

i po hrvatskom pravopisu te riječi ne bi mogle tako pisati. Mi pišemo i u svojim riječima: najjasniji, najjužnije i t. d. udvostručeno *j* i izgovaramo tako, pa zašto ne bismo pisali i u arapskim imenima tako, pogotovu kad pišemo udvostručene konsonante u njemačkim, francuskim i engleskim riječima, gdje se često i ne izgovara udvostručeni konsonant, nego služi kao pravopisni znak za kratkoću prethodnog vokala. Mogu još i to ustvrditi, da će svaki glumac u sarajevskom kazalištu doživjeti fijasko, ako u kojem narodnom komadu, gdje u govoru ima turcizama, izgovori koju takvu riječ drukčije, nego je publika govori. Neka samo izgovori *džehenem* (pakao), otići će kod gledalaca u dno *džehennema*.

JEZIK U POEZIJI BORE PAVLOVIĆA

Vladimir Rem

Govoriti o jeziku, o umjetničkom jeziku Bore Pavlovića, jednog od suvremenih hrvatskih pjesnika, hrvatskog ne samo po njegovim pejzažima, nego i po njegovu raspoloženju, ali prije svega po njegovu rječniku, i o tome još pisati, nije lak ni jedostavan posao. Zapravo, najteže je u tome poslu: započeti. Jer započeti bi se moglo od riječi, od same riječi, koju on toliko cijeni, da joj se katkada i podaje. Moglo bi se od rečenice, ili rečeničke konstrukcije, od pjesme kao cjeline, jer je zapravo kod njega često i čitava pjesma jedna potpuno dovršena i samostalna rečenica, čime on postiže, ili bar izaziva kod čitaoca dojam, da je pjesma, kako se kaže, sva »od jednog komada«. Mogli bismo ga, konačno, pratiti u razvoju kroz desetak njegovih edicija, zbrojiti njegove riječi, sistematizirati ih, pa da postignemo problematičan rezultat analogan onome iz nedavnih brojeva »Nove misli«, gdje se »Jama« ili »Smrt Smail-age« na kraju svode na onih nekoliko osnovnih riječi, koje su uočljive već pri prvom čitanju.

Čini mi se, međutim, bolje onda početi od samog umjetničkog doživljava, ili bolje, od samog umjetnikova, ili možda čak od čitaočeva utiska, i pokušati na toj osnovi odgovoriti na pitanje, kakav je zapravo jezik ovih pjesama.

Kakav je jezik Pavlovićevih pjesama? Što je novo u tom umjetničkom izrazu s jezične strane, napose u odnosu prema dosadašnjoj upotrebi jezičnog materijala u našoj poeziji?

Uzet ću u analizu pjesmu »Benjamin«, i to bez nekog naročitog izbora, jer bismo sličnih pojava, kao što ih nalazimo ovdje, mogli naći sijaset.

Čim čujem ime Benjamin
odmah se nađem u travi
postavši janje mekano
što se ko nada daleka
nekome natraške javi...

O čemu se radi u »Benjaminu«? Kakva je to pjesma? Kakvo je značenje riječi u njoj, njihov položaj i njihova vrijednost? Muzikalna. U prvom redu muzikalna. Moglo bi se, dapače, reći, da se u toj muzikalnosti, pa i muzikalnosti slike, iscrpljuje do kraja. Boro Pavlović, tako reći pred našim očima, gradi konstrukciju jedne slike na osnovi muzičkih elemenata jedne riječi, zapravo ne niti jedne riječi, nego u prvom redu na osnovi dvaju njenih slogova. Jer čitava pjesma i nije do analiziranje i preludiranje na mekanim titrajima, koje kod nas pobuđuje asocijacije:

Benjamin — najmladi, najljepši, najpitomiji sin, biva — janje metatezom slogova, odnosno zamjenom enja-janje. Na upotrebi ove supstitucije zadanoga nečim novim, pomičući ljestvicu riječi u skladu s ovim elementima, on je izveo svoju melodiju od početka do kraja na jednom jedinom motivu, što će mu biti običaj i kasnije, kad se akordi budu isprepletali u višeglasju. Analogan slučaj imamo u poeziji Vesne Parun, koja varira riječ »Neva«, kao što bismo ga u francuskoj poeziji mogli pronaći kod Valeryja (onagre-orange), realizirana, dakako, u drugom smislu i na drugi način. Tamo se radi o iskorišćavanju bogatog francuskog jezika, koji dopušta masu složenih asocijacija, ovdje o brižnom čuvanju i upotrebi vrednota našeg jezika, kada stupi u kontakt s novim riječima, koje za našu naivnost predstavljaju otkriće.

Drugi postupak, kojemu je pjesnik Boro Pavlović često sklon, upravljen je u protivnom smislu, t. j. dok se u »Benjaminu« (1943) radilo o manje ili više ukusnom *entourage-u*, uokvirivanju jednog malog sadržaja, jednog jedinog pomaka usana, jednog daha crveno-zelenim osmijehom pejzaža (bijelo, bjelina janjeta, nevinosti, oblaka), u novijim stihovima ići će se upravo za očišćenjem jednog značenja riječi od svih ostalih, naročito od banaliteta nastalih učestalom upotrebom. Navest ću primjer pjesme »Opatija« (*Zemlja*, 1952):

...gitare tiho jezde
..vije...
pozauna duga
i karavana truba...

Pa ipak, koliko god ova dva primjera u prvi mah izgledala suprotna, jer je prvi upravo antideskriptivan, a drugi i nije drugo do sama, ali nova deskripcija, ipak se u oba ova slučaja, kao i u nizu drugih, radi o jednoj vrlo jednostavnoj i uočljivoj pojavi: o smjelom i samovoljnom tretiranju poetske jezične građe, o duhovitom igranju riječima, o suverenom vladanju sredstvima poetskog izraza. Dakle, o drugačijem kategoriziranju riječi, nego je to slučaj u utilitarnim ili propagandnim tekstovima, koji su izvjesno vrijeme bili zabunom ili neshvaćanjem svrstani u umjetnost.

Teško bi bilo odrediti granice Pavlovićeve umjetničkog interesu. On je vrlo širok, jer Pavlović piše o svemu i svačemu: o omorici pred kućom, o korzu i uli-

cama, o stablima, koja se noću traže, o kiši i o proljeću, o prolazniku, koji ide ulicom i slučajno gleda afiše, o arhitektu, koji se oženio sitnim stolicima mekoće i smišljenim podacima, o prometniku, s čijeg rukava vise unedogled smjerovi, o lovcu, kojeg davno poštuju prepelice i kojemu divlja patka otkriva krila kao zastore, o vjenčanjima i o zvijezdama kao nijemim svjedocima ljubavi, o kasiricama i o kozmetici, o ženama, iz kojih mašu bezbrojni dozivi, i o pijanim Zagorcima, o pivima Trešnjevke i o starom fijakeru na stanici starog grada Križevaca, o traktorima i o Velesajmu, o majci i o lijepoj Adi, o Griču i o Dubrovniku, o Zadru i o Varaždinu, o zemlji, koja je ustala iz podzemlja i približava se cilju, i t. d., i t. d....

Da odmah kažem: ne slažem se s mišljenjem onih, koji smatraju, da je to Pavlovićeva vrlina, a ne i slabost. Jer u tom traženju motiva na širokom planu, i u tom, rekao bih, fabriciranju stihova on često i eksperimentira i razočarava nas tekstovima, koji, unatoč formalnim ugodajima lakog ritma i rime, podsjećaju na neku veselu i nestašnu igru djece ili zvuče kao reklamne fraze («Slapovi.boja i linija polivinila»). Značajno je međutim, da on u toj svojoj tematskoj svestranosti uvijek, pa gotovo čak i onda, kad eksperimentira, s uspjehom eksploatira jedan dar duha, koji je odnjegovan na vedroj i dobroćudnoj, duboko humanoj filozofiji života, i na maniri, koja u svojoj osnovnoj intonaciji odbija utjecaj literature i ide svojim, originalnim putem. Otuda kod njega i ima toliko jednostavnosti i lakoće, koja fascinira, nebrušenih tekstova i sirovih rečenica, naivnih rima i duhovitih paradoksa, koji su kadri da uzbude našu maštu poput sjaja blještave rakete. Otuda, mislim, i to, da on stvari i pojave i doživljava projicira sad kroz prizmu tihe i netaknute radosti ili neobuzdane i raspjevane naivnosti, sad opet kroz šapat jetke tuge ili blijesak delikatna humora.

S tim u vezi teško bi bilo odrediti i njegov rječnik. Svakako da je on bogat po svojim leksičkim vrijednostima i da obuhvaća područja relativno slabo korištena u hrvatskoj književnosti. U *Mravu* i *Srni* daje naše bilinstvo i faunu, u *Slapovima boja i liniji polivinila* operira fizikalnim i kemijskim terminima (čak možda i pretjerano), u *Zemlji* i temama vezanim uz pejzaže služi se pojmovima iz likovne problematike, dok mu poema *A. G. Matoš* vrvi arhaizmima. U *Ljubavi*, opisujući koketeriju, upotrebljava pomodarske izraze, a vreva svakidašnjeg života najbolje dolazi do izražaja u *Vrevi*, gdje dominira ulični jezik pomiješan s anatomskim, tehnokratskim, pa čak telegrafskim izričajima.

Iako su ovi elementi bez sumnje nov doprinos našoj poeziji, prije bi se moglo reći, da to za njega predstavlja više opasnost, nego što mu je prednost. No bilo bi mnogo važnije objasniti: kako se on služi tim novim elementima?

Mislim, da je kod toga bitna jasnoća rečenice, njena izvornost, njena intonacija, izravno uzeta iz života. Baš u tome dvojakom: posrednom i neposrednom, upravnom i neupravnom govoru, ironičnom i dobroćudnom, tužno-smiješnom nizanju slika iz svakidašnjice, treba tražiti odliku ovog umjetničkog jezika. Često se radi

Pavlović će kasnije, naročito u *Vrevi*, oba ova nastojanja, muzikalno i konstruktivističko, preuzeti u širem, rečeničkom smislu, pa će poput Preverta, ali opet na specifičan svoj način, iskorišćivati sada snagu pojedine rečenice i graditi na njoj, kao što je prije običavao na samoj riječi. Smisao se multiplicira miješanjem prošlih i budućih utisaka poput kadrova na filmskom ekranu. Nije u pitanju Gertruda Stein ili Jean Arp, niti namjerno nerazumljivo tumaranje riječi, nego konstantna dinamika sintakse, koja se spušta i uzdiže i nosi nas sobom vežući našu pažnju prema kraju, prema poanti, gdje čeka iznenađenje, koje zna prodrijeti do srca.

Riječi, koje su ga prije zabrinjavale, i od kojih je slučajnog susreta znao da mijenja tok pjesme, sada zaobilazi, ismijava ih, a rimama i ritmu se ruga, uživajući u tome, da prevari sebe. Pri tome se ne služi zavisnim rečenicama u onoj suvišnoj mjeri, koja zamućuje stihove njegovih suvremenika, nego pušta da iz usporedbe dviju rečenica izbija po volji — njegovoj ili njihovoj — što se često ne da ni ustanoviti, matica humora ili tuge, očaja ili snage, već po potrebi. Događaj — ono, što se opisuje — dat je što je moguće vulgarnije, ali asocijacije se ležerno naslanjaju na njega, dok ga posve ne zatrpaju. Na kraju, kao u klasičkoj drami, nakon toliko poništenih, uništenih pokušaja izlaza iz jedne asocijacije, ostaje samo osjećaj katarze, olakšanja, koji usmjerava paralelogram sila k jasnoj i dinamičnoj rezultanti sinteze.

Da mu to pode za rukom, Pavlović je morao ispuniti još jedan preduvjet: da bi obišao tolike krajeve iznenađenja i novosti, on je morao postati brzim. Bez obzira na dužinu rečenice, ona je kratka po tome, što je brza, djeluje munjevitno i ostavlja za sobom trenutani sjaj blijeska. Čitamo li je polagano, vidimo, da nije izvanredna (t. j. da ne donosi misli, koje bi bile »originalne«, nego ima naprotiv i takvih, koje su trivijalne, pa i izvadene iz novina), čini nam se, da je sve u svojoj jednostavnosti i prejednostavno, dok se ne sudarimo s apsurdom, koji nas fascinira:

I poljubac,
 I poljubac,
 stoji 5 minuta,
 I poljubac stoji 5 minuta života,
 bez obzira da li ste ga dobili preko puta,
 bez obzira da li ste ga dobili preko plota.

(Poljubac, *Vreva*, 1953)

Stereotipne forme, ono, što se kaže »frazе«, modusi izražavanja, dovedeni su u suprotnost sa samim sobom, njihova ljuska je razbijena i u njih se uselio nov smisao. U tom smislu Pavlovićev izraz znači trganje s tradicijama, ali i nadograđivanje na tim ruševinama. Reviziju jezičnih registara također. Moglo bi se čak reći i — novatorstvo.

Ona treća Pavlovićeva osobina, po mom mišljenju najznačajnija i najuočljivija, leži u njegovoj sposobnosti da svoje radove zatvori u jednu jedinu rečenicu. Odatle

osjećaj takve kompaktnosti i monolitnosti, da i otpadanjem pojedinih dijelova osnovno ostaje uvijek neokrnjeno, a pitanje smisla može se odnositi samo na tumačenje kakve varijante, ali uvijek u okviru osnovne teme. Može to biti glomazno »Blago Zadra« (Zadarska revija, br. 1, 1953), gdje su, dugim nizom nabiranja, na hrpu nanesen svi muzejsko-historijski rekviziti naše prošlosti, a da to ipak ne ostane konglomerat, već djeluje svom svojom težinom na pritisak posljednjeg uzdaha:

Zar da se i dalje nas
na Golgotu i na križ meće?
Dosta je bilo toga,
i više biti ne će!
Dosta je bilo toga
u ime i vruga i boga —
i više biti ne će!

Rečenični dijelovi mogu se kod toga i odijeliti zarezom i ne odijeliti zarezom, spojiti veznicima ili rastaviti njima, a da ipak imperativu ostaje sačuvana njegova određenost i važnost. Kad na primjer Pavlović na kraju svoje poeme kaže sintetično:

Skujmo u jedno batove svojih bila
da tutnje kao svesila u ovo doba bujno
jer je sad preslab
cvjetni magarac Isusov
il sveta Budhina buha
i Muhamedova kamila
da nas sve žive iznese kroz ovaj noćurno
(Traktor, III, 1952),

onda bi se uzročnost mogla kazati i bez veznika i sa zarezima i bez njih, kao što se svršetak daje interpretirati i bez uskličnika, a da se time ništa ne izgubi.

Mislim, da se tu radi o unutarnjoj homogenosti, o unutarnjoj jedinstvenosti, koja se ne da nadomjestiti ničim drugim. Možda je moj sud i previše subjektivan, ali ono, što nesumnjivo osjećamo iza ovih rečenica i onda, kad su one loše stilizirane (čega, zbog Pavlovićeve žurbe i zahuktalosti, ima i više nego što bi trebalo, na pr. »zar da se nas meće« mjesto »zar da nas meću«), to je njegova ličnost, njegov stil. Bez obzira na simpatije ili antipatije, osjećamo tu egzistenciju jedne sile, koja stare riječi čini novima, a nove po volji starima, podređujući rečenicu riječima, i boreći se s njima, pobjeđujući ili ostavši poražen.

Dolazimo tako do spoznaje, da je umjetnički jezik prije svega sam čovjek, sama unutrašnjost čovjeka, i da odatle u dijalektičkom jedinstvu izvire i njegova logika i njegova gramatika, vlastiti zakoni akustike i optike, mehanika njegova gibanja i vlastita sistematizacija pojmova, pa na kraju filozofski sistem, improvizirajući katkada, ali imanentan uvijek. Kao što u neuklidskim sistemima vrijede

zakoni svakoga od tih konkretnih sistema napose, tako i ona stvarna gramatika ili sintaksa jednog pjesnika ima vlastitu uvjerljivost. Koliko god to izgledalo neuvjerljivo, ipak, na kraju, stoji samo jedno:

Riječ u rječniku ne postoji, postoji samo riječ u ustima. Riječ u ljudima, riječ u poeziji. I ništa izvan toga!

PRIJEDLOG S I NJEGOVI LIKOVI SA I SU

Josip Tabak

I.

Čitajući naše novine mogao bi neupućeni doći na misao, da prijedloga *s* i nema u našem jeziku, jer već svagdje pišu *sa*, gdje treba i gdje ne treba.

Prijedlogu *s* u stanovitim slučajevima, poradi lakšeg izgovora, dodajemo samoglasnik *a*. Kažemo: putujem *s* majkom, ali: putujem *sa* sestrom. No možemo izgovoriti: *s* sestrom. Govorimo i pišemo: punica se posvadila *sa* zetom, a ne: *s* zetom (jer nam je ovo potonje teško izgovoriti). No ako govorimo i pišemo: *sa* ženom, *sa* zetom, ne govorimo i ne pišemo »*sa* brda-*sa* dola«, nego *zbrda- zdola*; jasno se vidi, da je tu bilo *s*, a ne *sa*. Ako govorimo i pišemo: *sa* šestoga kata (jer ne možemo lako izgovoriti: *s* šestog), ne govorimo i ne pišemo »*sa*bogom«, nego *zbogom*; i tu je bilo *s*, a ne *sa*, pa je to *s* ispred zvučnoga *b* prešlo u *z*. Imamo posloviču: *s* kim si, onaki si, a ne »*sa* kim si...« Na dnu trgovačkog pisma stavljamo: *s* poštovanjem, a ne »*sa* poštovanjem«. U narodnoj se pjesmi kazuje

*Hrani majka devet milih sina
sve s preslice i desnice ruke...*

(a ne: »*sa* preslice«). Kažemo: *nije* *zgoreg* (a ne: »*sa* *goreg*«). Imamo posloviču: *djetlići s jezika ginu* (jer ih po kliktanju nalazi lovac). Isto bismo tako španjolsku posloviču *por la boca se muere el pez* na hrvatski doslovno preveli: *s usta riba gine* (jer ustima udicu zagriža), a ne: »*sa* usta«.

Maretić u Gramatici na str. 38. piše: »... *s* istog razloga, *s* kojeg je apoteka prešlo u apateka...« Ne veli: »*sa* istog«, »*sa* kojeg«. Kažemo: *s večera se svijetlo pali*, a ne: »*sa* večera«; *smjesta isuka sablju*, a ne: »*sa* mjesto«; *s drage volje*, a ne: »*sa* drage«; *s omu stranu Save*, a ne »*sa* onu«; jednom je Nietzscheovu djelu naslov na hrvatskom: *S omu stranu dobra i zla*.

Vuk u predgovoru drugom izdanju svoga Rječnika piše: »Bašknez je imao tri buljubaše *s* pandurima« (a ne: *sa* pandurima); »Kad su ljudi imali za što raspru jedan *s* drugijem«; »bili u Nišu i u Sofiji radi mira *s* Turcima« — dakle *s*, gdje god nije potrebno *sa*. Kažemo: *s konja na magarca* (a ne: *sa* konja); *s vremenom ćeš i to znati* (a ne: *sa* vremenom); imamo posloviču: *tko s davlom* (čitaj: *ždavlom*) *tkve sadi, o glavu mu se razbijaju* (dakle ne: *sa* davlom).