

Joško Božanić  
Komiža

## INTERPRETACIJA FACENDE *BURBA FRONE VLAHOV OL CETIRI GRADA I KOMIŠKO MLADUST\**

UDK 800.87:8001.82:808.62

*Rad primljen za tisak 28. ožujka 1989.*

Ovo je primjer uokvirene facende. Taj pripovjedni okvir priče jest pripovjedačev komentar o generacijskom odnosu između starih i mladih. Ovo je ujedno i primjer metanarativnog karaktera priče s obzirom da se okvirom priče naznačuje pripovjedačka distanca s koje se promatra i ocjenjuje priča, s koje se o njoj zauzima stav. Taj pripovjedačev komentar ujedno je i neka vrsta interpretacije priče. U uvodnom komentaru uspostavlja se relacija u prošlosti između tadašnje mlade generacije, kojoj pripada i pripovjedač, i generacije starih, a u završnom komentaru priče naznačen je odnos u sadašnjosti između stare generacije, kojoj također pripada pripovjedač, i generacije mladih. Unutar tog okvira priča aktualizira relaciju mladi — stari u prošlosti s promatračke perspektive omogućene vremenskom distancom koja taj odnos relativizira iskustvom relacije stari — mladi u sadašnjosti.

Tim metanarativnim okvirom obuhvaćen je dijalog na temu povratka sina iz vojske i na temu ribolova. To su dakle dvije priče povezane u jedinstven narativni diskurs. Upitati nam se je što ih povezuje u jedinstvenu narativnu strukturu, što ih

\* O fenomenu facende kao nefikcionalne vrste usmene književnosti pisao sam u tekstu *Komiške facende*, Čakavska rič 1983/1.

Tumačenje nepoznatih riječi, iz teksta interpretirane facende, može se naći u rječniku uz moj tekst *Komiška ribarska epopeja*, Čakavska rič 1984/2.

Ova interpretacija integralni je dio moje neobjavljene monografije o poetici i stilu usmene nefikcionalne priče Komiže.

ujedinjuje u jednu priču kad nisu međusobno povezani uzročno — posljedičnim vezama na razini sižea. Ako je riječ doista o jednoj, a ne o dvije priče obuhvaćene istim metanarativnim okvirom, mora postojati neka spona, neka veza među njima koja ih integrira u jedinstven diskurs. Ta veza naznačena je upravo metanarativnim okvirom u kojem je istaknut princip relativnosti promatračkih perspektiva u međugeneracijskim relacijama. Taj pomak promatračke perspektive postaje produktivan u kognitivnoj i estetskoj percepciji sredine od koje je pomak napravljen. Jedinstvo priče, vezane za dvije sižejne osovine, temelji se dakle na jedinstvu promatračke perspektive, a ne na jedinstvu događaja.

Priču gradi igra perspektiva. Iz perspektive mladih stari postaju komični, a ta relativnost viđenja biva također viđena iz perspektive koja tu relaciju, ostvarenu u prošlosti, projicira u sadašnjost s dijalektičkom permutacijom kojom odnos mladi — stari postaje odnosom stari — mladi. Uspostavljena je dakle relacije između sredine i antisredine. Antisredina omogućuje percepciju sredine, percepciju koja je neostvariva iz sredine same. To je poznata misao Marshalla McLuhana koju on proteže i na područje umjetnosti pa kaže: »(...) nova sredina pretvara svoju prethodnicu u umjetničku formu. Kada je pisanje predstavljalo novost, Platon je preobrazio stari usmeni dijalog u umjetničku formu«<sup>1</sup>. U našoj facendi nije zapis preobrazio stari, patetični način govorenja u umjetničku formu ili, bolje reći, nije mu zapis dao estetske valere, već novi kontekst životnog iskustva, novi obzor saznanja relativnosti apsolutnih vrednota jednog u sebe zatvorenog, nepromjenjivog i statičnog svijeta.

Pritom valja istaknuti da je to svijet specifičan i u otočkim relacijama — svijet malog seoca udaljena od mora, u izvjesnom smislu gorštački svijet zatvoren u svoju pastoralnu osamu. Potpuna preglednost i dovršenost tog svijeta s apsolutnim i nepromjenjivim sustavom vrijenosti, ali isto tako i sindromom inzularnosti utemeljenim na insuficijenciji interpersonalnih relacija, razlog su patosa kojim se povećuje čin ljudskog govorenja i slušanja izgovorene riječi.

Već samo ime glavnoga lika nosi u sebi tenziju odnosa patetične i komične komponente. Titularnost imena, s asocijacijom uzvišenosti društvenog statusa, i asocijacija ironijskog pomaka ostvarenog hiperbolom (*Cetiri Grada*) te pretvorboj dijalektalnoga oblika riječi *grad* (*grod*) u književni oblik, a u opreci prema dijalektalnom obliku imena (*Frone*) umjesto književnog oblika (*Frane*). rezultiraju efektom sažimanja suprotnosti naslovnog antroponima u odnos *pát-hos — kōmikós*.

Pitanja upućena glavnom liku priče ne traže odgovor radi otklanjanja neizvjesnosti o predmetu pitanja, već potiču iskazivanje patetičnog načina izražavanja u kontekstu iskustva koji efekt uzvišenosti pretvara u efekt komičnosti:

- Ma di je vaš Francile? Ni ga vidit, ca hoće reć?
- On je, borba, u šercijij.
- U šercijij je išal! A di je? U koju mišto?
- On je, borba, u Macedoniju, u Veleš.
- A u koju vojšku je, u koju štruku?
- On je, borba, u trupu ol kraja.
- A on će bit, burba Frone, u kavalariju?
- Ne, borba, ne, on je u fanteriju.

- Ma co, u fanteriju je!
- E, borba, e, ni mu laka kako piše.
- A on će bit šarža, burba Frone, je?
- Ne, borba, ne, on je prošti fanterišt.

Zanimljivo je da u svakom odgovoru upitani pristaje uz perspektivu pitača time što u obraćanju upotrebljava riječ *borba* (barba). Upitani je star čovjek pa kad dvadesetogodišnjaku kaže *borba* ta riječ je stilski obilježena jer ona tada nema uobičajeno značenje poštovanja koje ima pri obraćanju mlađeg starijem. Upitani se tim izrazom odriče svoje perspektive u dijaloškom odnosu i pridružuje se perspektivi pitača. U pitanju se riječju *borba* oslovljava upitani (p i t a č → u p i t a n i), a u odgovoru riječju *borba* upitani ne oslovljava pitača, već sebe sama, ali iz perspektive pitača (u p i t a n i <sup>D</sup> p i t a č) što konotira uvažavanje, poštovanje, pristajanje uz perspektivu pitača.

Patetiku rezolutnog tona (*kal bi on...rešolutin glošon olgovorol*) potencira upotreba arhaizama i arhaičnih oblika: *šervicij* (vojna služba), *Macedonija*, *trupa ol kraja* (kopnena vojska), *fanterija* (pješadija), *šarža* (vojnik s činom), *fanterišt* (vojnik u pješadiji), a isto tako patos intenzivira pridavanje velikog značaja okolnostima ili predmetima nevažnim i banalnim iz perspektive mlade generacije:

—Vazel je, borba, ol doma trišta dunarih. Tu će njemu durat švu vrime dole bude u šervicij jerbo un ni, borba, raškolasen kako današnje komiško mlađušt. On ne gre po traveršicoh kako oni Kate šin kal je bil u Šarajevo pok je šve po traveršicoh ištratil. A piše da jelne poštrole jimo — na puntu gvožje, ražumiš, na puntu gvožje, i da mu še vej ni potriba mišlit ža poštrole kal doma dujde jerbo da še pol njima štine karše.

U ovom narativnom paragrafu stilistički postupci u funkciji su intenzifikacije pate-tike. Ti su postupci uočljivi na fonološkoj, morfološkoj, sintaktičkoj i semantičkoj razini izraza:

### 1. F o n o l o š k a razina izraza

Vazel je, bôrba, ol doma trišta dúnarih.

U riječi *dunarih* glas [ɪ] alterniran je glasom [ũ]. Kratkosilazni akcent glasa [ɪ] uzrokuje pomak po horizontali točke artikulacije prema sredini artikulacijskog prostora usne šupljine i spuštanjem do nivoa artikulacije glasova [ɛ] i [o]. Tako centralizirana i spuštena točka artikulacije približava glas [ɪ] kvalitetu glasa [ũ], jer je artikulacijska točka ovog glasa isto tako centralizirana i spuštena za jedan artikulacijski nivo. U neutralnoj realizaciji glasova [ɪ] i [ũ] kvalitativna je razlika među njima uočljiva, međutim u afektivnoj realizaciji točka artikulacije glasa [ɪ] može se pomaknuti prema natrag toliko da se poklopi s točkom artikulacije glasa [ũ]. U izrazu *trišta dúnarih* glas [ɪ] zabilježen je dvojako: kao *i* i kao *u*. Razlog tome je taj što točka artikulacije glasa [ɪ] u riječi *trišta* ne prelazi (po horizontali) centar artikulacijskog prostora, a u riječi *dúnarih* njegova se artikulacijska točka poklapa čak s centraliziranim glasom [ũ]. Dakle i glas [ɪ] u riječi *trišta* artikulacijski je vrlo blizak glasu [ũ].

Taj pomak točke artikulacije glasa [ɪ] fonostilematki je postupak koji može imati ekspresivnu ili impresivnu stilističku vrijednost u zavisnosti od toga da li ćemo ga promatrati kao neintencionalni izraz lika ili kao pripovjedačev intencional-

ni model izraza lika. Na razini ekspresivnoj utvrditi nam je afektivnu motivaciju artikulacijskog pomaka glasa [i]. U fonostilematski neutralnoj realizaciji izraza *trista dinarih* imamo asonanciju, s nešto tamnijom artikulacijom glasa [i] od one u književnom jeziku, a zbog kratkosilaznog akcenta koji uzrokuje pomak točke artikulacije prema centru artikulacijskog prostora, ali ta je asonancija još uvijek svijetla, zvonka, s asocijacijom, recimo, zveketa metalnog novca. Ta zvonkost (*i, i, i*) ne odjekuje mukom kojom su ti dinari stečeni. Tamno [i] u riječi *trista* i još tamnije [u] u prvom slogu riječi *dunarih* odjekuju drugačijim zvukom — *páthosom* trpljenja i ponosa.

Na razini impresivnoj moramo pretpostaviti pripovjedačevu slutnju afektivne vrijednosti artikulacijskog pomaka glasa [i] koji on tim činom pretvara u poetsku vrijednost. Bez obzira na to da li je taj artikulacijski pomak ostvaren pukom mimezom ili svrhovitom intenzifikacijom fonetske razine izraza, njegova je realizacija u spomenutom fonostilematskom postupku stvaralački čin jer i na razini imitacije, mimeze, pripovjedač ne može ostvariti navedeni pomak od govornog standarda iz tog razloga što ga ne može ni čuti bez uočavanja njegove ekspresivne vrijednosti koju on svojom intencionalnošću ostvaruje na razini impresivnoj.

Drugi primjer fonostilematski ostvaren je akcentatskom preinakom — premještanjem akcenta s inicijalnog sloga na penultimu u riječi *Šarajêvo* što, s obzirom na normativnost književnog izgovora geografskih imena za mladu generaciju, izaziva efekt komike.

## 2. Morfološka razina izraza

Kao prvo, zapaziti nam je postupak desufiksacije:

On je, borba, u šervicij.

Lokativ riječi *šervicij* izražen je ovdje kontekstom, a, reklo bi se, sufiksalni morfem *u* eliminiran je kao redundantan. Međutim redundantan je i sufiksalni morfem *a* u mogućem izrazu *vrotil še je iz šervicija*, a nezamislivo je da bi bio izostavljen u govornoj praksi. Koji je razlog toj selektivnosti? Moramo ga, čini mi se, potražiti u psihološkoj motivaciji izbora ovakva oblika. Naime, neizgovorena rečenica *Šin je išal u šervicij* jeste psihološki kontekst (osjećaj stanja odvojenosti) unutar kojega otac, na pitanje gdje mu je sin, odgovara po analogiji s akuzativnim oblikom *šervicij*: *On je borba u šervicij*. Nulti gramatički morfem u riječi *šervicij*, ostvaren na mjestu sufiksalnog morfema *u*, signifikantan je za navedeni psihološki kontekst na razini neintencionalno motivirane morfološke analogije ostvarene podsvjesno u navedenu odgovoru, a isto tako taj postupak morfostilematske intenzifikacije izraza, na njegovoj impresivnoj razini, gubi svoju psihološku relevantnost i postaje poetskim valerom.

Drugi primjer morfolostilematskog postupka nalazimo u izrazu *ne gre po traversicoh*. Riječ *traversa* znači pregača. Kao sinegdoha, ta riječ ima značenje — žena, a u kontekstu rečenice u kojoj se javlja, to značenje suženo je na pojam *javna žena*. Ova riječ u L pl. mogla bi imati stilistički neutralan oblik *transveršicima* ili nešto arhaičniji, pa stoga i stilogeniji, oblik *traveršicami*. Međutim pripovjedač upotrebljava vrlo arhaičan oblik *traversicoh*. Taj oblik staroslavenskog je podrijetla. Naime u staroslavenskom jeziku imenice ženskog roda glavne promjene imaju u L pl. sufiksalni morfem *-ahb*, npr. *žene* — *ženahb*. To staroslavensko *-ahb* u

komiškom govoru daje *-oh* budući da je otpao glas *B* i da je kvantitet vokala *a* izazvao promjenu kvaliteta podizanjem točke artikulacije i njenim pomicanjem prema natrag u artikulacijskom prostoru usne šupljine. Taj arhaičan oblik riječi, u kontekstu kojim je određen, sugerira neprikosnovenost, autoritativnost patrijahalnog morala.

### 3. Sintakсна razina izraza

A piše da jelne poštole jimo — na puntu gvožje, razumiš, na puntu gvožje, i da mu še vej ni potriba mišlit ža poštole kal doma dujde jerbo da še pol njima štine karše.

Prve tri rečenice ovog rečeničnog niza mogli bismo transformirati u samostalne rečenice:

A piše.

Jelne poštole jimon.

Poštolima je na puntu gvožje.

Te tri rečenice preoblikuju se u odnos glavne i zavisnih rečenica pretvorbom upravnog u neupravni govor pri čemu se prvo lice upravnog govora u drugoj rečenici pretvara u 3. lice glagola govorenja *A piše* (on) pa dobijamo preoblikom, u našem tekstu realiziran, spoj glavne i zavisne rečenice *A piše da jelne poštole jimo*. Treća rečenica ima istu imenicu kao i druga rečenica, a njezin sadržaj odnosi se na isti predmet pa se stoga može uvrstiti u prethodnu kao odnosna rečenica pri čemu se podudarna imenica zamjenjuje odnosnom zamjenicom *koji*: *A piše da jelne poštole jimo kojima je na puntu gvožje*. Dakle ovakvo bi uvrštavanje bilo sintaktički korektno, stilski neobilježeno, uobičajeno. Međutim u navedenom primjeru imamo odstupanje od takva stilski neobilježena rečeničnog ustrojstva: *A piše da jelne poštole jimo — na puntu gvožje*. Izostavljanje odnosne zamjenice i nenaglašenog oblika prezenta glagola *biti* signifikantan je sintaktostilematski postupak. Na mjestu sintaktičke praznine, na mjestu očekivanog vezivnog elementa među rečenicama, stvara se afektivni naboj. O takvom stilističkom postupku, imenujući ga terminom *distorzija* (preuzetim od Stanka Lasića), Branko Vuletić kaže sljedeće: »Tako se postupkom *distorzije* stvaraju mjesta jake napetosti, velike informativnosti; obično je riječ o govornom isticanju, ukazivanju na bogati sadržaj riječi koji slijedi iza pauze«.<sup>2</sup>

U našem zapisu ta je pauza označena crticom, a iza nje slijedi elipsa odnosne rečenice *na puntu gvožje*. Bogatstvo sadržaja riječi koje slijede iza pauze sadržano je u inoformaciji egzistencijalno važnoj iz perspektive govornikove, u informaciji o nepoderivosti obuće: tvrdoća željeza suprotstavljena je tvrdoći kamena. Važnost te informacije potencirana je uspostavljanjem fatičke funkcije jezičnog znaka<sup>3</sup> neposredno poslije nje, dakle provjeravanjem ispravnosti komunikacijskog kanala (*razumiš*) te ponavljanjem elipse:

Piše da jelne poštole jimo — na puntu gvožje, razumis, na puntu gvožje...

### 4. Semantička razina izraza

U komiškom govoru izraz *hodit po ženškima* ima značenje — zabavljati se (javnim) ženama. Taj metaforičan izraz kolektivnog stila intenziviran je u tekstu

ove facende varijantom ostvarenom leksičkom alternacijom *ženske/traversice* i već izloženim postupkom morfostilematске alternacije *traversicima/traversicoh*. Semantička intenzifikacija izraza na leksičkoj razini u ovom je primjeru postignuta najprije razbijanjem konvencionalnog frazema njegovim oneobičavanjem. Tom preinakom nastala je sinegdoha koja isticanjem efemernog, nevažnog (*traversica*) kao simbola totaliteta (*žena*) postiže efekt deprecijacije pojma što ga u datom kontekstu simbolizira, dakle pojma *javna žena*. Taj efekt deprecijacije utoliko je naglašeniji što je u istoj riječi alternacijom uobičajenog sufiksalnog morfema u L pl. arhaičnim sufiksanim morfemom *-oh*, potenciran patos neprikosnovenosti patrijarhalnog morala.

Istakli smo izrazite stilističke postupke u ovom narativnom paragrafu, ostvarene na razini glasova, oblika riječi, rečeničnog ustrojstva te značenja riječi. Ti stilistički postupci, uzeti sami za sebe, ne prelaze razinu rečenice, ne zadiru u diskurs. Međutim ti isti stilistički postupci korespondiraju međusobno i preko razine rečenice, tj. suodnose se na razini narativnog paragrafa, na razini nadrečeničnoj. Tamo gdje se uspostavlja uzajamnost efekta različitih postupaka na nadrečeničnoj razini možemo govoriti o makrostilemu ili tekstostilemu.<sup>4</sup>

U našem narativnom paragrafu različitim se stilističkim postupcima i na različitim razinama izraza intenzivira efekt patosa u kontekstu koji ga preobraća u efekt komike. Vrhunci patetičnog tona u ovom narativnom paragrafu (*borba, trista dunarih, šervicij, ne gre po traversicoh, Sarajëvo, po traversicoh istratil, poštele jimo — na puntu gvožje, pol njima še štine karše*) potenciraju emocionalnu i semantičku međuzavisnost stilskih efekata a u svrhu intenziviranja osnovne tenzije provedene na razini cjeline pripovjednog diskursa, dakle tenzije, kako smo već rekli, između *p á t h o s a* i *k ō m i k ō s a*.

U izloženoj analizi istakli smo činjenicu da se patos pripovijedanja glavnoga lika zasniva u prvom redu na izuzetnom poštovanju prema činu verbalne komunikacije. Njegovo obraćanje riječju *borba*, kojom oslovljava sebe iz perspektive svojih slušatelja, stalno podržava uzvišeni ton kao izraz respektiranja mađuljudskog komunikacijskog čina i uvažavanja slušalačke perspektive svoje publike. Ta briga za osiguranjem maksimuma pažnje slušalačke publike temelji se na osjećaju značajnosti svake nijanse izgovora i značenja riječi, svakog stilskog efekta ostvarena činom pripovijedanja. Njegovu kazivanju o ribolovnom događaju prethodi zahtjev za slušalačkom pažnjom (*ma pumnjun slušojte*) koja je pretpostavka i izazov usmene narativne kreacije:

Jimali šmo vako dvo — tri barila šardel, a na šunca ištuk. Oplovil jo dvi tunje. Svako u svoju ruku. Bila je skoloda i čapa je dvi šešule šardel i šedi na Babu. E, štojin jo tako bit će jelnu kuš ure, žnoš, ma nikoga (...) Štojin jo atento, žnoš, tako — nikur je dol, ražmiš, nikur je dol bekodu, a jo šon borba, olma šon jo kulpil da je tu kirnja. Ažvelto jo omotoj okolo šike i pol nogu ovu drugu tunju i agvanta. Doj bekodu i tira. Žnoš, tiron jo, a gledaju me namo naši. Oni šu daleko bit će dvi uže robe, onamo love na konjce. Ma šal jo nimon kal njima nonke ucinit mot. Tira, tira, e, borba, tira. Tukalo mi je i namolovat veće putih. Tira, tira. Oto ti je, borba, kirnja ispol koše na Babu. Ješte kal bili?

— Kako nišmo bili. — A vraga šmo mi do tal kal bili.

— Žagarli še jo, žarameni še iš njun, jaketu kolo ruke i u bronca, čapa je jo žnoš za grivu, trišni je obo šiku; e, toti laji!

Adverbijalna oznaka vremena *na šunca ištuk* vezana je intonacijski uz rečenicu *Jimali šmo vako dvo — tri barila šardel*, a ne uz rečenicu *Oplavil jo dvi tunje*. Naime prvom rečenicom izriče se stanje (*jimali šmo*), a drugom trenutak radnje (*oplavil jo*) pa bi priložna oznaka kojom se označuje vremenski trenutak trebala biti uvrštena u drugu rečenicu:

Jimali šmo vako dvo-tri barila šardel. *Na šunca ištuk* oplavil jo dvi tunje.

Vezivanje adverbijalne oznake vremena za prvu rečenicu riječju *a*, koja ovdje nije adverbizativni veznik, već prilog s retoričkom funkcijom, rezultira njenim osamostalnjivanjem kao ikone pa time ona gubi funkciju oznake vremena i postaje oznakom prizora. Tome doprinosi i inverzija imenice i imeničkog atributa. Stilistički neutralan položaj imeničkog atributa jest iza njegove imenice pa je u izrazu *na šunca ištuk* ostvarena inverzija izrazito stilističkog obilježja. K tome došlo je do duljenja vokala *o* u riječi *ištuk* te je uslijed toga točka njegove artikulacije podignuta tako te je došlo do alternacije vokala *o* vokalom *u*. U komiškom govoru postoje samo prednaglasne duljine tako da iza naglaska može biti samo kratki vokal — *ištuk*. Duljenje vokala u zanaglasnom položaju suprotno je fonetskoj normi komiškog govora pa je stoga to odstupanje od norme motivirano stilskim razlozima. Ipak nije to idiolekatsko odstupanje od fonološke norme. Izraz *na šunca ištuk* pripada kolektivnom stilu komiškog govora, ali je to nesvakidašnji izraz, niske čestotnosti u govornoj praksi, a kazivanju daje uznosit, patetičan ton.

Radnja je dinamizirana upotrebom imperativa u funkciji označavanja relativne sadašnjosti koja se odnosi na prošlost s tim da je oblik 2. 1. sg. imperativa upotrijebljen za 1. 1. sg. (...) *čapa jo dvi šušele šardel i šedi na Babu*. Ovaj historijski imperativ izuzetno je stilistički obilježen. On sugerira dinamičnost, energičnost pokreta, hitrinu radnje.

U adverbijalnoj oznaci vremena *jelnu kuš ure* povezan je apstraktni pojam vremena uz asocijaciju materijalnosti, tvarnosti koju izaziva imenica *kuš* (komad). Stilističku markiranost izraza, ostvarenu spajanjem konkretnog i apstraktnog, intenzivira nepotpuna kongruencija broja i imenice: *jelnu kuš*. Imenica *kuš* muškog je roda, a u navedenom izrazu ostvarena je u akuzativnom obliku. Broj *jelnu* također je u akuzativu, ali u ženskom rodu. U stilistički neutralnom izrazu *jedon kuš* broj ostvaruje svoje osnovno leksičko značenje, a poremećaj kongruencije u izrazu *jelnu kuš* rezultira značenjskom modifikacijom: *jelnu kuš ure znači neki dio sata*. Ta nepreciznost vremenskog određenja signifikantna je za situaciju u kojoj se vrijeme mjeri nebeskom urom — zvijezdama i suncem (*a na šunca ištuk*), a prethodno istaknuta veza konkretnog i apstraktnog u izrazu *kuš ure* isto tako snažno evocira situaciju u kojoj se vrijeme određuje prizorom na nebu, slikom koju čovjek percipira svim svojim čulima, a sati se mjere ispruženom rukom prema horizontu (*još je cetiri paršta šunca*, na primjer).

Čekanje ribe i odsutnost znaka njena dolaska stvaraju napetost koja se u jeziku reflektira elipsom zavisne suprotne rečenice:

E, štojin jo tako bit će jelnu kuš ure, žnoš, ma nikoga.

Izostavljanjem predikata u zavisnoj rečenici naglašava se afektivnost doživljaja odsutnosti očekivane radnje (dolazak ribe), a zamjenicom *nikoga* umjesto *nicega*

personificira se riba, označuje se kao osoba. Također i u izrazu *nikur je dol bedoku* zamjenica *nikur* znak je antropofikacije animalnog bića čime je naglašen doživljaj respekta prema ravnopravnom protivniku — velikoj ribi:

Hitrina radnje pripreme za obračun s ribom reflektira se u govornoj realizaciji rečenice:

Ažvelto jo omotoj okolo šike i pol nogu vu drugu tunju i agvanta.

Hitrina pokreta pojmovno je označena riječju *ažvelto* (brzo), ali pripovjedaču nije dostatno pojmovno značenje riječi. Riječ *ažvelto*, koja nosi pojmovno određenje tempa radnje, samo je jedan element tonske ekspresije kojom pripovjedač sugerira doživljaj te radnje. Vrlo je izrazita ujednačenost tonskog intenziteta na svim riječima koje prati ravna intonacijska linija da bi se potom intenzitet naglo pojačao u momentu penjanja intonacijske linije na riječi *tunju*. Naime, intenzitetska ujednačenost uz izrazito ubrzan tempo sugerira ponavljanja brzih pokreta da bi završetak pripreme radnje bio obilježen snažnim pojačanjem tonskog intenziteta i uzlaznom intonacijom. Pripremna radnja obuhvaća dvije pojedinačne radnje: namatanje *tunje* i stavljanje *tunje* pod nogu. Prva radnja izražena je historijskim imperativom *namotoj*, a u drugoj, sastavnoj rečenici, radnja je izražena samo priložnom oznakom i objektom: (...) *pol nogu vu drugu tunju* (...) Imperativ u funkciji perfekta izuzetno intenzivira dinamičnost radnje, a elipsa predikata u sljedećoj rečenici još je veći stupanj intenzifikacije dinamike radnje, a time i veći stupanj ekspresivnosti izraza jer ta praznina ne znači odsutnost ekspresivno neutralnog perfekta, već odsutnost, po analogiji s prvom rečenicom, vrlo ekspresivnog imperativa u funkciji perfekta što znači da ta elipsa nosi u sebi još veći afektivni naboj koji se reflektira, kako smo rekli, i u tonskoj realizaciji naglim penjanjem intonacije i pojačanim intenzitetom na riječi *tunja*. Na granicama između prve i druge rečenice te druge i treće nalazi se veznik *i*, a razlika među tim granicama znatna je. Granica između prve dvije samo je gramatička jer one su stopljene u jedan fonetski blok, a granica između tog fonetskog bloka i treće rečenice, koja se sastoji od samog predikata ostvarena imperativom u funkciji perfekta, izražena je lomom intonacijske linije

[ažvêltonamotoj kološikeipolnoguvudrugutunju iagvânta]

Taj intonacijski lom naznačuje, na planu sadržaja, granicu između pripreme i glavne radnje. Dinamičnost i dramatičnost radnje potezanja ribe izražena je svim raspoloživim sredstvima govorne sugestije. Na papiru ostvaren je tek blijedi otisak složenog govornog izraza narativnog čina u kojemu je jezik tek jedan element ukupnosti izražajnih sredstava što je pored njega sačinjavaju akustička i vizualna sredstva izraza. Upravo zbog toga što su leksička sredstva izraza postojala simultano u jedinstvenoj govornoj strukturi, ona i u zapisu nose trag svoje primarne i prirodne egzistencije u usmenom pripovjednom činu. Pripovjedač u svom performancijskom činu pred svojom publikom igra ulogu svog lika u izuzetno afektivnoj situaciji. On tu situaciju osadašnjuje, čini je prezentnom i riječju i tonom i mimikom i pokretom. Napor potezanja on sugerira mimikom, napregnutom gestikulacijom, a riječi sugeriraju sliku stvarnog prizora i emociju dramatičnog doživljaja. Ponavljanja riječi ili čitavih rečenica u usmenom pripovijedanju pojavljuju se samo na leksičkom planu izraza pa u zapisu usmene priče ta ponavljanja sugeriraju



raznovrsnost govornog ostvarenja na istim leksičkim sredstvima izraza. Glagol *tirat* (potezati) ponovljen je u navedenom narativnom paragrafu čak osam puta, ali različit broj puta u četiri rečenice te uvijek s drugačijim intenzitetom, s drugačijom intonacijom i artikulacijskom napetošću:

1. Doj bekodu i *tira*.
2. Žnoš, *tiron* jo, *tiron*, a gledaju me namo naši.
3. *Tira, tira*, e, borba, *tira*.
4. *Tira, tira*.

U prvoj rečenici po prvi put je imenovana radnja potezanja na kraju niza imperativa različitih glagola u funkciji perfekta: *omotěj, agvānta, děj, tfra*. Trenutačnost radnji označenih s prva tri imperativa izražena je njihovom jednokratnom realizacijom u govoru, a višestruko ponavljanje glagola *tirat* sugerira trajanje radnje, njevu pustolovnost. Pripovjedačeva sugestija napetosti iščekivanja, napora fizičke radnje, iskonskog zanosa lovca, utiskuje znakove afektivnog intenziteta u izgovorene riječi, a kako pulsaciju afekta izaziva stalno promjenljivi realitet stvarnog događaja, to je i sugestija takva realiteta u istom ili sličnom leksičkom materijalu uvijek različita, a označena je različitim intenzitetom, intonacijom, tempom, različitim nijansama boje glasa, napetosti artikulacije, različitim gestama i mimikom.

U drugoj rečenici glagol *tirat* ponavlja se dva puta u obliku manje ekspresivnom od historijskog imperativa ostvarena u prvoj, trećoj i četvrtoj rečenici. Ekspresivnost izraza *tiron jo tiron* u drugoj rečenici jest u ponavljanju i, naravno, u sugestiji afektivnog sadržaja pri govornoj realizaciji ovih riječi. Međutim signifikantno je odstupanje od upotrebe historijskog imperativa u ovoj rečenici, a s obzirom na prethodni i potonji niz imperativa u funkciji izricanja relativne sadašnjosti. Smanjivanje intenziteta afektivnosti upotrebom historijskog prezenta u drugoj rečenici uvjetovano je trenutačnim uspostavljanjem promatračke perspektive u kojoj se događaj reflektira:

*Tiron* jo, *tiron*, a gledaju me namo naši. Oni su daleko bit će dvi uže robe, onamo love na konjce.

U trećoj rečenici ponavljanje je trostruko s najvećim tonskim intenzitetom i s intonacijskim vrhuncom u drugoj rečenici:

                                                                
*Tira, tira, e, borba, tira.*

U četvrtoj rečenici dvostruko ponavljanje historijskog imperativa *tira* ima manji intenzitet afektivnosti, nego u trećoj, gdje je ostvaren klimaks intenziteta afektivnosti trostrukim ponavljanjem glagola *tirat*. Ova elipsa koja se sastoji od redupliciranog predikata (*Tira, tira*) izgubila je intenzitet afektivnog naboja u prethodne tri rečenice imperativima glagola *tirat*. Ova rečenica više ne nosi ključnu informaciju, već samo naznačuje simultaniteta zbivanja: potezanje ribe traje, a riba je sasvim blizu. Težište informacije i intenzitet afektivnosti prenijeti su na potonju rečenicu koja nagovještava kulminaciju dramatičnosti radnje:

*Tira, tira. Oti ti je, borba, kirnja išpol koše na Babu. Ješte kal bili?*

Pitanjem *Ješte kal bili?* pripovjedač kao lik ove facende provjerava da li je publici poznato mjesto događaja, provjerava, prije opisa ključnog događaja borbe s ribom, da li će njegova pripovjedačka sugestija moći stvoriti vjernu sliku prizora

borbe s golemom ribom na niskoj morskoj hridi, nasred mora, koja izranja samo u vrijeme oseke. Potrebu njegovu da sugestiju događaja govorom, veže uz sliku realnog mjesta događaja, publika zadovoljava neistinitim odgovorom kako bi tom iluzijom pridonijela pripovjedačevu uživljavanju u stvarnu situaciju koju svojom pričom želi učiniti što prezentnijom:

— Kako nišmo bili. — A vraga šmo do tal mi kal bili.

Imaginacija uživljavanja u stvarni događaj toliko je jaka da refleks tog doživljaja ostaje snažno prisutan i u pismenom zapisu, ali osiromašen za sve bogatstvo vizualnih akustičkih sredstava izraza. U gore navedenoj rečenici zamjenica prethodi imenici na koju se odnosi ako taj odnos promatramo u okviru iste rečenice, pa je stoga ta zamjenica, s gramatičkog stanovišta, redundantna jer imenica nosi potpuniju informaciju. Međutim odnos između zamjenice *je* (nje) i imenice *kirnja* bitno je drugačiji ako ga promatramo iz konteksta šireg od rečenice u kojoj se pojavljuje. Taj kontekst je sljedeći: Ribar vuče ribu. On sluti po trzanju da je to kirnja, ali izvjesno je samo da je na udici velika riba. Ribar je spazio u dubini bjelasanje ribe. Ona je u tom momentu još uvijek samo riba pa se zamjenica *je* u izrazu *oto ti je* odnosi na ribu čija je prisutnost izvjesna i vizualno. Sljedećeg trenutka vrsta je ribe identificirana. Taj sukcesivni odnos prethodnog viđenja ribe i potonjeg viđenja vrste ribe izražen je u jezičnoj strukturi rečenice na takav način da zamjenica prethodi imenici: *Oto ti je, borba, kirnja (...)*.

Kulminacija dramatičnosti pripovijedanja ostvarena je u sljedećem rečeničnom nizu:

*Žagarli še jo, žaremeni še iš njun, jaketu kolo reke i u bronca, čapa je jo žnoš za grivu, trišni je obo šliku; e, toti laji!*

Ova rečenica nastala je preoblikom od devet ishodišnih rečenica:

1. *Žagrli še jo iš kirnjun.*
2. *Žarameni še jo iš kirnjun.*
3. *Namotoj jo jaketu kolo ruke.*
4. *Uvuci jo ruku iš jaketun u kirnjina bronca.*
5. *Čapoj jo kirnju za grivu.*
6. *Žnoš, ti!*
7. *Trišni jo kirnju obo šiku.*
8. *E!*
9. *Toti laji, kirnjo!*

Te ishodišne rečenice mogu se međusobno povezivati i tako da se među njima sačuva rečenična granica s tim da se uklope u diskurs, a i na treći način — tako da se neke rečenice povežu međusobno u složene rečenice pa da se te složene rečenice povežu u diskurs.

Nezavisno od konkretnog govornog ostvarenja o kojem je ovdje riječ povodom njegova zapisa, ove bismo ishodišne rečenice najvjerojatnije povezali prema obavijesnoj srodnosti u složene rečenice, a ove pak u diskurs. Pri uvrštavanju ishodišnih rečenica u složene rečenice nastale bi preobliske zbog eliminacije obavijesne zalihosti koja se pojavljuje pri spajanju rečenica:

Ishodišne rečenice:

1. *Žagarli še jo iš kirnjun.*
2. *Žarameni še jo iš kirnjun.*

preoblikuju se u složenu rečenicu:

*Žagarli še jo, žarameni še iš kirnjun.*

Objekt prve rečenice eliminiran je jer se podudara s objektom druge rečenice. Subjekt *jo*, koji je neophodan u drugoj rečenici jer je jedini znak da imperativ ima funkciju historijskog imperativa, eliminiran je kao redundantan budući da je subjekt prve rečenice ujedno i subjekt druge.

Ishodišne rečenice:

3. Namotoj jo jaketu kolo ruke.
4. Uvuci jo ruku iš jaketun u kirnjina bronca.

preoblikuju se u složenu rečenicu:

Namotoj jo jaketu kolo ruke i uvuci je u kirnjina bronca.

Subjekt četvrte rečenice *jo* eliminiran je kao redundantan jer se subjekt treće odnosi i na nju. Izraz *ruku iš jaketun* zamijenjen je zamjenicom *je*.

Ishodišne rečenice:

5. Čapa jo kirnju za grivu.
6. Žnoš, ti!
7. Trišni jo kirnju obo šiku.

preoblikuju se u složenu rečenicu

*Žanoš, čapa jo kirnju za grivu i trišni je obo šiku.*

Iz rečenice *Žnoš, ti!* eliminirana je redundantna zamjenica i rečenica je uvrštena na početak složene rečenice jer o tome što treba znati obavještavaju druge dvije rečenice. Iz istog razloga kao i u prethodnim primjerima eliminiran je subjekt iz sedme rečenice, a zamjenicom *je* zamijenjena je riječ *kirnju*.

8. E!
9. Toti laji, kirnjo!

preoblikuju se u složenu rečenicu:

*E, toti laji, kirnjo!*

Navedene složene rečenice mogle bi se daljom preoblikom uvrstiti u diskurs na sljedeći način:

*Žagarli še jo, žarameni še iš kirnjun. Namotoj jo jaketu kolo ruke i uvuci je u bronca. Žnoš, čapa je jo za grivu i trišni je obo siku. E, toti laji!*

S obzirom da su ove povezane rečenice dio većeg diskursa, moguća je daljnja preoblika. Vidjeli smo da je uklapanje složenih rečenica u diskurs omogućilo da umjesto imenice *kirnja* upotrijebimo zamjenicu koja se na nju odnosi, sa izuzetkom prve rečenice. Takva zamjena moguća je i u prvoj rečenici uklapanjem ovih međusobno povezanih rečenica u veći diskurs. Tu preinaku omogućuje kontekst (*Oto ti je, borba, kirnja, išpol koše na Babu*):

Žagarli še jo, žarameni še iš njun. Namotoj jo jaketu kolo ruke i uvuci je u bronca. Žnoš, čapa je jo za grivu i trišni je obo šiku. E, toti laji!

Dalje preoblike, kojima se znatno primičemo obliku usmeno ostvarene rečenice fiksiranom zapisom, ne zavise više od uvrštavanja ishodišnih rečenica u složene ili pak ovih u diskurs. Te preoblike stilističke su naravi. Stilistička obilježenost izraza ostvarena je već u ishodišnim rečenicama upotrebom historijskog imperativa i uskličnih rečenica. Povezivanjem rečenica u složene, a potom složenih u diskurs i, konačno, proširenjem diskursa na cjelinu pripovjednog teksta, usložnjavali su se međusobni odnosi unutar elemenata promatranog segmenta narativnog diskursa intenzivirajući vrednote izraza:

*Žagarli še jo, žarameni še iš njun. Jaketu kolo ruke i u bronca. Čapoj je jo, žnoš, za grivu, trišni j obo šiku. E, toti laji!*

Riječ *žnoš*, koja bi u rečenici s manje afektivnog naboja bila na prvom mjestu, kako smo je i bili uvrstili u prethodnom primjeru, ovdje nema fatičku funkciju (njoj se govornik ne obraća izravno slušaocu radi provjere ispravnosti komunikacijskog kanala), već ima jedino tonsku vrijednost u ostvarivanju rečenične intonacije i ritma u cjelini. Naime u asindetskoj složenoj rečenici inicijalni položaj ima ključna riječ visoke obavijesne vrijednosti i intenziteta afektivnosti, a riječ *žnoš* samo je slog kojim se produljuje penjanje intonacije prema intonacijskom i intezitetskom vrhuncu ostvarenom na riječi *grivu*. Historijski imperativi *umotoj* i *provuci*, koji bi po analogiji s prethodnom i potonjom rečenicom trebali biti realizirani i u drugoj složenoj rečenici, eliminirani su izuzetno ekspresivnom elipsom. Ta je elipsa primjer da i od »najživljeg pripovijedanja«<sup>2</sup> može biti još življe, s još intenzivnijim afektivnim nabojem. Ovo je upravo primjer eliminacije snažnog stilskog sredstva, čiju potencijalnu prisutnost pretpostavljamo po analogiji, radi postizanja još snažnijeg stilskog efekta kojim izraz ostvaren u jeziku dolazi na granicu kad se označeno počinje prelijevati u označitelj, kada jezik zapravo blijeđi kao znak i postaje ikonom. Branko Vuletić, o odnosu afektivne poruke i jezika, kaže sljedeće: »Afektivna je poruka u svom krajnjem obliku isključivo govorna: jezični je, aktualizirani dio u njoj posve nevažan, posve potisnut. Afektivna je poruka negacija jezika; ona se ne obazire na jezične zakonitosti; jer stvara svoje vlastite zakonitosti: zakonitosti krika, zakonitosti isključivo govornog znaka.«<sup>3</sup>To i jest razlogom što smo gore naveden niz složenih rečenica zapisali kao jednu rečenicu:

*Žagarli še jo, žarameni še iš njun, jaketu kolo ruke i u bronca, čapa je jo žnoš za grivu, trišni je obo šiku; e, toti laji!*

Afektivna realizacija ovog teksta, u živom govoru usmenog pripovijedanja, poništava granice među rečenicama i uspostavlja rečenični niz koji intonacija integrira u jedinstvenu složenu rečenicu. Svaka pojedinačna rečenica ovog rečeničnog niza, osim posljednje ima uzlaznu intonaciju koja onemogućuje dovršetak pojedinačne obavijesti:

*Žagarli še jō, žarameni sé iš njūn,*  
*jakētu kolo rükē i u brōnca,*  
*čāpa je jo žnōš za grīvu, trišni je obo šīku;*  
*e, tōti laji!*

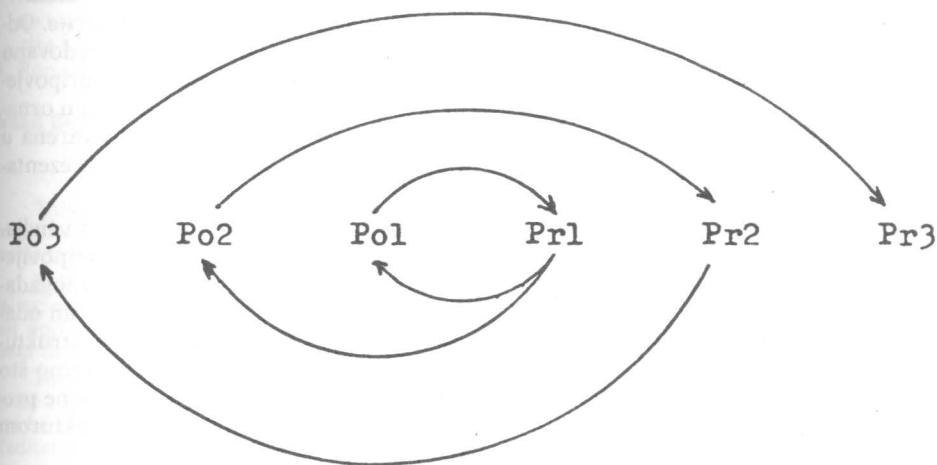
U emotivno neutralnom izgovoru ove rečenice, riječi bi bile drugačije akcentuirane:

*Žagārli še jō, žarāmeni še is njūn, jakētū kolo rūkē i u brōnca, ćapa je jō, žnōš, ža grīvu, trīsni je obo šīku; ē, tōti lāji!*

Najčešća promjena ostvarena je zamjenom čakavskog akuta kratkosilaznim akcentom što je rezultat zahtjeva za pojačanim intenzitetom, napetijom artikulacijom i ubrzanijim tempom u afektivnoj govornoj realizaciji navedene rečenice. U prvom primjeru riječ *e*, ako tako ovaj krik možemo nazvati, nismo označili akcentom mada je napisana grafemom vokalnog fonema i izdvojena znacima pauze. Nismo taj glas označili akcentom jer on ga i ne može imati jer je u krajnje afektivnoj realizaciji prestao biti vokalom i postao nekom vrstom konsonanta. To je, zapravo laringalni eksploziv, glas koji se mutno artikulira u larinksu, dakle artikulira se naglim otklanjanjem laringalne okluzije. Taj glas predstavlja negaciju jezika. On nije znak, on je tek zvučni izraz emocije, on je krik.<sup>3</sup> Sva napetost drametične borbe s ribom izražena leksičkim te vizualnim i akustičkim elementima izraza na razini rečenice, kulminira i oslobađa se u tom krikom čovjekove pobjede. Tim krikom oglasio se za trenutak čovjek svojim individualnim »biološkim« jezikom.

Asocijacije izraza *ćapa je ža grīvu* i *toti laji* izazivaju efekt pretapanja slikâ (*kirnja - konj; kirnja — pas*) čime je obogaćena vizualna sugestija, a također ostvarena i izvjesna ironijska distanca s efektom komike čak i u najangažiranijem, najafektivnijem pripovijedanju.

Kad je riječ o prisutnosti afektivnosti u izrazu, treba razlikovati pravu afektivnost od modelirane, oblikovane afektivnosti izraza u priči. Prava afektivnost postoji na razini samog događaja (borba čovjeka s ribom). Već na razini pripovijedanja o događaju uspostavljena je distanca od afektivne situacije pa je afektivnost izraza model stvarne afektivnosti. Budući da predmet ove facende nije događaj sâm, već priča o događaju, to je stvarna afektivnost, koja pripada događaju, dvosruko modelirana: modelirana je na razini razgovora o događaju i na razini usmene priče o tom razgovoru. Zapis priče mogao bi se smatrati trećom razinom modeliranja primarnog afektivnog izraza.



Za ilustraciju ovih razina komunikacije poslužiti ćemo se temeljnom semiološkom shemom prikaza komunikacijskog procesa: Pošiljalac poruke (Po) → prima-lac poruke (Pr). U facendi o kojoj je ovdje riječ naznačeno je nekoliko razina tog elementarnog odnosa između pošiljaoca i primaoca poruke koje ćemo prikazati grafički: (str. 55)

U predloženoj shemi komunikacijskog lanca možemo uočiti tri komunikacijske razine:

1. r a z i n a — obuhvaća događaj kao predmet modeliranja. Predmet komunikacije nije model zbilje, već zbilja sama. Po1 i Pr1 međusobno izmjenjuju uloge;

2. r a z i n a — obuhvaća prvu razinu kao predmet modeliranja. Predmet komunikacije na ovoj razini jest model događaja ostvaren na prvoj razini. Pr1 postaje Po2 (pripovjedač) i uspostavlja komunikaciju s Pr2 (slušalac);

3. r a z i n a — obuhvaća drugu razinu kao predmet modeliranja. Predmet komunikacije je model modela događaja. Pr2 (slušalac usmene priče) zapisuje priču i time postaje Po3 koji uspostavlja komunikaciju s Pr3 (čitalac).

Moguće je identificirati i četvrtu razinu komunikacije, a to je upravo razina koja se uspostavlja ovom interpretacijom. Budući da je meni, kao slušaocu usmene priče (Pr2) ona poznata u njenoj prirodnoj oralno-auralnoj egzistenciji, a da o njoj govorim, kao njen zapisivač i interpretator, čitaocu kojem je grafijski zapis priče predložak ove interpretacije, nužno je da se ona (interpretacija) oslanja na model usmene priče ostvaren tim zapisom uz pretpostavku da je u linearnoj strukturi pisane riječi prisutan trag vertikalne strukture govorne riječi. Drugim riječima, zapis je model usmene priče ostvaren u mediju pisma, pa kao takav, on prevodi znakovni sustav govora, u kojem je modelirana stvarna afektivnost, na znakovni sustav tehničkog medija — pisma. Polazeći od zapisa, moramo prijeći nekoliko razina modeliranja afektivnosti izraza da bismo došli do primarnog modela afektivnosti ostvarena u razgovoru koji je predmet ove priče.

Ovo ističemo iz tog razloga da bismo naglasili razliku između stvarne afektivnosti i njena modela ostvarena u govoru. Afektivnost jeste stilaska kategorija, ali samim time što je stilaska ne mora biti i poetska. Tek model afektivnosti ostvaren u usmenom ili zapisanom govoru može biti poetska vrijednost. Modeliranje afektivnosti u govoru stvaralački je čin, a on je kao takav predmet ove interpretacije. Odražavanje realiteta u izrazu o realitetu nije puko zrcaljenje. Ono je posredovano stvaralačkim postupkom pripovjedača koji gradi slobodno, po mjeri svog pripovjedačkog umijeća, realitet priče kao književnog djela. Prisutnost označenoga u označitelju, što smo isticali kao stilski efekt analiziranog jezičnog izraza ostvarena u ovoj facendi, treba shvatiti kao rezultat postupka osadašnjenja prošlog i prezentacije odsutnog govornim sredstvima (leksičkim, vizualnim i akustičkim).

Takvo pripovijedanje angažira slušaoca, potiče njegovu imaginaciju i uživljanje u situaciju koja je predmet priče. S druge strane, najsuggestivnije pripovijedanje kojim bi se nastojalo vjerno rekreirati fakticitet zbiljskog doživljaja (dogadaja) postalo bi dosadno, nezanimljivo za slušaoca ukoliko bi izostao kreativan odabir pojedinosti realiteta kao elemenata novog realiteta — zbilje narativne strukture koja ima svoje zakonitosti, svoje principe modeliranja stvarnosti. Ne samo što je priča o lovu kirnje strukturirana prema načelima narativne strukture, a ne prema strukturi zbiljskog događaja, već je čitava obuhvaćena složenijom strukturom unutar koje je ona samo jedan element.

Tek na razini makrostrukture cjeline narativnog diskursa osmišljava se svaki mikrostrukturni stilski postupak. Razina makrostrukture ove facende obrće pate-tičnost i dramatičnost izraza u efekt komike. Ribolovni događaj predmet je priče, a priča o događaju tek je jedan strukturni element facende. Način pripovijedanja priče o događaju njen je pravi predmet. Vremenska distanca, kontekst novog iskustva, novog senzibiliteta, novi sustav vrijednosti itd. mlade generacije uspostavlja i promatračku distancu s koje se i komunikativna vrijednost izraza, u pripovi-jedanju starih, može recipirati kao estetska vrijednost.

Metanarativnim okvirom priče pripovjedač relativizira i vlastitu pripovjedač-ku poziciju koja omogućuje nastanak facende:

Godišće su pašala, puno je godišć ol tad pašalo i mi šmo šal oštarili, ma ni štroha da ćedu še mlodi iš non iškercat jerbo današ mlodi jimaju ma-nje vrmena nego onda kal su cetardešet mij vožil na vešla.

Novi kontekst iskustva omogućio je distancu od svijeta starih, distancu koja je pak omogućila da n o v o s t d o g a đ a j a , kao predmet priče, bude zamijenjena n o v o š ć u v i đ e n j a . Taj pomak ostvaren je ipak unutar oralno-auralne kulture i on je, kako smo vidjeli, omogućio da facenda n a s t a n e .Dalja radikalna pro-mjena iskustava ostvorena u novije vrijeme (druga polovina XX. stoljeća) značila je iskorak iz oralno-auralne kulture, a taj iskorak razlog je da facenda n e s t a n e . Jedini način njena o s t a n k a , ali ne i o p s t a n k a , jeste upravo fiksacija njena u mediju koji je bio razlogom njene smrti — u mediju pisane riječi namijenjene »gluhoj« publici.

#### Bilješke

1. Marshal McLuhan: Poznavanje opštila čovekovih produžetaka, Beograd 1971, str. 30.
2. Branko Vuletić: Sintaksa krika — Govorna organizacija Krležine ratne lirike, Rijeka 1986, str. 29.
3. Roman Jakobson: Lingvistika i poetika, Beograd 1966, str. 293.
4. Krunoslav Pranjić ovako definira stilem ostvaren na nadrečeničnoj razini: »Makrostilem (tekstostilem = tekstualni stilem) jedinica je misaone i emocionalne intenzifikacije koja se javlja na razini višoj od rečenice, na nadrečeničnoj dakle, na razini paragrafa; definira se, nadrečenična jedinica (paragraf), kao kombinacija rečenicā koje predstavljaju struktural-no i semantičko jedinstvo, temeljenih na ritmičkom (melodijskom) jedinstvu.« *Stil i stilis-tika* u knjizi Zdenka Škrebā i Ante Stamaća: Uvod u književnost, Zagreb 1983, str. 269.
5. Roman Jakobson, ibid. 92.

Joško Božanić

#### A stylistic Interpretation of an Oral Nonfiction Story

This stylistic interpretation deals with an oral nonfiction story that the author has recorded at Komiza on the island of Vis. It is a kind of oral story called *facenda* (the local term) belonging to the *memorate* type, as defined by C. W. Sydow.

This stylistical research is based on fonological, morfological, syntactical and semanti-cal aspects of the verbal expression. In the analysis of the syntacto-stylematic values the author applies the method of the compound sentence transformation. By this analytic treat-ment the process of the syntacto-stylematic creation is parsed into several phases.

The author points out the possibility of fictionalizing a nonfictional content of the story in the narrator's act of literary creativity. In his analysis the author proves that possibility and he corroborates thus his basic thesis that this uninvestigated oral narrative kind of the Mediterranean cultural circle belongs to literature.

## BURBA FRŔNE OL CET'IRI GRĀDA I KOMIŠKO MLĀDUŠT

E, dīco moja, nīsmō mi kal śmo bŕli mlōdi jimāli ovākih vīcijih kako danāš. Nī bŕlo televīzijih, nī bŕlo rādjionih, ni kŕna, ni fōjih, nego śi śe tūkol śom ŗabāvit kako śi ŗnōl i umŕl, a mlādośti śe i nī teško ŗabāvit jerbo di je mlādušt tōti je i śmŕh, i kānat, i škercī, i pantomīne. A śmīśnih śtōrih jūdŕh je ŗvik bŕlo i nōslaje śmo śe i ś nīma ŗnāli naśmījāt jerbo śtārušt je ŗvik mlādośti śmīśna kako ca je mlādušt śtārośti deŗvijōna i nevūjna.

Burba Frōne Vlāhov, ca śu ga ŗvōli Cet'iri Grāda, ŗivŕl je u Dragodŕd, a ol ne-dije bi dūsal u Komīžu ŗa na mīsu. Bŕl je antki covīk, śtarīnśki, a pūno dōbar i bŕlo mu je drōgo da śe covīk iś nījn fermō. U dvūrū je jimōl jelnū śmōkvu, līpu ŗelēnku, i uŗōl je śīdŕt iśpri kŕce pol śmōkvu da mu je mularīja ne oberē. Mī mlōdi, a bŕli smo tād rōba ošavnāšte-dvōdešet gōdiść, vēcē śmo śe pŕtih vartŕli okolo te śmōkve, a dīgod bi non iślo ŗa rŕkŕn da privārimo burba Frōneta i da śe najīmō śmōkov. Śtōli biśmo atēnto kal ŗn intrō u kŕcu, a ondā biśmo arganēlon veŗāli vrōta ŗa śmōkvu da ŗn ne mōre iŗōc kal noś adačō. Kal bi ŗn vidil da śmo ga ŗatvorŕli, bŕl bi ol nŕtra bŕbōl peštima na vrōta i vikōl da cē noś ŗadōvŕt kal noś atrapō, a mī śmo śe śmījāli po grōnāmi i gucāli śmōkve kako kālebi ŗardēle. A kal biśmo śe najīli do mīle vōje, bŕli biśmo priśīkli arganēl i utēkli.

Ma vēcē pŕtih śmo śe uŗāli i fermāt iś burba Frōneton da ga cāgod pŕtomo jervo ŗn bi lēšto ŗaborāvil ca śmō mu oprāvili, a iśto tākō nī śe iśpomīnjol da śmo ga mŕ tu iśtu vej pūno pŕtih pitāli i da non je obo tēmu vej pūno pŕtih kōŗōl. Nīšta nī bilo śmīśnije nego kal bi ŗn iśkŕpil one nje gōve vije i ośtrŕn rešelŕtin glōson olgōvōrōl nā tu ca ga mŕ pŕtomo.

- Dobra vēcē, burba Frōne!
- Dobra vēcē!
- Ma di je vāš Frāncile? Nī ga vīdit, ca hoće rēc?
- Œn je, bōrba, u ŗervīcij.
- U ŗervīcij je iśal! A dī je? U kojŕ mīśto?
- Œn je bōrba, u Macedōniju, u Vēles.
- A u kojŕ vōjśku je, u kojŕ ŗrŕku?
- Œn je, bōrba, u trŕpu ol krāja.
- A on cē bŕt, burba Frōne, u kavalerīju?
- Nē, bōrba, nē, ŗn je u fanterīju.
- Ma cō u fanterīju je!
- E, bōrba, e, nī mu lakā kako pīše.
- A on cē bŕt ŗārŗa, bura Frōne, jē?
- Nē, bōrba, nē, ŗn je pŕōŗti fanterīšt.
- A muŗtrāt cēdu ga oficirŕ tāmō na plācu?
- Nekā, nekā, neka ŗnō ca hōće rēc tŕji krŕh jīšt. Ma poślōl non je i letrāt. Belēca ga je, bōrba, vīdit.
- A bŕt cē śe natŕštŕl?
- Jelnādešte kilŕh da je kreŗŕl. E, vīdite dīco kakō je kal śe je daŗekō od motīke. Motīka gācē dēre. Ješte cŕli?



— A ca jě, jımo piněž?

— Vāžel je, bōrba, ōl doma trı́šta dūnarih. Tu će njěmu durāt cılu vrıme dokle bŭde ũ šervıcij jěrbo un nı, bōrba, raškolāsen kako danāšnje komı́ško mlādušt. On ne grě po travěrsıcoh kako onı́ Kāte sın kal je bıl u Šarajěvo pok je švě po travěrıcoh ıstrātil. A pıše da jelně poštolě jımo — na pūntu gvōžje, i da mu se vej nı potrıba mıslıt Źa poštolě kal dōma dŭjde jěrbo da se pol njıma štıne karšě. — Tāko non burba Frōne prōvje, a mı se šve bādomo i pošmıhŭjemo u tlěh. I šāl kal ga vej nısmo jimāli cō pıtāt obo sınu vajālo je cāgod drŭgu ızventāt.

— A ještě vı kāl, burba Frōne, nā more hodılı?

— Ješon nā more hodıl? Šmo cetardešět lıt na Palagrŭžu.

— Cetardešět lıt. Pok Brušnıf, pok Švetāc, pok vōdı po Vāli. Švě šon jo tu, bōrba, promŭtil.

— A ıš kın šte uzāli hodıt?

— Bıl šon, bōrba, ıš pokŭjin Bonācun šedavnādešte lıt, bıl šon, bōrba, ıš pokŭjin Lukun Kužmicınin dvonādešte lıt, bıl šon ıš Bijōžeton pět lıt, bıl šon ıš pokŭjin Lŭceton Běgovın trinādešte lıt.

— Kojı́ je tu bıl?

— Lŭce Běgov! Ca nıště cŭlı Źa Lŭceta Běgova? Tu je bıl glašovıti švıćōr.

— A bıt cete vı, burba Frōne, uzāli i dōbre rıbe ŭjōt na tŭnju kal je bılo vrımena na Palagrŭžu.

— Šāl cŭ von prōvjāt, dıco mojā, vı šte još mlōdı pok vı tu ně žnote kakō se je tŭ rıbolo i lavurālo. Ali pŭmnjun slŭšojte. Dŭnke, bıl šon tega lita ıš Bijōžeton nā more. Őn je bıl kaparjŭn. Őn je poznāvol rıbe pol šōbon. Jimōl je vĕliku gajětu i cŭdo je dobrō jıdrıla. I, ca mı dohōdı nā pamet, tu je bılo oněga godıšco kal je pokōjan Tŭme Bijāškotov pōl nıž Mōnte Fŭst na Palagrŭžu. Partěncja je bıla na šōmega Švetega Antŭnıja, pomōgal noš! Defōra mŭlā ıškŭpile se švě gajěte. Šedandešět gajět je bılo tega mrōka na partěncu. I kal je pŭkal kalŭn ız Komŭne — mōla ız krāja. Ŭtu je dōba pŭcol kalŭn, a ně kako danāš. Šal bandıru dvıne. I āla vōga!

— A kojō je bıla družına?

— Bıl šon jō, bıl je pokōjan Fōrlan Prāškalo, dvō, bıl je pokōjan Bilobārk, trı, bıl je pokōjan Dŭnko Pěpetov, cetıri, i švıćōr pětı.

— A dı šte vı vožılı?

— Jō šon, bōrba, vožıl na prımu, a pokōjan Fōrlan nā sřıdu. On je bıl dōbar drŭg, prātık. Pokōjan Bilobārk je vožıl na trāstan, a na kattnu pokōjan Dŭnko Pěpetov. Kal šmo po Mlınu otvorılı Mŭšter, kalāli šmo berıte i poklonılı se švĕtemu Mikŭli, onda ōpet vōga. Kal šmo dŭšli defōra Štŭpıšco, bokŭn šmo se Źaložılı, pōpılı kāpju vınā i vōga, šěmpre vōga. Nı non bılo rōvnıh na vešlŭ. Šve šmo brōde oštāvılı Źa šōbon. Dŭšli pravı na Palagrŭžu. Mı na Palagrŭžu, a dvo pāřta sŭnca. Kalāli fōlke, ıskrčāli se. Dā je bilo pŭc ısmocıt almānko perō ol mırř. Vōnka šılno tvıcarıja. Dā je bilo ŭjōt barěnko Źa jıšt. Dŭšli mı na uskŭd — ıgrāju. Vajō topıt mřıže. ıřto šmo ıštendıli děset pāřıh, šarděle predŭ u sŭhu mōhŭ, a šılnt dupıni navōlıli. Vajō ōlma šalpovāt mřıžu. I ŭjmt tōti dvo-trı barıla. Āla, podıli tu. Nıkur nı bıl nā more pok šmo švıma dōli Źa jıšt, nōnke jelnā nı ıřla u barıl. Švākomu drōgo da je šınjōl ol šarděl. E, lovı se, ali dupıni navalıjŭ, šılnt dupıni. Rıbe kako gnjōja, ali mālo se mōre ŭjōt.

I, ca mi dohōdi nā pamet, jelnē nōci vōzimo pol šōbon. Bonāca, līpo nūc, tīho. Svičōr komandō: — Pāša na karmū! — a švāk žnō švuj šervīcij, švāk žnō ca mū je za cinīt. Ištendili cetīri budēla, intajāli jōš jedōn pōr. Glēdomo mī — bartlci gredū šōto. I tāko tri pōra mrtz — šve bartlci šōto. Dvīzēmo. Dupīnih nī. Nī jih. Dvīzēmo — debelō kako pojāca. Dvīzēmo priko kolina, dvīzēmo ala pujēža. Pīzo tū kūda da štīne iz lnā dvīzēmo. Dupīnih nī. Ūjoli, bōrba, ūjoli pūno gajētū. Trāštani sū plēšcolī nā vodu. Dujdī u Žōlō i čāpa se tribjēnjo. Ku cē tu ištībīt? Rībe kako zōlā. Būta sōli po švuj mrīzi. Samastrōj tāko rību i trībī kakō še dō. Ōci sū non bīle raštēkle ol nešpōnjo, pāršte sūl izīla, kōšti ražbolīle, a nīkur ne mōre dāt rūku jer švāk lovī, švāk šēbi trībī. Bōrba, ža ne vīrovot je, ali īština je kako vo sūnce kojū noš grīje, tribīli šmo ol nedīje do nedīje. I, bōrba, tēga šmo mrōka žapacāli svē barīle ca šmo šōbon jimāli. Vēce ōl štu barīlih.

Onā je ucinilo slābu vrīme. Šetemōnu dōn je puhōl šīrokōl žestōki. Vajālo še je navūc i obligālo noš je u spūžē pūc ako čemo jimāt co jīšt. Kal je pošli tēga ucinilo vrīme, šal da je bīlo promīnīt pašt. Da je bīlo ūjōt kojū bōju rību. I, kal ti je bīlo, āla, da vajō pūc lovīt. Iškrcāli onī mēne na Bābu ža oplāvit. Školōda je bīla, a na sūnca īštuk. Čāpa jo dvī tūnje i šēdi na Bābu. E, sīdīm jō tāko bīt cē jelnū kūš ūre, žnōš, ma nīkoga.

— Kakō še nīštē īstufāli tōko štōt pok nīkoga, na Palagrūžu jōpet, a onā je bīlo rībe kako mōra?

— Ne smī še īstufāt, nōnka nā pamet. Štojīm jō atēnto, žnōš, tāko... Nīku dōba, ražumš, nīkur je dōl bekōdu, a jō šon, bōrba, ōlma šon jo kulpīl da je tu ktrnja. Ažvēlto jo omotoj kolo šīke i pol nogu ovu drugu tūnju i agvānta. Doj bekōdu i tīra. Žnōš, tīron jo, tīron, a glēdaju me nāmo nāši. Onī sū dalekō bīt cē dvī ūže rōbe, onāmo lōve na kōnjce. Ma šal jo nīmon kāl nījma nonke ucinīt mōt. Tīra, tīra, e, bōrba, tīra. Tukālo mī je i namolōvāt vēce pūtih. Ōto ti je, bōrba, ktrnja īspol kōšē na Bābu. Jeste kal bīli?

— Kakō nīsmō bīli. — A vrāga šmo do tāl mī kal bīli. Zagārli še jō, žarāmeni še īs nījūn, jakētū kolo rūkē i u brōca, čāpa je jo žnōš ža grīvu, trīšni je obo šīku; e, tōti laji! I ūžjaši še jō, bōrba, priko nīj kūda na tovāra. Žadovīl šon je. Šēl šon nō nju i šal štojīm atēnto na drugu tūnju. Tāko malo vrīmena, nīkur je dōl bekōdu. Tīra, tīra. E, ma vō je šīgūro morškō žmajā, žnōš. Vo je šīgūro morškō žmajā. Tīrā, bōrba, tīra... Tāmo ūjmī marīnu ol ōšan kilth. I tāl sū dūšli vi nāši. Vīdīli sū di jo tu manevrōn i dūšli sū i pribarkāli rību tāmo. Ē, vešēljo tāmo, brāte, ražumš. Ē, šal ho mo cā na Žōlō i tāmo pok īškūhoj, īspeci i najtj še.

I tāko bī še burba Frōne bīl naprvōjōl: kōko je ūjol na Bābu, na Kobilu, pok tāmo na Pūpak... Pok pūl doma kal sū hodīli da sū jimāli ošāndešet barīlih šardēl i tu šaldōnih, pok īšli u Sūšac ol pojōde, pok kakō jih je nevēra čapāla priko noči, pok u Sūšac nočīli, pok jōpet nevēra priko lneva. Tāko ti je ōn tu prvōjōl, a mī šmo še vēce pūtih īs nījīm našmījāli.

Gođīšco sū pašāla, pūno je gođīšc ol tād pašālo i mī šmo šal oštārīli, ma nī štrōha da cēdu še mlōdi īs nōn īškercāt jerbo danāš mlōdi jimāju mānje vrīmena nēgo onā kal sū cetardešet mīj vozīli na vešlā.