stoga je zadatak dobrog prevoditelja pokušati svesti te razlike na minimum, nastojeći što adekvatnije prenijeti umjetničku poruku djela, a pri tome ne zanemariti jezičnu ekvivalenciju. Ako prihvatimo Kappanyosevu tezu po kojoj je „“[3]prevođenje paradoksan i donekle paranoičan pokušaj: teži k savršenstvu na takvom području na kojem se savršenstvo ne može odrediti. Prevođenje je uvijek aproksimacija (i u matematičkom smislu riječi približavanje, put prema nekoj vrijednosti), ali nije zadana granična vrijednost koju treba približiti.... Savršeni prijevod ne postoji, najviše što se realno postići može je inačica teksta koja dobro funkcionira u zadanom kontekstu ciljnoga jezika te uz zadane kriterije vjerno reprezentira ili rekonstruira izvorni tekst.“ Činjenica je da u Csukinom prijevodu drame *Aretej, ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* ne možemo odrediti stalno jednakovrijedne metode i rezultate, ali je nepobitno kako je dao sve svoje kvalitete da bi i na taj način gradio davno sanjani jezični i kulturni most svoga Meštra i prijatelja, Miroslava Krleže.

Literatura

CSUKA = CSUKA Z. Mert vén Szabadka áldalak. Emlékezés életem két korszakára. Szabadka, 1971.

CSUKA-VUJICSICS = CSUKA Z., VUJICSICS D. SZ.: Sebzett madár (Mai szerb és horvát drámák) Budapest, 1968.

ECO = ECCO U. Otprilike isto: Iskustva prevođenja. Zagreb, 2006.

FARKAS = FARKAS ZS. A fordíthatóságról Álláspont, diskurzív stílus és komplexitásszint összefüggései a Sapir–Whorf-hipotézis értékelésében // Földes

[3] Izvorni tekst: „ A fordítás paradox és némileg paranoid vállalkozás: tökéletességre törekszik egy olyan területen, ahol a tökéletesség nem meghatározható. A fordítás mindig approximáció (a szó matematikai értelmében is közelítés, *tartás* valamilyen értékhez), de nincs megadva az a határérték, amit közelíteni kell….Tökéletes fordítás nem létezik, a legtöbb, ami reálisan elérhető, az adott kontextusban jól működő, adott szempontok szerint az eredetit híven reprezentáló vagy rekonstruáló, hiteles célnyelvi verzió.”(KAPPANYOS 2015:111)

Gy., Major Á., Szénási Z. (szerk.). Műfordítás és más extrém sportok. Írások Kappanyos András 60. születésnapjára. Budapest, 2022. 203–222.
IVIR = IVIR V. Teorija i tehnika prevođenja. Sremski Karlovci, 1985.
KAPPANYOS = KAPPANYOS A. Bajuszbögre, Lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer. Budapest, 2015.
KRLEŽA = KRLEŽA M. Drame. Zagreb, 1981.
KRLEŽA-FRANGEŠ = KRLEŽA M., FRANGEŠ I.: Michelangelo Buonarotti, Kraljevo, U logoru, Gospoda Glembajevi, Aretej/Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1973.
PAVOVIĆ = PAVLOVIĆ N. Uvod u teorije prevođenja. Zagreb, 2015.
PREMUR = PREMUR K. Modeli prevođenja. Zagreb, 2005.

Krleža's Aretej, or the Legend of Saint Ancilla, the Bird of Paradise, translated by Zoltán Csuka. The present paper discusses the description and analysis of Zoltán Csuka's translation procedures in Krleža's play Aretej, or the Legend of Saint Ancilla, the Bird of paradise. In the introductory part, there is an insight into the theoretical framework of translation given, with special reference to the challenges of artistic translation, which, in addition to the linguistic ones, also require intercultural competence. The paper also discusses Csuka's promotional and Krleža's literary activities. In the central part of the text, there is an example analyzed at the semantic level with the aim of determining the quality of the resulting translation, the literary text entitled Aretaeus, avagy legenda Szent Ancilláról, a mennyei madárról.

Keywords: translation strategies, language mediation, translation quality

SlavVaria 1/2023. 75–82
DOI: 10.15170/SV.1/2023.75

ВАСИЛЬ ВІКТОРОВИЧ ДЕНИСЮК
(Умань, Україна)

Функціювання повних і коротких форм інфінітива в поезії Миколи Бажана

Анотація: У статті проаналізовано вірші українського поета XX ст. Миколи Бажана в аспекті функціювання інфінітивних форм. Зроблено висновок, що митець надає перевагу повним формам інфінітива, які, як і короткі, у контекстах реалізують ту чи ту стилістичну функцію, проте, на відміну від коротких, можуть бути і нейтральними текстовими одиницями. Коротка форма реалізує авторський імператив, вона є ознакою експресії, чіткості, категоричності, наказовості. Значна кількість уживань короткої форми детермінована римою.

Ключові слова: інфінітив, повна форма, коротка форма, стилістична функція, поетичний дискурс

Становлення та функціювання інфінітива в українській мові здавна привертали увагу дослідників. Суть проблеми, порушуваної попередниками, зводилася до двох основних моментів: по-перше, становлення повних і коротких форм інфінітива; по-друге, особливості функціювання цих форм головно в текстах ділового або художнього стилю. Незаперечним залишається той факт, що й нині ця проблема є досить актуальною і потребує вирішення. Актуальність зумовлена тим, що живе мовлення сучасних українців репрезентує поступове витіснення форми інфінітива на ***-ти***, спричинене впливом російської мови. Натомість в «Українському правописі» (2019) в § 118 читаємо: «Неозначена форма дієслова закінчується на **-ти**» (ПРАВОПИС 2019: 96). Хоч одразу ж у примітці 1 зазначено: «В усному мовленні, а часом і в художньому стилі вживають також і форму інфінітива на **-ть**, коли основа дієслова закінчується на голосний» (ibid.). Чому маємо таку розбіжність? Можливо, твори української художньої літератури також демонструють витіснення літературної норми інфінітива на **-ти**? Чим зумовлений такий паралелізм?

Екскурс в історію становлення інфінітива як неозначеної форми дієслова засвідчив, що давнішою за походженням та основною в українській мові колись і нині є повна форма на **-ти**, з якої внаслідок редукції кінця слова виникла інфінітивна форма на **-ть** (ПІВТОРАК 1968: 26–27; ПІВТОРАК 1974: 15–16; БЕВЗЕНКО 1978: 255–256; ЖОВТОБРЮХ 1980: 220–221; КРИЖАНІВСЬКА 2010: 143–144; ДЕНИСЮК 2013: 72–74;

КУПЧИНСЬКА, ПІЛЕЦЬКИЙ 2014: 106; КОЛОЇЗ 2023: 106). Існує думка про утворення повної форми інфінітива на **-ти** з місцевого відмінка колишніх віддієслівних іменників на **tis**, а форми на **-ть** – зі знахідного відмінка на ***tim** (МЕДВЕДЄВ 1964: 226). Уже перші писемні пам'ятки, що дійшли до нас із середини XI ст., засвідчують функціювання обох форм із відчутною перевагою повної. Зрозуміло, що існування в мові паралельних форм як рівнозначних не можливо: якась із них повинна стати основною, літературною, а якась – або занепасти, або нести стилістичне навантаження. Художні твори засвідчують, що занепаду жодної з форм не відбулося (поки що!), тому доцільним видається звернутися до спеціальних стилістичних досліджень. В.С. Ващенко, досліджуючи стилістичні явища в українській мові, докладно зупинився на проблемі функціювання паралельних форм, хоча про інфінітиви на **-ти** і **-ть** коротко зазначив, що «дієслівні паралельні флексії також ампліфікуються, контрастують у певному контексті, а також служать епітетами, підсилюючи експресивність живого мовлення» (ВАЩЕНКО 1958: 59).

Цієї ж думки дотримуються автори академічної праці «Сучасна українська літературна мова. Стилістика», зазначаючи: «У зв'язку з наявністю двох інфінітивних суфіксів **-ти** і **ть** виникають дуже широкі можливості ампліфікування варіантної форми інфінітива та стилістичного контрастування обох форм. Визначилася функціонально-стилістична сфера вживання інфінітивів на **-ть**: це насамперед розмовна мова, художньо-белетристичний стиль, почасти публіцистика. У кожному жанрі художньо-белетристичного стилю – прозі, поезії, драматургії – вживання короткої форми інфінітива має свою специфіку, але особливо поширена вона в поезії, що часто пов'язується з вимогами ритму й рими. Разом з тим у названих стилях намітилася тенденція до використання інфінітивів на **-ть** як більш експресивних у різних закликах, політичних лозунгах, у функції наказового способу, у заголовках творів» (БІЛОДІД 1973: 333–334). Автори підручника «Стилістика української мови» тільки в характеристиці розмовного стилю торкаються специфіки функціювання інфінітивних форм. На їхню думку, «у системі дієслівних форм виділяють кілька таких, що мають розмовну конотацію. Це … інфінітивні форми на **-ть**: співать, ходить, робить…» (МАЦЬКО 2003: 293).

Визначенню стилістичного навантаження повної і короткої форм інфінітива в мові творів української літератури присвятив дослідження М. М. Пилинський (1961). Автор, не заглиблюючись в історію розвитку інфінітивних форм, стверджує, що «вже побіжний перегляд поетичних творів різного часу, різних авторів і різних жанрів показує, що в українській поезії коротка форма інфінітива д у ж е п о ш и р е н а » (розрядка М. П. – *В. Д.*)» (ПИЛИНСЬКИЙ 1961: 58). Що означає «дуже поширена»? На підтвердження цієї думки у статті мовознавець наводить такі цифрові дані: в «Енеїді» І. Котляревського форми на **-ть** становлять до 65 % усіх інфінітивів, у «Наталці Полтавці» – до 20 %; у творах П. Гулака-

Артемовського – до 75 %; у творах Т. Шевченка – до 50 %; у збірках І. Франка «З вершин і низин» і «Мій ізмарагд» – до 40 %, у збірці «Зів'яле листя» – до 30 %; у повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» – до 65 %; у першій частині «Fata morgana» М. Коцюбинського – до 9 %, а в другій – до 20 %; у п'єсі «Загибель ескадри» О. Корнійчука – до 27 % (ПИЛИНСЬКИЙ 1961: 57–65).

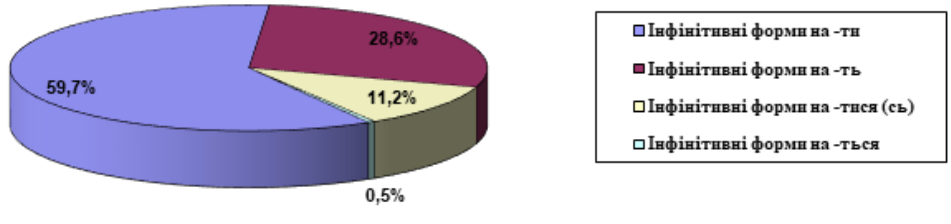
Автори академічного «Курсу історії української літературної мови», розглядаючи паралелізм інфінітивних форм, зазначають, що «у творах Т. Шевченка в цілому кількісно переважає форма на **-ти** ... у Є. Гребінки і П. Гулака-Артемовського виразно переважають форми на **-ть**, у прозі Г. Квітки-Основ'яненка виступають майже виключно форми на **-ти**. На основі проведеного аналізу зроблено висновок: форма інфінітива на **-ть**, широко вживана в поезії першої половини XIX ст., хоч здебільшого і не мала спеціального стилістичного навантаження, проте сприймалася як більш типова для книжної, а не розмовної мови (БІЛОДІД 1958: 235). Без жодних статистичних даних автори «Курсу» стверджують, що форми інфінітива на **-ть** майже завжди характерні для п'єс І. Тобілевича (БІЛОДІД 1958: 383). У новому підручнику з історії української літературної мови, де подано короткий огляд мови творів українських поетів і письменників XIX і XX ст., також без цифрових даних лаконічно коментуються особливості вживання повної чи короткої форми інфінітива: «морфологічні форми в епістолярії Т. Шевченка в цілому збігаються з тими, які представлені в поетичній спадщині. Слід відзначити ... надання переваги ... формі інфінітива на **-ть**» (РУСАНІВСЬКИЙ 2001: 208); «С. Васильченко ... інфінітив уживає переважно з суфіксом **-ть**» (ibid.: 289); «П. Тичина уживає переважно той варіант інфінітива, що кінчається на **-ть**» (ibid.: 296).

Г.П. Півторак, здійснивши спеціальне дослідження, визначив причини паралелізму інфінітивних форм та особливості їх функціювання: переплетення і взаємовплив української та білоруської народнорозмовних стихій; традиційно-книжні і діалектні інфінітивні форми аналогічної структури; вплив говірок з паралельними формами на **-ти** й **-ть**; індивідуальні уподобання тогочасних авторів (ПІВТОРАК 1968: 28). Мовознавець довів, що до кінця XVIII – початку XIX ст. в українській мові (усній і писемній) уживалися переважно повні форми інфінітива, а «вибір повної чи короткої форм інфінітива в обох цих [українській і білоруській] мовах ніколи не визначався стильовими особливостями творів, що було своєрідним правилом для староросійської мови аж до кінця XVIII ст.» (ibid.: 28). Однією з головних причин поширення паралелізму у використанні повної і короткої форм інфінітива у XIX ст. Г.П. Півторак вважає становлення літературної мови на основі південно-східного наріччя, якому, зважаючи на контакти з говорами російської мови, були притаманні форми на **-ти** і **ть**, а набуття короткими формами стилістичного навантаження відбувалося через їх використання поетами й письмен-

никами, рідним говіркам яких такі форми не властиві (ПІВТОРАК 1974: 41). Діахронний аспект проблеми презентують дослідження Н. Примушко, яка довела, що «інфінітивні форми з основами на гортанний **г** та задньоязиковий **к**, засвідчені в пам'ятках XVII–XIX ст. з території Середньонаддніпрянщини, поєднують як давні риси, так і новотвори. <…> Інфінітиви на **-гти**, **-кти** функціонують у говорах північного, південно-східного й на значній території південно-західного наріччя і становлять норму сучасної української літературної мови» (ПРИМУШКО 2009: 24), та О. Бондаренка і В.В. Денисюка, які простежили функціювання інфінітивних форм у творах полемічного дискурсу української мови кінця XVI – початку XVII ст., зокрема висновували, що «переважання в полемічних творах інфінітивів на *-ти* свідчить про збереження праслов'янської форми, якій, проте, починає складати конкуренцію форма на *-ть*, нічим стилістично не позначена» (БОНДАРЕНКО, ДЕНИСЮК 2018: 12).

Спеціальної ґрунтовної розвідки мови творів Миколи Бажана ще немає. Зокрема, М.М. Пилинський у дослідженні коротко зауважує: «Майже так само широко як у своїй оригінальній творчості, так і в художніх перекладах, використовують коротку інфінітивну форму М. Бажан, А. Малишко та ін. Це урізноманітнює звучання української поетичної мови» (ПИЛИНСЬКИЙ 1961: 61). В.М. Русанівський проаналізував твори М. Бажана (РУСАНІВСЬКИЙ 2001: 304–311), хоча про функціювання інфінітивних форм не згадав узагалі.

Проведені нами кількісні підрахунки інфінітивних форм засвідчують, що М. Бажан у поезіях надає перевагу повній формі на **-ти** – 495 уживань, короткою формою він послуговується майже вдвічі рідше – 237 уживань. Інфінітиви з часткою **-ся** (**-сь**) також засвідчують переважання повної форми над короткою: 93 на **-тися (сь)** проти 4 на **-ться**. Загалом маємо 71 % повних інфінітивних форм проти 29 % неповних (див. діаграму 1).



Діаграма 1
Уживання інфінітивних форм у поезіях М. Бажана

Дослідження поетичних творів Миколи Бажана засвідчує яскраві приклади майстерного використання обох інфінітивних форм. Принагідно зазначимо, що не в усіх поезіях ужито інфінітивні форми, а в деяких їх ужито один-два рази. Як зазначає В.М. Русанівський, поезії Миколи Платоновича позначені «глибиною філософського узагальнення суспільних явищ, виразністю образів і своєрідним ритмом, що є організаційним началом мовного матеріалу» й написані ямбом (переважно епічні) чи амфібрахієм (лірико-філософські) (РУСАНІВСЬКИЙ 2001: 305). Однак віршовий розмір тут не відіграє помітної ролі, хоч досить часто поет послуговується короткими формами саме для рими, напр.: Він виріс ривками, він поштовхом гнав свою пл**оть**, // Щоб цупко й жадібно *вчепитися* в небо і в надра. // *Протнути* чорнозем, і сірий лупак *розкол**оть***, // Й бруньки *наливати* напружені й повні, мов ядра (БАЖАН 1984: 223); На рубежі судьби чапів і мучивсь так, // Таку нестерпну ніс в єстві своєму міць, // Що краще *виповзти* з гранатою під трак, // На всохлу землю *впасти* горілиць, // Щоб остаточно в небо *зазирн**уть***, // А потім – хруск, лахміття, калам**уть** (БАЖАН 1984: 621–622).

Повні форми також є засобом ритмомелодики, напр.: Здається, досить раптом *завернути*, // *Піднятися* по сходах в тишину, // Щоб знов *торкнути* порвану струну // І музику замовклу знов *поч**ути*** (БАЖАН 1984: 589); В собі, як в келії трухлявій, *замикатися*, // І *уникати* стріч, і слів гучних *лякатися*, // І ветхі думи слідом за собою, // Як тінь од тіні, нудно *волок**ти***? // Невже отак брестимеш далі **ти** // Дорогою своєю життьовою? (БАЖАН 1984: 596).

Коротка форма позначена більшою імперативністю порівняно з повною. Це досить чітко простежується в досліджуваних поезіях, де коротка форма є ознакою експресії, чіткості, вимогливості до себе й інших, категоричності, наказовості, напр.: Бійцям не можна *спать* на варті, // *Плекать* утому на лиці (БАЖАН 1984: 57); Тебе до пня, // до дна тебе, до краю // Всю *вичерпать* і *розітнути* суть. // Тебе, немов мету і жертву, розкриваю // Й не можу до кінця *збагнуть* (БАЖАН 1984: 112); І *жить* – це значить *жить* (БАЖАН 1984: 136); Пекарні *завантажить*, // *відкрить* крамниці хлібні, // Щоб справі комунізму // карбованець служив (БАЖАН 1984: 171); *не вірить* людям – твій щоденний труд (БАЖАН 1984: 437).

Пор. категоричність двох сусідніх суджень: *Трясти* рабів – це не грабіж, // *Вбивать* рабів – для них наука (БАЖАН 1984: 239).

Як заклик до боротьби М. Бажан використовує Шевченкові слова з інфінітивами на **-ть**: А щоб *збудить* // Хиренну волю, треба миром, // Громадою обух *сталить*, // Та добре *вигострить* сокиру, // Та й заходиться вже *будить* (БАЖАН 1984: 352).

Наслідуючи традиції Великого Кобзаря, Микола Бажан у поезії «Данило Галицький» в уста галицького князя також вкладає заклик-

утвердження: Хай світ вчуває в цій гучній ясі, // Що *не владичить* німцям на Русі! (БАЖАН 1984: 253).

Інфінітиви на **-ть** поет використовує в конструкціях із прямою мовою, напр.: Скажу вам одверто за роту мою: // Як *гинуть*, то *гинуть* зручніше в бою (БАЖАН 1984: 51); Ми не вмремо, Сергію, ми не можем // *Вмирать* тоді, коли потрібно *жить*! // Ми знаємо, що ми їх переможем, // Навчившись *нищить*, вміючи *творить* (БАЖАН 1984: 140); – Ех, чорт візьми, правду сказавши, // так хочеться *жить* і *жить* (БАЖАН 1984: 156).

Проте чіткого розмежування у використанні тієї чи тієї інфінітивної форми в конструкціях із прямою мовою немає, пор. наступний контекст, де коротку форму використано тільки через вимоги рими: Зломилася голосу кована м**ідь**: // – Ми мусимо станцію *залиш**ить***. // Її *боронити* немає в нас сил (БАЖАН 1984: 60).

Інколи значення форми на **-ть** підсилюється займенниковими словами: Де вільно *ставити* // крапки сухого кроку // І не *боятися* // крапок над власним «і», // *Писать собі*, *читать собі свій* вирок (БАЖАН 1984: 86).

Повну інфінітивну форму використовує Микола Бажан для градації, намагаючись передати внутрішній стан героя, напр.: Криком би груди *роздерти*, // *Роздряпати* зойком ніч, // Та вміє *зустріти* смерть він – // Не *впасти*, не *клякнути* ниць. // Стогоном *скорчити* б ребра, // *Розчавити* серце в руках, // Та очима в очах не жебрав // І милості не шукав (БАЖАН 1984: 47).

Поет удало поєднує повну і коротку форми: коротка змушує читача бути в напрузі, а повна – ніби вихід із цієї ситуації, висновок. При цьому він використовує і паралельні форми того самого дієслова для передачі напруження дії, коли кількома слова потрібно показати динаміку почуттів, настроїв: І часто // приходить // мара Достоєвського // До Гамлета в гості // *лякати* вночі, – // *Лякать* і *загрожувать*, *мучить* і *кликать*, // Дарма не *розводитись*: *быть* чи *не быть*?.. // А Гамлету легше *вкусити* свій лікоть, // Ніж *стати* на гостем накреслену путь... (БАЖАН 1984: 116); Я одна отут. // Забули *попередить*? Не хотіли // з собою *брати*?.. // Павле, як же ти... // Не *скрикнути*. // Ще раз *зібрати* сили. // Не *тратить* часу. // З Харкова *піти* (БАЖАН 1984: 449).

М. Бажан був дитям своєї епохи. Писав він про радянську дійсність, намагаючись прикрасити її хоч у поезіях, створити за допомогою мовних засобів опозицію «прекрасного» радянського «негативному» закордону. Наприклад, протягом усього вірша «Імобе з Галаму» ми не подибуємо інфінітивних форм, натомість у висновку повна форма несе основне семантичне навантаження всієї строфи: *Бути* негру // самому // самумом, // *Бути* негру не рабом, а бійцем, // І повстання багряним шумом // *Вдарити* блокгаузу в лице (БАЖАН 1984: 56).

Поет був глибоко переконаний, що радянському народові ніщо не може стати на заваді побудувати щасливе комуністичне майбутнє. Передати

такі настрої допомагають короткі інфінітивні форми, напр.: О так! Ми знаєм норов // зміїної породи // І вмієм *вирвать* жала // із пащ підповзлих змій! // Ми вміємо *розплутать* // їх фраз і діл сувої, // Ми вмієм *підіймати* // народ для боротьби (БАЖАН 1984: 168). У третьому випадку М. Бажан ужив форму на **-ти** для того, аби показати, що боротьба ще не скінчилася. Цьому також сприяє видове розрізнення: *підіймати* – дієслово недоконаного виду, вказує на тривалу дію, а *вирвать* і *розплутать* – дієслова доконаного виду.

Отже, використання Миколою Бажаном інфінітивних форм на **-ти** і **-ть** засвідчує переважання літературно нормативної повної форми, однак чіткої стилістичної диференціації не спостерігається: обидві форми автор використовує з певним стилістичним навантаженням та для ритмомелодики, проте інфінітиви на **-ти** вжито ще як нейтральні лексико-граматичні одиниці.

Література

БАЖАН 1984 = БАЖАН М. Твори: В 4 т. Т. 1: Поезії та поеми. 1923–1983. Київ, 1984.

БЕВЗЕНКО 1978 = БЕВЗЕНКО С.П. та ін. Історія української мови. Морфологія. Київ, 1978.

БІЛОДІД 1958 = БІЛОДІД І.К. (ред.). Курс історії української літературної мови: У 2 т. Т. 1. Київ, 1958.

БІЛОДІД 1973 = БІЛОДІД І.К. (ред.). Сучасна українська літературна мова. Стилістика. Київ, 1973.

БОНДАРЕНКО, ДЕНИСЮК 2018 = БОНДАРЕНКО О., ДЕНИСЮК В.В. Інфінітив у полемічному дискурсі кінця XVI – початку XVII ст. // Науковий часопис Східноподільського лінгвокраєзнавчого центру: зб. наук. праць студентів, магістрантів, викладачів. Умань, 2018. Вип. 7. 9–13.

ВАЩЕНКО 1958 = ВАЩЕНКО В.С. Стилістичні явища в українській мові. Харків, 1958.

ДЕНИСЮК 2013 = ДЕНИСЮК В.В. Історична граматика української мови. Морфологія. Умань, 2013.

ЖОВТОБРЮХ 1980 = ЖОВТОБРЮХ М.А. та ін. Історична граматика української мови. Київ, 1980.

КОЛОЇЗ 2023 = КОЛОЇЗ Ж. Історична фонетика і граматика української мови. Кривий Ріг, 2023.

КРИЖАНІВСЬКА 2010 = КРИЖАНІВСЬКА О.І. Історія української мови. Історична фонетика. Історична граматика. Київ, 2010.

КУПЧИНСЬКА, ПІЛЕЦЬКИЙ 2014 = КУПЧИНСЬКА З., ПІЛЕЦЬКИЙ В. Історична граматика української мови. Львів, 2014.

МЕДВЕДЄВ 1964 = МЕДВЕДЄВ Ф.П. Нариси з української історичної граматики. Харків, 1964.

ПИЛИНСЬКИЙ 1961 = ПИЛИНСЬКИЙ М.М. Значення повної і короткої форм інфінітива в мові творів української художньої літератури // Українська мова в школі, 1961. № 6. 57–65.

ПІВТОРАК 1968 = ПІВТОРАК Г.П. Форми інфінітива в українській мові // Мовознавство, 1968. № 4. 25–36.
ПІВТОРАК 1974 = ПІВТОРАК Г.П. Морфологія інфінітива в східнослов'янських мовах. Київ, 1974.
ПРАВОПИС 2019 = УКРАЇНСЬКИЙ ПРАВОПИС. Київ, 2019.
ПРИМУШКО 2009 = ПРИМУШКО Н. Морфологія інфінітива з основами на гортанний і задньоязиковий за пам'ятками староукраїнської мови // Українська мова, 2009. № 2. 21–25.
РУСАНІВСЬКИЙ 2001 = РУСАНІВСЬКИЙ В.М. Історія української літературної мови. Київ, 2001.

Functioning of full and short forms of the infinitive in the poetry by Mykola Bazhan. The article analyzes the poems of the Ukrainian poet of the 20th c. Mykola Bazhan in the aspect of the functioning of infinitive forms. It was concluded that the artist prefers full forms of the infinitive, which, like short ones, in contexts realize one or another stylistic function, but, unlike short ones, they can also be neutral textual units. The short form implements the author's imperative, it is a sign of expression, clarity, categoricalness, imperativeness. A significant number of uses of the short form is determined by rhyme.

Keywords: infinitive, full form, short form, stylistic function, poetic discourse

SlavVaria 1/2023. 83–93
DOI: 10.15170/SV.1/2023.83

БИЉАНА МИРЧЕВСКА-БОШЕВА
(Скопје, Р. Македонија)

Фраземи со компонента *мачка/мачор* во македонскиот и во рускиот јазик

Апстракт: Овој труд е насочен кон анализа на фраземите во македонскиот и во рускиот јазик кои во својот состав ја содржат зоонимната компонента *мачка/мачор*, т.е. *кошка/кот*. Исклучителното значење и присутноста на мачката во животот на човекот довело до бројни асоцијации поврзани со неа, како и до многубројни фраземи. Целта на овој труд е да се согледаат асоцијациите застапени во фраземите, како и да се воочат разликите и сличностите во овој сегмент од фразеолошкиот фонд на двата јазика.

Клучни зборови: фраземи, мачка, мачор, македонски јазик, руски јазик

Вовед

Мачката, иако според своите способности не може да му помогне на човекот така како што може кучето, сепак, е една од најомилените и најчесто чуваните домашни животни. Со неа се поврзани најразновидни позитивни и негативни симболики и значења[1]. Благодарение на своите антиподни особини, но пред сè на постојаниот контакт со човекот, мачката во фразеологијата е носител на разнообразна симболика (SPAGIŃSKA-PRUSZAK 2003: 241 сп. VIDOVIĆ BOLT 2011: 78). Обемноста на материјалот, многубројните антиподни значења, како и нејзината постојана присутност во животот на човекот го предизвикала интересот на голем број лингвисти, како: Vasung (2009), Башиħ (2010), Vidovic Bolt (2011), Голубенко (2016), Новокмет (2016), Гура (2019), Алёшин, Зиновьева (2019) и др. кои ја разработуваат оваа материја од различни аспекти. Сево ова, надополнето со фактот дека мачката стои на второто место по кучето во однос на фреквентноста како компонента во зоонимните фразеолошките единици беше мотивација да се разгледаат

[1] Утюпина (2010: 78) забележува дека сликата на мачка е амбивалентна: од една страна, тоа е храбар ловец или мачка што носи радост и среќа, светла божица; а од друга страна, олицетворение на злото, мрачните сили и измамата, носејќи им на луѓето несреќи. Некои ја ценеле нејзината способност да лекува и да предупредува на опасност, други ја сметале за проклетство. Некои ѝ се поклонувале, а некои ја жртвувале во ритуали.

фраземите со компонента *мачка/мачор* во македонскиот и во рускиот јазик и да се согледаат разликите и сличностите во значењата и употребата на овие јазични единици.

Лексикографски толкувања

За точно определување на предметот на овој труд ќе започнеме со анализа на податоците од лексикографските извори.

Во „Толковниот речник на македонскиот јазик“ (www.makedonski.gov.mk) и во „Дигиталниот речник на македонскиот јазик“ (www.makedonski.info) лексемата *мачка* се толкува како: ‘1. Домашно животно што лови глувци; Felis domestica; 2. Општо име за семејство диви sверови; Felidae; 3. Вид морско куче; Scyllium canicula; 4. (*само во мн*.) Специјални додатоци што се носат врз обувките за движење по снег; 5. Железо за закотвување на чун, кајче, брод, котва, ленгер; 6. (*жарг.*) Убава девојка’. Лексемата *мачор* е дефинирана како: ‘мажјак од мачка’.

Во „Толковый словарь русского языка“ (https://ozhegov.slovaronline.com) за лексемата *кошка* го среќаваме следново толкување: ‘1. Хищное млекопитающее сем. кошачьих /.../; 2. Домашний вид такого животного, а также мех его /.../’. Лексемата *кот* се објаснува како: ‘1. Самец кошки /.../; 2. перен. О похотливом, сластолюбивом мужчине (*прост. пренебр.*) /.../’. Во „Большой толковый словарь русского языка“ (https://gufo.me/dict/kuznetsov) лексемата *кошка* ги има следниве значења: ‘1. Домашнее животное с повадками хищника, истребляющее мышей и крыс; самка кота /.../; 2. Хищное млекопитающее сем. кошачьих (лев, тигр, барс и др.); 3. Спец. Приспособление в виде небольшого якоря с тремя и более лапами, применяемое для подъёма со дна затонувших предметов; 4. обычно мн.: кошки, -шек. Спец. Приспособления разных типов в виде металлических зубьев, прикрепляемые к обуви для лазанья на столбы, по отвесным местам и т.п. 5. мн.: кошки, -шек. Ременная плеть с несколькими концами, употреблявшаяся в старину для телесных наказаний, додека лексемата *кот* се толкува како: ‘1. Самец кошки /.../; 2. Разг. Похотливый человек, сладострастник. 3. Жарг. Сутенёр’. Во „Толковый словарь русского языка“ (https://ushakovdictionary.ru) лексемата *кошка* се објаснува како: ‘1. Самка кота /.../; 2. Кошачий мех (*разг.*)/.../; 3. преимущ. мн. Род млекопитающих семейства кошачьих (*зоол.*). 4. Небольшой якорь с тремя и более лапами /.../; 5. Обувь с острыми шипами для лазания на столбы. || То же, для хождения по ледникам. или скребков (*тех.*). || Род вилки - инструмент для вытаскивания за шляпку гвоздей (*тех.*). 7. только мн. Ременная плеть с несколькими концами, употр. для телесного наказания (*истор.*)’, а лексемата *кот* како: ‘1. Самец кошки. 2. Человек, живущий на содержании проститутки (*вульг., из воровск. арго*)’.Во секој од речниците се наведени повеќе фраземи во кои се употребени овие лексеми.

Споредувајќи ги толкувањата за лексемата *мачка* во различните речници забележуваме дека станува збор за полисемантичка лексема со

терминолошка и апелативна вредност. Лексемата *мачка* има низа секундарни значења што се однесуваат на различни предмети благодарение на визуелно-функционалната врска на изгледот и функцијата на шепите на мачката со изгледот на одредени предмети. Разликите во однос на застапените значења во различните речници се поголеми за лексемата *мачка*, додека во однос на лексемата *мачор* се забележува поголемо преклопување на толкувањата и примерите. Во секој случај, во сите речници и во двата јазика не се регистрирани суштински разлики во однос на значењето кое ќе биде разгледувано во овој труд – домашно животно од семејството Felidae што лови глувци.

Симболика

Кај многу народи мачката е свето животно. Култот кон мачките е особено карактеристичен за културите што се занимавале со земјоделство каде животот на луѓето зависел од зачувувањето на жетвата и заштитата од глодари. Во различни нации, црната мачка се смета за симбол на среќа или, напротив, најава на неволја. Верувањето во натприродната сила на мачките свои корени влече уште од Древниот Египет, а докази за ова тврдење се многубројните мумии на мачки пронајдени во гробниците. Во Египет, каде што постоел мошне значаен култ на мачјата глава Бастет (или Баст), мачките се сметале за свети животни што го носат доброто. Бастет, којашто обично се прикажувала во форма на лавица, се сметала за божица-покровителка на Месечината и се поврзувала со задоволствата, плодородноста, со заштитните сили. Во нејзина чест, на мачките им се поклонувале, ги мумифицирале, покрај нив ставале глушец за мачките да имаат со што да се забавуваат и што да јадат во задгробниот свет (ТРЕСИДЕР 2001: 152). Мачката се поврзува и со други божици: грчката Артемида, римската Дијана, скандинавската Фреја. Во антички Рим, самоволието и слободата на однесување својствени за мачките ги направиле симбол на слободата; божицата на слободата е прикажана со мачка која лежи пред нејзините нозе. Меѓутоа, нивните ноќни крици и застрашувачката способност за промена во изгледот (проширување на зениците, испуштање и вовлекување на канџите, ненадејни премини од мир во агресивност) довеле до негативна симболика на мачките. Така, Келтите им припишуваат зла итрина на црните мачки; во исламската традиција ги сметале за едно од овоплотувањата на џиновите, во Јапонија мачките се предвесници на неуспеси. Во Индија, каде што мачката се претставувала како овоплотување на женската убавина, будистите морале да се воздржуваат во своето непријателство кон нив – како и змиите, мачките се откажале да ја оплакуваат смртта на Буда. Најнегативната слика за мачка ја сретнуваме во богатиот фолклор за вештерките, каде што мачките се сметаат за блиски до сатаната, се сметаат за похотливи и за жестоки овоплотувања на самиот ѓавол (ТРЕСИДЕР 2001: 153). Според христијанското верување, мачката настанала кога Ное погалил лав по

челото, тој кивнал и при тоа излетале пар мачки кои поради ова наликуваат на лав (VIDOVIĆ BOLT 2011: 76). Муслиманите веруваат дека мачката го спасила Мухамед од змијата и, бидејќи пророкот ја погалил по грбот, се здобила со способност да паѓа исклучиво на своите шепи. Во исламот мачката се почитува пред сè поради својата чистота, освен црната која е олицетворение на зло, несреќа и смрт.

Мачката во словенската народна митологија претставува домашно животно со двојна симболика и различни демонски функции. Се верувало дека од една страна мачката, потекнувала од ракавица која ја фрлил Бог или Богородица, од друга страна, потеклото на мачката се поврзува со ѓаволот, а црната мачка дури се нарекува и „ѓавол“. Двојното отсликување е присутно и во народните легенди за Ноевиот ковчег: мачка со опашката ја затнала дупката во ковчегот, која била изглодана од глушец, т.е. од ѓаволско суштество; Ное со марамче ја затнал дупката што ја изглодало глувчето создадено од ѓаволот, а Бог го претворил марамчето во мачка за да го фати; ѓаволот го создал глушецот и го пуштил во ковчегот за да изглода дупка во него, а Бог создал мачка, која оттогаш почнала да го истребува ова ѓаволско суштество (ГУРА 2019: 338-339). Симболот на мачка често се наоѓа во магијата и медицината, па се верува дека црната мачка има коска што може да го направи човекот невидлив.

Овој краток приказ на големиот број верувања поврзани со мачката зборува за нејзиното место и важност во животот на човекот.

Анализа на собраниот материјал

Анализата на собраниот материјал ќе биде структурирана според моделот за концептуална анализа на зоонимните фраземи на Видовиќ Болт (2011: 87) со напомена дека фраземите понекогаш имаат повеќе значења и можат истовремено да припаѓаат на различни концептуални групи.

Почнувајќи од фраземите со кои се опишува човековата возраст можеме да забележиме дека и во двата јазика стариот, исцрпен, млитав човек се споредува со стар мачор. За таа цел во рускиот јазик се користи фраземата *как старый кот*, додека во македонскиот јазик фраземата *стар мачор* означува опаднат, остарен човек, но покрај тоа таа се користи и за човек со многу искуство потпирајќи се на ставот дека возраста оди со искуството (ТОМОСКА 2015: 63).

Следната група фраземи се поврзани со надворешниот изглед на човекот. Зоонимот *мачка* може да се употреби за означување пријатна и непријатна надворешност. На пример, во рускиот јазик фраземите: *как паршивый кот, худой / тощий / ободранный кот, как облезлый / драный / ободранный кот* за маж, а за жена: *как дохлая кошка, как паршивая / шелудивая кошка, худая / тощая / ободранная / драная / облезлая кошка*, според толкувањето во фразеолошките речници, се користат за означување на многу слаба, изнемоштена, исцрпена личност. Во

македонскиот јазик фраземата *како претепана мачка*[2] се користи кога некој изгледа и се чувствува лошо, бедно, но и за некој преморен што се движи бавно. Мотивацијата за оваа фразема најверојатно лежи во надворешната сличност на уличните мачки кои живеат во неповолни услови и исцрпена жена која е жално да се гледа. Постои уште едно објаснување за мотивацијата за оваа фразема. Башиќ (БАШИЋ 2010: 73) изразите од типот *вући се као пребијена мачка* во српскиот јазик ги поврзува со улогата на жртва што ја имала мачката во словенскиот фолклор. Во прилог на своето тврдење таа ги наведува и низата лексеми изведени од мач/мац, а кои се поврзани со удирање и тепање.

Во групата фраземи што се однесуваат на надворешниот изглед во македонскиот јазик регистрираме и случај кога мачката претставува симбол за привлечна женска личност. Така, фраземата *добро маче/мачка* се однесува на лице од женски пол кое околината, а особено лицата од машки пол го доживуваат како убаво, згодно, стројно (ТОМОСКА 2015: 21). Појавата на оваа фразема се поврзува и со метафората *Sexually attractive women are kittens (Сексуално атрактивните жени се мачки)* на Ќевечеш (2002:154). Исто така, мотивацијата може да се темели и на семантичката компонента „физички изглед“. Виткото тело и подвижноста на телото се доведуваат во врска со виткото и еластично женско тело кое во актуелниот културолошки момент подразбира привлечна женска личност.

Во третата група спаѓаат фраземи во кои фокусот е ставен на карактерните особини на човекот. Тука се издвојуваат следните фраземи: *мачка на грб не паѓа* која се користи за опис на снаодлив човек, а со слично значење се употребува и руската фразема *живуч как кошка* за човек кој умее да се приспособи и да преживее во најтешки услови. Потеклото на оваа единица е веројатно поврзано со верувањето дека мачката има 9 животи и со нејзината флексибилност.

Подвижноста на мачката станува основа за следните фраземи: *гибкая как кошка; прыгать как кошка; лазать / карабкаться как кошка; ловкий как кошка* во рускиот јазик, додека во македонскиот јазик за таа цел се користи фраземата *како мачка* која има повеќе значења, но половината од нив се однесуваат на начинот и вештината во движењето:‘оди сосема тивко, се јази вешто’. Оваа фразема во македонскиот јазик се употребува и со уште едно значење кое припаѓа на концептуалната група ‘интелектуални способности’, а тоа е за означување на многу итар човек.

Похотливоста е доловена во фраземите *как мартовский кот; как блудливый кот; блудлив как кот; похотлив как кот; вести себя как наблудивший кот; блудлива как кошка* и *збеснал како мачка во март /*

[2] Овие фраземи истовремено припаѓаат и на полето ‘физички состојби’ имајќи предвид дека покрај слабоста ја опишуваат и исцрпеноста.

сечко што се користи за личност обземена од силен полов нагон и се поврзува со зголемената активност на мачките во тој период од годината.

Во оваа група спаѓа и *кошка, которая гуляла сама по* себе која се користи за шеговито и иронично опишување на индвидиуалист, на човек која високо ја цени својата слобода и се однесува во согласност со ваквите ставови. Мотивацијата за овој израз доаѓа од насловот на приказната на Р. Киплинг во која се раскажува за мачката која шета сама, т.е. слободно се шета за разлика од другите животни (коњ, крава) кои човекот ги потчинил на својата волја и ги тера да исполнуваат различни задачи за него. Но, сепак, мачката во приказната не се откажува од покривот над главата и од храната што ѝ ги дава човекот.

И одредени психички состојби и емоции се опишуваат со помош на фраземите во чиј состав има компонента *мачка / мачор*. Така, на пример, со руските фраземи: *влюблена в кого-л. как кошка, влюбляться / влюбиться* в кого-л. *как кошка* се означува безумно и страсно вљубена личност.

Фраземата *словно кошки скребут на душе / на сердце* у кого се користи за опис на човек кој е тажен, неспокоен, во тешка состојба, растревожен. Оваа фразема во својата основа ја има способноста на мачката да гребе со канџите по различни површини. Имајќи предвид дека звукот, особено ако гребењето е по мазна површина, воопшто не е пријатен, станува јасна сличноста и поврзаноста со емотивната состојба која ја опишува.

Во македонскиот јазик фраземата *нема ни куче ни мече* се користи за осамен човек, или за осаменост, за апсолутно отсуство на некој жив (ТОМОСКА 2015: 98), додека за исплашен човек се користи фраземата *се тресе како мачка [фрлена во Дрим] на Василица* со значење ’се тресе многу, неконтролирано, многу се плаши‘. Претставата што се образува со помош на оваа фразема нè навраќа на фактот дека со Василица (Обрезание Господово), што се празнува на 14 јануари во т.н. Некрстени денови, се врзани повеќе обредни игри што имаат за цел да ги изгонат лошите сили, а вклучуваат жртвување на различни животни. Дополнително кон ова мора да се додаде и фактот дека во тој период од годината температурите се многу ниски и условите за живот се неповолни и го отежнуваат опстанокот на животните (ВЕЉАНОВСКА, МИРЧЕВСКА-БОШЕВА 2021: 58).

Фраземите во кои се опишува човековиот однос кон работата се застапени во рускиот материјал преку примери со кои се означува залуден напор, залудна работа. Така, фраземата *коту / кошке под хвост* се користи за нешто што е потрошено или направено попусто. Според одредени верзии, мотивацијата за оваа фразема лежи во расказот „Ковачот и мачката“ на германскиот баснописец Валдис од 16. век во кој за прв пат е употребена оваа фразема. Во расказот станува збор за ковач кој им понудил на своите клиенти сами да ја одредат сумата што треба да ја платат за неговата работа. Кога почнал да добива само зборови на

благодарност, решил да ја врзе мачката и секој пат ѝ ја давал исплатата што ја добивал велејќи: „Ова е за тебе мацо“. Мачката брзо умрела од глад.

Односот на човекот кон конкретна ситуација се согледува и во фраземата *тянуть кота за хвост* која има две значења: 1. бавно зборува, одолговлекува, го раздразнува слушателот; 2. предолго прави нешто, одолговлекува, додека површноста во извршувањето на некоја работа во македонскиот јазик се доловува со фраземата како *мачка со опашка.*

Животната улога и статус се опишуваат во една македонска фразема. Станува збор за опишување на сиромашен човек со помош на фраземата *нема ни куче ни мače.* Во основа на оваа фразема лежи положбата на човек што нема животни од кои може да се прехрани, ниту животни што би се хранеле со остатоците од храната во домаќинствата (ТОМОСКА 2015: 98).

Областа на меѓучовечките односи, исто така, е застапена во ексцерпираниот материјал. Така, влошените меѓучовечки односи се отсликани во фраземите: *живеат како мачка / мače и куче; живеат /се сакаат / се слагаат како кучето и мачето; се гледаат како куче и мače; се јадат како кучиња / пци [преку плет / плот]; како глушец и мачка [се сакаат]; како мачката и глушецот* кои се користат за крајно напнати, нарушени односи, за луѓе што постојано се караат. Семантиката ја носат зоонимите кои се дадени во двојки од животни за кои е карактеристично несогласувањето и нетрпението меѓу нив. И во рускиот јазик среќаваме фраземи со ист компонентски состав и значење: *жить как кошка с собакой, как собака с кошкой*. Всушност, станува збор за интернационална фразема која постои скоро во сите европски јазици. Најчесто се употребува во иронична смисла и се однесува на постојана, непрекината кавга, заемна нетрпеливост на двајца што се во постојан контакт (сопружници, соработници, роднини, конкуренти и сл.) (МОКИЕНКО 2008: 630). Во рускиот јазик ја регистрираме и фраземата *черная кошка пробежала / проскочила* со значење ‘се случила неочекувана кавга, се нарушиле пријателските односи’. Оваа фразема се издвојува со тоа што ни дозволува да погледнеме малку подлабоко од обичните физички својства на мачките и да навлеземе во светот на суеверието. Црната мачка се смета за ѓавол кој застанува меѓу луѓето и предизвикува расправија. Верувањето дека поминувањето на црната мачка преку улица носи непријатности се јавува како мотивација за фраземата *црна мачка му го пресече патот* во македонскиот јазик и се користи за навестување несреќа.

Во фраземите *игра на мачка и глувче; си игра како мачка со глушец* опишан е нерамноправен однос меѓу луѓето кога посилните и помоќните се изживуваат врз послабите. Во рускиот јазик со ова значење се користат: *играть в кошки-мышки, как кошка с мышью играет* за кои во речниците среќаваме толкувања ‘се крие, сака некого да измами, да

излаже’. Фигуративноста на оваа фразема во голема мера е поврзана со тоа што мачката во суштина е предатор и нејзина основна задача е да фаќа глувци. Но, самиот процес на фаќањето глушец е интересен, бидејќи мачката не се нафрла веднаш на својата жртва, туку чека, избира погоден момент, а потоа напаѓа. Така, процесот на лов преставува своевидна мачкина итрина и вештина. Понекогаш мачката прво се забавува со својот плен пред да го јаде, со што пленот се чувствува заробен и во страв.

Позитивиниот однос кон другите и грижливоста се отсликани во фраземата *како мачката со мачињата*, т.е. *носится, как кошка с котятами* во која е опишан грижлив, заштитнички однос кон блиските, пред сè кон своите младенчиња.

Концептот бројност се реализира преку фраземите: *до куче, до мече* со значење ‘сите до еден, сè живо’ и *дојдоа со куче и мече* со значење ‘дојдоа сите заедно’.

Во рускиот јазик се среќава фразема со која се означува количина. Станува збор за *кот наплакал* со кој шеговито се означува мала количина од нешто.

Фраземите што означуваат временски услови образуваат посебна група. Овде се издвојува значењето на многу студено и неповолно време, кое е застапено во фраземите: *ноќеска кучето и мачето заедно ќе спијат; пес и мачка заедно спијат; и кучето и мачето спијат заедно; глувче и мече спијат заедно*. Познато е дека кучето и мачето обично не се сложуваат најдобро, а глувчето и мачето се вечни непријатели. Нивното спојување и заедничко спиење значи дека условите се толку многу лоши, дека времето е толку многу студено, што заборавиле на меѓусебното непријателство. Во рускиот јазик не наидовме на еквивалентна фразема.

Од фраземите што означуваат ситуација би го издвоиле *мачка во вреќа* во македонскиот јазик и *кот в мешке, покупать кота в мешке* кои се користат за означување нешто невидено, непознато, на кое не му се знае квалитетот. За оваа фразема постојат два можни извори: првиот е легендата за Тил Ојленшпигел (Till Eulenspiegl) од 16. век кој на крзнарот му продал мачка во вреќа од зајачка кожа, а другиот е обичај од 18. век кога прасињата на пазар ги носеле затворени во вреќа, па измамниците често во вреќа ставале мачки и ги лажеле купувачите (VASUNG 2009: 8).

Особено интересна е фраземата *првите мачиња се фрлаат во вода* која во македонскиот јазик се корсти со значење ’не треба човек да се плаши од првите неуспеси‘. Мотивацијата за оваа фразема неточно се поврзува со тоа дека мачките ги раѓаат своите први мачиња кога се премлади и не можат да се грижат за нив или со тоа дека првите мачиња се раѓаат со некакви деформитети. Имајќи предвид дека не постојат потврди за овие мислења, се смета дека овој израз може да потекнува од некаков заборавен обред, а дека предрасудите во врска со првите мачиња настанале подоцна во обид да се објасни изреката чија изворна мотивација веќе била заборавена (БАШИЋ 2010: 69). Поконкретно,

појавата на оваа фразема може да се објасни со обредот за плодност во кој првите младенчиња на култните животни се жртвувале за обезбедување плодност во иднина (БАШИЋ 2010: 80-81).

Заклучок

Овој приказ на фраземи со компонента *мачка / мачор* во македонскиот и во рускиот јазик покажа дека исклучителното значење и присутноста на мачката во животот на човекот довело до бројни асоцијации поврзани со неа.

Според сликата што ја стекнуваме со анализата на ексцерпираниот материјал може да се согласиме со мислењето на Ладан дека во фразеологијата доаѓаат до израз некои од основните каратеристики на мачките, како на пример еластичното и подвижно тело. Како знак за нејзина интелигенција се јавува итрината бидејќи своите решенија мачката ги носи прилично обмислено. Ова стои во основата на споредбите со итри, мудри и вешти луѓе или со луѓе со големо искуство. Поради нејзината издржливост и вешта снаодливост се смета дека мачката има девет животи. Исто така, се смета дека мачките може да предвидат некои ситуации или временски прилики (LADAN 2006: 393-408). Овие карактеристики на мачките поради својата универзалност се среќаваат во голем број јазици и го имаат истото значење. Така, и во нашиот случај кај овие фраземи лесно наоѓаме соодветна единица во другиот јазик, а честопати станува збор за целосен еквивалент. Но, покрај овие заеднички црти можеме да издвоиме и одредени пунктови каде соодветен превод ќе треба да се бара надвор од оваа група зоонимни фраземи. Така, во македонскиот јазик мачката се користи за означување привлечна личност, додека во рускиот јазик таквата асоцијација не е регистрирана. Исто така, во македонскиот јазик до израз доаѓаат некои паганси обичаи и верувања отсликани преку *првите мачиња се фрлаат во вода* кои во рускиот фразеолошки материјал не ги сретнавме. Од својата страна, пак, во рускиот јазик мачката се користи за доловување на сликата на вљубен човек, за означување количина и други значења кои отсутствуваат во македонскиот материјал.

Ова е уште една потврда дека фраземите се јавуваат како носители на важна етнокултурна информација, дека даваат морално-естетска оценка на појавите, го отсликуваат животот, традициите, обичаите и духот на еден народ.

Литература

АЛЁШИН, ЗИНОВЬЕВА 2019 = АЛЁШИН А.С., ЗИНОВЬЕВА Е.И. Стереотипное представление о коте и кошке сквозь призму компаративных фразеологизмов русского и шведского языков // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019. №2. https://cyberleninka.ru/article/n/stereotipnoe-predstavlenie-o-kote-i-koshke-skvoz-prizmu-komparativnyh-frazeologizmov-russkogo-i-shvedskogo-yazykov (дата обращения: 28.04.2023).

БАШИЋ 2010 = БАШИЋ И. Зашто се први мачићи у воду бацају?: иконичност лексема мачка и кот I. // Гласник Етнографског института САНУ бр. LVIII, св. 1 (2010). 392–408.

ВЕЛЈАНОВСКА, МИРЧЕВСКА-БОШЕВА 2021 = ВЕЛЈАНОВСКА К., МИРЧЕВСКА-БОШЕВА Б. Имињата во македонската фразеологија. Скопје, 2021.

ГОЛУБЕНКО 2016 = ГОЛУБЕНКО О.М. Фразеологизмы с компонентом кот/katė в русской и литовской языковых картинах мира // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2016. №2. https://cyberleninka.ru/article/n/frazeologizmy-s-komponentom-kot-kat-v-russkoy-i-litovskoy-yazykovyh-kartinah-mira (дата обращения: 24.04.2023).

ГУРА 2019 = ГУРА А.В. Символика кошки в славянской народной традиции // Славянский альманах. 2019. №1-2. https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-koshki-v-slavyanskoy-narodnoy-traditsii (дата обращения: 28.04.2023). DOI: 10.31168/2073-5731.2019.1-2.5.01

КИРШОВА 2000 = КИРШОВА М. Прилог проучавању фразеологизама (Руско-српске паралеле) // Научно састанак слависта у Вукове дане, 30/1, Београд: Меёународни славистички центар, 2000. 149–157.

НОВОКМЕТ 2016 = НОВОКМЕТ С. Семантичка анализа лексема које означавају животиње у савременом српском језику. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2016. https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6693/Disertacija4763.pdf?sequence=6&isAllowed=y (9.09.2020).

ТОМОСКА 2015 = ТОМОСКА М. Фразеолошките изрази со компонента зооним во македонскиот јазик. магистерска дисертација. Скопје, 2019.

ТРЕСИДЕР 2001 = ТРЕСИДЕР Џ. Речник на симболи, Скопје, 2001.

УТЮПИНА 2010 = УТЮПИНА О.В. Зверь, который гуляет сам по себе: кошка в культуре народов мира. Омск, 2010.

ЌЕВЕЧЕШ 2010 = KÖVECSES Z. Metaphor. A practical introduction. New York: Oxford university press, 2010.

LADAN 2006 = LADAN, T. Etymologicon. Zagreb, 2006.

VASUNG 2009 = VASUNG, A. Frazemi sa sastavnicama pas i mačka u bugarskom i hrvatskom jeziku (semantička analiza) // Philological Studies 2009 (http://philologicalstudies.org/dokumenti/2009/vol2/3/39.pdf).

VIDOVIĆ BOLT 2011 = VIDOVIĆ BOLT I. Životinjski svijet u hrvatskoj i poljskoj frazeologiji. Zagreb, 2011.

Phrasemes with a component *cat* in Macedonian and Russian languages.

This paper aim is to analyse the phrasemes in the Macedonian and Russian

languages that contain the zoonymic component cat. The exceptional importance and presence of the cat in human life has led to numerous associations related to it, as well as numerous phrasemes. The purpose of this paper is to perceive the associations represented in the phrasemes, as well as to perceive the differences and similarities in this segment of the phraseological fund of the two languages.

Keywords: phraseme, cat, Macedonian language, Russian language

SlavVaria 1/2023. 95–107
DOI: 10.15170/SV.1/2023.95

ВОЛОДИМИР ШИЛОВ
(Сегед, Венгрия)

«Живешь только дважды»: Временные особенности Закарпатской области на примере венгерских элементов

Аннотация: Данная работа выполнена в рамках анализа языкового ландшафта Закарпатской области в Украине. Местное население может пользоваться двумя часовыми поясами одновременно – восточноевропейским (UTC+2, единственное официальное время в Украине) и центральноевропейским (UTC+1, официальное время в некоторых соседних с Закарпатьем странах, таких как Венгрия, Словакия и Польша). Чаще всего центральноевропейский пояс (UTC+1) появляется на венгерских уличных надписях Закарпатья. Поэтому есть смысл провести диахроническое исследование использования данных элементов отдельно от других языков (украинского, русского, словацкого и т.д.).

Ключевые слова: языковой ландшафт, диахронический анализ, время, Берегово, Закарпатье

Как известно, официальным временем по всей Украине является киевское (т.е. восточноевропейское, UTC+2). Однако, в Закарпатской области также неофициально может использоваться центральноевропейский часовой пояс (UTC+1), из-за чего у местных людей формируется некое «двойное» понятие времени (фото 1).



Фото 1. Пример двуязычной (украинско-венгерской) надписи с двумя разными графиками работы – UTC+1 для венгерской версии и UTC+2 для украинской

Как можно заметить из фото 1, характерной особенностью данного явления можно считать тот факт, что оно появляется также на уличных надписях (напр., в графиках работы магазинов). В связи с этим, есть основания исследовать временные особенности Закарпатской области в рамках анализа языкового ландшафта (в дальнейшем «ЯЛ») региона.

ЯЛ – это совокупность практически любых письменных знаков, которые можно встретить на улицах какого-нибудь населенного пункта, региона или даже целой страны. Сам термин был введен Лэндри и Бурхисом в 1997 году (LANDRY, BOURHIS 1997). Учитывая специфику данной работы, мы рассмотрим только те уличные материалы, в которых так или иначе используется время. Сюда можно отнести графики работы магазинов, кафе, ресторанов, столовых, салонов красоты, аптек, библиотек, банков, частных предпринимателей, расписания автобусов, поездов, афиши и т.д. Также необходимо подчеркнуть, что в этой статье рассмотрены преимущественно венгерские элементы. В силу ограничений по объему данной публикации, анализ уличных знаков на других языках (украинском, русском, словацком, английском) будет представлен в отдельной работе.

Тема альтернативного использования времени в Закарпатской области не осталась незамеченной среди местных ученых, таких как Володимир Пукиш (ПУКІШ 2011: URL), а также Чилла Фединец и Степан Черничко (ФЕДИНЕЦЬ, ЧЕРНИЧКО 2020; FEDINEC, CSERNICSKÓ 2021). Фединец и Черничко, в частности, также анализировали закарпатский временной вопрос в контексте ЯЛ. Безусловно, эти и многие другие труды послужили теоретической основой для настоящей работы, но, в то же время, здесь присутствуют и новые материалы.

Чтобы установить основные причины возникновения двойного восприятия времени на Закарпатье, сначала необходимо разобраться с такими понятиями, как UTC и часовые пояса.

UTC (всемирное координированное время) – это стандарт, по которому сегодня регулируется время по всему миру. Существуют также часовые пояса, которые по-разному смещены от стандарта UTC, среди которых нас особенно интересуют:

- UTC+1 (т.е. +1 час от стандарта UTC, это центральноевропейское время или сокращенно CET);
- UTC+2 (восточноевропейское время или сокращенно EET);
- UTC+3 (дальневосточноевропейское время или сокращенно FET, также может именоваться как MSK – московское время).

Время по UTC не меняется ни зимой, ни летом. Это означает, что если осуществляется переход на летнее время, то, соответственно, будет меняться и смещение относительно UTC. Таким образом, центральноевропейское время или CET (UTC+1), которое используется в соседних с Закарпатьем Венгрии, Словакии и Польше, в последнее воскресенье

марта превращается в центральноевропейское летнее время или CEST (UTC+2). В свою очередь, восточноевропейское время или EET (UTC+2), являющееся официальным для Закарпатья как части Украины, а также для соседней Румынии, становится восточноевропейским летним временем или EEST (UTC+3).

Исходя из предыдущего абзаца, получается, что к летнему времени просто добавляется буква “S” (от англ. “summer” – «лето»), в связи с чем напрашивается вывод, что оно не является базовым. Зимнее время, как правило, считается ближайшим к астрономическому (или биологическому), что можно проследить на примере современной Украины, большая часть которой расположена в часовом поясе UTC+2 (рис. 1).



Рис. 1. Расположение территории Украины относительно часовых поясов (ГАЦЕНКО, КУЧЕРЕНКО 2011: URL)

На рис. 1 можно увидеть, что лишь крайние части Украины на востоке и западе не входят в пределы часового пояса UTC+2. Если конкретно, то во временную зону UTC+3 целиком попадает Луганская область, еще солидная часть Донецкой, а также немного Харьковской. Касаемо же западного края Украины, то здесь можно сказать, что небольшая часть Закарпатской области находится в пределах часового пояса UTC+1, в то

время как более 90% территории данного региона входит в зону UTC+2 (ФЕДИНЕЦЬ, ЧЕРНИЧКО 2020: 20).

Есть такое предположение, что жителям Закарпатья, расположенного на границе часовых поясов UTC+1 и UTC+2, может не нравиться официальное киевское время (UTC+2) ввиду ежегодного перехода на летний пояс (UTC+3). Касаемо же центральноевропейского времени, то оно как раз «балансирует» между часовыми поясами UTC+1 (зимой) и UTC+2 (летом). И все же не это является главной причиной того, почему Закарпатская область не хочет отказываться от «местного» времени. Скорее, причина кроется в богатой истории этого края.

Фединец и Черничко называют альтернативную форму пользования временем на Закарпатье «сформированным исторически культурным наследием» (ФЕДИНЕЦЬ, ЧЕРНИЧКО 2020: 21), в связи с чем есть смысл провести диахронический анализ временных элементов данного региона. Впервые исторический подход в анализе украинского ЯЛ использовала Анета Павленко. В случае с Киевом, она разделяет элементы ЯЛ на несколько исторических периодов, от первых дошедших до нас данных (с IX в.) и заканчивая современным материалом (PAVLENKO 2010: 135–148). Павленко считает, что языковые изменения – это «прямой результат смены политических режимов» (PAVLENKO 2010: 148), а значит, смысл сегодняшних лингвистических явлений «нельзя полностью понять, если не принимать во внимание исторические данные» (PAVLENKO 2010: 133).

Закарпатские исследователи Анико Берегсаси и Степан Черничко также отмечают важность исторического подхода к анализу ЯЛ. По их мнению, такой анализ «способствует выяснению аспектов языковой идеологии и языковой политики как соседствующих в пространстве государств, так и стран, сменяющих друг друга во времени» (БЕРЕГСАСІ, ЧЕРНИЧКО 2020: 17). В последнем можно убедиться, если взять архивные фотографии Закарпатья, где в течение XX в. сменилось несколько государств, а с ними кардинально менялся и ЯЛ закарпатских городов. Такие фотографии доступны, например, в работе Гиреш-Ласлов и Черничко (ГІРЕШ-ЛАСЛОВ, ЧЕРНИЧКО 2018).

Рассмотрим таблицу временных зон, которые официально действовали на территории современного Закарпатья в периоды существования здесь разных государств (табл. 1). Данные для этой таблицы приводятся в статьях Фединец и Черничко на венгерском (FEDINEC, CSERNICSKÓ 2017: 83), украинском (ФЕДИНЕЦЬ, ЧЕРНИЧКО 2020: 22) и английском языках (FEDINEC, CSERNICSKÓ 2021: 77).

Государственная принадлежность	**Временной период**	**Официально действующая временная зона**
Королевство Венгрия в составе Австро-Венгрии	1867-1918	CET (UTC+1)
Чехословацкая Республика	1919-1938/1939	CET (UTC+1)
Королевство Венгрия	1939-1944	CET (UTC+1)
Советский Союз	1946-1991	MSK (UTC+3)
Украина	1991-н.в.	EET (UTC+2)

Табл. 1. Принадлежность современного Закарпатья к временным зонам

В табл. 1 можно сразу заметить, что до советского периода официальным временем в Закарпатской области было только центральноевропейское (или CET, UTC+1). С приходом Красной армии на здешние земли незамедлительно встал вопрос о смене часового пояса. 27 октября 1944 года советские войска вступают в Ужгород, а уже 5 ноября здесь вводят московское время, хотя на тот момент регион еще даже не входил официально в состав СССР (ВЕГЕШ 2011: 116-118).

Вот так неожиданно к центральноевропейскому времени прибавилось 2 часа. Таким образом, на Закарпатье сформировалось одно из самых больших расхождений между астрономическим и официально принятым временем во всем СССР. Как отмечает Володимир Пукиш, «еще много лет жители области будут говорить “иду на работу в 7 часов”, подразумевая 9 часов по Москве» (ПУКІШ 2011: URL). А с 1981 года, когда в Советском Союзе стали использовать переход на летнее время (или «поясное время плюс один час», как его тогда называли), то разница с более привычным для закарпатских жителей центральноевропейским временем составляла уже не 2, а 3 часа. Это, по словам Пукиша, привело к тому, что «даже закарпатские коровы отказывались доиться по расписанию» (Там же).

Таким образом, мы зафиксировали первый этап использования двух видов времени – это советский период истории Закарпатского края. До нас дошло несколько примеров временных уточнений на Закарпатье в период СССР, которые можно найти в работах Фединец и Черничко. Самый ранний найденный ими пример датируется 7 февраля 1946 г. Это объявление о собрании избирателей г. Берегово в № 11 газеты “Vörös Zászló” («Красное знамя») Береговской районной организации Коммунистической партии УССР. Время собрания тут указывается с пометкой “moszkvai idő szerint”, что значит «по московскому времени» (ЧЕРНИЧКО, ФЕДИНЕЦЬ 2020: 59).

Их прочие примеры свидетельствуют о том, что необходимость уточнять время сохранялась в течение всего советского периода существования Закарпатской области:

- 1960 г.: “m.i.sz.” – “moszkvai idő szerint” («по московскому времени») (ЧЕРНИЧКО, ФЕДИНЕЦЬ 2020: 60);
- 1978 г.: “h.i.sz.” – “helyi idő szerint” («по местному времени») (FEDINEC, CSERNICSKÓ 2021: 80);
- 1985 г.: “m. idő sz.” – “moszkvai idő szerint” («по московскому времени») (CSERNICSKÓ, FEDINEC 2019: 12);
- 1988 г.: “moszkvai idő” («московское время») (ЧЕРНИЧКО, ФЕДИНЕЦЬ 2020: 60).

Следует подчеркнуть, что большинство из этих примеров уточняют московское (UTC+3) время (4 из 5), и только один пример 1978 г. указывает на «местное» (UTC+1). Однако, как верно подметили все те же Федине и Черничко, «если бы неофициальное (местное) и официальное (московское) время не сосуществовали параллельно, то не было бы необходимости точно указывать, как именно следует понимать указанное время» (ЧЕРНИЧКО, ФЕДИНЕЦЬ 2020: 60).

Сейчас же Закарпатская область относится к Украине, в связи с чем официальное время в регионе теперь киевское (UTC+2). Хотя разница с центральноевропейским временем (UTC+1) ныне составляет всего один час, но, тем не менее, это не стало причиной отказа от «местного» времени на Закарпатье. Как итог, есть все основания выделить второй, современный этап использования двух видов времен – период независимой Украины.

Временные уточнения можно встретить в разных частях Закарпатской области, но, очевидно, что чаще всего они используются в районах компактного проживания венгерского меньшинства с центром в городе Берегово. В этих местах довольно часто попадаются двуязычные вывески на украинском и венгерском, где украинский язык, как правило, ассоциируется с киевским временем (т.е. восточноевропейским, UTC+2), а венгерский – с «местным» (или центральноевропейским, UTC+1) (как в случае с фото 1).

Также здесь регулярно встречаются венгерские надписи на улицах, уточняющие «местное» или киевское время (на подобие “helyi idő szerint” и “moszkvai idő szerint”, как это было в советский период). Поскольку сейчас доступных примеров стало гораздо больше, то будет удобнее составить таблицу, где указаны все возможные случаи временных пометок на венгерском в Закарпатской области (табл. 2).

Киевское время (UTC+2)	**«Местное» время (UTC+1)**
kijevi idő szerint (6)	h.i.sz. (13)
k.i.sz. (6)	közép-európai idő szerint (6)
k.i. (4)	h.i. (6)
kijevi idő (2)	helyi idő szerint (4)
kijevi i.sz. (1)	k.e.i.sz. (3)
kievi.i.sz.* (1)	k.e.i. (2)
kijev idő szerint* (1)	helyi idő / heyi idő* (2)
Kievi idő szerint* (1)	közép-európai idő (1)
kelet-európai idő (1)	k.-e.i.sz. (1)
	k-e.i.sz. (1)
	k.-e.i. (1)
	k-e. idő (1)
	közép-európai i.sz. (1)
Всего: 23	**Всего: 42**
Всего случаев уточнений времени на венгерском: 65	

Табл. 2. Полный перечень венгерских уточнений киевского (UTC+2) и «местного» (UTC+1) времени в Закарпатской области (знаком «*» помечены примеры с ошибками, в скобках указано количество употреблений)

Первое, что можно заметить в табл. 2 – это огромное количество сокращений. Надо сказать, что приезжему человеку очень легко запутаться в таких надписях, как, к примеру, “k.i.” (“kijevi idő”, рус. «киевское время») и “k.e.i.” (“közép-európai idő”, рус. «центрально-новропейское время»), которые указывают на разное время. Что же касается местных жителей, то здесь никаких проблем, безусловно, быть не может.

Остановимся детально на каждом из венгерских временных уточнений. Начнем с киевского времени. В 22 случаях из всего 23 для обозначения часового пояса UTC+2 используются словосочетания «по киевскому времени» (“kijevi idő szerint”, а также его сокращения “k.i.sz.”, “kijevi i.sz.” и пр.) или «киевское время» (“kijevi idő”, “k.i.”). Из этих 22 случаев 3 примера были написаны с ошибками: “kijev idő szerint” (фото 2), “Kievi idő szerint” (в обоих случаях правильно “kijevi idő szerint”) и “kievi.i.sz.” (правильно «kijevi i.sz.”). Примечательно, что в подобных примерах могут присутствовать и другие ошибки (напр., на фото 2 написано “munkarende” и “szabadmap” вместо правильных вариантов “munkarendje” и “szabadnap” соответственно). Один раз для временной зоны UTC+2 находим уточнение «восточноевропейское время» (“kelet-európai idő”).

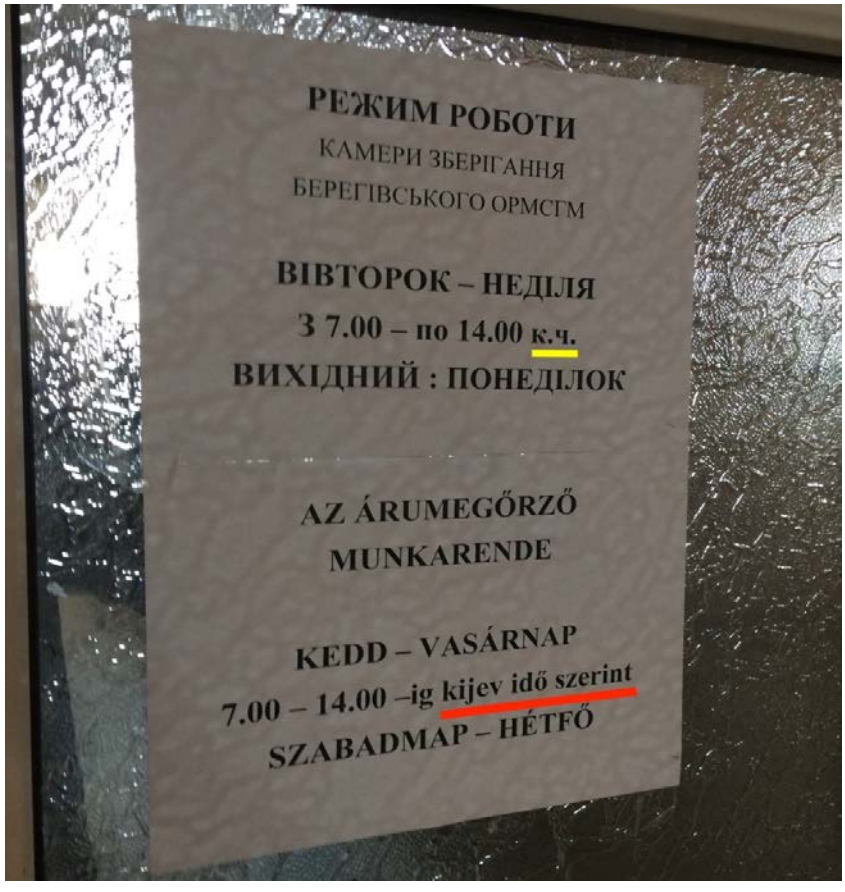


Фото 2. Надпись с грамматической ошибкой в уточнении времени на венгерском (“kijev idő szerint” вместо “kijevi idő szerint”)

Переходим к «местному» времени, где картина уже не такая однозначная. В 25 случаях из всего 42 для обозначения часового пояса UTC+1 используются словосочетания «по местному времени» (“helyi idő szerint”, а также его сокращение “h.i.sz.”) или «местное время» (“helyi idő”, “h.i.”).

В одном случае из этих 25 название «местного» времени приводится с ошибкой (“heyi idő”), но здесь же указана и правильная версия (“helyi idő”). Данный пример можно найти у Фединец и Черничко (ФЕДИНЕЦЬ, ЧЕРНИЧКО 2020: 26). В остальных 17 случаях фигурируют фразы «по центральноевропейскому времени» (“közép-európai idő szerint”, “közép-európai i.sz.”, “k.e.i.sz.”, “k.-e.i.sz.”, “k-e.i.sz.”) или «центрально-европейское время» (“közép-európai idő”, “k-e. idő”, “k.e.i.”, “k.-e.i.”).

Других временных обозначений для часового пояса UTC+1 на закарпатских улицах ни на венгерском, ни на других языках обнаружено не бы-

ло. Это подтверждает тот факт, что данное время не характеризуется у закарпатцев как «будапештское», о чем также писали Фединец и Черничко (ЧЕРНИЧКО, ФЕДИНЕЦЬ 2020: 63). Однако, высказывание «по нашему [времени]», которое они иногда фиксировали в устной речи местных жителей (Там же: 69), тоже никак не отображается в ЯЛ данного региона.

Количество венгерских вывесок с указанием «местного» времени (42) почти в два раза превосходит аналогичные надписи на киевском (23). Для сравнения, статистика по украинским надписям следующая: 145 с уточнением киевского времени и всего 11 на «местном». В связи с этим, можно сделать вывод, что венгерское меньшинство Закарпатья едва ли не активнее всех пользуется «местным» временем в регионе.

Фединец и Черничко объясняют это тем, что «закарпатские венгры, в основном, пользуются венгерскими СМИ, и поэтому они стараются организовывать свою жизнь в соответствии со временем, которое используется в Венгрии, т.е. центральноевропейским» (CSERNICSKÓ, FEDINEC 2019: 18). Судя по всему, эта тенденция тянется еще со времен СССР, ведь местные издания “Kárpáti Igaz Szó” («Карпатское слово правды») и “Vörös Zászló” («Красное знамя») уже тогда «подавали не только советскую телевизионную программу, но также чехословацкую и венгерскую по центральноевропейскому времени» (ЧЕРНИЧКО, ФЕДИНЕЦЬ 2020: 61).

Ранее говорилось, что в двуязычных графиках работы (в основном, из города Берегово) украинская версия обычно выражает киевское время (UTC+2), а венгерская – «местное» (UTC+1). В таких случаях время может и не уточняться (фото 1), поскольку местные жители хорошо знакомы с этой особенностью (FEDINEC, CSERNICSKÓ 2021: 84). Впрочем, иногда авторы двуязычных вывесок все-таки считают нужным уточнять часовые пояса хотя бы на одном из представленных языков (украинском или венгерском), либо же на каждом из них. Так, на фото 3 для венгерской версии графика работы используется сокращение “h.i.sz.”, хотя в этом нет острой необходимости, ведь «связь» венгерского с «местным» временем и украинского с киевским («к.ч.» – «київський час», рус. «киевское время») здесь сохраняется.



Фото 3. Двуязычный (украинско-венгерский) график работы
с уточнением часового пояса UTC+1 для венгерского варианта (“h.i.sz.”)
и UTC+2 для украинского («к.ч.»)

Есть также исключения, где в двуязычных вывесках венгерский вариант расписания указывает на киевское время (UTC+2), равно как и его украинский аналог (такое было на фото 2 – «к.ч.» и “kijev idő szerint”). В подобных случаях уточнения просто необходимы, иначе может получиться самая настоящая путаница. К примеру, на фото 4 время для украинской и венгерской версии идентичное, а уточнений никаких нет, поэтому здесь нельзя сказать наверняка, какой именно часовой пояс был взят автором за основу – киевский (UTC+2) или «местный» (UTC+1).



Фото 4. Двуязычный (украинско-венгерский) график работы
с одинаковым временем без уточнений

Очень похоже на то, что закарпатские венгры просто знают наизусть, когда работает, например, тот или иной магазин в их населенном пункте в силу того, что даже город Берегово на самом деле не такой уж и большой. Что касается приезжих, то тут, конечно, не помешает лишний раз уточнить время, поскольку универсальной теории его определения на уличных надписях, по всей видимости, не существует. Сколько людей, столько и мнений. Однако, следует еще раз подчеркнуть, что такое «временное разнообразие» характерно только для тех частей Закарпатской области, где проживает доминирующий процент венгероязычного населения. Во всех остальных районах Закарпатья (включая самые большие города – Ужгород и Мукачево) многие люди также знакомы с «альтернативным» временем (UTC+1), но крайне редко используют его на уличных вывесках. Надписи на венгерском здесь тоже редкость.

Таким образом, мы провели диахронический анализ «временного феномена» в Закарпатской области для выяснения обстоятельств и выделения основных этапов расхождения во времени между

официальным часовым поясом (сейчас это киевский, UTC+2) и неофициальным (так называемым «местным», UTC+1). По-видимому, главная причина данного явления кроется в такой себе «привычке из прошлого», от которой здешнее население просто не спешит отказываться. Ведь с тех пор, как произошли первые временные изменения в регионе (сер. 40-х годов XX в.), прошло без малого 80 лет. Более того, даже в течение этого не очень длинного исторического периода часовой пояс на Закарпатье не был стабилен и подвергался изменениям (от московского времени UTC+3 в период СССР до киевского UTC+2 в нынешней Украине).

Особенно привязанность к «местному» или центральноевропейскому времени (UTC+1) ощущается у закарпатских венгров. Само по себе оформление двуязычных расписаний на украинском и венгерском, как правило, указывает на то, что в первом случае мы имеем дело с киевским временем, а во втором – с «местным» (хотя и здесь бывают исключения). Также в венгерских надписях гораздо чаще уточняется «местное» время, чем киевское (в 42 случаях против 23). Поэтому возникла необходимость проанализировать венгерские элементы с указанием времени отдельно от других языков. Кроме того, только на венгерском были найдены архивные примеры времен СССР в работах Фединец и Черничко, что и позволило нам провести это диахроническое исследование.

Данная работа является примером того, как анализ ЯЛ работает в сочетании с историческим подходом. Такой своеобразный «симбиоз» способен расширить круг исследуемых понятий, связав лингвистику с историей, географией, социологией, политикой и т.д. Подобные шаги направлены на то, чтобы труды по ЯЛ обладали большей практической ценностью и прочнее закрепились в различных научных сферах, помимо языковедческой.

Литература

БЕРЕГСАСІ, ЧЕРНИЧКО 2020 = БЕРЕГСАСІ А., ЧЕРНИЧКО С. Гроші та (мовна) політика. Візуальна конструкція мовної політики на банкнотах на території сучасного Закарпаття // Törökbálint: Termini Egyesület, 2020.

ВЕГЕШ 2011 = ВЕГЕШ М. та ін. Хроніка Закарпаття 1867–2010 // Ужгород: Видавництво УжНУ «Говерла», 2011.

ГАЦЕНКО, КУЧЕРЕНКО 2011 = ГАЦЕНКО А., КУЧЕРЕНКО О. Украина отказалась жить по донецкому времени. https://kp.ua/life/307448-ukrayna-otkazalas-zhyt-po-donetskomu-vremeny

ГІРЕШ-ЛАСЛОВ, ЧЕРНИЧКО 2018 = ГІРЕШ-ЛАСЛОВ К., ЧЕРНИЧКО С. Мовна політика у фотографіях: Від Австро-угорської Монархії до розпаду СРСР. Закарпаття // Берегово: Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II, Науково-дослідний центр ім. Антонія Годинки, 2018.

ПУКІШ 2011 = ПУКІШ В. Південь призначено на другу годину пополудні. https://zakarpattya.net.ua/Blogs/87534-Pivden-pryznacheno-na-druhu-hodynu-popoludni

ФЕДИНЕЦЬ, ЧЕРНИЧКО 2020 = ФЕДИНЕЦЬ Ч., ЧЕРНИЧКО С. Регіональні особливості користування часовими поясами в полікультурному середовищі Закарпаття // Народна творчість та етнологія, № 5/6 (387/388), 2020. 20–32. DOI: 10.15407/nte2020.05.020

ЧЕРНИЧКО, ФЕДИНЕЦЬ 2020 = ЧЕРНИЧКО С., ФЕДИНЕЦЬ Ч. Користування часовими поясами як вияв фантомної межі у свідомості мешканців Закарпатського пограниччя // Угорсько-українське пограниччя: етнополітичні, мовні та релігійні критерії самоідентифікації населення. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2020. 56–70.

CSERNICSKÓ, FEDINEC 2019 = CSERNICSKÓ I., FEDINEC CS. Time and Space in Between: Time Zones, Languages and Cultures in Transcarpathia (Ukraine) // ACTA UNIVERSITATIS SAPIENTIAE PHILOLOGICA, 11 (2), 2019. 7–22. DOI: 10.2478/ausp-2019-0009

FEDINEC, CSERNICSKÓ 2017 = FEDINEC CS., CSERNICSKÓ I. Hány az óra, Vekker úr? Időzónák és politika Kárpátalján // KOMMENTÁR (2), 2017. 81–99.

FEDINEC, CSERNICSKÓ 2021 = FEDINEC CS., CSERNICSKÓ I. The Informal Use of Time as a Component of Multicultural Regional Identity in Transcarpathia (Ukraine) // EAST CENTRAL EUROPE, 48 (1), 2021. 73–102. DOI: 10.30965/18763308-48010007

LANDRY, BOURHIS 1997 = LANDRY R., BOURHIS R.Y. Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: an empirical study // Journal of Language and Social Psychology, Volume 16 (1), 1997. 23–49. DOI: 10.1177/0261927X970161002

PAVLENKO 2010 = PAVLENKO A. Linguistic landscape of Kyiv, Ukraine: A diachronic study // Linguistic landscape in the city. Bristol, UK: Multilingual Matters, 2010. 133–150. DOI: 10.21832/9781847692993-010

"You only live twice": Time features of the Transcarpathian region on the example of Hungarian elements. This work was done as part of the analysis of the linguistic landscape of the Transcarpathian region in Ukraine. The local population can use two time zones at the same time – Eastern European (UTC +2, the only official time in Ukraine) and Central European (UTC +1, the official time in some countries neighboring Transcarpathia, such as Hungary, Slovakia and Poland). Most often, the Central European zone (UTC +1) appears on the Hungarian street inscriptions in Transcarpathia. Therefore, it makes sense to conduct a diachronic study of the use of these elements separately from other languages (Ukrainian, Russian, Slovak, etc.).

Keywords: linguistic landscape, diachronic analysis, time, Berehove, Transcarpathia

KÖNYVISMERTETÉS
RECENZIÓ

SlavVaria 1/2023. 111–137
DOI: 10.15170/SV.1/2023.111

ANDOR VEGH
(Pečuh, Mađarska)[1]

Osvrt na djelo: Tihomir Vujičić: *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*[2]

Kada je 1978. posthumno izdana zbirka Tihomira Vujičića *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*, cijela mađarska, jugoslavenska, a i šira zainteresirana etnomuzikološka i etnografska znanost znala je da se radi o izrazito važnom izdanju koje je zbog tragične sudbine autora na sebi nosilo ožiljke nedovršenosti. No, nedostatci nisu umanjili kvalitetu i značaj Vujičićeva rada. Od prvog izdanja prošlo je četrdesetak godina kada je na inicijativu Mađarske akademije znanosti pokrenut projekt da se originalno djelo ne samo dovrši nego i u duhu 21. stoljeća i dopuni multimedijalnim sadržajem. Taj bi sadržaj obuhvatio skupljene primjerke glazbe, notne zapise, dokumente i ostale dijelove Vujičićeve ostavštine u cilju što boljeg upoznavanja s Vujičićevim životnim djelom, a i cjelokupnom glazbenom ostavštinom Hrvata, Srba i Slovenaca u Mađarskoj. Partneri Muzikološkog instituta Istraživačkog centra za humanističke znanosti u ovom pothvatu bili su budimpeštanska Kuća tradicije (Hagyományok Háza), Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti, Srpski institut u Budimpešti i Udruga „Vujičić". Nakon dvije godine organizacijskog i sistematizacijskog rada na ostavštini i dodatne četiri godine rada na izdanju, zbirka je objelodanjena u dopunjenoj i dorađenoj trojezičnoj formi, a digitalna baza ostavštine autora dostupna je od sredine 2022. na mađarskom, srpskom i engleskom jeziku pod sljedećom poveznicom – vujicsics.zti.hu. Glavni je urednik cijelog projekta, izdanja i digitalne zbirke ravnatelj Muzikološkog instituta Istraživačkog centra za humanističke znanosti Pál Richter, a urednice se s Muzikološkog instituta SANU Jelena Jovanović i Danka Lajić Mihajlović.

U novom je izdanju originalna zbirka proširena s dodatnih 19 glazbenih zapisa, a pridodane su i nove informacije, uglavnom iz rukopisne zbirke, a dijelom i kao komentari urednica. Ukupna je ostavština digitalizirana i uređena, a većim dijelom sistematizirana i objelodanjena na spomenutoj mrežnoj stranici

[1] Sveučilište u Pečuhu, PTE Katedra za hrvatski jezik i književnost, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Népzene Tanszék / Katedra za tradicijsku glazbu / Budimpešta

[2] *A magyarországi délszlávok zenei hagyományai / Musical Traditions of South Slavs in Hungary*. Gl. ur. Pál Richter, ur. Jelena Jovanović i Danka Lajić Mihajlović. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza – Szerb Intézet – Vujicsics Egyesület. 2020. (Prošireno i dopunjeno izdanje djela iz 1978.)

na koju upućuju i komentari u samoj knjizi. Učinjene su i neke ispravke u krivoj tematizaciji pojedinih napjeva te je dodana numeracija i popis napjeva po prvom stihu. Nadalje, izrađeno je kazalo imena (kazivača/kazivačica), lokaliteta i sakupljača pjesama (ukoliko to nije bio sam Vujičić) što izrazito pomaže korištenju zbirke kako za znanstvene tako i za glazbene svrhe.

Urednice i sastavljači novog izdanja većinom držali su se originalnog teksta iz 1978., no nekim su elementima, i kako ćemo vidjeti usuprot temeljnim konstatacijama Vujičića o pojedinim etničkim i subetničkim grupama Hrvata u Mađarskoj, udarili nove osnove cjelokupnog teksta. Originalni predgovor Vujičića započinje sljedećim rečenicama:

> „U Mađarskoj živi približno 100 hiljada pripadnika južnoslovenskih narodnosti u nekih 60 sela. Najbrojniji je štokavski elemenat: Hrvati, koji se nazivaju raznim lokalnim imenima (Šokci, Bunjevci, Bošnjaci, Raci, Dalmacijani), Srbi takođe. Kajkavci: primurski Hrvati i Slovenci u Porablju. Čakavci: deo Hrvata duž cele zapadne granice" (VUJIČIĆ 1978: 7).

Ovaj je citiran tekst, kao i cijeli predgovor autora, u potpunosti izostavljen iz novog izdanja i umjesto njega imamo novi predgovor koji govori:

> „Kad se povede reč o srpskom kulturnom nasleđu u Mađarskoj, uglavnom se pomisli na crkvenu umetnost, na arhitekturu crkava, ikone i zidno slikarstvo, crkveno pojanje što je razumljivo, međutim barem toliko će se asocirati i na srpski folklor, narodnu muziku i narodnu igru.
>
> (…)
>
> Ova epohalna zbirka [misli se na originalno izdanje iz 1978., op. a.] je na dostojan način sumirala rezultate terenskog rada na zapisivanju narodnih melodija što je autor još sasvim mlad započeo i decenijama vršio među Srbima u Pomorišju, Bačkoj, Baranji i u okolici Budimpešte, među pomurskim, podravinskim[3] i gradišćanskim Hrvatima, bačkim Bunjevcima, baranjskim i bačkim Šokcima, baranjskim (katoličkim) Bošnjacima, podunavskim (katoličkim) Racima i porabskim Slovencima (u okolini Monoštera)" – *Reč unapred* Pere Lastića, originalno na ćirilici (VUJIČIĆ 2020: 27).

[3] Inače, pridjev *podravinski* nije u uporabi. Umjesto njega, naročito u znanosti, koristi se riječju *podravski*, pa bi se tako i ovu grupu Hrvata trebalo nazvati podravskim Hrvatima, a ne podravinskima. Pridjev *podravinski* upotrebljavao je i sam Vujičić u originalnom izdanju preuzimajući ga iz lokalnog govora, no jezično i znanstveno se ovaj oblik smatra pogrešnim. U hrvatskoj etnologiji (ne u geografiji) upotrebljava se samo za sjeverozapadnije pokrajine uz rijeku Dravu, od Đurđevca (točnije Pitomače) prema sjeverozapadu. U cjelini, nažalost, dostignuća hrvatske etnologije, lingvistike i etnomuzikologije nisu uzete u obzir u novom izdanju.

U novom izdanju ne smatraju se Hrvatima ni Šokci, ni Bošnjaci u okolici Pečuha, ni Bunjevci pa ni podunavski Raci (Dušnok, Baćin, Tukulja – iz ovih naselja podunavskih Hrvata nalaze se notni zapisi u knjizi), nego nekim posebnim grupama Južnih Slavena u Mađarskoj. Budući da su urednice novog izdanja osjetile da se radi o izrazito osjetljivoj temi identifikacije, nacionalnog i regionalnog identiteta, posvetile su joj obim od otprilike jedne stranice gdje navode:

> „Posebno kompleksno pitanje predstavlja (samo)određenje pripadnika različitih etnografskih grupa štokavaca katoličke veroispovesti u Mađarskoj (Bunjevaca, Bošnjaka, 'Raca', Dalmacijana) u odnosu na hrvatski etnički i/ili nacionalni identitet (…) O ovoj problematici je opsežno diskutovano iz različitih disciplinarnih perspektiva u srpskoj i hrvatskoj nauci, često sa suprotnom argumentacijom, a svakako bez makar i približnog konsenzusa (od Kuntić 1969. do novijih priloga, uključujući i koncept višestrukih identiteta poput GRBIĆ 1994; ČERNELIĆ 2009)" – *Reč urednica*, originalno na ćirilici (VUJIČIĆ 2020: 42–43).

Kako je razvidno, urednice nabrajaju grupe čije je samoodređenje i hrvatski karakter u nacionalnoj identifikaciji, prema njihovu mišljenju, sporan. Očito je da su Šokci izostali kod nabrajanja, mada ih se u kasnijem dijelu uredničkog uvoda spominje u kontekstu etničkih i nacionalnih određenja. Budući da se radi o osjetljivoj temi, kako urednice i naznačuju na početku citiranog ulomka, očekivalo bi se da će na različite stavove uputiti navedenom literaturom, no uključene su samo tri jedinice. Premda urednice vele da se o ovoj temi opsežno diskutiralo, to, nažalost, nije tako. Stvarne znanstvene diskusije koje bi obuhvatile sve spomenute etničke grupe nije bilo. O toj su temi pisali uglavnom hrvatski znanstvenici iz Mađarske (BARÁTH, GYUROK, SOKCSEVITS 2002, FERKOV 2014, ŠOKČEVIĆ 1997, SOKCSEVITS 2021, BOCKOVAC 2018) koji su, sudeći prema uvodniku, urednicama nepoznati. S druge strane, slijedom korištene literature (KUNTIĆ 1969, GRBIĆ 1994, ČERNELIĆ 2009) urednice nisu mogle doći do zaključaka koje navode (vidi o tome kasnije) jer su se Černelić i Kuntić bavili isključivo Bunjevcima dočim je anketno istraživanje Jadranke Grbić provedeno među više subetničkih grupa Hrvata u Mađarskoj (GRBIĆ 1994: 71–72), no ono je što se tiče bošnjačkih Hrvata (koje Vujičić imenuje kao Bošnjake) bilo ograničeno na samo jedno naselje iz okolice Pečuha, jednako kao što su i podunavski (racki) Hrvati predstavljeni samo jednim naseljem.[4] Budući da Jadranka Grbić rezultate svojeg istraživanja

[4] Anketno je istraživanje autorica provela u sljedećim naseljima, ovdje grupiranima prema subetničkoj pripadnosti:

- naselja s Bunjevcima Hrvatima: Bačalmaš, Baja, Gara, Čikerija, Kaćmar, Čavolj
- naselje s Hrvatima Šokcima iz Bačke: Santovo

ne prikazuje zasebno prema suebtničkim grupama nego sumirajući ih za sve Hrvate u Mađarskoj, ništa konkretno ne možemo doznati u vezi identitetskih pitanja hrvatskih subetničkih grupa – grupa koje se u novom izdanju Vujičićeve zbirke nazivaju samo „štokavcima rimokatoličke veroispovesti"[5]. Srpski pak autori koji su se bavili identitetskim pitanjima – u uredničkom uvodniku navedeni Kuntić, a i nenavedena Mladena Prelić koja se bavila pitanjem Bunjevaca i podunavskih/rackih Hrvata u Tukulji – nisu bili upoznati s društvenim pitanjima bošnjačkih i šokačkih Hrvata Baranje, kako ni s rackim Hrvatima Dušnoka i Baćina, o Dalmacijanima Sentandreje da ni ne govorimo. Stoga je posve nejasno otkud su urednice crpile, odnosno mogle crpiti informacije u vezi ovih grupa – citirana literatura njima se ne bavi, kao što se istraživački nisu njima bavile ni same urednice. S obzirom na brojne pogreške na koje ćemo se osvrnuti u nastavku teksta, a koje se odnose i na dotične geografske regije i društvene grupe, ishodi da se uvodni tekst zasniva na stereotipima i generalizaciji te da je pisan iz specifičnog društveno-političkog trenutka i rakursa uključujući i mijenjanja Vujičićeva stava o nacionalnim identitetima spomenutih hrvatskih grupa. Pritom treba napomenuti da ne osporavamo postavljeno propitivanje identiteta, kao ni to da bi se ovaj fenomen mogao, može i smije promatrati s više gledišta, bilo nacionalnog ili nekog drugog karaktera. Problem je taj što urednice to čine pristrano usprkos napomeni o osjetljivosti teme. Kako bi joj se pristupilo temeljito, smatram da ne bi smio biti izostavljen rad Maria Bare i Tomislava Žigmanova *Vrela za povijest Hrvata u Vojvodini – monografske publikacije od 1918. do 1990.* (BARA, ŽIGMANOV 2011), koji svakako proširuje uvid u ovo osjetljivo pitanje prikazujući stavove različitih etnonacionalnih grupa i njihovu reprezentativnu znanstvenu produkciju. Treba napomenuti i to da je djelo u literaturi novog izdanja koje predstavlja srpsku točku gledišta – *Počeci borbe za preporod Bačkih Bunjevaca* Albe Kuntića (1969) – više nego kontroverzno. O tom djelu Bara i Žigmanov pišu: „Knjiga Albe M. Kuntića naišla je na izrazito negativne kritike. Iz kritičke analize više autora ukazano je na neke temeljne promašaje Albe M. Kuntića. Manjkavosti nisu bile posljedica težine i složenosti predmeta

---

- naselja s Hrvatima Šokcima iz Baranje: Mohač, Veliki Kozar, Vršenda
- naselja podravskih Hrvata: Starin, Gornji Martinci, Lukovišće, Potonja
- naselje s Hrvatima Bošnjacima: Kukinj
- naselje s Hrvatima Racima ili podunavskim Hrvatima: Tukulja
- naselja s pomurskim Hrvatima: Mlinarci, Murski Križevci, Petriba, Serdahel, Pustara
- naselja s gradišćanskim Hrvatima: Gornji Četar, Hrvatske Šice, Hrvatski Židan, Narda, Petrovo Selo, Kemlja, Unda, Bizonja, Olmod, Koljnof
- gradska naselja s mješovitim podrijetlom hrvatskog stanovništva: Pečuh, Sambotel.

[5] Ovu sintagmu Vujičić nijednom nije upotrijebio u originalnom izdanju iz 1978., a ni u drugim svojim djelima.

istraživanja koliko zbog autorove znanstvene ograničenosti i nesposobnosti da dijalektički dokaže rezultate vlastite sinteze o podrijetlu i identitetu Bunjevaca" (BARA, ŽIGMANOV 2011: 341)[6].

Na kraju odlomka posvećenog pitanju identiteta urednice dolaze do zaključka:

> „Svakako opšte iskustvo na ovom planu je da su identifikovanja fluktuirajuća i zavisna od zaista mnoštva faktora, te se gotovo svako nacionalno identifikovanje pokazuje kao diskutabilno na potrebu (i pravo) za (lokalnim) samoopredeljenjem, a posebno u svetlosti činjenice da 'pojedine grupe naših naselja nisu znale jedna za drugu i o nekoj kulturnoj razmeni među njima nije moglo biti reči' (VUJIČIĆ 1957: 5)" – *Reč urednica*, originalno na ćirilici (VUJIČIĆ 2020: 43).

Današnja politička i kulturna slika južnije od mađarskih granica zna za hrvatsku, srpsku, slovensku, bošnjačku, crnogorsku i makedonsku naciju među Južnim Slavenima na području bivše Jugoslavije. Jedino se u Srbiji, i samo nakon pojavljivanja Slobodana Miloševića na političkoj sceni, pojavljuju Bunjevci i Šokci kao posebne nacije. Nema dvojbe da se pojavljuju s ciljem da se podijeli hrvatska zajednica na području Srbije, prvenstveno Vojvodine. Dakako, pojava zasebne šokačke i bunjevačke nacije ili nacionalnosti nije izum 20. stoljeća. Ova se ideja pojavila i dobila snažnu potporu u 19. stoljeću u mađarskim političkim krugovima s ciljem oslabljenja hrvatske nacionalne integracije prvenstveno u Bačkoj, Baranji i u Podunavlju, tj. na područjima koja nisu bila pod nadležnošću Hrvatskog sabora nakon Hrvatsko-ugarske nagodbe 1868. godine (ŠOKČEVIĆ 1997, SOKCSEVITS 2021). Politički cilj – podijeli pa vladaj – isti je kao i prije 150 godina, jedino su zemlje koje primjenjuju ovu praksu druge. I ne trebamo ništa drugo, nego samo pogledati asimilacijske pokazatelje nacija i nacionalnih zajednica koje ostaju bez matičnog naroda – ukoliko Bunjevci i Šokci (tu se misli na ove grupe u Srbiji) nisu Hrvati, onda će ih se izravno vezivati za drugu većinsku naciju, a to su danas Srbi, dok su prije 100–130 godina ta većinska nacija bili Mađari.

Kako smo već naveli, trenutačno se ni u jednoj drugoj državi osim Srbije, pa ni u Mađarskoj, Šokci i Bunjevci ne pojavljuju kao posebna nacija (a o Racima i katoličkim Bošnjacima ne treba ni govoriti jer se te grupe u Srbiji, pa ni nigdje drugdje u svijetu, ne mogu pronaći), nego kao subetničke grupe Hrvata. Ova situacija oko politiziranja glazbene baštine slična je onoj u vezi Sikuljaca i

[6] Nije samo citirano djelo nego i cijelo stvaralaštvo te djelatnost Kuntića kontroverzno. Za nas je ovdje važno da se njegova djela više smatraju političkim opredjeljenjem, nego znanstvenim djelima. O njegovu životu, antihrvatstvu, promjeni vjere i o „uskrsnuću" njegova publicističkog djelovanja za vrijeme Miloševića krajem 1980-ih i 1990-ih vidi u *Leksikonu podunavskih Hrvata – Bunjevaca i Šokaca* (BAČIĆ I DR. 2019. str. 69–75, natuknica Kuntić, Alba M).

Čango-Mađara u Rumunjskoj, naročito u 1980-im godinama, ali i nekim drugim razdobljima pretjerane politizacije manjinskog pitanja Mađara u Rumunjskoj. U rumunjskim političkim krugovima u 1980-ima, potkraj razdoblja Ceaușescuova režima, pojavili su se pokušaji razdvajanja ovih grupa od Mađara što je imalo posljedice i na polju glazbe, kad bi se u rumunjskoj znanosti govorilo isključivo o tradicionalnoj glazbi Transilvanije ili glazbi katoličkih Rumunja na glazbenim izdanjima (PÁVAI 2005, PÁVAI 2012).

Može se zaključno istaknuti da je europska znanost odavno prekoračila ulogu kojom bi se iz neke intelektualne perspektive „opšteg iskustva" ljudima nametalo kome trebaju pripadati, a kome ne. Činjenica koja je promaknula urednicama i stručnjacima uključenima u novo izdanje Vujičićeve zbirke jest ta da među naseljima iz kojih Vujičić donosi svoje primjere „šokačke, bošnjačke, bunjevačke, racke" glazbe (21 naselje) trenutno samo u Tukulji, Santovu i Mohaču postoji srpska manjinska samouprava dok u ostalima postoji samo hrvatska. U trima navedenim naseljima uz srpsku manjinsku samoupravu djeluje i hrvatska. Nacionalna integracija ovih manjinskih grupa odigrala se i to neovisno o nekim „opštim iskustvima". Trenutačno prijeporno pitanje nije ono koje postavljaju urednice, pitanje o potiskivanju lokalnih ili regionalnih identiteta u smjeru prevlasti nacionalnih. Stvarni je problem u vezi opstanka ovih grupa asimilacija u Mađare, snažna urbanizacija te gubljenje prostora tradicionalne ruralne strukture i društvene sredine. To se dešava neovisno o svim institucionalnim i zakonskim okvirima koji su izgrađeni nakon demokratskih promjena u Mađarskoj, i unatoč tomu što su ovi nesporno pridonijeli mogućnostima izgradnje manjinskih i nacionalnih struktura – kako kulturnih, tako i političkih, civilnih itd. Gotove činjenice stavljati pod upitnike, nacionalna opredjeljenja ne uzeti u obzir, nikako ne priliči znanstvenom diskursu, naročito ne jednom ponovljenom etnomuzikološkom izdanju, čija metodologija jednostavno nije razrađena za vrednovanje tih pitanja, koja bi iziskivala posebna istraživanja i postupke umjesto predočenog pristranog obrazloženja.

Šokci, Bunjevci, Bošnjaci i Raci nisu homogene grupe čiji se identitet – nacionalni, regionalni, povijesni itd. – može jednostavno rješavati. Naročito ne bez poznavanja povijesnog i demografskog razvitka regije koju nastanjuju. Uzmimo za primjer rackohrvatska naselja u okolici Kalače (Dušnok i Baćin) koja su potpuno drugačije zajednice, kako s glazbenog tako i s asimilacijskog gledišta, od naselja Erčin i Andzabeg (Érd) u Fejerskoj županiji u kojima također žive Hrvati koji sebe nazivaju Racima. Peto je naselje rackih Hrvata Tukulja koju etnolozi i povjesničari (SÁROSÁCZ 1972, ŠAROŠAC 1991, FRANKOVIĆ 1993, 2014, BEGOVÁCZ 1980, 2001, BEGOVAC 1994, SZABÓ G 2001a, 2001b, 2004, 2012, SOKCSEVITS 2021), a i sam Vujičić u izdanju iz 1978. spajaju s prethodno navedenima u istu etnografsku grupu rackih Hrvata, a nalazi se na Čepelskom otoku u blizini naselja sa srpskim življem Čip, Kovin, Bata i Lovra. Tukulja je u sociološkom i društvenom pogledu, dakako, povezana sa srpskom zajednicom okolice koja govori sličan jezik te je

i utjecaj srpske kulture pa i identiteta opipljiv za razliku od ostalih navedenih rackih naselja, gdje ove utjecaje ne možemo naći. Prilikom posljednjeg popisa stanovništva provedenog u doba Austro-Ugarske 1910. godine u Tukulji je stanovništvo koje pripada Južnim Slavenima popisano kao bunjevačko (472 Bunjavca od ukupno 3608 stanovnika), dočim u selu nije bilo ni Srba ni pravoslavnog življa (ZENTAI 2003). U Dušnoku, od sveukupno 3372 žitelja, 2890 ih je popisano kao Hrvati (ni Šokaca, ni Raca, ni Bunjevaca, ni Srba, ni pravoslavaca u selu nije bilo), dok je u Baćinu prema tom popisu bilo samo Mađara (ZENTAI 2003). Iako znamo da su Dušnočani svoj božićni običaj koleda na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova još ponekad izvodili i u Baćinu[7], lokalni je identitet ovih susjednih sela bio potpuno razdvojen i različit. Ova su dva naselja u blizini Kalače već početkom 20. stoljeća bila pretežito mađarizirana u glazbenom pogledu, ali su mađarske melodije pjevali na svojem hrvatskom, rackom dijalektu i to ne običnim prijevodima, nego koristeći se posebno nadograđenim pjesničkim i izražajnim formama (FEHÉR, FEHÉR 1993, FEHÉR 2000, 2007, 2008). Takvu glazbenu sliku ne možemo naći nigdje drugdje u Podunavlju – ni među Bunjevcima ni među Srbima. Glazbeni izričaj najsrodniji Dušnoku i Baćinu nalazimo u kajkavskim krajevima Pomurja i gornje Podravine (sjeverozapadno od grada Barče), kako to uočavaju i Zoltán i Anikó Fehér u svojim radovima temeljenima na istraživanju glazbene baštine tih dvaju naselja (FEHÉR, FEHÉR 1993, FEHÉR 2000, 2007, 2008). Utvrdili su visok stupanj mađarizacije glazbenog izražaja, koji se prema Vujičićevim osnovama nikako ne uklapa u glazbu hrvatskih i srpskih manjinskih grupa koje govore štokavskim narječjem.

Slične unutarnje razlike u razvoju kulturnog, lokalnog i nacionalnog identiteta možemo primijetiti i kod drugih hrvatskih subetničkih skupina, npr. među salašarskim, bajskim (gradskim) i seoskim Bunjevcima ili među različitim grupama Šokaca – bački, podravski, mohački i seoski Šokci (slijedom podjele Đ. Šarošca) (SÁROSÁCZ 1972, ŠAROŠAC, ĐUROK 2016). Zato se pojednostavljivanje složena problema od strane urednica i suradnika novog izdanja može podvrgnuti preispitivanju jer se u njihovu tekstu može uočiti nedostatak poznavanja društvene, povijesne i glazbene baštine regija i etničkih grupa koje opisuju.

Diskutabilnost hrvatske pripadnosti Bunjevaca, Šokaca, Bošnjaka i Raca – koji u mađarskom kontekstu neupitno pripadaju hrvatskoj etničkoj zajednici – urednice D. Lajić Mihajlović i J. Jovanović nastoje dodatno podcrtati izostankom povezanosti i kulturne razmjene među ovim grupama. Međutim, citirana Vujičićeva rečenica odnosi se na jugoslavenski kontekst (onaj nakon drugog svjetskog rata), dok je njezino korištenje u svrhu izmjene etničke

[7] O tome svjedoče magnetofonske snimke – već u digitaliziranom obliku – s terenskih istraživanja etnografa i etnografskih tabora koja se čuvaju u arhivu Muzeja Dorottya Kanizsai u Mohaču pod znakom RH (skraćenica za *racki Hrvati*). Zvučni se materijali nalaze pod brojevima RH-05A, RH-05B, RH-06B i RH-08.

osnove samog predmeta Vujičićeve knjige – Južnih Slavena u Mađarskoj – posve netočno. Naime, između Dunava i Tise, u Bačkoj i Peštanskoj županiji, dobrim dijelom zahvaljujući Kalačkoj nadbiskupiji, ali i međusobnoj blizini naseljavanja navedenih grupa, točno znamo da je od samog početka i njihova dolaska (onda još preko franjevaca) postojala veza među njima u kulturnom, demografskom, gospodarskom i vjerskom smislu (SOKCSEVITS 2021, BÁRTH 2003). O istom procesu možemo govoriti i na području Baranjske županije. Od Mohača do Pečuha i sve do upravnog kotara Šikloša (FERKOV 2013) ne samo da su se hrvatske subetničke grupe Šokaca i Bošnjaka međusobno poznavale nego su i sklapali brakove među sobom, posjećivali iste gospodarske centre, „djevojačke vašare", npr. Vendelinovo u Bolji, Senkut kraj Šaroša na Stjepana kralja (ANDRÁSFALVY 2002, BÁRTH 2003) i hodočasna mjesta (Đud, Snježna gospa u Pečuhu, Vodica kraj Santova za bačke Hrvate) (ANDRÁSFALVY 2002, BÁRTH 2003), a donekle i Kemend/Máriakéménd koji je smješten između naselja s njemačkim, mađarskim i hrvatskim življem. Ovi djevojački vašari su već od početka 20. stoljeća u intenzivnoj pozornosti mađarskih etnoloških istraživanja. Naime svjedoče o egzogamiji i/ili endogamiji društva pojedinih geografsko-povijesnih teritorijalnih jedinica, mikroregija, naročito na Zadunavlju koje se može okarakterizirati s naseljima izrazito male populacije (ÖRSI 1983). U etnologiji je odavno poznato da su Hrvati iz pomurskih i međimurskih krajeva intenzivno sudjelovali u sezonskim migracijama pokrenutim zbog nedostatka radne snage na velikim posjedima južnog Zadunavlja (KERECSÉNYI 1982: 346).[8] Taj je sezonski rad bio tipičan i za podravske Hrvate počevši već od nagodbenog razdoblja, a to će se samo pojačavati od 1918. godine. Mnoštvo podataka postoji i za putujuće svirače podravskih krajeva na cijelom Zadunavlju, od budimpeštanske okolice do Bačke, pa od Stolnog Biograda do Kapuša (VEGH 2004, VÉGH 2016b, SZABÓ G 2001a, 2001b). Također je danas već djelomično istražen i transferni utjecaj Dunava i Drave, rijeka koje su za vrijeme austro-ugarskog razdoblja spajale obje strane. Naročito tako da je glavni tok Dunava još prije reguliranja u 19. stoljeću bio istočnije od današnjeg glavnog korita (GUNDA 1936: 129). Naročito su važnu ulogu u ovim transferima odigrali stočari – pastiri, ovčari, konjari, svinjari – koji su tjerajući svoja stada prenijeli i svoja glazbena znanja na drugu stranu. Upravo je ta društveno-profesionalna zajednica najčvršće čuvala onaj stariji stil glazbene ostavštine koji najdublje tone u prošlost naše glazbene tradicije (SZABÓ G 2001a, 2001b, VEGH 2004, VÉGH 2016b). Sve su te poveznice izostavljene jer se nisu uklapale u sliku koju se željelo prikazati i/ili pak jer urednice jednostavno nisu imale uvid u tematiku o kojoj pišu.

Nakon izostavljenog uvoda (predgovora) autora, u samom znanstvenom muzikološkom uvodu Vujičića, gdje nabraja pojedine skupine Južnih Slavena u Ma-

[8] U mađarskoj geografskoj znanosti Zadunavljem se naziva prostor zapadno i južno od toka Dunava i sjeverno od Drave.

đarskoj, u novom je izdanju dodana sljedeća bilješka: „Značajno je primetiti da manjinskoj grupi pod brojem 4 nije dao poseban zajednički naziv (prim. P. L.)" (na srpskom 90. stranica 12. bilješka, na mađarskom 66. stranica 10. bilješka). Međutim, Vujičić im je dao „zajednički naziv" u svojem originalnom uvodu kojeg su priređivači novog izdanja izostavili – sve grupe okupljene pod brojem 4 Vujičić u uvodu naziva Hrvatima Potom je četvrtu grupu u daljnjem tekstu potanje raščlanio u sljedećem poglavlju originalna izdanja (VUJIČIĆ 1978: 14).[9] Pritom nije riječ o Vujičićevoj nesigurnosti u pogledu nacionalnog određenja ove grupe, kako se to implicira u novom izdanju, već jednostavno o posve uvriježenom građenju iskaza od općega k pojedinačnom, stilističkom izbjegavanju nepotrebnog ponavljanja, a možda i izbjegavanju isticanja nacionalnog karaktera, sukladno onodobnom političkom trenutku. Gledajući iz te perspektive, primjedba je voditelja Srpskog instituta u Mađarskoj Pere Lastića netočna jer ne prenosi točno Vujičićev stav o identitetu pojedinih etničkih skupina te zaboravlja izostavljen Vujičićev predgovor.

Urednice na sve moguće načine ističu srpski element i tamo gdje to ni u najmanju ruku nije potrebno ili znanstveno opravdano. Tako se naziv Rac prevodi automatski na etnonim Srbin, pridjev racki na srpski (VUJIČIĆ 2020: 66, 123, 257), neovisno o tome što je o toj tematici napisano više povijesnih i kulturnoantropoloških analiza u mađarskoj znanosti. Za razumijevanje ovog fenomena svakako je vrijedno pročitati djela Gábora Mátéa (MÁTÉ 2018, MÁTÉ 2021), koji veli da se pri kraju 17. i početkom 18. stoljeća nakon oslobođenja od Osmanlija na području Mađarske naziv „Rac" ne upotrebljava kao jednostavna etnička odrednica, nego kao kategorija za određivanje jurisdikcijske, teritorijalne (u smislu teritorijalnog podrijetla), socijalno-profesionalne i jezične pripadnosti (MÁTÉ 2021: 47). Nadalje ističe da u znanstvenom smislu korištenje hrvatskog ili srpskog etnonima za ove grupe u spomenutom periodu čak ni na temelju vjerske pripadnosti nije utemeljeno korektan postupak (MÁTÉ 2021: 47).

Uz ovu temu svakako je potrebno spomenuti i članak Zoltána G. Szabóa u zborniku radova posvećenom književniku i prevoditelju Stojanu Vujičiću, bratu Tihomira Vujičića (SZABÓ G 2012: 88–99)[10], u kojem autor, razglabajući glazbenu i etnološku baštinu Podunavlja u vezi s etničkim i društvenim određenjima, zaključuje:

> „U vezi korištenja pojedine etničke pripadnosti možemo konstatirati da je u 19. stoljeću bilo u uporabi više naziva za pojedine južnoslavenske narode na području Mađarske, ali svakako se s pravom može tvrditi da je etnički naziv 'Rac' postao najšire prihvaćen, a

[9] Pod brojem 4 Vujičić navodi grupe s nazivima: Hrvati iz Podravine, baranjski Bošnjaci, Šokci iz područja južne Baranje, mohački Šokci, bački Šokci, bački Bunjevci, Raci pored Kalače, Dalmatini u Sentandreji.

[10] O različitim značenjima i interpretacijama etnonima Rac vidi str. 88–92 u spomenutom djelu.

također se koristio za određivanje Srba kao i Hrvata na području Mađarske" (SZABÓ G 2012: 91–92; prijevod s mađarskog A. Vegh).

O pitanju rackog naziva povjesničar Dinko Šokčević piše:

„Ime 'Rac' (Rasciani, Ratzen) krajem XVII., početkom XVIII. stoljeća prvi su koristili njemački službenici budimske habsburške komore, podjednako označavajući njime katoličke i pravoslavne južnoslavenske doseljenike, s tim da su za katoličke Hrvate koristili naziv Rasciani catholici, a za pravoslavne Srbe Rasciani, Graeci non uniti (neprisjedinjeni Raci grčke vjere). Zadunavski mađarski izvori katoličke doseljenike isprva nazivaju Totima (Tótok, od srednjovjekovnog mađarskog imena Slavonije, Tótország), pri čemu Racima zovu jedino pravoslavce, no u kasnijim mađarskim izvorima i jedni i drugi se nazivaju Racima…. Inače, izvori iz XVII. i s kraja XVIII. stoljeća nedvojbeno dokazuju kako se 'katolički Raci' nisu smatrali sunarodnjacima jezičnih srodnika pristiglih iz Srbije. Uvijek su tvorili zasebnu zajednicu, obično pod imenom Natio Dalmatica i Natio Illyrica; birali su svoje suce i porotu, a njihov odnos s mjesnom srpskom zajednicom u brojnim su gradovima obilježavale povremene napetosti, pri kojima su vjerske i gospodarske suprotnosti nerijetko iznjedrile sukobe. U XVIII. stoljeću bilo je bosansko-hrvatskih franjevačkih autora koji su izrijekom odbijali korištenje rackog imena za označavanje katolika, umjesto kojeg predlažu naziv Ilir ili Dalmatin. Dodatnu zavrzlamu u XIX. stoljeću prouzročila je međunarodna slavistička znanost, koja je naziv katolički Raci prevela kao katolički Srbi, dok su predstavnici novodobnih velikosrpskih stremljenja sve štokavske Hrvate pokušali utopiti u srpstvo." (SOKCSEVITS 2021: 135–136)

Sukladno znanstveno neutemeljenom tumačenju prepletenosti nacionalnog i lokalnog identiteta te vođeno nacionalnim nabojem, u vezi s Vujičićevim određenjem jedne pjesme iz Mohača, gdje stoji da je ona „žumberačka", urednice su dodale i sljedeću napomenu: „Žumberak je područje u današnjoj Hrvatskoj na istorijskom prostoru Vojne krajine u koju su naseljavani pravoslavni uskoci kao linija odbrane od osmanlijske vojske" (VUJIČIĆ 2020: 329).

Naravno, u ovom je slučaju Vujičić mislio na selo Somberek/Žumberak, desetak kilometara sjeverno od Mohača gdje je prije masovne optacije Srba 1920-ih godina živjela srpska zajednica, koja je ovim migracijskim valom skoro i nestala. Ne radi se uopće o srpskim uskocima i Vojnoj krajini, nego o selu koje ima isti naziv kao i mikroregija u Hrvatskoj. Radi se o sitnoj pogrešci, no očita je tendencioznost isticanja srpskog karaktera kao i nedovoljno poznavanje lokalne tradicije čak i Srba u Baranji. Tako bez temeljite podloge u poznavanju

kulture južne Mađarske promjena identiteta Hrvata naprosto je neodgovoran potez priređivača novoga izdanja.

Slično prijašnjem primjeru politička tendencioznost očituje se i u uredničkoj napomeni vezanoj uz notni zapis bugarštice iz Hektorovićeva *Ribanja i ribarskog prigovaranja*, gdje urednice kažu: „To je do danas najstariji zapis epske tradicije kod Srba: u samom originalnom spisu [Hektorovića, op. A. Vegh] stoji da je pevana 'po sarbskom načinu'" (VUJIČIĆ 2020: 532). Dakle, „sarbski način" pjevanja na Hvaru u 16. stoljeća je bez oklijevanja preveden u najstarije zabilježeno pjevanje kod Srba. Vujičić međutim navodi samo da je to „Prva, notama zabeležena naša melodija, uopšte" (VUJIČIĆ 1978:341). Iz Vujičićeve se napomene ne može izvesti konstatacija urednica, a ni u znanstvenoj literaturi o ovom Hektorovićevu djelu nigdje ne postoji ta interpretacija. Kao što je „sarbskom načinu" pripisana srpska pripadnost, na jednak bi se način neznanstvenog zaključivanja temeljem srodnosti prema zvučanju izraza ova bugarština mogla smatrati najstarijim zapisom bugarske usmene tradicije.

O fenomenu „serbskog načina" Jerko Bezić piše sljedeće: „Hektorovićevo posebno upozorenje da je zapisani napjev bugarštice 'srpski način' upućuje na to da je tada na otoku Hvaru postojao i drukčiji, domaći hvarski napjev za bugarštice. 'Srpski način' bio je, stoga, veoma vjerojatno napjev koji je u srednju Dalmaciju došao iz njezina kopnena zaleđa. U XVI. stoljeću došlo je do velikih seoba stanovništva koje je pred Turcima bježalo iz unutrašnjosti na obalu i na otoke. Tom stanovništvu, srpskom, hrvatskom a i drugom, hrvatski su otočani uz ostala imena (poput današnjeg 'Vlasi') davali i srpsko ime. Maja Bošković-Stulli ističe da su u to vrijeme nastajali uzajamni kontakti među tradicijama starosjedilaca i doseljenika. Naziv 'srpski način' ona ne shvaća kao posebnu oznaku pripadnosti bugarštice, nego u njemu vidi trag značajnih etničko-društvenih kretanja u XVI. stoljeću i trenutak jednoga još neasimiliranog utjecaja" (BEZIĆ 1969: 85–86, v. i BEZIĆ 1970). Osim Jerka Bezića i u njegovu članku spomenute Maje Bošković-Stulli (BOŠKOVIĆ-STULLI 1970) najstarijim notnim zapisima s Hvara bavili su se i Lovro Županović (ŽUPANOVIĆ 1969) i Bojan Bujić (BUJIĆ 1990), a samim pjesmama zabilježenim u Hektorovićevu djelu još i mnogi drugi kako s polja muzikologije tako i književnosti i jezikoslovlja, a same pjesme tematizirane su i u sinteznim pregledima hrvatske književnosti.[11] Mišljenja sam da se u ponovljenu dopunjenom izdanju valja držati znanstvenih dostignuća, a ne nacionalnih nagona, naročito ako je određeno znanstveno pitanje – kao što su i Hektorovićevi notni zapisi bugarština – temeljito obrađeno putem višedesetljetnih istraživanja i rasprava.

Ovaj problem oko određivanja pripadnosti Hektorovićevih zapisa nažalost potpuno se uklapa u politički (a ne znanstveni) diskurs oko nacionalne pripadnosti dubrovačke kulture i književnosti, koji se rasplamsao 2022 godine,

[11] Tako npr. Stipe Botica navodi da se „serbski način" vjerojatno odnosio na ojkavicu kao način pjevanja, a ne na etničku pripadnost (BOTICA 2013).

kada je u Srbiji prihvaćena odredba *Zakona o kulturnom nasleđu* prema kojoj izdanja dubrovačke književnosti pripadaju i srpskoj i hrvatskoj kulturi zaključno s 1867. godinom[12]. Na to su uslijedila žestoka politička naprezanja hrvatskih i srpskih političara kako i kulturnih i znanstvenih institucija. Mišljenja sam da ponovno izdanje Vujičićeva djela nije prostor koji nužno mora ulaziti u ove rasprave niti je potrebno mijenjati originalni tekst prema trenutačnim kulturno-političkim strujama jer će to svakako dovesti samo do polarizacije prema jednoj ili drugoj strani.

Nažalost, u novom su izdanju i prijevodi s mađarskog jezika na srpski i engleski mjestimično učinjeni sa značajnim razlikama u značenju teksta. Tako Vujičićeva konstatacija u vezi geneze i opisa osnovnih karakteristika glazbe D varijeteta, originalno na mađarskom jeziku, počinje pomalo zamršenom formulacijom:

> „Egyetlen nagy, zenei – népköltészeti forradalommal felérő – dialektust képeznek: a hajdani katonai határőrvidékek, mind a szabadparaszti csoportok, mind a föld nélküliek, Szent István-korona-országbeli újonnani daltermését." (VUJIČIĆ 1978:17)

Problem je s ovom rečenicom da se geografska područja i sociološko-društveni slojevi spominju u istom kontekstu te se čini da se radi o dvije grupe seljaštva – slobodno seljaštvo i kmetstvo, kao i o dva geografska prostora – Zemlje Krune svetog Stjepana i Vojna krajina. No, povijesno i kulturološki analizirajući, može se zaključiti da autor želi reći da se na području Vojne krajine, pretežito među slobodnim seljacima (krajišnicima, a ne kmetovima), odvijao sličan proces „glazbeno-poetske revolucije" kao i među kmetovima na područjima koja su pripadala Zemljama Krune svetog Stjepana (civilna ili županijska uprava).[13]

Nažalost, prijevod na srpski u novom izdanju poprilično je izokrenuo originalnu formulaciju (pri čemu je omaška nezatvaranja zagrade, koja u mađarskom originalu ni ne postoji, još dodatno produbila nesporazum):

---

[12] Vidi na stranici: www.propisi.net/zakon-o-kulturnom-nasledju/.

[13] Treba reći da je i unutar granica civilne uprave bilo slobodnih seljaka oslobođenih raznih nameta i obaveza kmetova pa ni dvojnost slobodnog seljaštva u Vojnoj krajini nasuprot kmetova u civilnoj (ili županijskoj) upravi ne stoji jer je društvena slika već i nakon Karlovačkog mira bila kompleksnija od toga, a naročito na kraju 18. stoljeća. Treba također uzeti u obzir stalne promjene granice Vojne krajine kao i česte centralističke prilagodbe u pravnom statusu i u nametima tamošnjem seljaštvu/graničarima (što je prouzrokovalo jako česte bune krajišnika). To sve spomenutu dihotomiju značajno transformira. Osim toga Vojna je krajina u postosmansko vrijeme, sve do kraja svojeg postojanja, bila izuzeta iz mađarske uprave, dakle jurisdikcijski nije pripadala Zemljama Krune svetog Stjepana, nego je izravno bila pod upravom Beča. Detaljnije o problematici uprave, društvenog i gospodarskog nazadovanja te demografsko-urbanizacijskih okolnosti v. (VALENTIĆ 1981, ROKSANDIĆ 1991, KUDELIĆ 2007, BUCZYNSKI 1997a, 1997b).

> „Pesme varijeteta D predstavljaju veliki muzički dijalekat kao jednu celinu. To je novi produkt nekadašnje Vojne granice (kako slobodnih seljaka tako i bezemljaša u zemljama Krune Svetog Stefana; promene u tradiciji bile su toliko velike da su dostizale nivo jedne revolucije u narodnoj poeziji" (VUJIČIĆ 2020 :96., originalno na ćirilici).

Takvim se prijevodom stvara dojam da je većina glazbene i pjesničke tradicije štokavskih govornika – Srba i Hrvata u Mađarskoj sakupljene u 20. stoljeću – proistekla s područja Vojne krajine. To nikako ne stoji, naime, Vojna krajina nije se isticala ni u društvenom smislu ni kulturološki ni gospodarski da bi imala potencijal kulturnog ekspanzionizma. Baš suprotno, naročito reformama za vrijeme i poslije Marije Terezije, ovo će područje sve više zaostajati za područjem civilne uprave. Stoga, naročito u 18. stoljeću u više valova dolazi do useljavanja na područje Vojne granice s onda već demilitariziranih zona. Demografske tendencije išle bi, dakle, baš nasuprot kulturnima, pogotovo ako još uzmemo u obzir da je cijela Krajina bila puno rjeđe naseljena nego županije južne Ugarske (VALENTIĆ 1981, ROKSANDIĆ 1991, KUDELIĆ 2007, BUCZYNSKI 1997a, 1997b). Ukratko, u prijevodu naznačeni pravac kulturnog transfera nije bio moguć. Interesantno je da je upravo u prijevodu na srpski preuveličana ulogu Vojne krajine, dočim je prijevod na engleski formuliran bliže ishodišnom mađarskom originalu:

> „Songs of this type constitute one great musical dialect, which amounts to a real revolution in folk poetry: the new songs that emerged from the former Military Frontier and from the traditions of the free or landless peasants under the crown of Saint Stephen" (VUJIČIĆ 2020: 127).

Razumljivo je da se u trojezičnoj knjizi mogu naći nijanse u razlici značenja na različitim jezicima, ali velike razlike kao što je to u ovom navedenom primjeru zasigurno štete cilju izdanja da učini korak naprijed u znanstvenom sadržaju.

***

Naredni se krug komentara tiče opisa i transkripcija gajdaške i dudaške glazbe u novom izdanju. Znamo da je Vujičić ne samo cijenio nego i poznavao gajdašku svirku i svirače (EREDICS 1999). Zbog poznatih okolnosti izdanja iz 1978. ni ovaj fenomen autor, nažalost, nije uspio detaljno prikazati, ali o namjeri da to učini svjedoče bilješke koje su objelodanjene u digitaliziranoj ostavštini. Sačuvani su njegovi opisi i crteži pojedinih tipova sviraljki s mješinom, izbor gajdaških i dudaških snimaka kao i vokalnih primjera oponašanja svirke na gajdama iz pojedinih regija, a također i zapisi ranih gramofonskih primjera gajdaške glazbe s početka 20. stoljeća. U zbirci iz 1978., pa i u novom izdanju, gajdaško-dudaška glazba zastupljena je s četiriju gajdaških notnih

zapisa i jednim primjerom dudaške glazbe (VUJICSICS 2020: 431, 434–442, 446–447). Osim toga, na više je mjesta naznačena i vokalna izvedba pojedinih gajdaša, ponekad s imenom svirača, a ponekad samo kao *gajdaški glas*. Nažalost, urednice novog izdanja nisu ispravile nedostatke iz prvog izdanja nego su, štoviše, pitanje tipova gajdi i duda, kao i transkripcije, još i dodatno zakomplicirale. U uvodnom dijelu Tihomir Vujičić opisuje gajde i dude, njihove glazbene karakteristike (tonski opseg, najčešće tonalne karakteristike) kao i osnove glazbe izvedene na njima. Njegov opis duda (kojima se koriste većinom u podravsko-hrvatskim krajevima i u prebiraljci imaju četiri piska) nažalost nije ispravljen, pa se notnim zapisom prikazuje kao da melodijska svirala ima samo tri piska. Na to se, međutim, skreće pažnja u bilješci u kojoj je ispravljan opis objavljen 1978., no komentar u srpskoj inačici i nadalje, nažalost, nije precizan:

> „Obično su tri svirale postavljene jedna uz drugu. Prema crtežima iz Zaostavštine (slika 78 u elektronskom Prilogu), dude iz Lukovišća su imale četiri male svirale (i bordun). Nema podataka u zbirci terenskih snimaka T. Vujičića o instrumentima sa tri svirale (i bordunom), samo sa četiri svirale i bordunom" (VUJICSICS 2020:108).[14]

Prebiraljkom s četirima cijevi, četveroglasnom melodijskom sviralom ili melodijskom sviralom s četiri cijevi također se koriste u literaturi za opis ovog instrumenta,[15] ali izraz „četiri male svirale" i to još postavljene „jedna uz drugu" više upućuje na orgulje ili Panovu frulu nego na složenu konstrukciju duda podravskih Hrvata. Potpuno je nerazumljiv opis, kao i postupak zanemarivanja znanstvene organološke terminologije. Poslije toga problemi oko nerazumijevanja dudaške tradicije se nastavljaju kod notnog zapisa dudaške plesne melodije, gdje zaboravljajući na prije spomenutu bilješku urednice tvrde:

> „Kada je reč o artikulaciji naznačenoj u transkripciji: pošto je od svih tipova gajdi u upotrebi kod panonskih Južnih Slovena izvođenje staccato tonova (u smislu ritmičke, sistematične primene) moguće samo na petoglasnim dudama, a u ovom slučaju tonski niz melodijske svirale sugeriše da je reč o četvoroglasnim, verovatnije je

[14] Korespondentno mjesto u mađarskom je na 78. stranici, a u engleskom na 140. stranici. Engleski je prijevod vjerojatno rađen prema srpskom tekstu jer spominje „4 chanter pipes", dakle sviraljku s mješinom s četiri melodijske svirale. Ovaj termin ne postoji u znanstvenoj literaturi na engleskom, potpuni je promašaj i samo čini daljnju štetu u razumijevanju konstrukcije dvojnih, trojnih itd. prebiraljki u panonskom području. Korektnu obradu i jezično mjerodavni rad na engleskom (od govornika engleskog kao materinjeg jezika) o ovim vrstama glazbala napisao je Arle Lommel (LOMMEL 2008).

[15] Literatura o takvim tipovima instrumenata u Hrvatskoj i u Mađarskoj postoji uglavnom na hrvatskom i mađarskom jeziku, no također i na engleskom (CERIBAŠIĆ 2011, SZABÓ G 2001a, 2001b, TOPOLOVEC 1963, VEČKOVIĆ 2017, VÉGH 2016a, 2016b, 2018, VÉGH, HORVÁTH 2021).

da je notirana ‘zvučna iluzija’ (v. napomenu uz primer br. 258). Uporediti sa numerom iz Novog Sela (EREDICS 1992: 1)” (VUJIČIĆ 2020: 442).

Kao što vidimo, ovdje je u tekstu riječ o peteroglasnim i četveroglasnim dudama, ali se navodi da „tonski niz melodijske svirale sugeriše da je reč o četvoroglasnim” dudama. Dok se prethodno (u 108. bilješci) tvrdilo da prema ostavštini autora on vjerojatno nije snimao četveroglasne dude, ovdje se tvrdi suprotno, da se radi o četveroglasnim dudama, a ne o peteroglasnima. Ako se već izrijekom pozivamo na glazbenu kompilaciju čiji je sastavljač bio Gabor Eredić (Eredics Gábor), voditelj poznatog orkestra Vujičić, i ako smo ustrajni ili poznajemo glazbenu baštinu Hrvata u Mađarskoj, doći ćemo bez problema i do snimke iz arhiva pečuške radio postaje Mađarskog radija iz 1953. (uz Vujičićevu transkripciju stoji ista godina zapisivanja, pa se može pretpostaviti da se radi o istom izvoru) gdje Pavo Kovač svira transkribiranu pjesmu (VUJICSICS A. 2004). Naravno, čuje se tip instrumenta i zna se (VUJICSICS A. 2004) da je dudaš Pavo Kovač bio iz Novog Sela, a ne iz Lukovišća, a drmeš je odsvirao na dudama s pet pisaka[16] ili, drugačije rečeno, na peteroglasnim dudama. Nažalost, sve te informacije čitatelji novog izdanja neće moć doznati jer se u međusobno proturječnim tumačenjima gubi trag pravom sadržaju, a tako i mogućnost da se transkripcija poveže sa snimkom kojoj pripada.

U vezi sa zapisivanjem gajdaške glazbe pojavljuje se još jedan upitan postupak i prijedlog transkribiranja koji je suprotan dobrim praksama i mađarskoj etnomuzikološkoj školi zasnovanoj na Bartókovim načelima. No i važnije je od toga da je predloženi način zapisivanja sam po sebi neispravan. Napomena glasi ovako:

„Tehnologija proizvođenja tonova na ovom tipu gajdi isključuje staccato artikulaciju usled konstantnog stujanja vazduha iz mešine. ‘Zvučna iluzija’ naznačena u zapisu ostvaruje se kratkim emitovanjem dubljeg tona i hitrim povratkom na viši ton tzv. kontrasvirale, čija je približna notna slika: ” (VUJIČIĆ 2020: 431–432).



Stvarno se i radi o zvučnoj iluziji uslijed razlike između naglašenih tonova i osnovnog tona zvučne osnove na gajdama, koju čini konstantna osnova tonike

[16] Njegove dude se u cjelovitom stanju – s laktačom, svim piskovima i mješinom, u originalnom obliku bez nedostataka – nalaze u Mađarskom muzeju poljoprivrede (Magyar Mezőgazdasági Múzeum) u Budimpešti, slika dude dostupna je na mrežnim stranicama https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-QjdTOG9YaWJCV25QV0RGa1ZXazIwZz09.

koja „gudi” iz sva tri piska na gajdama. Osnovni se ton na ovom instrumentu ne zapaža uvijek tijekom izvedbe kao ton, već i kao pauza između pojedinih naglašenih tonova ili pak tonova melodijskog niza glazbenog tijeka. To je tako u slučaju zatvorenog rožnjaka (zatvorene kontre), tj. pratećeg tona koji izvodi promjenu tonike i dominante u funkciji ritmičke ili harmonijske pratnje. Zato je originalna primjena točkica kao staccato izvedbe u Vujičićevom originalu sasvim opravdana, a na isti je način izvedbu istog gajdaša (Ive Jančića) transkribirala i Lujza Tari:



Dio transkripcije kola Ive Jančića snimljenog 1950. na terenskom istraživanju pod vodstvom Zoltána Kodálya. Izvor dostupan na sljedećim poveznicama: https://library.hungaricana.hu/hu/view/ZTI_AP_01141-01170/?pg=408&layout=s i https://library.hungaricana.hu/hu/view/ZTI_AP_01141-01170/?pg=407&layout=s.

Najpreciznij je u zapisu gajdaške glazbe bio spomenuti Béla Bartók. Tako je, u Banatu snimajući i zapisujući izvedbu srpskog gajdaša, dao možda i najpreciznju notnu sliku gajdaške glazbe koja do danas postoji. Ovdje iz cijelog zapisa *Banatskog kola* donosimo isječak četvrtog i petog retka, gdje se točno vidi da je baš ton duži zatvoren, a prekida ga osnovni ton gajdi (dok je forma koju su predložile urednice upravo obrnuta):



Dio transkripcije iz rada Béle Bartóka Szerb és bolgár parasztzene a Bánátból, *objavljena 1935. godine. (JAKOVLJEVIĆ 2012: 177)*

***

Svakako je potrebno komentirati još jedan, možda najupadljiviji i najočitiji propust u novom izdanju Vujičićeve zbirke, a tiče se popisa literature. Znanstvenu literaturu ni znanstvene izvore svojega rada 1970-ih godina Vujičić nije pridodao svojem djelu jer djelo nije bilo namijenjeno znanstvenoj, već praktičnoj svrsi, a možda je i posmrtno izdavanje ove knjige spriječilo autora da pridodaje ovaj dio svojem radu (VUJIČIĆ 1978). Novom su izdanju literaturu dodale urednice (VUJIČIĆ 2020:149–154). Samo pozicioniranje popisa nakon autorova znanstveno-uvodnog dijela daje pretpostaviti da se radi o izboru znanstvene literature kojom se i sam Vujičić mogao koristiti ili, ako je riječ o kasnijim djelima, koja nam mogu pomoći u osvjetljavanju znanstvene podloge i odjeka Vujičićeva rada. Nažalost tomu nije tako. U ovom su popisu navedena 82 djela. Od toga se pet izravno odnosi na glazbu i običaje Hrvata u Mađarskoj,[17] a dostignuća hrvatske etnomuzikologije predstavlja jedna jedina knjiga, zbirka *Hrvatske narodne pjesme i plesovi* koju su 1951. uredili Vinko Žganec i Nada Sremec (ŽGANEC, SREMEC 1951). Za one koji je slučajno ne poznaju, to je knjiga popularnog karaktera, neka vrsta slikovnice s prekrasnim fotografijama svjetski poznatog hrvatskog fotografa 20. stoljeća Toše Dabca i s nekoliko notnih zapisa iz hrvatskih krajeva. To nije znanstveno djelo. Druga djela koja bi se izravno odnosila na glazbu Hrvata uopće, a i glazbu Hrvata u Mađarskoj nema.[18] Zaboravlja se knjiga Vinka Žganca o glazbi pomurskih Hrvata (ŽGANEC 1974), djela Ladislava Matušeka (MATUŠEK 1979, 1994), radovi Miroslava Vuka (VUK 1991), Ernesta Eperjessyja (EPERJESSY 1999), Jolán Borbély (BORBÉLY 1962, 1973), Györgya Martina (MARTIN 1979), Jožefa Szavaija (SAVAI 1998, SZÁVAI 2016, 2017),[19] Lászlóa Felföldija

[17] Prvi je rad *Uskrsne pjesme u Podravini* autorice Rózse Begovácz (1980). Naredna dva su *Koledarska tradicija u Dušnoku* (1978) i *Délszláv szokások a Duna mentén* (1988.) Marije Kiš / Márie Kiss od kojih se potonji više bavi običajima Srba premda daje značajan znanstveni doprinos i sveukupnoj tematici. Kao četvrti je uključen rad Đure Šarošca / Györgya Sarosácza *Groblja, pogrebni običaji i nadgrobni spomenici Hrvata, Srba i Slovenaca u Mađarskoj* (2003). Ostaje nepoznato zašto su urednice od cjelokupne znanstvene literature Đure Šarošca izabrale djelo koje nije odveć relevantno za istraživanja glazbene baštine. Moguće je da se značajnija njegova djela iz te sfere ne navode jer u svakom svojem radu Šarošac daje potpuno drukčiju klasifikaciju hrvatskih subetničkih grupa od one koja je u novom izdanju Vujičićeva djela, klasifikaciju koja je i znanstveno općeprihvaćena. Peti je rad posvećen glazbi i običajima Hrvata u Mađarskoj – *Običaj koleda u Dušnoku* autora Stjepana Velina / Istvána Vélina (1979).

[18] Kako je prethodno već navedeno, u literaturu je uključen i po jedan rad hrvatskih etnologinja – Jadranke Grbić i Milane Černelić o identitetu Hrvata i Bunjevaca, a uz to i poneki radovi Kuhača (1878) i Raića (1923), ali se potonji ne odnose na prostor i ljude o kojima je riječ u Vujičićevu djelu.

[19] Szavai je etnokoreolog i sakupljač srpskog i hrvatskog plesnog blaga u Mađarskoj koji je potkraj prošlog stoljeća prvi napravio katalog napjeva prema naslovima i

(FELFÖLDI 1997) i drugih koji su se bavili glazbom i plesovima Hrvata (a i Srba) u Mađarskoj.[20] Osim znanstvenih djela koja se izravno odnose na glazbenu baštinu, samo usporedbe radi, u popisu literature postoje četiri jedinice koje se bave slovačkim, a po dvije koje se bave ruskom, ukrajinskom i češkom glazbenom tradicijom. Dakako, literatura uvijek podrazumijeva uporišta iz kojih autori izgrađuju vlastitu analizu i interpretaciju (u ovom slučaju uporišta priređivača novog izdanja Vujičićeva djela), a također služi i kao putokaz čitateljima za detaljnije upoznavanja s temom rada. Iz literature uključene u ovo izdanje stječe se dojam kao da hrvatska etnologija i etnomuzikologija ni ne postoje. Vjerojatno bi slika o glazbi Hrvata, a i Srba u Mađarskoj bila potpunija da su se urednici izdanja služili onim dosad još ne spomenutim istaknutim znanstvenim dostignućima za koje nisu znali ili koje nisu uzeli u obzir. Tako vrijedilo bi se koristiti člankom Füzesa (FÜZES 1958) o gajdašu Ivi Jančiću koji je najzastupljeniji među takvim sviračima u Vujičićevu djelu, a također i djelima Brauer-Benkea (BRAUER-BENKE 2014), Lovrenčevića (LOVRENČEVIĆ 1971), Mange (MANGA 1969), Kovácsa (KOVÁCS 1906), Širole (ŠIROLA 1937, 1942, 1943) jer ona daju oslonce za razumijevanje pojedinih glazbenih pojava na polju komparativne organologije. Također se mora napomenuti da je jedan važan Vujičićev uradak izostavljen iz navedene literature, a to je kratki dodatak opisa glazbe i notni zapisi uz članak Miše Mandića (MANDIĆ 1975, VUJIČIĆ 1975) u kojem Vujičić ukratko opisuje poveznice ranih snimaka s izdanim bakelitnim pločama iz Bačke i Banata te s formiranjem pučkog repertoara i stila.

Na polju povijesnih istraživanja također je od Vujičićeva vremena objavljeno jako puno znanstveno dragocjenih uradaka koje dijelom dopunjuju, dijelom proširuju i preciziraju Vujičićevu osnovnu skicu o povijesti Južnih Slavena u Mađarskoj. Tako povijesno-etnografska istraživanja Károlya Kocsisa (KOCSIS, KICOŠEV 2004, KOCSIS, BOGNÁR 2003) koja se tiču društveno-povijesnog razvoja panonskog prostora svakako doprinose razumijevanju prikazane glazbe koja je nastala u multietničkoj sredini i povijesno i vizualno (radi se i o kartografskim djelima). Također Uroševićevo djelo (UROSEVICS 1969) kao i novija dostignuća u povijesnim istraživanjima Srba i Hrvata u Mađarskoj (KITANICS 2006, 2014) (VELIN 1999). Na polju lingvistike također se moraju napomenuti djela koja imaju i etnološki karakter, a to su djela Ernesta Barića (BARICS 2013, BARIĆ 2006, 2020) i Živka Mandića (MANDIĆ 2005, 2016). Pored spomenutih ima još vrijednih znanstvenih djela koja su plod onog perioda koje je uslijedilo nakon prvog izdanja Vujičićeve

---

lokalitetima iz Vujičićeve zbirke iz 1978. te time pridonio proširenju njezinih korisnika. Priređivači novoga izdanja i to su, nažalost, zanemarili.

[20] Nemoguće je ovdje spomenuti sve koji su u posljednjih pedesetak godina pridonijeli poznavanju etnološkog i etomuzikološkog blaga Hrvata, a i Srba u Mađarskoj, ali na kraju ovog osvrta ipak upućujem zainteresirane na niz važnih izvora, uz napomenu da se radi samo o okvirnom, a donekle i subjektivnom izboru relevantne literature.

knjige. Tako objavljena djela Nikole Tordinca (TORDINAC 1986, 2010) sadrže najstarije zabilježene pjesme Hrvata u pečuškoj okolici. Djela Ivančana (IVANČAN 1987, 1989 samo da dva napomenemo od cjelokupnog vrijednog životnog djela), Gavazzija (GAVAZZI 1928, 1938) i Marošević (MAROŠEVIĆ 1994) pružaju osnovu uvida isprepletenosti glazbene tradicije Hrvata u Mađarskoj s hrvatskim matičnim područjem, ukazujući da se ne radi o izoliranom kulturnom dobru.

Nerazumljivo je, osim naravno očigledne političke motivacije uskraćivanja hrvatske baštine i zadovoljavanja srpskih težnji za značajnijom zastupljenošću srpske baštine, zašto se pribjeglo mijenjanju Vujičićevih nacionalno-političkih stajališta. Umjesto toga mogla su se razriješiti stručna etnografska i muzikološka pitanja te ispraviti nedostatci koji i nadalje vape kao neriješene praznine. Tako se, primjerice, postavlja pitanje je li bilo prihvatljivo preuzeti originalnu Vujičićevu podjelu glazbenih žanrova prema narječjima – štokavskom, kajkavskom i čakavskom varijetetu – kada gotovo nitko ni u srpskoj ni u hrvatskoj etnomuzikologiji, a ni u svijetu ne koristi takvu osnovu. Takav se način klasifikacije ne može smatrati suvremenim i razumljivim ni sa znanstvene strane, a niti za današnju širu zainteresiranu javnost. Obrazloženje urednica za njegovo korištenje zasniva se na recenziji prvoga izdanja Vujičićeve zbirke iz pera Lajoša Kissa iz 1977. godine, a temelji se na tezama Nikite Iljiča Tolstoja iz 1995. o dijalektološkoj karakteristici tradicijske kulture. Naravno, znanstveni je diskurs dobrodošao u razmatranju teritorijalne podjele i regionalnih muzikoloških „varijeteta", dijalektoloških granica itd. Ali ne spomenuti da se Vujičićeva podjela prema narječjima zapravo nikada nije koristila, a ni danas se ne koristi u istraživanju glazbenih tradicija u Hrvatskoj i Srbiji mislim da svakako jest propust.

***

Važan je krug narednih pitanja: Zašto nema ni riječi o tome kako se dalje razvijala glazba o kojoj Vujičić govori i kakvo je danas njezino stanje? Koji su najznačajniji izvođači (bili i ostali od 1980-ih pa sve do danas)? Ima li ikakvih izdanja znanstvenog ili popularnog karaktera koja nadopunjuju Vujičićevo djelo iz 1978.? Jesu li se Vujičićevim zapisima koristili sudionici kulturnog amaterizma i na koji način? Tko je nakon Vujičića istraživao glazbu Srba, Hrvata i Slovenaca u Mađarskoj i do kojih su saznanja došli? Tko se izravno inspirirao i/ili nadovezao na Vujičića? Proteklih su desetljeća formirane dvije ogromne državne zbirke glazbene građe u Mađarskoj – u Mađarskoj akademiji znanosti i u Muzeju „Dorottya Kanizsai" u Mohaču, koji je središnji etnološki muzej i arhiv južnoslavenskih manjina u Mađarskoj s ogromnom zbirkom. Koje je mjesto glazbe i istraživanja glazbe vezane uz Vujičića u tim i takvim zbirkama? I još bezbroj srodnih pitanja. Dakako, odgovor na njih iziskivao bi ogroman rad koji daleko nadilazi razumne ciljeve novog izdanja čiji je original objavljen prije više od četiri desetljeća, ali je opravdano bilo očekivati skicu,

kojom bi se čitatelje uputilo na Vujičićev značaj i odjek u sredini u kojoj je djelovao. Također, izbor ćiriličnog pisma umjesto latiničnog u znanstvenom i uvodnom dijelu, za razliku od izdanja iz 1978. u kojem se koristi samo latinica, zanemaruje mogućnost korištenja novoga izdanja i zapadno od srpskih granica u hrvatskim zajednicama koje razumiju srpski jezik, ali ne nužno i ćirilično pismo te koje su po količini objavljenih napjeva i najzastupljenije u knjizi.

Nakon čitanja i temeljitog iščitavanja novog izdanja Vujičićeve zbirke stječe se dojam kao da u njezinoj podlozi ne postoji neka i danas živa zajednica (ili više njih) koja još uvijek svira, pjeva i pleše. Nedvojbeno je da su desetljeća Vujičićeva rada bila pogodnija za terensko istraživanje i snimanje seoske glazbe. No usprkos tome trebalo je napomenuti da je sve ono što je u knjizi dokumentirano još uvijek živo, premda i promijenjeno u duhu globaliziranog svijeta. Tihomir Vujičić mogao bi i danas zaplesati na balovima, prelima Hrvata Bunjevaca ili kraj vatre mohačkih bušara (koja je sad već na UNESCO-ovoj listi nematerijalne kulturne baštine).

Mnogi smatraju da je Tihomir Vujičić bio genije koji je za svojeg kratkog životnog vijeka uspio učiniti značajne korake kojima je proces upoznavanja muzičke tradicije Hrvata, Srba i Slovenaca u Mađarskoj podigao na nivo koji je sve do danas ostao nedosegnut. Potekao je iz srpske obitelji koja je generacijama akumulirala znanja i iskustva, a koja su u njemu izbila na vidjelo na polju glazbene umjetnosti, kako na korist Srba, tako i na korist Mađara, Hrvata i Slovenaca i svih ljudi dobre volje koji cijene glazbenu baštinu sela i seoskih sredina. Nažalost, srpska tendencioznost u ovom „proširenom i dopunjenom izdanju" onemogućila je istinsko znanstveno i stručno proširenje i dopunu u odnosu na razdoblje u kojem je ovo djelo 1970-ih nastalo. Nedostaje dublje i temeljno etnološko, a i etnomuzikološko uredničko poznavanje cijelog analiziranog područja i glazbene baštine prikazane u zbirci što je naročito vidljivo kod građe hrvatskih subetničkih grupa. Ovi se nedostatci pokušavaju prevladati ishitrenim tvrdnjama, pozivanjem na znanstvene teorije koje načelno mogu biti valjane, ali u konkretnom kontekstu u kojem se koriste često čitatelje navode na krivi put. Osim toga, nažalost, očita je tendencija odnarođivanja pojedinih hrvatskih zajednica – Šokaca, Bunjevaca, Bošnjaka i Raca – i baš time nastaje ogroman jaz između stvarnosti i uređivačke tendencioznosti.

No, nekom tko pripada Južnim Slavenima u Mađarskoj ipak će najviše zasmetati da zajednica, kao nositelj u knjizi opisane tradicije, nedostaje u razmišljanju priređivača. To sam pokušao ukazati u ovom osvrtu, čini se da je to dijelom i namjerno (uglavnom kada se radi o Hrvatima), a dijelom i zbog znanstvene neupućenosti priređivača novog izdanja. Mislim da životno djelo Tihomira Vujičića zavređuje temeljitije poznavanje ponovno objavljene građe, a i neutralniji pristup politički osjetljivim temama.

Tako se čini da svakako težak zadatak da se važno Vujičićevo djelo obnovi i prikaže u modernoj znanstveno i tehničko upotpunjenoj formi zainteresiranima u XXI. stoljeću izvršen sa znatnim manjkavostima, dijelom zbog političke

pristranosti priređivača i dijelom zbog nedovoljnog poznavanja prostora i glazbe o kojima ili i o kojima Vujičić govori.

Nije slučajno što novo izdanje nije prikazano ni u Hrvatskoj ni u hrvatskim sredinama u Mađarskoj usprkos tomu da većinu prikazanih napjeva čine pjesme Hrvata u Mađarskoj. Razvijajući nit razmišljanja na temu „Kako riješiti ovu situaciju?", ne preostaje drugo nego nada. Nada da će Hrvati, Hrvati u Mađarskoj shvatiti da ako žele u dostojnom izdanju svijetu prikazati jednu od najreprezentativnijih formi svoje nematerijalne kulturne baštine – glazbu i glazbenu tradiciju, moraju to napraviti sami. I ako dođe do toga, nadajmo se da će to učiniti bolje, kvalitetnije, nepristranije i oslanjajući se više na znanstvene doprinose nego na svoje nacionalne nagone.

Literatura

ANDRÁSFALVY 2002 = ANDRÁSFALVY B. Leányvásárok a Délkelet-Dunántúlon: A rokonság és a vallási-táji hovatartozás térbeli hálózata. A nemzet antropológiája: (Hofer Tamás köszöntése). Ur. A. Gergely A. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 21–28.

BAČIĆ I DR. 2019 = BAČIĆ S. I DR., Ur. Leksikon podunavskih Hrvata – Bunjevaca i Šokaca. Knj. 14. Ku – Kv. Subotica, 2019. 69–75.

BARA, ŽIGMANOV 2011 = BARA M., ŽIGMANOV T. Vrela za povijest Hrvata u Vojvodini – monografske publikacije od 1918. do 1990. // Godišnjak za znanstvena istraživanja, 2011. Vol. 3. 247–271.

BARÁTH, GYUROK, SOKCSEVITS 2002 = BARÁTH Á., GYUROK J., SOKCSEVITS D. A magyarországi horvát fiatalok életmódja. Budapest: Croatica Kht., 2002.

BARICS 2013 = BARICS ERNŐ. A magyarországi horvátok nyelve. Dostupno na www.lib.pte.hu/sites/ptebtkscan/mellekletek/2013_20/2013_20_horvat_3.pdf 13. lipnja 2018.

BARIĆ 2006 = BARIĆ E. Rode, a jezik?!: Radovi iz jezikoslovne kroatistike. Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, 2006.

BARIĆ 2020 = BARIĆ E. Rječničko blago i pučka kultura Martinaca. Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, 2020.

BÁRTH 2003 = BÁRTH D. A bácskai népszokások a XVIII. századi egyházi források tükrében. Bács-Bodrogtól Bács-Kiskunig: Az V. Duna–Tisza közi nemzetközi néprajzi nemzetiség-kutató konferencia (Baja, 2002. július 18–19.) előadásai. Ur Bárth J. Baja – Kecskemét: Bács-Kikun Megyei Önkormányzat Múzeumi Szervezete – Bács-Kiskun Megyei Nemzetiségi Alapítvány, 2003. 27–45.

BEGOVAC 1994 = BEGOVAC R. Svadbeni običaji u Hrvata u Podravini // Etnografija Hrvata u Mađarskoj, 1994. Vol. 1. 21–42.

BEGOVÁCZ 1980 = BEGOVÁCZ R. Dráva menti horvát húsvéti dalok // Janus Pannonius Múzeum Évkönyv, 1980. Vol. 24. 273–300.

BEGOVÁCZ 2001 = BEGOVÁCZ R. Vízkereszttől hamvazószerdáig: Adatok a tavaszváró szokásokról és hiedelmekről a hazai horvátoknál. A nemzetiségi kultúrák az ezredfordulón: (esélyek, lehetőségek, kihívások): (A VII. Nemzetközi Néprajzi Nemzetiségkutató Konferencia előadásai): Békéscsaba, 2001. október 2–3–4.). Ur. Ando Gy. i dr. Békéscsaba – Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 2001. 426–432.

BEZIĆ 1969 = BEZIĆ J. Kakve je napjeve Hektorović priložio svom „Ribanju i ribarskom prigovaranju” // Arti musices, 1969. Vol. 1. 75–88.
BEZIĆ 1970 = BEZIĆ J. Etnomuzikološki osvrt na napjeve iz Hektorovićeva „Ribanja” // Zvuk, 1970. № 104/105. 218–222. DOI: 10.4312/mz.6.1.105-107
BOCKOVAC 2018 = BOCKOVAC T. A magyarországi horvátok jelenkori nyelvi állapota és anyanyelvük megőrzésének kilátásai a nyelvi jogok tükrében. Doktorska disertacija. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2018.
BORBÉLY 1962 = BORBÉLY J. Egy horvát tánctípus magyar kapcsolatai // Tánctudományi Tanulmányok, 1962. Vol. 3. 137–195.
BORBÉLY 1973 = BORBÉLY J. Lakócsa táncai. // Sokszínű hagyományunkból. 1973. Vol. 1. 13–73.
BOŠKOVIĆ-STULLI 1970 = BOŠKOVIĆ-STULI M. Balada o Marku Kraljeviću i bratu mu Andrijašu // Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu, 1970. Vol. 1. № 1. 89–109.
BOTICA 2013 = BOTICA S. Povijest usmene hrvatske književnosti. Zagreb: Školska knjiga, 2013.
BRAUER-BENKE 2014 = BRAUER-BENKE J. A népi hangszerek története és tipológiája: Különös tekintettel a Kárpát-medence és környezete hangszereire. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2014.
BUCZYNSKI 1997a = BUCZYNSKI A. Gradovi vojne krajine 1. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 1997.
BUCZYNSKI 1997b = BUCZYNSKI A. Gradovi vojne krajine 2. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 1997.
BUJIĆ 1990 = BUJIĆ B. Muzika, etos i prošlost u Hektorovićevu „Ribanju i ribarskom prigovaranju” // Muzikološki zbornik svezak, 1990. Vol. 26. 17–28. DOI: 10.4312/mz.26.1.17-28
CERIBAŠIĆ 2011 = CERIBAŠIĆ N. Pavo Gadanyi: A Profile of a Bagpiper, a Convivial Builder of Social Communication // Studia instrumentorum musicae popularis (New Series), 2011. Vol. 2. 1–12.
ČERNELIĆ 2009 = ČERNELIĆ M. Pristupi istraživanju bunjevačkih identiteta // Godišnjak za znanstvena istraživanja, 2009. Vol. 1. 159–183.
EPERJESSY 1999 = EPERJESSY E. In memoriam – Vujicsics Tihamér // Magyarországi szerbek néprajza, 1999. Vol. 2. 164–166.
EREDICS 1999 = EREDICS G. Vujicsics Tihamér zenei hagyatéka // Magyarországi szerbek néprajza, 1999. Vol. 2. 170–172.
FEHÉR 2000 = FEHÉR Z. Šumo, šumo visoka si: Erdő, erdő, de magos vagy: Dusnoki népdalok. Kalocsa: Kalocsai Múzeumbarátok Köre, 2000.
FEHÉR 2007 = FEHÉR A. Bátya népzenei monográfiája. Doktorska disertacija. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007.
FEHÉR 2008 = FEHÉR A. Bátya népzenéje. 2008. Dostupno na https://folkradio.hu/folkszemle/feher_batya/index.php 26. siječnja 2019.
FEHÉR, FEHÉR 1993 = FEHÉR A., FEHÉR Z. Bátya népzenéje. Kecskemét: Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Múzeumainak Igazgatósága, 1993.
FELFÖLDI 1997 = ФЕЛФЕЛДИ Л. О играма Срба у Поморишју // Етнографија Срба у Мађарској, 1997. Vol. 1. 43–69.
FERKOV 2014 = FERKOV J. A baranyai horvátok közművelődéstörténete a dualizmus korában (1867-1918). Doktorska disertacija. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2014.

FRANKOVIĆ 1993 = FRANKOVIĆ Đ. Uza zbirku Da su grane do neba // Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj, 1993. Vol. 10. 13–16.
FRANKOVIĆ 2014 = FRANKOVIĆ Đ. Narodopis za učenike 9.–12. razreda. Budapest: Oktatási Hivatal (Croatica Nonprofit Kft.), 2014.
FÜZES 1958 = FÜZES E. A duda (gájda) készítése Mohácson // Janus Pannonius Múzeum Évkönyve, 1958. Vol. 3. 179–186.
GAVAZZI 1928 = GAVAZZI M. Kulturna analiza etnografije Hrvata // Narodna starina: nepovremeni časopis za povijest kulture i etnografiju južnih Slovjena, 1928. Knj. 7. 17/2. 115–144.
GAVAZZI 1938 = GAVAZZI M. Problem karakterističnoga razmještaja nekih etnografskih elemenata na Balkanu // Extraitdes comptes rendus du IV-e congrés des géographes et des ethnographes slaves – Sofia, 1936. 231–236.
GRBIĆ 1994 = GRBIĆ J. Mnogostruki identitet: primjer Hrvata u Madžarskoj // Studia ethnologica Croatica, 1994. Vol. 6. № 1. 119–126.
GUNDA 1936 = GUNDA B. Néprajzi jelenségek és szociológiai kapcsolatuk Kemsén. Elsüllyedt falu a Dunántúlon: Kemse község élete. Ur. grof Teleki P. Budapest: Sylvester Irodalmi és Nyomdai Intézet BT., 1936. 120–130.
IVANČAN 1987 = IVANČAN I. Narodni plesni običaji Međimurja. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1987.
IVANČAN 1989 = IVANČAN I. Narodni plesni običaji Podravine 1. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1989.
JAKOVLJEVIĆ 2012 = JAKOVLJEVIĆ R. S. Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music of Serbia. Doktorska disertacija. Durham: Durham University, 2012.
KERECSÉNYI 1982 = KERECSÉNYI E. Povijest i materijalna kultura pomurskih Hrvata. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.
KISS 1988 = Kiss M. Délszláv szokások a Duna mentén. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
KIŠ 1978 = KIŠ M. Koledarska tradicija u Dušnoku. Rad XX Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije: Novi Sad 1973. Ur. L. Vukmanović J., Nedeljković D. Beograd: Savez udruženj Jugoslavije, 1978. 97–105.
KITANICS 2006 = KITANICS M. A Magyarországra irányuló horvát migráció a 15-18. században. A Balatontól az Adriáig. Ur. Pap N. Pécs: Lomart Kiadó, 2006. 59–73.
KITANICS 2014 = KITANICS M. A Magyarországra irányuló horvát migráció a 16–18. században. Doktorska disertacija. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Földtudományok Doktori Iskola, 2014.
KOCSIS i KICOŠEV 2004 = KOCSIS K., KICOŠEV S. A Vajdaság mai területének etnikai térképe: Етничка карта данашње територије Војводине: Ethnic Map of Present Territory of Vojvodina 1941, 2002 (1: 350 000). Budapest: MTA Földtudomány Kutató Központ Földrajztudományi Kutatóintézet – MTA Kisebbségkutató Intézet, 2004.
KOCSIS, BOGNÁR 2003 = KOCSIS K., BOGNÁR A. Horvátország Pannon területének etnikai térképe: Etnička karta panonskog prostora Hrvatske: Ethnic Map of Pannonian Territory of Croatia 1941, 1991, 2001 (1: 400 000). Budapest: MTA Földtudomány Kutató Központ Földrajztudományi Kutatóintézet – MTA Kisebbségkutató Intézet, 2003.
KOVÁCS 1906 = KOVÁCS A. Karácsonyi népszokások Baján // Néprajzi értesítő, 1906. Vol. 7. 47–56.

KUDELIĆ 2007 = KUDELIĆ Z. Marčanska biskupija – Habsburgovci, pravoslavlje i crkvena unija u Hrvatsko-slavonskoj vojnoj krajini 1611. – 1755. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2007.
KUHAČ 1878 = KUHAČ F. Južno-slovjenske narodne popievke: I. knjiga. Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta, 1878.
KUNTIĆ 1969 = KUNTIĆ A. M. Počeci borbe za preporod Bačkih Bunjevaca. Beograd: Vlastita naklada, 1969.
LOMMEL 2008 = LOMMEL A. The Hungarian Duda and Contra-Chanter Bagpipes of the Carpathian Basin // The Galpin Society Journal, 2008. Vol. 61. 305–321.
LOVRENČEVIĆ 1971 = LOVRENČEVIĆ Z. Dude u Bilogori. Rad XV. kongresa Sveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12 – 16. septembra 1968. Ur. Rihtman C. Sarajevo: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 1971. 361–370.
MANDIĆ 1975 = MANDIĆ M. Svadbeni običaji čavoljskih Bunjevaca // Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj, 1975. Vol. 1. 113–148.
MANDIĆ 2005 = ŽIVKO M. Hrvatska imena naseljenih mjesta u Madžarskoj // Folia onomastica Croatica, 2005. Vol. 14. 37–128.
MANDIĆ 2016 = MANDIĆ Ž. Rječnik govora santovačkih Hrvata. Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, 2016.
MANGA 1969 = MANGA J. Magyar népdalok, népi hangszerek. Budapest: Corvina Kiadó, 1969.
MAROŠEVIĆ 1994 = MAROŠEVIĆ G. Ojkanje u izvandinarskim područjima Hrvatske // Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva: Journal of Croatian Ethnological Society, 1994. Vol. 24. № 16. 91–102.
MARTIN 1979 = MARTIN GY. A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
MÁTÉ 2018 = MÁTÉ G. A dél-dunántúli rácok történeti néprajzi kérdései a 17–18. században // Ethnographiai, 2018. Vol. 129. № 3. 371–390.
MÁTÉ 2021 = MÁTÉ G. „...most van ideje a marhahajtásnak!”: A Dél-Dunántúl pusztulása 1683–1685-ben. Budapest: PTE Néprajz - Kulturális Antropológia Tanszék – L'Harmattan Könyvkiadó – TIT Kossuth Klub Egyesület, 2021.
MATUŠEK 1979 = MATUŠEK L. O staroj bošnjačkoj svadbi u Ati // Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj, 1979. Vol. 3. 157–175.
MATUŠEK 1994. = MATUŠEK L. Raspjevani Hrvati. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
ÖRSI 1983 = ÖRSI, JULIANNA. Exogámia és endogámia Magyarországon XVIII–XX. században // Demográfia Népességtudományi folyóirat, 1983. Vol. 26. № 4. 572–597.
PÁVAI 2005 = PÁVAI I. Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népéletben. Budapest: Hagyományok Háza, 2005.
PÁVAI 2012 = PÁVAI I. Az erdélyi magyar népi tánczene. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012.
RAIĆ 1923 = RAIĆ B. Narodno blago: Zbirka narodnih pjesama i poslovica: I. knjiga: Svatovske pjesme. Subotica: Štamparski umetni zavod Etelke Rajčić, 1923.
ROKSANDIĆ 1991 = ROKSANDIĆ D. Srbi u Hrvatskoj od 15. stoljeća do naših dana. Zagreb: Vjesnik, 1991.
SÁROSÁCZ 1972 = SÁROSÁCZ GY. Magyarország délszláv nemzetiségei // Népi kultúra – Népi társadalom, 1972. Vol. 7. 369–390.
SAVAI 1998 = SAVAI J. Hvatajte se curice do mene... : Igre bošnjačkih Hrvata iz okolice Pečuha. Pécs: Tanac Kulturális Egyes, 1998.

SOKCSEVITS 2021 = SOKCSEVITS D. A magyarországi horvátok rövid története: Kratka povijest Hrvata u Mađarskoj. Budapest: Croatica Nonprofit Kft., 2021.
SZABÓ G 2001a = SZABÓ G. Z. „Gajde su gajde…" Gajdaši i dudaši u Hrvata u Mađarskoj // Etnografija Hrvata u Mađarskoj, 2001. Vol. 8. 103–122.
SZABÓ G 2001b = SZABÓ G. Z. Gajde és dude, dudák és dudások a magyarországi horvátoknál és szerbeknél. A duda, a furulya és a kanásztülök: A magyar hangszeres zene folklórja. Ur. Agócs G. Planétás, 2001. 457–476.
SZABÓ G 2004 = SZABÓ G. Z. A duda, The Bagpipe // A Néprajzi Múzeum Tárgykatalógusai 9. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2004.
SZABÓ G 2012 = SZABÓ G. Z. Adonyi rác lakodalom (Gondolatok egy 19. századi ábrázolás kapcsán). „A végtelenség küszöbén": Írások Vujicsics Sztoján emlékére. Ur. Török Zs., Vujicsics M. Budapest: Reciti Kiadó, 2012. 78–99.
SZÁVAI 2016 = SZÁVAI J. (Ur.). Baranyai horvát népviseletek: Bosnyákok. Pécs: Tanac Kulturális Egyesület, 2016.
SZÁVAI 2017 = SZÁVAI J. (Ur.). Baranyai horvát népviseletek: Dráva menti sokácok. Pécs: Tanac Kulturális Egyesület, 2017.
ŠAROŠAC 1991 = ŠAROŠAC Đ. Bosanski Hrvati u okolici Pečuha: (Ekonomska osnovica seoskog života). Budapest: Tankönyvkiadó, 1991.
ŠAROŠAC 2003 = ŠAROŠAC Đ. Groblja, pogrebni običaji i nadgrobni spomenici Hrvata, Srba i Slovenaca u Mađarskoj: Magyarországi horvát, szerb és szlovén temetők, temetkezési szokások és sírjelek. Pécs: Krónika Könyvkiadó, 2003.
ŠAROŠAC, ĐUROK 2016 = ŠAROŠAC Đ., ĐUROK I. Baranjski Šokci: Šokci u Mađarskoj. Budimpešta: Croatica Nonprofit Kft., 2016.
ŠIROLA 1937 = ŠIROLA B. Sviraljke s udarnim jezičkom. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1937.
ŠIROLA 1942 = ŠIROLA B. Hrvatska narodna Glazba: Pregled hrvatske muzikologije. Zagreb: Matica hrvatska, 1942. [1940.].
ŠIROLA 1943 = ŠIROLA B. Horvát népi hangszerek. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Ur. Gunda B. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943. 114–124.
ŠOKČEVIĆ 1997 = ŠOKČEVIĆ D. Kratka povijest Hrvata u Mađarskoj. Tjedan Hrvata iz Mađarske. Ur. Salopek H. Zagreb: Hrvatska matica iseljenika, 1997. 9–15.
TOPOLOVEC 1963 = TOPOLOVEC V. „Dudaš Pavo Špoljarić – opis njegovih duda sa 4 cijevi. Stara Gradina kod Virovitice" // Institut za etnologiju i folkloristiku – Dokumentacija, № 739/III/1966.
TORDINAC 1986 = TORDINAC N. Hrvatski narodni običaji, pjesme i pripovijetke iz Pečuha i okolice. Budapest: Tankönyvkiadó, 1986.
TORDINAC 2010 = TORDINAC N. Hrvatski narodni običaji, pjesme i pripovijetke iz Pečuha i okolice: seoske bajke i bajalice – crtice. Ur. Ćurić M., Franković Đ. Đakovo – Pečuh: Grad Đakovo – Hrvatska samouprava u Pečuhu, 2010.
UROSEVICS 1969 = UROSEVICS D. A magyarországi délszlávok története. Budapest: Hazafias Népfront Országos Tanácsa, 1969.
VALENTIĆ 1981 = VALENTIĆ M. Vojna krajina i pitanje njezina sjedinjenja s Hrvatskom 1849 – 1881. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Institut za hrvatsku povijest, 1981.
VEČKOVIĆ 2017 = VEČKOVIĆ S. Hrvatska tradicijska glazbala: Dude. Zagreb: Centar za tradicijska glazbala Hrvatske, 2017.
VEGH 2004 = VEGH A. Rasprostranjenost gajdi i duda u Baranji u 20. stoljeću // Osječki zbornik, 2004. Vol. 27. 239–247.

VÉGH 2016a = VÉGH A. Balkáni dudák és kapcsolataik I. A gaida és a mjesnica típusok – hangszer-földrajzi vizsgálatok egy kiterjedt, nehezen lehatárolható térben. „Ha még egyszer születnék, akkor is csak juhász lennék”: Tanácskozás a pásztorművészetről: Konferencia: 2015. Augusztus 28–29. Ur. Juhász Z. Magyar Művészeti Akadémia, 2015. 209–267.
VÉGH 2016b = VÉGH A. Pitanje rasprostranjenosti pojedinih tipova glazbala sa mješinom kod Hrvata u Mađarskoj u svjetlu odnosa sa hrvatskim prostorima // Etnografija Hrvata u Mađarskoj, 2016. Vol. 15. 95–116.
VÉGH 2018 = VÉGH A. Izrada duda u Novom Selu: Majstorstvo 86. godišnjeg Pave Gadanjija, posljednjeg tradicionalnog dudaša i izrađivača duda na hrvatskom etničkom prostoru u Mađarskoj // Etnografija Hrvata u Mađarskoj, 2018. Vol. 16. 119–142.
VÉGH, HORVÁTH 2021 = VÉGH A., HORVÁTH ZS. The Survival and Transformation of Solo Multipart Instruments and Instrumental Ensemble Music in Pannonia // European Voices: Playing Multipart Music: Solo and Ensemble Traditions in Europe, 2021. Vol. 4. 57–70. DOI: 10.7767/9783205214106.57
VELIN 1979 = VELIN S. Običaji koleda u Dušnoku // Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj, 1979. Vol. 3. 73–129.
VELIN 1999 = VELIN S. Pokret santovačkih Hrvata potkraj XIX. stoljeća // Hrvatski znanstveni zbornik, 1999. Vol. 2. № 1. 80–99.
VUJICSICS A. 2004 =VUJICSICS ASSOCIATION. Horvát népzenei hagyományok Magyarországon II. DISC 104 IZVOR. 2004. Track 1. Nije šala varati bećara 2'19 – Pavo Kovač, dude.
VUJIČIĆ 1975 = VUJIČIĆ T. O muzici bunjevačkih svatova // Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj, 1975. Vol. 1. 139–146. (kao prilog radu MANDIĆ M. 1975).
VUJIČIĆ 1978 = VUJIČIĆ T. Muzičke tradicije Južnih Slavena u Mađarskoj. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika, 1978.
VUJIČIĆ 2020 = VUJIČIĆ T. Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj / A magyarországi délszlávok zenei hagyományai / Musical Traditions of South Slavs in Hungary. Richter P. (Gl. ur.). Jelena Jovanović – Danka Lajić Mihajlović (Ur.). Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóintézet Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza – Szerb Intézet – Vujicsics Egyesület, 2020.
VUK 1991 = VUK M. Jačke gradišćanskih Hrvata u Mađarskoj. Budapest: Tankönyvkiadó, 1991.
ZENTAI 2003 = ZENTAI L. I DR., Ur. A történelmi Magyarország atlasza és adattára 1914. Pécs: Talma Kiadó, 2003. [2001.].
ŽGANEC 1974 = ŽGANEC V. Pučke popijevke Hrvata iz okolice Velike Kaniže u Mađarskoj. Čakovec: Zrinski, 1974.
ŽGANEC, SREMEC 1951 = ŽGANEC V., SREMEC, N. Hrvatske narodne pjesme i plesovi. Zagreb: Seljačka sloga, 1951.
ŽUPANOVIĆ 1969 = ŽUPANOVIĆ L. Napjevi Hektorovićeva Ribanja u svjetlu suvremene muzikološke interpretacije // Zvuk, 1969. № 100. 477–495.

SlavVaria 1/2023. 137–141
DOI: 10.15170/SV.1/2023.137

VJEKOSLAV BLAZSETIN
(Pečuh, Mađarska)

Književnoteorijski smeč u krležologiji: *Krležine pokretne i nepokretne slike* Istvána Lukácsa

Ove je godine 130. obljetnica Krležina rođenja, a tom se slavlju priključuje i mađarska slavistika (kroatistika) s monografijom Stjepana Lukača (István Lukács) *Krležine pokretne i nepokretne slike*. Knjiga je objavljena u Mariboru 2. ožujka 2023. godine kao e-knjiga, kao 151. izdanje Mednarodne knjižne zbirke „Zora" u nakladništvu Univerzitetne založbe Univerze v Mariboru. Čim računalo učita i otvori PDF, na ekranu se pojavljuje naslovnica romana sa slikom Dezsőa Orbána *Veliki akt* (*Nagy akt*) koja u neku ruku sintetizira dosadašnji interes i pravac mađarske krležologije – pronalaženje i prepoznavanje mađarskih interkulturnih i intertekstualnih veza pri analizi Krležinih djela te otkrivanje biografskih detalja iz Krležina života u Mađarskoj koje potom nerijetko upotrebljava kao ključ pri analizi njegovih djela. Osim toga, slika se izravno povezuje sa sintagmom „nepokretne slike" te tako tvori cjelinu koja upućuje na intermedijalni potencijal Krležinih djela, što je temeljna hipoteza Lukačeve knjige. Lukač povezuje Krležu, pokretne i nepokretne slike, tj. književnost, film i slikarstvo usredotočujući se pritom na odnos književnosti i filma kao dvaju zasebnih semiotičkih sustava koji potencijalno utječu jedan na drugi, pri čemu Lukača zanima mogući utjecaj nijemog filma na Krležino (u prvom redu) dramsko stvaralaštvo.

Monografija se sastoji od autorovih uvodnih napomena i 12 poglavlja „koja su posvećena određenim temama i znanstvenim problemima i za koje se misli da su i neposredno povezana s filmom, stoje i zasebno, mogu se interpretirati i kao samostalni radovi" (str. 9). Strukturno, poglavlja su podijeljena u dvije skupine: *Tekstovi, pretekstovi, nepokretne slike* (prva dva poglavlja) i *Pokretne slike* (preostalih deset poglavlja).

Prvo poglavlje pod naslovom *Tekstovi i pretekstovi u mađarskim intertekstualnim relacijama (infinitivi, 'Zastave' i 'Margita hoće živjeti')* sažima autorove hipoteze koje je iznio u svojim prijašnjim znanstvenim člancima – Adyjevi infinitivi utječu na Krležin lirski i epski jezik, Adyjev roman u stihu *Margita hoće živjeti* kao pretekst *Zastava* – te se temelje na smionim interpretacijama. Prema prvoj hipotezi utjecaj mađarskog pjesnika na Krležin književni jezik može se uočiti na jezičnoj razini, na razini gramatike. Kako bi potkrijepio svoju tvrdnju, Lukač uspoređuje Adyjevu pjesmu *Sírni, sírni, sírni* i Krležinu pjesmu *Tužaljka nad crkvom* odnosno Krležin prijevod Adyjeve pjesme (što ide u prilog postavljenoj hipotezi) koristeći se i Krležinim

esejom *Izlet u Mađarsku 1947* za koji piše da „bismo [ga] mogli interpretirati i kao prethodnu studiju za *Zastave*" (str. 15) te citira pasus iz eseja za koji smatra da mu stilističku okosnicu čine infinitivi. Nadalje, donosi i primjer iz *Zastava* za koji tvrdi da se nizanjem infinitiva postiže otuđivanje glavnog lika, njegova desubjektivizacija. Pritom je važno napomenuti da autor ne razlikuje infinitive koji čine jednu sintaktičku cjelinu s modalnim glagolima (*valja izvršiti, treba voltižirati*) i samostalne infinitive (*klečati, ležati*). Prema drugoj hipotezi Adyjev utjecaj na Krležine *Zastave* može se uočiti u tom što su likovi Adyjeva romana u stihu slični likovima Krležinih *Zastava*. Lukač uspoređuje lik Margite iz Adyjeva romana s likom Ane Borongay, tvrdeći: „Ne smijemo smetnuti s uma jednu bizarnu »sitnicu« Krležinih *Zastava*: glavna junakinja Ana Borongay (židovskog porijekla) je pravim imenom Margita." (str. 23). Uz navedeno autor podsjeća i na povijesno-politički kontekst Krležinih godina u Budimpešti te navodi poznate javne osobe koje Ady u svojem romanu u stihu apostrofira, a koje bi se – u slučaju da se *Zastavama* prilazi s idejom da je roman s ključem – mogle povezati s likovima iz Krležinih *Zastava*.

U drugom poglavlju Lukač vodi čitatelja kroz zanimljivu potragu za iskonom Krležinih *Zastava* oslanjajući se na Anaksimandrov pojam *apeiron*, koji se spominje i u samom romanu, a povezan je s likom Ane Borongay. Lukač ističe sljedeće: „U Krležinim *Zastavama* iz Kamilove perspektive ili motrišta neprijeporno je središnja ličnost Ana Borongay koju on više puta zove svojom fiksnom idejom" (str. 25). Potom tvrdi da Ana Borongay mora imati veze s aperionskom jezgrom romana te navodi razne citate iz *Zastava* s pomoću kojih potkrepljuje svoju hipotezu. Zatim svoju interpretaciju ponovno povezuje s povijesno-političkim kontekstom Budimpešte te se usredotočuje na likove čija se fiktivnost ili nefiktivnost – prvotno prema stajalištu mađarske krležologije – može različito tumačiti, ističe likove Anu Borongay i Otokara Erdélyija. Lukač sažima prijašnje hipoteze o tome da su *Zastave* roman s ključem, navodi Csuku (prevoditelja romana) koji je prvi pretpostavio takvo čitanje i povezao lik Ane Borongay s mađarskom pjesnikinjom Annom Lesznai odnosno spominje i Krležinu reakciju na Csukinu interpretaciju *Zastava*. Autor dosjetljivom interpretacijom donekle zaobilazi Csukinu hipotezu, tvrdeći: „vjerujmo Krleži: model Ane Borongay iz Krležinih *Zastava* nije bila Anna Lesznai, nego *Veliki akt* slikara Dezsőa Orbána" (str. 33). Dakle, Lukač tvrdi da je Ana Borongay kao lik modelirana prema slici Dezsőa Orbána *Veliki akt*, čiji je pak model bila Anna Lesznai te zaključuje: „Tako će glavni lik *Zastava* Kamilo Emerički naspram svoje velike ljubavi Ane Borongay zauzeti istu poziciju kao Miroslav Krleža naspram slike Dezsőa Orbána *Veliki akt*. Za jednoga Ana, a za drugoga *Veliki akt* predstavlja onu pravu apeironsku jezgru" (str. 33). Tim je intermedijalnost sakrila biografizam i nagovijestila put k novom mediju – filmu.

Poglavlje *Krleža i film* Lukač započinje iznošenjem teorijskih rasprava o odnosu kazališta i filma pozivajući se na razne autore (Žmegač, Benjamin, Lukács). Usredotočuje se na Žmegačevu analizu Krležinih dnevnika te ističe

kako je već Žmegač „ukazao na neke filmične elemente" (str. 38) u Krležinim zapisima. Nesvjesni utjecaj filma kao semiotičkog sustava na Krležin književni jezik uspoređuje s Krležinim dnevničkim zapisom u kojem pisac tvrdi da su mu se mađarski jezik i mađarska kultura uselili u glavu. Lukač to povezuje i s Kamilom, za kojeg tvrdi da je „*de facto* multilingvalan" (str. 39). Zatim, analizirajući razne novinarske razgovore s Krležom u kojima se tematizira film, zaključuje da je Krleža svoje prve filmske doživljaje trebao imati u Budimpešti dok je bio pitomac Ludoviceuma. Autor potom ističe važnost vremena i prostora pri analizi filma pozivajući se na Deluzea, a istodobno upozorava čitatelje i na Krležine proturječne izjave u razgovorima o filmu te prikazuje Krležin stav prema filmu. Zatim na temelju tih novinarskih razgovora zaključuje da je žanrovska granica Krležinih ranih drama (ekspresionističkih drama) vrlo labava i da je slična scenariju.

U četvrtom poglavlju Lukač je usredotočen na Krležine kritike koje su upućene Vojnoviću, na Vojnovićevu recepciju u Budimpešti te na pozitivnu recepciju drame *Gospođa sa suncokretom*. Autor Krležinu negativnu kritiku u *Hrvatskoj književnoj laži* uspoređuje s kritikom Dezsőa Kosztolányija, koji također negativno ocjenjuje mađarsku suvremenu književnu zbilju. Pišući o recepciji *Gospođe sa suncokretom*, ističe podatak prema kojemu je redatelj Mihály Kertész imao mogućnosti gledati predstavu u Budimpešti te da je to moglo utjecati na to da se Kertész prihvatio filmske adaptacije Vojnovićeve drame.

Poglavlje *Film u Zagrebu, Pečuhu i Budimpešti za vrijeme Krležina školovanja* odnosi se na povijest filma u Austro-Ugarskoj Monarhiji. Poglavlje je hvalevrijedno jer hrvatskoj čitateljskoj publici pruža uvid u mađarsku povijest filma. Autor citira mađarske znanstvenike koji se bave proučavanjem filma u to doba te ih prevodi na hrvatski jezik. Pritom kulturno-povijesni kontekst tih godina služi kao temelj za Lukačevu hipotezu prema kojoj je nijemi film utjecao na Krležin stil pisanja.

U sljedećem poglavlju Lukač nabraja znanstvenike koji su, čitajući Krležina djela, prepoznali – ponajprije u njegovim ekspresionističkim dramama – utjecaj filma (Bach, Feller, Kudrjavcev, Senker, Maraković i Medve) te polemizira ili se slaže s njihovim stajalištima.

U sedmom poglavlju Lukač daje uvid u rane mađarske teorijske radove o filmu. Ističe tekst Györgya Lukácsa na njemačkom jeziku o estetici filma. Tom radu Lukač posvećuje posebnu pozornost, kako ističe, iz tri razloga: „radi [se] o eseju koji je nastao u razdoblju trajnijeg boravka (školovanja) Krleže u Mađarskoj, drugi da je to jedan od prvih filmoloških tekstova iz najranije dobi umjetničkoga nijemog filma u Mađarskoj, a treće što je vrijeme pokazalo da su ovdje iznesene teze po pitanjima odnosa filma i drame, kina i kazališta apsolutno točne i poklapaju se s Krležinim tada još nedeklariranim stavovima o autonomiji dramske umjetnosti koja se zapravo iskazuje preko Krležine često vehementne odanosti prema tom žanru" (str. 66). Zatim ističe još trojicu mađarskih teoretičara, Artúra Bárdosa, Ivána Hevesyja i Bélu Balázsa, koji također pišu o teoriji i estetici filma te iznosi njihova stajališta. Na kraju samog

poglavlja Lukač donosi i Adyjev osvrt na film kao novu umjetnost te ističe da je tekst iznimno važan jer Krleža ima „iznimno osjetljiv odnos prema tom mađarskom liričaru" (str. 72).

Osmo poglavlje usredotočeno je na primjedbe Josipa Bacha, koji u svojem tekstu ističe nadarenost i kompetentnost Krležinih tekstova, ali tvrdi da je njihova kazališna izvedba nemoguća. Lukač u cijelosti prenosi tekst *Najsmioniji dramski pjesnik* jer Bach u njemu aludira na to da bi se Krležine ekspresionističke drame mogle izvesti u mediju filma te navodi i nekoliko filmova u kojima dominiraju scene s mnogo ljudi, a to ide u prilog postavljenoj hipotezi prema kojoj je na Krležu mogao utjecati nijemi film.

U poglavlju *Srodnost nijemih filmova i 'Legendi'* Lukač daje „pregled onih nijemofilmskih produkcija koje su po svojim tematikama, motivima, fabulom ili glavnim likovima bliske Krležinim dramama" (str. 84). U podnaslovima spaja Krležine dramske tekstove s nijemim filmovima s kojima oni dijele motive (*Legenda* – Isus, *Maskerata* – Don Quixote, *Saloma* – Saloma, *Kristofor Kolumbo* – Kristofor Kolumbo) te ih razrađuje.

U desetom poglavlju, *Krležine atipične didaskalije kao »kinotekst«*, Lukač skreće pozornost na Krležine didaskalije koje odudaraju od uobičajenih didaskalija u dramskim tekstovima, pritom se poziva i na prijašnje autore koji su istaknuli njihovu atipičnost (Gašparović, Gavella, Lešić i Žmegač). Analizirajući Krležine didaskalije, Lukač prema uzoru na stilsku figuru ekfrazu uvodi figuru *kinotekst*, koju svrstava među figure diskursa i definira ovako: „Jezični opis bilo izmišljenog bilo postojećeg vizualno pokretnog umjetničkog prizora ili niza scena u književnom djelu, primjenjivanjem svih ovih tehničkih instrumenata koji se neposredno povezuju s novim optičkim medijem (filmom), a kojih prije nastanka sedme umjetnosti nije bilo. Bitna je transparentna prepoznatljivost i prisutnost svih onih tehnika i instrumenata koji su svojstveni isključivo filmu. Najmanja jedinica kao kinotekst u književnom djelu je ona koja se u potpunosti može identificirati i interpretirati kao filmski kadar i koja je smišljena i kao filmski kadar ili koju je inspirirao (ili mogao inspirirati svjesno ili podsvjesno) stvarni filmski prizor, scena ili kadar" (str. 101). Zatim slijedi najintrigantniji dio monografije u kojemu Lukač u praksi primjenjuje pojam kinoteksta i didaskaliju Druge slike *Legenda* te uvodnu didaskaliju *Hrvatske rapsodije* lomi na kadrove, prepisuje didaskaliju u kadrove kako bi prikazao mogućnost utjecaja filma na Krležin način pisanja. Važno je dodati da Lukač svojoj raščlambi didaskalija dodaje da je ona „dijelom i subjektivna" (str. 113).

U poglavlju *»Sirene bioskopa« – 'Titanic, L'Inferno'* Lukač analizira značenje Krležine sintagme „sirene bioskopa" iz *Kraljeva*. Sintagmu povezuje s Krležinim dnevničkim zapisom u kojemu spominje Lančani most (ponovno poveznica s Mađarskom) te s pomoću kulturno-povijesne kontekstualizacije ističe kako se početak projekcije nijemih filmova označavao glasom sirene odnosno upozorava i na to da je Krleža za vrijeme svojeg školovanja u Mađarskoj imao mogućnost gledati film o potonuću Titanica. Autor, slično kao što

to čini u drugom poglavlju tragajući za iskonom („neznatnom sitnicom”) lika Ane Borongay odnosno romana *Zastave*, zaključuje sljedeće: „U Krležinu *Kraljevu* (1915) u dijalogu između Stelle i Margit, najvjerojatnije se priziva konkretan filmski doživljaj, potonuće Titanica, koji će se kasnije (1916–17) u Krležinu dnevničkome zapisu »prefigurirati« u osobni doživljaj u Pešti na Clarkovu lančanom mostu, a iste godine, dakle 1917., sve skupa će opet »prefigurirati« u *Kristofora Kolumba*, dramu koja nam predstavlja očajnu plovidbu preko oceana u Novi svijet” (str. 127).

U dvanaestom poglavlju Lukač problematizira mjesto *Simfonija* u Krležinu stvaralaštvu tvrdeći da „*Legende* i *Simfonije* čine jedan sklop, jednu cjelinu koja je prema autorovim ambicijama bila zamišljena za scensku izvedbu – bez obzira na realne mogućnosti ostvarenja te autorove nakane” (str. 129). Lukač, kako bi dokazao izvedbeni potencijal *Simfonija*, uzima konkretni primjer: djelo *Pan*. Tvrdi da se može povući paralela između nijemog filma i strukture djela te, kao što je to činio s dramom *Kraljevo*, prepisuje tekst u potencijalne kadrove kako bi dokazao da se i u slučaju *Simfonija* može prepoznati kinotekst.

Za sam kraj, bit će onih koji će skeptično čitati usporedbu dvaju semiotičkih sustava koji se temelje na različitim načelima, a sigurno će biti i onih koji će se složiti sa Stjepanom Lukačem. Jedno je sigurno: Lukač je napravio književnoteorijski *smeč* u krležologiji i pripremio teren za rasprave, slaganja i neslaganja, diskusije te potencijalna nova čitanja. Upravo zato svatko bi trebao barem „proskrolati” monografiju koja je dostupna u slobodnom pristupu na sljedećoj poveznici: www.press.um.si/index.php/ump/catalog/book/763.