

USMENOKNJIŽEVNI PRILOG OBLIKOVANJU POSILIJERATNE HRVATSKE DRAME

Josip Kekez

Iako je usmena književnost baš u poslijeratnom razdoblju izgubila onu snagu optičajnosti i društvenog uvažavanja koja joj je bila svojstvena dugi niz stoljeća te se u njezinoj dugoj povijesti prvi put dogodilo da joj je društveni status pao ispod statusa pisane književnosti, ipak dugovjeki proces oblikovanja pisane književnosti usmenoknjiževnim posuđenicama nije u naše dane čak ni retardiran a nekmoli zaustavljen. Naglašeno ističani zahtjev za uključivanjem u evropski i svjetski stvaralački kontekst i ujedno uporno proglašavanje ugledanja na usmenoknjiževnu tradiciju reakcionarnim, pokazalo se velikom zabludom. Poslijeratna je hrvatska književnost u svomu matičnomu i vrijednosno značajnijemu dijelu upravo preko usmene književnosti i njezina etnokulturološkog izvedbenoga konteksta i nadalje ostvarivala svoju autohtonost a da je istodobno taj bitni konstitutivni činilac nije izolirao od izvanjskih literarnih gibanja, već im je, naprotiv, stilski primjereno udovoljavao. Proces utoka jedne književnosti u drugu u poslijeratno je razdoblje prenešen iz predraća i bitno je zastupljen npr. u prozi Kaleba, Božića, Rasoša itd. sve do tzv. mlade proze; u poeziji primjerice Vučetića, Framičevića, Kaštelana, Ivaniševića, Dizdara itd. sve do najmlađega pjesništva.¹

Taj će se interferentni proces srodno odraziti i na dramu; bit će za-pravo gotovo istovjetan i u drami, i u prozi, i u poeziji. Poetika razdoblja uvjetovat će stilski paralelizam svih triju oblika, a to znači da će i usmena književnost biti u analognoj primjeni odnosno da će i u drami oblikovno sudjelovati prema zahtjevima njezinih poetičkih mijena. Odmah ćemo tu analognost u procesu prolongiranja interferencije i njezinih mijena ilustrirati trima autorima: jednim prozaikom, jednim pjesnikom i jednim dramatičarom. O Kalebovoj prozi prvotne faze, što je čine zbirke *Na kamenju* i *Izvan stvari*, zbog obilja usmenoknjiževnoga gradiva umjesno je kazati da je novoosmišljena etnokulturološka monografija jednoga kraja, konkretno kamenjara Dalmatinske zagore, i da je autor ostvarujući realizam zbivanja, baš na usmenoknjiževnim i narodnosnim podacima toga kraja gradió svoju prozu te da su usmenoknjiževni primjeri prenosivi u potencijalne zbirke usmene poezije. U kasnijoj fazi, u fazi stvaralačkoga zaokreta nastaju djela *Divota prašine* i *Bijeli kamen*, koja su globalne metafore. No, ni ta djela neće izbjegavati usmenu književnost, ali ona neće više biti ambijentalna niti će biti primijenjena na prethodni način. Prethodno je ona poslužila za osnovicu, a sada će biti interpolirana, bit će dakle u novoj funkciji. Neće više biti prenosiva u zbirke usmene književnosti, već će iz postojećih zbirka dopirati do pisanoga djela. Srodno je s Vučetićevim ranim pjesništvom, ali prisutnost usmene književnosti neće izostati ni poslije kada Vučetić upozna i prihvati druge načine oblikovanja svoga pjesništva, već će je primijeniti prema zahtjevima novih stilskih opredjeljenja. Budakova scenska djela, drama *Mečava* i komedija *Klupko* također su regionalno-realistički tekstovi s etnokulturološkom konstitutivnom osnovicom, ali ni u kasnijemu Budakovu dramskomu stvaralaštvu, koje poprima odlike novih, evropskih smjerova, neće izostati usmenoknjiževni prilog, no sada je on već u novoj funkciji i u drugačijoj primjeni.

U mnoštvu naslova i pluralizmu poslijeratnih stilova, a primjenom kriterija prisutnosti i funkcije usmene književnosti, Budakova *Mečava* i *Klupko* bili bi, u kronološkomu slijedu, prvi dramski tip. Pripadali bi mu još Kolarovi dramski tekstovi i filmski scenariji, primjerice *Svoga tela gospodar*, *Seljački život u slikama seljaka*, pa i *Breza*. Riječ je o grupi naslova u kojima je usmenoknjiževni i etnokulturološki prilog tradicijski naslijeđen i riječ je o problematici koju su u drugoj polovici prošloga stoljeća inicirali seljački pokreti, a koja je eto dosegnula i poslijeratno razdoblje. U analizi odnosa na hrvatskomu selu, Kolarov kajkavski i

Budakov lički regionalizam nužno će iziskivati ustaljene oblike narodnoga života, obrede i običaje dakle, narodnu misao, narodnu estetiku, narodni jezik protkan većim brojem poslovice i drugih metričko-sintaktičkih cjelina kolokvijalnoga ruralnoga stila, zatim narodnu poeziju, pripovijetku, retoriku, narodna vjerovanja i još mnogo toga što je ostvareno i ustaljeno u dotičnomu ambijentu.

U navedenim Kolarovim scenskim djelima mentalitet kajkavskoga seljaka i analiza sela ostvareni su upravo najpotpunije preko jezika i načina mišljenja, što često biva potkrepljivano poslovicom; zatim preko prigodnih vjerskih, pogrebnih i svadbenih obreda ili pak tako što je npr. u jednomu od prvih Kolarovih scenskih pokušaja naslovljenom *Seljački život u slikama seljaka*² posebno komentirana bajka i inače narodno pripovijedanje. Usmenoknjiževnoga i etnokulturološkoga a kajkavski tipičnoga gradiva upravo je u onim djelima u kojima se radnja zbiva u ruralnomu ambijentu pa likovi govore isključivo kajkavski, a manje npr. u komedijama *Politička večera* i *Čist posao ili dobri čovjek iz Zagreba*. To znači da je dotični prilog funkcionalno primjenjivan: zavisno o tematskoj ili epizodno-motivskoj komponenti djela, pa su likovi i njihovi suodnosi nerazdvojni dio ambijentalne kulture. U *Svoga tela gospodar* taj je prilog u komičnoj, a u *Brezi* u lirskoj funkciji.

Usmenoknjiževni sloj i u Budakovim scenskim djelima čija se radnja zbiva u ličkoj sredini — u drami *Mećava* (1954) i u komediji *Klupko* (1955) — sastavni je i autentični dio regionalne stvarnosti. On je u tim Budakovim naslovima naglašeniji negoli je u Kolarovima: primjerima je brojniji, žanrovski raznolikiji, a pojedini su primjeri i cjelovitiji, bilo da su stvarni autorovi zapisi, bilo da ih je on oblikovao prema uzoru na ličke narodne, adaptiravši ih potrebama scenskoga toka. Usmenoknjiževnim priložima i njihovim izvedbenim etnokulturološkim kontekstom tvorena je scenska radnja. Budući da se dramski tok odvija kroz stvarne oblike narodnoga života, scensko je gradivo sagledivo i s etnološkoga aspekta. Tematika je također regionalno-sociološka, likovi postupaju, misle i govore ambijentalno tipično, pa u skladu s time izvode u adekvatnu kontekstu usmenoknjiževne primjere. To ujedno znači da je obilnost ambijentalnih podataka djelovala na kompoziciju teksta, a ne samo da bi gradivo bilo prepušteno jednokratnom funkcionalnomu odabiru. Dok su npr. brojne poslovice i njima srodni oblici te kraće lirske pjesme pod punom kontrolom piščeva htijenja i primjenjuju se prema piščevoj zamisli oblikovanja teksta, pojedini obredi, običaji, odulje zdra-

vice odlučnije navode pisca na to da tekst bude oblikovan prema njihovoj fakturi i njihovu autohtonomu izvantekstovnomu značenju, ako ih autor već ne želi mimoići i tako iznevjeriti realizam ambijenta. Oni nisu eksplikativno interpolirani niti su svedeni na opis, već su interakcijski konstitutivni. Skladan su dio cijeloga scenskoga toka, a iznimkom neki smatraju samo prelo u *Mećavi*, koje rezultira blagom digresijom »i djeluje kao zastanak u radnji«.³

Lička ruralna tematika biva dakle ostvarena ambijentalno autentičnim gradivom, što uvjetuje srodnost etnoloških i usmenoknjiževnih podataka u dvama djelima. To je gradivo jednom u dramskomu srazu, a drugi je put sagledano komediografski. U oba slučaja govorenu rečenicu tvore brojne mikrostrukture regionalno tipičnoga ruralnoga jezika i stila, kao što su npr. poslovice, kletve, sintagmatika, dijelovi stiha, narodnoga pripovijedanja. Srodnost djela i ambijenta uzrokuje izvedbu cjelovitih a kompleksnijih primjera iz više oblika usmenoknjiževnoga sustava. Tako primjerice u *Mećavi* bivaju izvođene mnoge pjesme s iseljeničkom tematikom, a komedija *Klupko* završava izvedbom više narodnih zdravica, ali su sve, sukladno tematici djela, oblikovane i izgovorene u šaljivu tonu. Sretan se završetak obilježava još i narodnim kolom, koje dakako prati narodna pjesma. Po obama su djelima distribuirani tipični ambijentalni primjeri narodne lirike, najčešće ljubavne, šaljivo-podrugljive i socijalne tematike. Primjeri su ispjevani u kraćemu metru od tri sloga, pa nadalje preko četverca, šesterca, sedmerca i osmerca. Neki su nam takvi tekstovi poznati i drugačije, a svi bi mogli ući u zbirke usmene književnosti, ako već nisu otprije u njima. U obama djelima regionalno su dašto tipični još i narodna nošnja, kostimografija dakle, scenografija, scenski rekviziti i sve drugo što je kadro označilo regionalnu autentičnost.

S navedenim Kolarovim i Budakovim djelima prestaje u hrvatskoj dramskoj književnosti za neko vrijeme regionalni realizam a započinje razdoblje fabularne ageografičnosti i ahistoričnosti, tematski jednako tipične još i za prozu i za poeziju. Budak mu se prilagođuje naslovima *Žedan izvor* (1968) i *Nakot Balabana* (1970) ali će dramski tok i u njima ipak biti smješten u ruralni ambijent, jer je on Budaku zacijelo najbliži, no više ne faktični i imenovani. Zbog zahtjeva ageografičnosti i ahistoričnosti, primijenjeno usmeno stvaralaštvo nije više ambijentalno, kao što ni dijalozi nisu više dijalektalni, već jezično normativni, a us-

menoknjiževno stvaralaštvo biva zbog istih razloga inkorporirano, a ne da bi poslužilo za kompozicijsku osnovicu. U nadambijentalizmu je razlog što autor u uvodnim didaskalijama obaju djela upućuje na to da kostimi, glazba i ostali dijelovi scenske fakture ne smiju biti »folklorno« autentični, već stilizirani ili samo u natuknicama. Oba su Budakova dramska teksta puna narodnih običaja i narodne poezije, a u funkciji su označavanja drevnosti ambijenata, koje dašto metaforički treba poistovjećivati sa svakom suvremenosti, kako inače govor drevnih ambijenata, toliko karakterističan za poslijeratnu hrvatsku književnost, valja očitavati. Ta opća značajka stilski će i kompozicijski izravno utjecati na dotične dvije drame. Tako ćemo već u opsežnoj uvodnoj didaskaliji *Žednoga izvora* zateći opis ambijenta i pastirskoga života leksikom kojim prve, pastirske, forme življenja bivaju obilježene u poeziji Dizdara i Kaštelana, dočim u 3. slici prvoga dijela drame *Nakot Balabana* jedan ilk (Jablanko) poziva se na starinu i na narodne pjesme ritmiziranom rečenicom i stilom onih pjesama u prozi D. Horvatića koje inače totaliziraju vrijeme narodnom poezijom. Što se tiče analogije dramskoga stila sa stilom ostalih oblika, riječ je o poeziji i prozi koje zahvaćaju ljudsko vrijeme u njegovoj izvornosti.⁴ Nerijetko se to ostvaruje upravo usmenom književnošću i drevnim ruralnim ambijentima, ali i inače najstarijim kulturološkim podacima. Stare pastirske, prvotne forme života solilokvijalno koristi, rekosmo, Kaštelanova i Dizdarova poezija, srednjovjekovne usmenoknjiževne i pisanoknjiževne podatke npr. Dizdar, Pupačić i još mnogi drugi. Od razlogovaca npr. Mirić u prozi (u *Olovnomu slogu* tu funkciju preuzima bajka), a u poeziji Horvatić. Uskoro će ahistoričnost i ageografičnost biti modificirane tako da će ageografičnost prijeći u konkretnu geografičnost, a zadržana će ahistoričnost tumačiti baladičnost na nacionalnomu prostoru i povijest koja se ponavlja upravo ovdje, dakle bez apsolutizacije prostora. Na osnovi takve stvaralačke koncepcije ispostaviti ćemo malo podalje zaseban dramski tip jer, poput stilski paralelne poezije i proze, u tu svrhu primjenjuje baš usmenu književnost drevnih ambijenata.

U *Žednomu izvoru* i u *Nakotu Balabana* etički ljudski postupak nije definiran ni vremenom ni prostorom. U prvoj se drami radnja zbiva bilo gdje u Jugoslaviji, dakle bez konkretizacije mjesta, ali u planinskomu selu, što već zahvaća izvornost zbivanja.⁵ A u *Nakotu Balabana* didaskalija objašnjava da se drama događa »danas i jučer, a možda i

sutra«, a to je također oznaka za apsolutno vrijeme, ali i apsolutni prostor.⁶ Osim što su scena, kostimi, glazba tek »folklorno« stilizirani, u obama su djelima prisutni nadambijentalni narodni obredi i običaji, zatim cjeloviti stihovani primjeri, koji opet zbog ahistoričnosti i ageografičnosti dramskoga toka, nisu autentični zapisi, već ih je autor dramskih tekstova oblikovao po uzoru na narodne primjere, dajući im tako i obilježja pisane književnosti, a neke je Budak odatle prenosio u zbirke svoje poezije.⁷ Već u prvoj slici *Žednoga izvora* pastiri se služe narodnim instrumentima; diplama, dvojnicama i frulama; koji čine sastavni dio njihove svakodnevice, a drama započinje tako što prvi čobanin, oko kojega su se okupili ostali, »spjevava stihove i reda ih u pjesmu«. Stihovi su epski deseterci, a spjevavaju sadržaj drame: suodnos »silnika« i »nevoljnika« odnosno suodnos dobra i zla preko fabule u kojoj bogat a nasilan čovjek, gonjen unutrašnjim mračnim porivom, srlja iz zla u sve veće i veće, umnaža zlo uništavajući oko sebe prirodno dobro. Takvu jednu stiliziranu pjesmu, opet u desetercu, izvodi obeščašćena djevojka. Ona zatim svoju jadikovku poantira stihom *Padni na njegov djevojačka kletvo!* i, kako već takvi likovi i u usmenoj poeziji postupaju, završno izriče proklinjanje:

Vedro nebo gromom zagrmjelo
Crna noćca ognjem razdanila
Ognjište se ledom okovalo
Ožednjeli izvori studeni
Crni Marko, crn ugarak bio
Crn ti gavran na krovu graktao
Sve ti tvoje vatra progutala
Ubila te kletva djevojačka!
U oku ti tuga gnijezdo svila
Štarost svoju samac samovao
Gdje užino, tamo ne večero
Bezdanzi te putem presretali
Orlovi ti oči iskljuvali
Utrobu ti vuci raznijeli
Ubila te kletva djevojačka!
Sjeme ti se tvoje izmetnulo
Svog poroda nikad ne vidio
Ubila te kletva djevojačka!

Autor u drami koristi dakle kompozicijsko-fabularni postupak usmenoknjiževne balade i ujedno oblikuje pjesnički stihovani tekst u stilu istoga tipa narodnih balada. Taj stihovani tekst spjevan na narodnu, ne dovršava radnju tipičnu za balade; to će učiniti dramska radnja, navješćivanje ishoda i jest funkcija interpoliranoga segmenta: kao i u usmenoknjiževnim baladama, glavnoga će dramskoga lika stići djevojačka kletva. Jedna je deseterački stilizirana pjesma umetnuta u devetu dramsku sliku (to je ona koju spominjemo u bilješci 7) a drama završava poantirano: narodnom tužbalicom. U četvrtu je sliku inkorporirana i jedna, opet stilizirana, basma zajedno s kontekstom izvođenja basme protiv neroda. U drami likovi izgovaraju rečenice u kojima svoje misli poantiraju poslovicama, a njihove su rečenice vrlo često tvorene i epskim desetercima: *tako nosim dok se odmori*⁸ (deseterac: »tako nosim dok se ne odmori«); *Nema takve zemlje nadaleko*; *Ali što nije to još može biti* (»Al što nije, to još može biti«); *Dva su momka zbog nje poginula*⁹; *Da zemlju našu tuđa ruka kopa i ore* (»zemlju našu tuđa ruka kopa«); *Sve kovano žeženo zlato* (»Sve kovano sve žeženo zlato«)¹⁰ itd. Tako tvorene rečenice nisu eventualno neprevladani ostatak usmenoknjiževne tradicije, već autorov svjesni postupak. Budući da, prema zahtjevu dramskoga htijenja i prema fakturi drame, likovi ne govore regionalnim karakterističnostima, već normativnim književnim jezikom, njihova je rečenica — poput ostalih dijelova scenske fature: pozornice, glazbene pratnje, kostima — samo stilizirana »folklornim« posuđenicama. U govorenu rečenicu inkorporirani epski deseterac u funkciji je dakle nadambijentalnosti i nadtemporalnosti odnosno u sukladnosti je s ruralnom izvornom drevnošću i s dekonkretizacijom vremena i prostora.

Ahistoričnost i ageografičnost zbivanja u *Nakotu Balabana* još su izrazitije, a apstrahiranost konkretnih podataka veća, pa su stoga opći ljudski elementarni sadržaji u svomu neprolaznu značenju ovdje ilustrativniji. Dramska je radnja oblikovana po zakonitostima globalne metafore, kakve su u to doba bile stvarane u svijetu i u nas, ne samo u drami, već i u poeziji, prozi, filmu itd. Prozna globalna metafora je i Kalebova *Divota prašine*, a *Nakot Balabana* sadržajno najviše podsjeća na Kalebov roman *Bijeli kamen*. Elementarnost i izvornost ljudskoga postupka očitovana unutrašnjim lirizmom i kobnim dinamizmom podsjeća još na poeziju elementarizma npr. Tomičića ili Vesne Krmpotić, gdje je usmena književnost jednako stilski funkcionalna. U *Nakotu Balabana*

usmenoknjiževni je prilog manje razrađivan a više naznačivan (srodno je i u dvama Kalebovim romanima, što zavisi o koncepciji djela; srodnost ostaje i u stilskoj usporedbi s prethodnim djelima dvaju autora). On redovito naznačuje izvornost ljudskoga angažmana, pa Budak zacijelo ima na umu, kako već spomenusmo, Horvatićevu poeziju dok oblikuje tekst što će ga u razgovoru sa Starinom izreći Jablanko u trećoj slici:¹¹

Takve su uvijek bile i ostale. Voljele su mangupe. Kockare i razbijače. Ljude koji piju, pjevaju i igraju. Lole! Bekrije! Sve naše narodne pjesme o tome pjevaju, a upravo takav bio je Balaban. Naslušao sam se kao dijete, a i kasnije, priča o tome Balabanu. Mogle bi se knjige o tome napisati. Uzeo je ljepoticu. Krv je padala za nju. I nije mu to bilo dosta. Napastovao je i vaše žene. Nije smjela ni jedna sama u goru ni u polje.

Narodna će pripovijetka, opet samo u natuknicama, biti prisutna npr. na početku četvrte slike, u kojoj neobični a mržnjom prognani Divljan, kao lik koji je srastao s izvornom prirodom, smišlja bajke i slične pripovijesti. Divljanovi se tekstovi i vrijednosno razlikuju od drugih bajka koje se pripovijedaju u selu iz kojega je izgnan. Selo kao organizirana zajednica komentira Divljanovo izvorno povezivanje s prirodom i njegovu sposobnost razumijevanja nemuštog jezika i proricanja vremena. U sličnoj je funkciji bajka i u petoj slici, u kojoj lirski dijalog vode Dunja i Divljan. I ovdje bivaju umetnute pojedine stihovane cjeline, uz autorovu težnju da ih što više defolklorizira, a približi pisanoknjiževnom stvaralaštvu, što proizlazi iz potreba dramske radnje i metaforičnosti njezina toka. Usmenoknjiževnima su najbliži primjeri s početka sedme slike, i to stoga što ih izriču seljani kojima oni izopćuju Divljana, pa je primijenjena narodna rugalica. Budući da je Divljan književni navni stvaralac predočen u izvornosti vremena i prostora, njegov je pjesmotvor potkraj šeste slike približen pisanoknjiževnomu stilu transformacijom epskoga deseterca. Time je postignut lirski stih primjeren sadržaju koji izriče i time je totalizirano vrijeme stvaralačkoga čina:

Trepću zvijezde
šuma mrakom miri
žubor svjetla
dan pod dlanom diše
Gdje si draga
želja se rodila
nestao sam
ne traži me više
U tebi sam
utopljen u krvi
u oku ti
jezeru duboku
Kamen puca
rudi rumen zlata
dođi draga
u trku i skoku
itd.

Epski deseterac fakture 4 + 6 transformiran je lomljenjem: prva četiri sloga čine jedan stih, a postpauzni dio drugi stih. Tim postupkom pisana poezija redovito nasljeduje usmenoknjiževnu versifikaciju. Usmenoknjiževnim prilogom oblikovana je i tužbalica koju na kraju drame nariče Dunja nad mrtvim Divljanom. Dašto, dramski je jezik, s obzirom na ahistoričnost i ageografičnost radnje, književnonormativni, ali će on zbog izvornosti zbivanja biti protkan pokojom poslovicom, ruralnom metaforikom i sintagmatikom usmene književnosti.

Nego: prije no što nastavimo s tipologijom dramskoga stvaralaštva prema stilskom kriteriju i prisutnosti usmene književnosti u njemu, ukazat ćemo i na one tipove koji ne primjenjuju usmenoknjiževno gradivo, pogotovu dok još nismo iscrpili sve Budakove naslove kojima smo započeli kronologiju dramskih stilova. Prvo je riječ o dramama koje se služe antičkom, redovito starohelenskom mitologijom u sagledavanju ljudske usudnosti; neovisno o vremenu i prostoru, već ovisno o čovjeku samomu (najviše Matković, ali i drugi, npr. Šoljan, Fabrio, Horvatić i ostali).¹² Zatim je riječ o dramama čija se radnja, po ugledu na evropsku dramatiku, najčešće smješta u zatvoreni prostor ili u bilo koji drugi srodno izdvojeni a nerijetko bizarni i apstraktni ambijent sa svrhom da tako bude što ilustrativnije istaknut etički ljudski postupak. Naslovima

mu pripadaju od Budakovih drama *Svjetonik* i *Zaboravljeni*, od Raosovih *Dvije kristalne čaše*, *Dvije tisuće i prvi* i još neke, zatim Božićev *Pra-vednik*, Šoljanova *Klopka* itd.

Među paraboličnima dramskim djelima stanovit je dio ostvaren bez značajnijega udjela usmene književnosti, dok je drugi više govorom, mišlju i idejom označivao npr. izvorni ruralni kontekst negoli obilatijim ili šire funkcionalnim usmenoknjiževnim ili etnokulturološkim podacima. Bakmaz u svomu prvomu dramskom tekstu, pastirskoj igri *Kupido* također smješta radnju u ruralni pastirski ambijent, služeći se pastoralama starije književnosti, ali i narodnim vjerovanjima, navlastito onima koji navješćuju zlu kob, narodnom mišlju, donekle obredima, a najvećma izražajno: psovka, kletvama i proklinjanjima intenzivira suodnose među likovima. Slično će se zbivati i s *Jahačima Apokalipse*.⁴³ Taj Bakmazov dramski tekst naprosto vrvi psovka i međusobnim proklinjanjima likova. Sve su one porijeklom iz Dalmatinske zagore, u kojoj se radnja zbiva na božićnu noć, zbog čega je u tekst interpolirana i božićna starohrvatska narodna pjesma. Zatim: jedan ženski lik se brani od napastovanja dvokratnim izvođenjem jedne lirske pjesme. Muški likovi izvode brojne dalmatinskozagorske dvostihovane pjesme zvane inače ganga, a u dotičnu ambijentu rera i otkanje. Kao i inače, ganga je ovdje češće društvenoga i ljubavnoga sadržaja, ali su i brojni naglašeno lascivni primjeri, što se smatra ambijentalnim svojstvom, za razliku od drugih sredina (Hercegovine npr.). U tekstu je i poveći broj poslovice, izreka, narodnih metafora, frazeologizama i sintagmatike ruralnoga govorenoga jezika.

Neke Šoljanove dramske parabole (npr. *Lica*) i one u kojima se likovi ponašaju poput likova tzv. mlade proze (drama *Potop* npr.) češće se koriste narodnom poslovicom, kako to već biva i u mladoj prozi, navlastito Šoljanovoj.

Ako smo već kadri povlačiti analogije s proznim stilom s obzirom na interferentne procese već tamo od poslijeratnih početaka pa eto sve do tzv. proze u trapericama, onda da ukažemo i na to kako u drami stilska podudarnost doseže i tzv. foničnu poeziju, dašto ovisno o tomu koliko dramski oblik može iskazati stvaranje ne jezikom već u jeziku, a što je u usmenoknjiževnomu sustavu realizirano odavna, a pisano stvaralaštvo istom u novije doba, pa onda i koristi usmenoknjiževni oblikovni postupak. U usmenoknjiževnomu sustavu taj oblik nazivamo bro-

jilicom, jer ubrzano i ritmički nabraja pojedine zvonke elemente, a estetika se zasniva upravo na muzičko-akustičkim svojstvima jezika, a manje na jezičnim značenjima. Suvremena je pisana poezija prešla i na taj način izražavanja, a služi se njime i dramsko stvaralaštvo. Ta stvaralačka igra asemantičkim svojstvima jezika ostvarivat će estetiku akustičnosti i sudjelovat će u oblikovanju više dramskih tekstova. Budakovo npr. djelo *Na trnu i kamenu* (1958) izaziva »smijeh i suze u pet slika« brojiličkim narodnim stilom:

... Kažu što kažu, što kažu. A kažu, što kažu, da ne valja bit, što kažu, taka kaka si ti. Eto što kažu, ako š' znat što kažu. Ljudi, što kažu, kažu uno što kažu. Al što kažu, kažu. I kažu, što kažu, da kažu. Tako j' to, što kažu, man, što kažu, što kažu to i kažu. I kažu, što kažu, nako kako kažu.

MANIŠA: Ajme, ajme, Ivanda! Čuste li ovaj divan? Zavrzlake, što kažu!

IVANDA: Što kažu, ja što kažem, što kažu, kažem. Al ima i', što kažu, koji kažu, a, što kažu, ne znaju što kažu. I kažu, što kažu, to što kažu tek da kažu, a što kažu, ništa i ne kažu, jer ti uni, što kažu, kažu...

Tomu završnomu Ivandinu monologu srodna je dikcija seljaka Pipe iz komedije *Tišina! Snimamo!* (1961) A da je citirani segment brojilički oblikovan, nećemo ilustrirati usmenoknjiževnim primjerom, već jednim Kaštelanovim, na narodnu tvorenim:

Što je to da je to što je to, to

Što nije da nije što nije, nije

Eto to, to je to pa je to što je to

A nije što nije

(*Jedna pitalica i jedna rugalica*, iz zbirke *Divlje oko*) Da je takav način oblikovanja teksta prisutan u poslijeratnomu razdoblju kao pjesnički smjer, osim Kaštelanove, potvrđuje još Dizdarova, Balogova itd. poezija. U svih je njih ili u funkciji izricanja rugaličko-komičnoga ljudskoga svojstva ili kao autohtona asemantička akustička tvorevina. U komediji *Tišina! Snimamo!* komični se efekti postižu npr. na jezično-izražajnim suprotnostima, asocijacijama, pučkim etimologijama i još širom igrom riječima. Tu su jezik, njegovi zvukovni elementi i odnosi u jezič-

nomu sustavu iskorištavani u vrlo širokomu rasponu. Brojiličko-retorički i asemantičko-fonični način izražavanja poslije Budaka najviše je prisutan u scenskim djelima što ih zajednički pišu Mujičić, Senker i Škrabe.¹⁴ No, kako to već znade bivati, pojedini se naslovi mogu svrstavati u više tipova. Onako kako navedeni Budakovi naslovi *Na trnu i kamenu* i *Tišina! Snimamo!* udovoljavaju socrealističkoj koncepciji, tako i djela trojice autora sadrže svojstva prema kojima ćemo ih svrstati u onaj dramski tip koji usmenom književnošću sagledava povijest kao stalno opetovanje zbivanja. Na tomu ćemo mjestu izdvojiti brojiličko-akustički postupak oblikovanja teksta u nekim dramama navedenih autora.

Dramski tekstovi društvene ili društveno-političke tematike također će se poslužiti etnokulturološkim gradivom zbog prirode svoga motivsko-tematskog svijeta i dramskog htijenja. Tako Pricina *Zemlja* apsorbira ruralni govor u onomu sloju dvaju paralelnih scenskih tokova što ga ostvaruju likovi koje je revolucija izbacila iz sela ravno u velegrad. U Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrđuša Donja* usmena je književnost, posebno epska pjesma, pripovijetka i narodna ganga (terminološki preciznije *rera* odnosno *ojkanje*) u funkciji političke groteske. Stjecajem okolnosti — podsjetimo se — dogodilo se da je jedan seoski lik gledao u Zagrebu *Hamleta* i on ga doživljava i sumještanima pripovijeda kao bajku, dok je redatelj doveden u situaciju da *Hamleta* prevede i na scenu postavi u epskim desetercima, te da se umnogome pjeva regionalni dvostih, primjenjuje pučka etimologija, izriče poslovice, psuje i proklinje te da je izmiješano usmenoknjiževno ambijentalno gradivo i narodni način mišljenja s onodobnim vrlo frekventnim revolucionarnim pjesmama i parolama tvorenim oponašanjem usmenoknjiževnoga stila.

U poslijeratnom razdoblju središnje mjesto zauzima onaj tip dramskoga stvaralaštva koji tumači ljudsku povijesnost upravo narodnom kulturom i po tome biva najbliže i najcjelovitije podudarnim poslijeratnoj poeziji i prozi. Riječ je o stvaralaštvu koje interpretira povijest kao stalno opetovanje istoga i pri tome pojedine povijesne segmente izjednačuje s našom suvremenosti, nerijetko baš preko drevnih ambijenata i njihove usmene književnosti. Kažemo li da je središnji dio poslijeratne hrvatske književnosti u znaku stećka, srednjovjekovnoga nadgrobnog spomenika, onda pri tomu mislimo da je sam stećak, pa i epigrafika inače, sadržajem i oblikom vrlo čest ili da je riječ o govoru drevnih ambijenata i uopće o usmenoj književnosti čiji su interpolirani

primjeri iz razdoblja stećaka.¹⁵ (Podsjetimo se: tekst sa stećka ulazi u zbirke usmene poezije.) Ta tvrdnja dašto biva još uvjerljivijom pridružimo li navedenim posuđenicama pisanoknjiževne podatke preuzimane iz srednjovjekovlja i drugih najstarijih razdoblja ili pak ona pjesnička, prozna i dramska djela koja primjenjuju regionalno usmeno stvaralaštvo u skrbi za narodnosno i nacionalno (npr. Kaleb, Božić, Franičević, Vučetić i drugi). Kada govorimo o ovomu tipu književnosti, ne pretpostavljamo dakle samo razlogovsko filozofsko pjesništvo i eventualno prozu gdje bi stećak funkcionirao kao filozofski znak za apsolutno vrijeme i apsolutni prostor, već je taj postupak svojstvo i izvanrazlogovskoga stvaralaštva. Ako ne ništa drugo, drevnost označuje solilokvijalnost u suvremenosti: dašto, paralelno oskudnoj suvremenosti. Nego, drevnost je ipak najčešće u funkciji nacionalnoga elementarizma, koji pojedini pisci, u posebnim naslovima, nadopunjuju solilokvijalnošću. Takva je npr. Mirićeva, Laušićeva, Raosova itd. proza; Ujevićeva, Dizdarova, Kaštelanova, Ivaniševićeva, Pupačićeva, Horvatićeva itd. poezija. Tako biva i u jednomu dijelu dramskoga stvaralaštva. U tumačenju svijeta kao stroge slike, svijeta historijski nepromjenljiva, usmena književnost biva sredstvo apsolutizacije i vremena i prostora. Od drama koje dekonkretiziraju i prostor i vrijeme, već smo spominjali Budakove *Žedan izvor* i *Nakot Balabana*. Međutim: kao u poeziji i prozi, i ovdje jedan dio stvaralaca odstupa od takve sheme, poznate i dalje od hrvatske književnosti. Nova će varijanta također totalizirati vrijeme, ali će — za razliku od prve — konkretizirati prostor, ističući tako nacionalnu baladičnu dijakronijsku istost. Raosova tragedija *Autodafe moga oca* npr. primjenjuje narodnu građu i geografski definira dramski tok, ali se novovjeka zbivanja vertikalno izjednačuju s prošlima semantikom srednjovjekovnoga stećka, koji inače faktično opstoji u mjestu zbivanja dramske radnje.¹⁶ Apsolutizacija vremena često je začeta ili biblijskom pojavom svijeta ili prapočetkom nacionalne povijesti. Zato npr. u Laušićevu romanu *Klačina* (1970; srodnu će apsolutizaciju vremena provesti i Raos u *Prosjacima i sinovima*) biblijska imena od Adama pa nadalje i biblijski stil bivaju komplementirani narodnim stilom i narodnim imenima, pogotovu što biblijska imena karakterizira zla krv, želeći na taj način sugerirati praistost ljudskoga roda, te u njoj i nacionalne povijesti, koja je bez izgleda na promjenu, pa to onda biva ilustrirano likovima i zbivanjima posuđenima iz epske poezije i baladom, koju se u svrhu poistovjećivanja prošlosti i sadašnjosti, izvodi poantirano u naše dane:

Gavran grče na jeli zelenoj,
A vuk vije na stini studenoj.
Pa mi gavran tica progovara:
»Bolan vuče gladni pobratime,
Ima l'kakva po klancima mesa?«
Odgovara zlogodina vuče:
»Oj gavrane crni udesniče,
Puni klanci sasičena mesa!« (Itd.)

Po prilici u isto vrijeme (godinu dana prije: 1969) objelodanjena je drama Nedjeljka Fabrija *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* U nju će završno biti interpolirana narodna pjesma biblijske motivike:

Piše knjigu Kriste gospodine
a na ruke staroga Abrama
da će njemu na obide dojti,
š njim četiri sveca vandelišta,
oni neću mesa janječega,
ni baškota kruha bijeloga,
niti oću vina crvenoga,
već da kolje sina Benjamina
da ga njemu za obide sprema.

Interpolacija upravo primjera opravdana je poetičkim podacima djela: što je drama srednjovjekovni mirakul, dakako u paraboličnoj stilskoj funkciji; što poistovjećuje povijesna razdoblja od ljudskoga iskona do primjene na hrvatsku istost i što u tomu istomu nacionalno-egigentnomu kontekstu tumači bitna moralna pitanja našega vremena i značenje žrtve i odanosti u ljudskomu i navlastito nacionalnomu opstan-ku.¹⁷ Završavajući dramu, Fabrio je imao na umu jednu varijantu taman citirane pjesme u kojoj nakon što je otac bio spreman iskazati Bogu ljubav žrtvovanjem sina, čuje se iz visina Božji glas da toga ne čini jer mu je milost već uslišana. No, ovdje je došlo do odstupanja od toga sadržaja jer je u dramu, a za razliku od pjesme, izostao razlog za milošću: nakon što brojni glasovi žudno vape milost u oluji koja potapa baštinu, čuje se Nadglas koji poantno završava dramu odsječ-



MARIJAN MATKOVIĆ
TIGAR
DRAMA















nim NE! Nacionalne dijakronijske oznake posuđene su ili iz usmene književnosti ili iz epigrafike. Ime Vitko, na primjer, kako se zove dramski lik koji tragično skončava svoj život, preuzeto je svrhovito iz glagoljskih natpisa. (Drevna epigrafika i usmena književnost — od epigrafike npr. *Bašćanska ploča* i stećak — srodno su srasli i u Pupačićevu ciklusu *Moj križ svejedno gori*.) Primijenjena je i narodna pjesma *Marina kruna*, za koju su povjesničari sve tamo od Viitezovića držali, valjda pogrešno, da govori o propasti hrvatskoga kraljevstva i hrvatske samosvojnosti. Tako je shvaća i Drago Ivanišević interpolirajući je segmentarno u zbirku *Jubav*. U istu svrhu biva komentirana epska deseteračka pjesma zajedno s poezijom dugoga stiha (bugarščica) a ujedno i povezivana s pisanoknjiževnom *Urotom Zrinjsko-Frankopanskom* i s povijesnim podatkom tragično očitovanim u Bečkomu Novomu Mjestu (Wiener Neustadt). Starica Nuncula služi se narodnom mišlju i adaptira narodne poslovice osnovnoj ideji djela: *Jao si ga onome tko tuđu ili vlastitu vatru zaprete; Jer rečeno je: »Tko vlastitu kuću zapusti, vjetar žanje«*. Jedan lik sluti prisutnost drugoga lika »poput zlog junaka iz narodne priče«: *»U hu, u hu, sužnju, ovdje čovječja kost miriše; koji imade? kazuj odmah!«*. Scenska se radnja zbiva u vremenski nepovoljnim uvjetima (dašto, metaforički) pa je umetnuta jedna molitva koja se u narodu izgovara onda kada grmi, zajedno s narodnim vjerovanjem koje likovi prepričavaju, da će Irudicu Sv. Ilija usmrtiti na Sudnji dan jer je dala pogubiti Sv. Ivana Krstitelja.¹⁸ Sudnji dan navješćuje vječna Nuncula, a realizirat će se na kraju drame u obliku potopa. U traganju za usmenoknjiževnim i etnokulturološkim gradivom kojim bi ostvario dramsko htijenje i potkrijepio dramsku ideju o propadanju i rasutosti baštine — da parafraziramo leksik jedne Horvatićeve zbirke pjesama¹⁹ koja je motivski srodna Fabrijevu mirakulu umjesto da navodimo druge pjesničke i prozne naslove — autor je tražio primjereno gradivo po zbirkama usmene književnosti. Molitvicu i komentar uz nju autor je vjerno preuzeo iz 27. knjige edicije Pet stoljeća hrvatske književnosti: *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, priredio Nikola Bonifačić Rožin, Zagreb, 1963.²⁰ Lirske je pjesme preuzeo iz *Narodnih lirskih pjesama*, knj. 23. iste edicije, priredio Olinko Delorko, Zagreb, 1963.²¹

Iz istih vrela, ali u puno obilatijoj mjeri preuzet će Dubravko Horvatić usmenoknjiževno gradivo i njime oblikovati »fantastični igro-

kaz u tri čina na temu iz davnih vremena« pod naslovom *Sveti Juraj i zmaj*.

Ostvarujući djela istoga poetskoga htijenja, događalo se da je više autora primjenjivalo iste usmenoknjiževne tekstove, pa čak posezalo i za istim vrelom. Navedena pjesma iz Laušičeva romana (s manjim razlikama) prisutna je i u Horvatićevoj spomenutoj drami, koju je ovaj doslovno preuzeo iz Delorkove zbirke. Spominjali smo *Marinu krunu*, koju koristi Ivanišević u poeziji, Fabrio u drami, a prisutna je i u Delorkovoj zbirci. Srednjovjekovnu legendu i našu pisanoknjiževnu pjesmu o tome kako je Sveti Juraj savladao višeglavoga zmaja pretvara u dramski oblik Horvatić, a to isto čine s bajkom sličnoga sadržaja Mujičić, Senker i Skrabe u *Priobalnomu triptihu ili Domagojadi*: ovdje Horvatić primjenjuje jurjevske obredne pjesme, oni pak u komediji *Kako skinuti boga ili Plut*, itd.

Onako kako u pjesmama šezdesetih godina prizivanjem starih narodnih pjesama totalizira vrijeme, a u dvostihu s naslovom *Stecak* i vrijeme i prostor, tako će Horvatićevo doslovno prenošenje zapisa sa stecaka, zajedno s lirskom pjesmom, brojnim poslovicama, basmama, molitvicama, blagoslovima itd. funkcionirati i u dramatizaciji srednjovjekovne legende o Svetomu Jurju i zmaju. Već činjenica da je usmenoknjiževno gradivo iz različitih narječja odnosno da se njime služe seljaci, a ne Vojvoda i njegov zmaj kao nosioci zla, dostatno jasno govori da je riječ o nacionalnoj problematici u povijesnoj okolini. Dijalozi su protkani nekim stihovima iz teksta *Pisan Svetago Jurja* s kraja 14. stoljeća, također izričajnim cjelinama iz drugih djela starije pisane književnosti; ali ono čime je medievalna tematika oblikovana, pretežito je izraz više oblika usmene književnosti, a ponajvećma faktičnim cjelovitim zapisima. Scenska radnja započinje primjenom usmenoknjiževnoga primjera iz *Ranjinina zbornika* (1507) »Rode moj, moj dobri rode« i isti će ga lik naknadno ponavljati više puta. Budući da taj zapis donosi Delorko u *Narodnim lirskim pjesmama* i budući da Horvatić interpolira više balada iz te zbirke,²² zaključujemo da je i taj primjer odatle a ne možda iz Starih pisaca hrvatskih. Dijalozi su tvoreni mnogim poslovicama različitih dijalekata, a izabrane su prema tematskomu kriteriju igrokaza, što znači prema mogućnosti izricanja narodne neprestane borbe protiv zlih sila,²³ a ponajviše ih je iz Bonifačićeve knjige *Narodne drame, poslovice i zagonetke*. Dašto, tu su i brojni frazeolozi kao dijelovi narodne

kolokvijalne rečenice; zatim poredba, metafora, kletva: *Svi puni pameti kao pijavica kostiju* (str. 51); *tresti se kao šiba* (54); *tako mi očinjeg vida* (54); *tako mi zemlja kosti ne izbacivala* (54); *kamen i zidovi u ovom gradu imaju uši* (56); *sravniti nekoga sa zemljom* (63); *nestao kao da ga zemlja crna progutala* (67); *dati petama vjetra* (67) itd. Onako kako bivaju umetnute pojedine sintagme *Pisni Svetago Jurja* i drugih medievalnih tekstova, tako se umeću i dijelovi stečka —

JURAJ: Ah, nije mi do smijeha, ma družino, nije nikako. Idem ovom zemljom, a svugdje mramorovi onih što ih sa zla dojde končina, pa još mole da im kosti tko ne pretresa, a od njihove pak ruke nitko ne bi mrtav, ni dan ubit... (70).

Narodna misao i narodna vjerovanja u nepromjenljivomu kontekstu zla s kojim se narod nosi, također su prisutni u govoru seljaka: *kućni vragodusi, vragomile i vragočeda* (49); *zmiје i jakrepi* (57); *Mračaj, More, Hudej i drugi vragodusi i vukodlaci* (61). U dramskom su tekstu prisutni i narodni retorički oblici, egzorcizmi kojima se istjeruju zli duhovi; basmu npr. izriče Starac kada se seljaci sučeljavaju sa stražom Vojvodinom (69—70):

Sačuvaj, Bože,
od rdavih očiju,
od zločestih ustiju,
od svake muke i bola,
i teškoće i uroka.
Od devet osam
od osam sedam
od sedam šest
od šest pet
od pet četiri
od četiri tri
od tri dva
od dva jedan
od jedan — nijedan!

Vojvoda je zmajev namjesnik, a Sveti Juraj je branitelj naroda, pa je ta basma primjerena scenskoj epizodi i ukupnom dramskom toku: zmaj je devetoglava neman kojoj Juraj postupno i u ritmu odbrojanja

basme od 9 do jedan i nijedan odsijeca glavu po glavu.²⁴ Starac izgovara i jednu narodnu molitvu protiv zlih sila,²⁵ a prethodno je autor primijenio segment narodne retoričke vrste rugalice odnosno njezine podvrste lagarije (50). Uz lik Svetoga Jurja prirodno su vezane prigodne lirske pjesme o zelenomu Jurju, pa se one završno u kolu pjevaju nakon što je savladan zmaj (73—74). Osim što je na taj način ocrtan narodni život, mentalitet, svijest, težnje, autor govorenu rečenicu ostvaruje i epskim desetercima i lirskim stihovima (najčešće osmercima i sedmercima), također dikcijom narodne pjesme. U tekstu su svi takvi primjeri vrlo česti, nađu se čak i u didaskalijama. Budući da je Sveti Juraj narodni patron, narodni će likovi blagosivati sveca-osloboditelja elementima narodne zdravice.²⁶

Srednjovjekovni događaji, starinska usmena poezija, srednjovjekovni nadgrobni »bilig« zvan stećak, etnokulturološki i povijesni medievalni podaci kao sredstvo govora svakoj suvremenosti, objedinjeno su se našli i u *Bosanskoj trilogiji* Nikole Šopa,²⁷ pjesnika metafizičkih i kozmičkih preokupacija, koji se eto potkraj života vraća drevnosti zavičaja. Ta drama u slobodnomu stihu ili pak dramska poema uvjetno je povijesna; ona doduše koristi povijesni podatak propasti srednjovjekovne bosanske države (scenski se postavlja u godinu 1463); ona uvažava društvene i duhovne realije — kralj Stipan, duhovno i egzistentno-povijesno značenje bosanskih franjevaca, odnose s Rimom, trgovinske i druge veze s Dubrovačkom Republikom i naravno prodor Osmanlija — ali povijesni podatak ni ovdje ne funkcionira faktografski, već je naprotiv izdignut na mitsku razinu ahistoričnosti, pa je *Trilogija* i primjenom usmene književnosti i spoznajno integrirana u stilski tipično poslijeratno hrvatsko stvaralaštvo. Autor uvažava narodni govor ikavicu, foneme i morfeme ambijentalnoga, medievalno pretpostavljenoga govora, a ponajviše usmenu književnost i njezin izraz. *Bosanska trilogija* je naslovljena tako da su već izvanjski primjetljivi ambijentalni narodni podaci: *Na bosanski Ivandan* (prvi dio), *Kroz vrevu stećaka* (drugi dio) i *Bosna šaptom pade* (treći dio). Naglašeno je primjetljiva prisutnost usmene predaje i legende kojima se uobličava simbolička predodžba suodnosa ljudske sile i ljudskoga duha; tu su i ustaljeni oblici narodnoga života; tu su i narodna vjerovanja, srednjovjekovna znamenja, hodočašća, obredi, običaji. Stihovi su često tvoreni transformacijom epskoga deseterca i lirskoga osmerca odnosno tipičnostima njihove fakture; zatim blažom transformacijom nekih podvrsta lirske poezije: tužbalice, poskočice, ljubavne pjesme, stihovanih molitvica, Plačeva Marijinih. Relativno su brojni pare-

miološki primjeri, narodna metaforika, sintagmatika, tautologija, pleonazmi i srodni dijelovi kolokvijalnoga narodnog stila. Sav je taj usmenoknjiževni i kolokvijalni materijal transformativno prenapregnuto interpoliran u individualizirani moderni stih, a služi kao naznaka medievalno-ambijentalne, ali i nadpovijesne i nadambijentalne egzistentnosti. Cijeli je dramski tok zapravo oblikovan usmenoknjiževnim prilogom. Jezično i stilski on je transformativno individualiziran i otkrivamo ga u potpovršinskom sloju, sadržajno je pak razrađivan, zadržavajući apstrahirana svojstva, metaforičnost, paraboličnost primijenjenih primjera. Svojestvo usmene književnosti da stvarne podatke apstrahira, autor ne očitava niti konkretizira: npr. poredba »malen kao zrno« neće uopće biti primijenjena, već će lik stvarno postajati malen tako da ga turske uhode ne pronalaze; ili poslovice *Bosna šaptom pade* ne poantira povijesne činjenice po kojima je Bosna brzo pala, već dramski tok teče apstrahirano i šapat scenom odista traje. Tako su razrađivane npr. i legende i sadržaji drugih usmenoknjiževnih primjera, pa likovi po istočnjački lete na sagovima, jedan je lik dramski stvarno prisutan na tristo mjestu, pri čemu se podrazumijeva mnoštvo utvrda, itd. Za svakoga istraživača pravo je zadovoljstvo rekonstruirati primjenu usmenoknjiževnih posuđenica u stilskom oblikovanju djela. Navest ćemo nekoliko ilustrativnih potvrda. Evo prvo nekoliko deseteraca (s naznakom stranice u knjizi): *usred ove pokore ivaja* (12); *i nestanu svati u plamenu* (22); *Kakvo (to) čudo nad Bosnom se zbiva* (29); *među stečke sitno zaigrajte* (45 — osim deseterca, »sitno zaigrajte« je i postpauzni dio epske formule); *Ne znaš pravo kome (veći) selam dati* (74) i slično. U segmentu

Odletješe, preletješe ti gavrani crni,
i sletješe na carevo polje (31)

prvi je deseterac ispostavljen uvažavanjem prve a izostavljanjem druge riječi od četiri sloga, oba puta pretpauznoga dijela, ili obratno: izostavljanjem prve a uvažavanjem druge riječi. To ocjenjujemo transformacijskim postupkom u primjeni epskoga stiha i jedan je od češćih načina oblikovanja rečenice bez obzira na to o kojemu je usmenoknjiževnom podlošku riječ. Navest ćemo i nekoliko fragmentarnih epskih tipičnosti, ukrasne pridjeve, sintagmatiku i leksik: *silni, raja, jezđiti, danak, drangulija puna, ljuta guja, svitli car, rusa glava, junački megdan, šećerli đakonija, virna sluga, alaj barjak, srmali dolama* itd. U stihu i prvi od

sviju kralj Stipane (11) vokativ je u funkciji nominativa, u stihu »Otkuda ti ovdje, *neznana katano*« upotrijebljen je postpauzni dio epske formule koja u epskoj pjesmi ima svoju varijantu-formulu *neznana delijo*, a ovdje se ne upotrebljava, dok je sintagma *neznana katano* učestalo prisutna. U dvostihu

on te već čeka u busiji
u jadicovcima onim u klancima (57)

došlo je do pretvorbe epske sintagme *klanci jadicovci* razdvajanjem formulativnih dijelova a primjenom reduplikacije prijedloga kao postupka usmenoga pjesništva. Na deseteračkoj formuli tvorena je i slijedeća metričko-sintaktička cjelina: *ali on ode dalje od vrata do vrata, od kule do kule* (77). Na versifikacijsku razinu epskoga deseterca izdignuta je i poslovice *Bosna šaptom pade*:

kako Bosna niti pisnu niti škrinu,
nego muklo gluvim šaptom pade (78).

Sličnih bismo potvrda mogli navesti i opetovati transformativne postupke s obzirom na lirski stih, navlastito osmerac. Za razliku od epske pjesme, iz *Trilogije* bismo mogli izdvojiti cijele grupe transformiranih lirskih pjesama više vrsta, koje na dotičnu mjestu stoje kao zamjena stvarnim usmenolirskim primjerima (npr. na str. 25, 31, 65, 67, 73. i drugdje). Onako kako smo jedan Šopov stih rekonstruirali kao dva narodna deseterca, tako je tekst sa stranice 27. što ga izgovaraju kupačice

ONE POD VRBAMA: Kriju jadni da nas vide. Silna čuda čini
sada Ivandanski žarki dan

moguće otčitavati kao tri osmerca, pri čemu je zadnjemu oduzet deminutivni slog *ak*, pa umjesto rime *sada/danak* dolazi do versifikacijskoga poremećaja. Rekonstrukciju je moguće provesti i obratno: drugomu osmercu oduzeti zadnji slog, pa bi zadnja dva stiha bili sedmerci i još k tomu rimovani. Jedno i drugo je autor htio i sugerirati i izbjeći te je onakva postava upravo namjerna. Provedenim postupkom zadržan je usmenoknjiževni ritam, individualiziran je stih i približen govorenomu jeziku a da uz to nije ni izražajno prekinuta veza srednjovjekovnoga

narodnoga podatka s našim vremenom. Naprotiv: obilje usmenoknjiževnoga gradiva ambijentalizira srednjovjekovlje, a njegova transformacija provodi transmisiju povijesnoga podatka na razinu mitskoga. Što se tiče primjene i transformacije pojedinih lirskih pjesama, navest ćemo samo jednu poskočicu funkcionalno tipično transformiranu i interpoliranu. Padišahove uhode češljaju Bosnu tragajući za kraljom Stipanom, koji je »usitnjen u mnoštvo svojih prisutnosti«, pa ga uhode mogu čuti, ali ne i uhvatiti, kralj Stipan u tomu smislu i u skladu s vještim izmicanjem brojnim potjerama, govori u stilu poskočice:

KRALJ STIPAN (sebi u uho):

Oj, uhode, nađite me,
busija vam vaših noćnih,
šaptanja vam poponoćnih,
sluhova vam osluškihivih,
i njihova onjuškivih,
najmanji sam i stog me nije strah,
nije, nije,
haj, haj —
nek me sada nađe padišah,
kad sam rasut na sva mesta,
ima me na trista trista —
hop — hop — (kralj Stipan se nasmijao i poskočio).

Dramski tok završava lirskim osmercima i epskim desetercom. Nakon razgovora Padišaha i franjevca Vrandela, kao najuzoritijih zastupnika dviju strana u srazu, u kojemu siromašni fratar očituje svoju duhovnu nadmoć i odlazi, Padišah žali za njegovim društvom:

Što stadoste, ko ukopani,
potecite za njim svikolici koliko vas ima.
Ajte svi. I ti pašo Mahomete.
Naprid naprid.
Vratite mi Vrandela.
Vratite mi div čovika.
Vratite mi jedinog insama.

Vrandeo je povijesni lik i u toj je epizodi poetsko-spoznajno osmišljen povijesni podatak po kojemu je fra Andeo Zvizdović 24. svibnja 1463. na Milodražu kod Kiseljaka dobio od sultana Mehmeda II. Ahdnamu prema kojoj franjevci i njihovi vjernici mogu slobodno živjeti u granicama turske carevine.

Izjednačivanje povijesnih razdoblja, govor drevnih ambijenata našoj suvremenosti, primjena najstarijih etnokulturoloških i usmenoknjiževnih posuđenica izmiješanih s onima iz pisane književnosti, svojstvo je i scen-skih tekstova što ih zajednički pišu već sponinjani Mujičić-Senker-Škrabe. Nego, njihovi tekstovi povijest interpretiraju komediografski i satirično. Stariji i najstariji historijski podaci uvijek su dovođeni u vezu s razdobljem iz kojega se na prošlost motri, pa ta djela demitologiziraju povijest i ignorantski se odnose prema društveno-povijesno priznatim vrijednostima. Ta ih stil-ska komponenta približava stilu tzv. mlade proze. Komediografsko-satirični ugođaj ostvaruje se fonično-brojiličkim stilom, a s obzirom na to da su svi povijesni segmenti vrijednosno izjednačeni i uvijek mjerljivi našom suvremenošću, te su drame još i u stil-skomu kontaktu s onim dramama koje groteskno tematiziraju današnju stvarnost u moralnomu, socijalnomu, političkomu itd. smislu. Svima je tima tekstovima svojstvo apsolutizacija vremena, a u pravilu i konkretizacija prostora, bilo izravno bilo aludiranjem. Ta će komponenta uvjetovati npr. relativnost ili nepostojanje scenskoga vremena, pa će na sceni novovjek-i povijesni likovi komunicirati s onima iz najstarijih razdoblja ili će isti likovi prelaziti iz razdoblja u razdoblje bez ikakvih poteškoća. Našoj su analizi dostupni samo tekstovi objelodanjeni pod zajedničkim naslovom *Porod od tmine*, Zagreb, 1979. U *Priobalnomu triptihu ili Domagojadi* glavni lik prolazi kroz tri različita vremenska perioda a s istim negativnim ishodom za njega. Tu istost pretežitim dijelom označuje usmenoknjiževno gradivo. Prvi dio triptiha ostvaren je dramati-zacijskom parafrazom bajke, pa ovdje sluga Domagoj savladava višeglavoga zmaja i biva izigran od mletačkoga dužda, ne dobivši obećano blago niti duždovu kćer za ženu. Druga je slika smještena u domaći primorski gradić, a povijesno razdoblje označuju likovi žandara, financa i trgovca kojemu je Domagoj, kao i prethodno duždu, sluga. Oni kao mjesni vlastodršci izigravaju Domagoja tako da ga šalju u Pulu na višegodišnju carsku službu. Osim brojiličko-akustičkih elemenata, koji su u funkciji društveno-satirične i moralno-lascivne fabule, usmena je književnost prisutna lirskom

poezijom i priobalnom varoškom pjesmom. U trećemu je dijelu opetovanost zbivanja tumačena poslijeratnim razdobljem, koje naznačuju: razvoj turizma, gostarbajerstvo i novi mjesni vlastodršci, sada nazvani društvima. Time je taj dio, iako s manje usmenoknjiževnoga priloga, društveno-groteskno srodan Brešanovoj *Predstavi Hamleta*. Motivsko-groteskna srodnost biva proslijeđena još i na komediju *Kako skinuti boga ili Plut*, u kojoj će također narodna pjesma izjednačivati razdoblja, od starogrčke mitologije do asocijacija na novovjekni period. U trećoj slici *Domagojade* »drugovi« se ponašaju srodno onima iz *Predstave Hamleta*, a da je u *Plutu* sadržaj vremenski i geografski izjednačivan, označuje to što u srazu bogatih i siromašnih, plutokracije i demokracije, te prevratnički motivi uvjetuju izvedbu revolucionarne poezije srodne onoj u Brešanovoj groteski. Komedija *Kako skinuti boga ili Plut* pisana je prema motivima istoimene Aristofanove komedije, pa je i ovdje u karikiranom srazu bogatstva i siromaštva prisutna cijela galerija povijesno poznatih likova (pjesnika, filozofa, govornika, građana) ali i seljaka, robova, bogalja i drugih. Seljaci, robovi, invalidi, obespravljeni, muza-pokroviteljica siromaštva, govornik stranke siromašnih pjesnikinja i sve ostalo što je u sloju siromašnih ili zastupa njihove interese, zajedno sa zborom, poluzborom i zborovođom govori u stilu naše narodne pjesme. Najčešće je to epski deseterac, nerijetko i formulativan, ali i u stilu lirske pjesme, npr. prigodno-jurjevske (*Lijepi Hromil krijes nalaže* itd., čin peti); tužbalice i drugih usmenoknjiževnih lirskih primjera. Opsežan usmenoknjiževni prilog u funkciji je izjednačivanja starohelenskih i novovjekih zbivanja te dvaju prostora i njihova međusobnoga komuniciranja. On je i u funkciji muzičko-akustičnoj i satiričnoj. Ta komponenta muzikalnosti i akustičnosti što je ostvaruje upravo usmenoknjiževni postupak, stilski intenzivira komičnost, ironičnost i satiričnost izvedbe. Rekosmo već da je foničnost osnovno svojstvo svih tekstova što ih pišu Mujičić, Senker i Škrabe i da je ona postizana nasljedovanjem brojičkoga načina izražavanja. Ona u poeziji, npr. Dizdarovoj, Balogovoj, Kaštelanovoj i drugoj biva asemantična, kao i u narodnoj brojilici, ostvarujući estetiku akustičnosti, ali u istih pjesnika biva i semantična izričući lakrdijaški ekstrovertirani ljudski postupak u dvojnemu odnosu prema svijetu. I akustičnost i rugalička semantičnost međusobno su uvjetovani u svima trima naslovima *Poroda od tmine*. Rima je redovito sredstvo oblikovanja teksta. Ona ili inicira slijedeću, rimovanu, rečenicu samo akustičkoga učinka ili pak stilski markira lascivne sadržaje, koji su nesumnjivo bili

opsesija vremena kojemu se pripisuju, jednako kao i naše suvremenosti koja u dramama komunicira s u tom smislu srodnim prošlim razdobljima, pa bi lascivnost bilo pogrešno spočitavati autorima. Jedno takvo razdoblje zacijelo je i tzv. humanizam kao međuvrijeme između srednjovjekovlja i jednako moralno realnoga 17. stoljeća iz *Novele od stranca*, prve komedije u *Porodu od tmine*. Brojilički je način izražavanja najkompleksniji u *Tri gracije* »drugoga ata« navedene komedije. A već i njezin naslov *Novela od stranca* oblikovan je brojiličkom jezičnom igrom. Zatim su u tekstu dva lika jedne stvarne osobe: Marin Držić i Marino Darsa, pa u drami sami sebe susreću i na tomu je podatku oblikovana jedna scenska epizoda. To znači da se, kao i u brojilici, estetika postiže duhovitim postupcima u komponiranju teksta; isto tako stvaralačkom igrom unutar jezika, a ne samo jezičnim značenjima odnosno fabularno. Komično-duhoviti učinak ne postiže se uvijek dovođenjem likova u komične situacije, već se on ostvaruje postavljanjem jezičnih podataka i strukture djela u duhovite suodnose. Retoričko-brojiličko nadigravanje oblikovnim gradivom uvjetuje pobrkanost povijesnih suodnosa i rugalički približava ove tekstove narodnim lagarijama (npr. tipa »Poranio Kraljeviću Marko // prije zore na četrnaest dana«). Fonično-brojilički način izražavanja primjenjivan je najviše u svrhu ostvarivanja estetike akustičnosti i prisutan je u svima spominjanim naslovima trojice autora. Prisutan je, čini se (kažemo tako jer tekst nije objavljen, pa stoga ni dostupan analizi), i u njihovu najnovijemu djelu. Djelo nasljeđuje foničnost brojilice i retoričko-brojiličko nadigravanje ponovno povijesnim podacima istarsko-dalmatinskoga priobalnog pojasa, ambijentalnim obredima, običajima, anegdotama i obilato je iskorištena zvonkost pučkoga govora dotične sredine. Da je riječ o brojiličkoj igri jezičnim elementima, upućuje još jednom sam naslov: *Hist(e o)rijada* se daje otčitavati kao *Historijada*, što je u skladu sa sadržajnom osnovicom dramskoga toka, također *Histerijada*, što je u skladu s dramskim htijenjem i interpretacijom povijesnih podataka, ali i *Histrijada*, izvedbeno dakle, jer su je ljeti 1983. prikazivali Histrioni po Istri.

Svrha je ovoga članka bila potvrditi pretpostavljenu prisutnost i funkciju usmene književnosti kronološkim i tipološkim slijedom u poslijeratnoj hrvatskoj dramskoj književnosti. Provedena tipologija dramskih tekstova potvrđuje barem dvoje: a) da su osnovni stilovi poslijeratne poezije i proze analogni onima u dramskomu stvaralaštvu i da je usmena književnost zbog naglašene prisutnosti i kompozicijske funkcional-

nosti vrlo prikladan kriterij za deskripciju poetike razdoblja; b) da je poput poezije i proze, i većina dramskih stilova koristila usmenoknjiževni prilog i da je on sadržajno i funkcijom srodan u svim trima oblicima. Ovdje očitana prisutnost i funkcija usmene književnosti u suvremenoj drami zacijelo pomiče pretpostavljene interferente granice od drame regionalnoga realizma do ostalih scenskih tipova; taj se raspon kreće od prvih, naslijeđenih iz predraća do kronološki najnovijih stilova. Svaki je dramski tip uvijek prema svojim unutrašnjim zahtjevima, što znači specifično dramskoj poetici, posezao za usmenoknjiževnim i etnokulturološkim podacima. Onako kako ne bi bilo moguće razumjeti unutrašnje tokove dramskoga stvaralaštva bez registriranja evropskoga konteksta, još manje bi bio moguć njegov poetički opis bez prepoznavanja usmenoknjiževnog konstitutivnoga priloga.

BILJEŠKE

¹ O opiranjima usmenoj književnosti i o isključivom protežiranju izvanjskih smjerova, kao i suprotstavljanju takvoj koncepciji, dao sam već nekoliko temeljnih naznaka u raspravi *Usmeno stvaralaštvo u suvremenoj hrvatskoj poeziji*, »Radovi Zavoda za slavensku filologiju«, Zagreb, 1983, knj. 18, a konstitutivni prilog usmene u pisanoj književnosti registrirao još i u raspravi *Funkcija usmene književnosti u poslijeratnoj hrvatskoj prozi*, »Umjetnost riječi«, Zagreb, 1979, br. 4.

² U knjizi IV. Kolarovih *Sabраниh djela*, Zagreb, 1971, objavljena su sva njegova scenska djela. U prvom su poglavlju *Kazališna djela*, u drugom *Filmski scenariji*, u trećemu jedan tv-scenarij. Na kraju knjige je *Dodatak* u kojemu su »prvi pokušaj, varijante i fragmenti«. U tomu je dijelu i *Seljački život u slikama seljaka*.

³ Branko Hećimović u predgovoru knjizi 146. edicije Pet stoljeća hrvatske književnosti, u kojoj su izabrana djela Pere Budaka i Fadila Hadžića, Zagreb, 1977, str. 15. U toj su knjizi na stranicama 27. i 28, u *Bibliografiji*, navedena sva glavna izdanja Budakovih djela, pa ih mi ovdje ni za drame nećemo posebno navoditi. Navodimo samo godinu prvoga izdanja jer nam je Budak vrlo prikladan za praćenje mijene dramskih stilova i prisutnosti odnosno funkcije usmene književnosti u njima. To nam je ujedno prilika da na

ovomu mjestu kažemo da je Budak inače u svomu stvaralaštvu oblikovno obilato koristio usmenoknjiževno gradivo: *Pun pogodak*, libreto za pučku operu u dva dijela, »Hrvatsko narodno kazalište«, br. 4, Zagreb, 1966; br. 8, 1966; *Svilen konjic*, pjesme, Zagreb, 1968; *Sanci u bezdanci*, pjesme, SADAJ, Zagreb, 1972; *Za svakoga*, nazdravice, dosmislice, smicalice, svatovčice, poskočice, popijevčice, pjesmičice, priče, nabraljice i... SADAJ, Zagreb, 1972; *Igrali se konji vrani*, Zagreb, 1977. Neke se Budakove pjesme koje su spjevane na narodnu, nalaze i u pojedinim njegovim dramskim tekstovima. Izbor iz Budakove poezije, pa i one na narodnu, uvrstio je Hećimović u navedenu knjigu. Budakova poezija vrijednosno zaostaje za njegovim dramskim stvaralaštvom, ali kad se nalazi u drami kao usmenoknjiževni ili pisanoknjiževni tekst, primjer je umjesno i funkcionalno interpoliran, što znači da nema razloga vrijednosnomu osporavanju.

⁴ Vidi tekstove navedene u bilješci 1.

Kada god ispodređujem poetičke podatke prisutne u drami s onima iz poslijeratne poezije i proze, imam na umu dotične rasprave, gdje se pojedine tvrdnje mogu provjeriti. Ponekad sam navodio iste primjere ovdje i tamo. Činjeno je to zato da bi bila što zornija bliskost dramskih stilova s onima u poeziji i prozi. Dašto, takav postupak ne bi smio sugerirati uskost podudarnih područja. Sve tri bi rasprave mogle inicirati jednu daljnju analizu kojom bi se došlo do potpunijega opisa triju paralelnih stilskih tokova, sa srodnim opsegom i funkcijom usmene književnosti u njima. Tako bi ujedno uslijedila i potpunija deskripcija poetike razdoblja.

⁵ Imena likova su domaća, uz opće nazive: Čobanin, Svirač, proštenjari itd. Ako se već radnja zbiva u planinskomu selu u kojemu suseljani proštenjare, a u drami biva i govora o tomu zašto se proštenjari, lako bi bilo zaključiti gdje se radnja približno zbiva kad bi ona bila stvarna, a ne fikcija. Autor zapravo apsolutizira prostor, dajući mu time odliku izvornosti i drevnosti. Stoga su spomenuti obredi, zatim glazba, kostimi i scena samo »folklorno« stilizirani, a ne autentični.

⁶ Stoga su i likovi nazvani izvorno: Jablanko, Starina, Goran, Dunja, Divljan, Silan, Drenko i srodno.

⁷ Donoseći na navedenom mjestu i rukovet Budakove poezije, Hećimović je uvrstio i jednu takvu pjesmu spjevanu u epskim desetercima, što je izriče čobanin u devetoj slici *Žednoga izvora*.

⁸ Kad bi bila jezično pravilna (nisam provjeravao nije li korektorska pogreška) ta bi rečenica glasila »tako nosim dok se ne odmori«, a to je već epski deseterac, a ne samo njegov ritam.

⁹ To su potvrde iz prve slike.

¹⁰ To su potvrde iz druge slike.

¹¹ Isp. pjesmu *S koljena na koljeno* iz zbirke *Groznica*, Zagreb, 1960, i zbirke *Bedem*, Zagreb, 1968.

¹² U poslijeratnoj poeziji, prozi i drami individualni (solilokvijalni) i narodnosni elementarizam, kao dvije bitne naznake poetike razdoblja, izražavani su najčešće trojako: biblijskim, starohelenskim i usmenoknjiževnim odnosno etnokulturološkim podacima. Nisu rijetki autori koji se služe svima trima stilovima, pa tako nisu ni rijetke zbirke u kojima su takvi raznovrsni stilski

ciklusi: jedan ciklus ili jedan naslov biva ostvaren jednim stilom, a ostali drugim stilskim posuđenicama.

¹³ »Prolog«, Zagreb, 1980, br. 46.

¹⁴ To zaključujemo pretežito prema izvedbama. Doduše, tri su njihova scenska teksta objavljena u knjizi *Porod od tmine* (1979) pa smo u tvrdnji sigurniji, ali se ona zacijelo odnosi i na srodne tekstove drugih autora koji tiskom nisu dostupni analizi.

¹⁵ Za poeziju i prozu naveli smo nekoliko potvrda u člancima iz bilješke 1.

¹⁶ Dramska se radnja zbiva u Lovreću, nedaleko Imotskoga. Jedna nekropola stećaka vidljiva je odmah po izlasku iz mjesta, s lijeve strane ceste koja vodi u Imotski.

¹⁷ Drama *Cujete li svinje kako rokću...* prema sadržaju i oblikovnomu postupku najrodnija je Raosovim *Prosjacima i sinovima* (1971). Biblijsko i usmenoknjiževno gradivo označuje prokletstvo koje je bačeno na narod zbog počinjena grijeha iznevjeravanja i pojedina su povijesna razdoblja markirana podacima iz narodne kulture. Tematska srodnost i srodnost u oblikovnomu postupku više tekstova napisanih gotovo u isto vrijeme, ne upućuje uvijek na zaključak o međusobnomu utjecaju. U jednomu širem kontekstu, dašto, upućuje i na to: dotična je tematika i njezino interpretiranje usmenoknjiževnim podacima zacijelo s vremenom bila prenošena na mlade generacije. Iz mnoštva srodnih podataka, dostatno je izdvojiti narodne metafore *Nigdina* i *Nedodžija*, navlastito frekventne u poeziji. To ujedno znači da je konkretizacija prostora i njegova interpretacija ostvarivana i svima ostalima, za stanovito vrijeme ubičajenima, usmenoknjiževnima i etnokulturološkim posuđenicama.

¹⁸ Irudica je zla žena, vještica, koja se povampiruje za vrijeme oluje. U istomu je značenju prisutna i u Ivaniševićевой zbirci poezije *Jubav*.

¹⁹ *Baščina*, Zagreb, 1982.

²⁰ Iz nje je usput preuzeo i pokoju poslovicu, npr. *Samoživac divljačinom vonja* (str. 106).

²¹ Delorko je pjesmama navodio varijante, pa je tako Fabrija zacijelo uputio i na varijantu pjesme *Piše knjigu Kriste gospodine*, čiji stihovi u drammi nisu primijenjeni, ali koja je očito utjecala na oblikovanje kraja scenske radnje. Varijanta se nalazi pod brojem 8 prve knjige *Matičine zbirke*, Zagreb, 1896, a naslovljena je *Bog kuša Marka*.

²² Tako npr. tekst br. 171 naslovljen u Delorkovoj zbirci *Teško je u tamnici*, cjelovito i doslovno je prenešen u dramu na str. 55; a *Žalosna djevojka* (br. 81) na str. 55—56; *Gavran i vuk idu poznavati krv* (br. 145) na str. 50, uz izostavljanje nekih stihova. Itd. Svi primjeri označuju baladičnost narodne povijesti.

²³ Na primjer: *Ki će kaću umoriti, po glavi je mora biti* (str. 49); *Ko judi muče, ne znači da su zajik zgubili* (53); *Tko istinu guđi, gudalom ga po prstima biju* (53); *Bolje je vmreti nego vmirjati* (56); ... *svak se svoje lešine plaši* (58); ... *nije žita bez kukolja, ni naroda bez izroda* (58); *Bit će jednom i u paklu vašar* (58); *Tko s vragom tikve sadi, same mu se o glavu lupaju* (8); *Ki zlo dela, zlo ga čeka* (68); *Tko zlo počne, gore svrši* (68); ... *svaka*

sila za vremena... a nevolja redom ide... (68);... bez stara panja — siroto ognjište (71);... jednima nikad dosti, a drugima samo kosti... (71); itd.

²⁴ Tekst je analogan onomu pod brojem 34 a na stranici 324. u knjizi *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1963, knj. 27, priredio Nikola Bonifačić Rožin. Horvatić je iz toga primjera izostavio dva stiha i jedan polustih koji odudaraju od potreba dramske epizode. Primjer je doduše basma, ali je tvoren fakturom brojilice, kako inače brojilica znađe graditi svoju kompoziciju npr. pojedinim molitvicama, i obratno. Zbog kontaminacije dvaju oblika, dotični je primjer mogao Horvatiću dvostruko funkcionalno poslužiti. Primjer kao basma (egzorcizam) kojim se čovjek brani od zlih duhova, u funkciji je borbe protiv zmaja i zla što ga zmaj simbolizira. Brojilica pak bez sadržaja je, ali zato ostvaruje estetiku nabravanjem muzičko-akustičkih elemenata od 1 do 9 i zatim odbrojanjem od 9. do nultoga stupnja odbrojanja, što je ovdje u paralelnoj funkciji uništavanja zla utjelovljena u devetoglavoj azdaji, kojoj Sveti Juraj skida glavu po glavu.

²⁵ Sveti Toma Anđelija
po svem svetu je hodija
tri povizma je sprosija
i upreja tanku zicu
i upleja tanku mrežu
i hodija po kruzerah
i smetlinah, pazdirinah
da bi ulovija strige,
comprnice, ukodlake
i slabožnjice... (50)

Tekst je preuzet iz Delorkove zbirke *Zlatna jabuka*, II, knjiga hrvatskih narodnih balada i romanca, Zagreb, 1956, br. 68.

²⁶ SELJAK C: Prostrla ti sreća put! STARAC: Dušmani ti pod nogama stali / kano konju potkovi i čavli!... iz neba ti kapalo, iz zemlje ti nicalo... (70)

²⁷ Nikola Šop, *Bosanska trilogija*, Sarajevo, 1980.