

Hrvatska proza pedesetih godina 20. stoljeća

Martinovski, Martin

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:576277>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-08-02**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Martin Martinovski

Hrvatska proza pedesetih godina 20. stoljeća

Diplomski rad

Mentor

Prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Osijek, 2016.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost/ Katedra za hrvatsku književnost
Hrvatski jezik i književnost

Martin Martinovski

Hrvatska proza pedesetih godina 20. stoljeća

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentor

Prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Osijek, 2016.

Sažetak

Diplomski rad *Hrvatska proza pedesetih godina 20. stoljeća* svoj interes usmjerava na tekstove autora koje referira esej Bore Pavlovića *O prozi mladih u Hrvatskoj*, u Pavlovićevoj knjizi eseja *Album vedrine* – Ivana Raosa, Jurja Baldanija i Bogdana Stopara. U romanu Ivana Raosa, *Vječno nasmijano nebo* analizirat će se autobiografski elementi s obzirom na bitne odrednice autobiografije. Roman *Piloti vlastitih snova*, Bogdana Stopara interpretirat će se analizom stilističkih postupaka koji intenziviraju temu i odnose među likovima. Konačno, u fokusu interpretacije naći će se i zbirka novela Jurja Baldanija *Asfaltom popločeno*, čijim će se iščitavanjem prikazati rane naznake kratke priče u hrvatskoj prozi. Budući da je ciljana dekada ovoga rada poprilično tmurno razdoblje za hrvatsku književnost, u uvodniku se iznose sve okolnosti što su pridonijele lošijoj produktivnosti hrvatskih autora koji su dijelom toga razdoblja.

Ključne riječi: pedesete godine, autobiografija, stilistika, novela, kratka priča

Sadržaj

1. Uvod	3
2. Književnopovijesni kontekst pedesetih godina 20. stoljeća.....	4
3. Autobiografija Ivana Raosa, <i>Vječno nasmijano nebo</i>	8
4. Bogdan Stopar, <i>Piloti vlastitih snova</i>	15
5. Juraj Baldani, <i>Asfaltom popločeno</i>	22
6. Zaključak	28
7. Literatura	29

1. Uvod

Ono što će ovaj rad pokušati prikazati, jesu prilike u Hrvatskoj književnoj prozi u pedesetim godinama 20. stoljeća. Budući da je spomenuta dekada sama po sebi bila vrlo turbulentna, kako na političkom, tako i na književnom polju, odabrat će se tri pisca preko čijih će se proza i književničkih pozicija u društvu donijeti slika o općem stanju hrvatske proze pedesetih. Referentna točka za induktivnu metodu rada bit će esej Bore Pavlovića *O prozi mladih u Hrvatskoj* iz njegove knjige eseja *Album vedrine*, a pisci koje on predlaže kao "mlade" na koje treba obratiti pažnju jesu Ivan Raos, Bogdan Stopar i Juraj Baldani. Budući da je društveno-politička situacija fokusne nam dekade bitno utjecala na književne prilike, ona će se morati na početku rada postaviti kao polazišno poglavlje za daljnje uvođenje književnoga i književničkoga dijela rada. Nakon što se pojasne dominantne književne tendencije pedesetih, započet će se s analizom Raosove, Baldanijeve i Stoparove proze. Na temelju tih analiza pokušat će se donijeti zaključak o poetološko-stilskim značajkama njihovih tekstova, a samim time i o ukupnom stanju hrvatske proze pedesetih godina.

2. Književnopovijesni kontekst pedesetih godina 20. stoljeća

Kako bi se bolje razumjele književne tekovine spomenute dekade, a samim time i situacija koja je zatekla predmetne pisce ovoga rada, potrebno je opisati stanje u društvu i književnosti koje mu je prethodilo i ostavilo upečatljiv trag. Krešimir Nemeć u svojoj *Povijesti hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* već samim podnaslovom koji se bavi razdobljem od 1945. do 1952. godine jasno upućuje na stanje u kojem su se domaći prozaisti zatekli - *U žrvnju socrealizma*. Napominje kako *prve poratne godine nisu bile nimalo stimulativne za romanesknu produkciju. Sloboda - bitna pretpostavka i komponenta umjetničkog stvaralaštva - bila je ograničena i pomno dozirana* (2003: 5). Pobjeda revolucije i uspostavljanje novoga socijalističkog uređenja, doveli su do korjenitih promjena, kako u društvu, tako i u književnosti. Isti su preko noći potpali pod nadležnost partije koja je umjetnosti namijenila sasvim specifičnu ideologijsku ulogu: služenja progresivnim snagama i interesu partije. *Njezina je funkcija izrijetkom imenovana agitacijskom, odgojnom i socijalno-pedagoškom* (2003: 6). Drugim riječima, ono što se od pisaca traži jest da popularizira aktualne ideje i političke parole, slavi tekovine revolucije, idealizirano prikazuje socijalističku zbilju te pravilno tumači smisao klasne borbe. Za književnost to znači povratak na tradicionalne stilske oblike, tj. na transparentan harmoničan diskurs i realističku metodu u modeliranju zbilje. Dakle, zabranjuju se eksperimentiranje, modernističko zastranjivanje, bavljenje raznim "izmima", društveno propitkivanje i kritika, kao i intimistička preokupacija, subjektivna viđenja i tragični osjećaji, fantastičnost i iracionalnost. Kada Cvjetko Milanja u svome *Hrvatskom romanu 1945.-1990.* promišlja o modelima književne prakse, tj. o morfološkim tipovima u suvremenoj, odnosno poratnoj književnosti, prvi model imenuje *prosvjetiteljskim modelom*. Model koji se lako prepoznaje u ideji jugoslovenstva koju je propisala partija jer *u tom modelu književnost je snažno impregnirana različitim funkcionalizacijama moralne, etičke, društvene, nacionalne, političke i ideološke naravi. Književnost je poučna i podučna, propedeutička i utilitarna, pragmatična i terapeutska* (1996:12). I Miroslav Šicel u svome pregledu *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća* također detektira iste pojave, napominjući kako *prvih petnaestak poslijeratnih godina prozno stvaralaštvo možemo staviti pod zajednički nazivnik kao literaturu u osnovi izgrađenu realističko-naturalističkim stilskim postupcima, u sklopu čvrstih fabulativnih cjelina* (1997: 213).

Unatoč svim navedenim pokušajima određivanja puta, smisla i funkcije književnosti, u našoj prozi nisu uzeli previše maha. No, imali su za posljedicu jednu drugu pojavu. Zbog cjelokupne situacije umiješanosti partije u književnost, pred pisce su stavljena dva izbora - ili prihvatiti socrealističku praksu ili je odbiti i riskirati osudu. Mnogi se, međutim, odlučuju za alternativu - šutnju. Zbog toga i imamo tako mali broj objavljenih romana u razdoblju od 1945. - 1950. godine. U prilog tome ide i činjenica da je u *Bibliografiji hrvatskog romana* Cvjetka Milanje pobrojano je samo dvanaest izdanih romana u spomenutih 5 godina.

Jasno je da književnost neće dugo šutjeti i mirovati. Ubrzo se počinju javljati velika književna imena sa svojim jasnim i glasnim protivljenjima zadanim postulatima književnosti. Već 1949. godine na Drugom kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Zagrebu, Šegedin istupa sa svojim referatom *O našoj kritici* u kojemu upućuje na mogućnost i drugačijega govora o umjetnosti i otvoreno govori o ograničenosti teorije socijalističkog realizma. Međutim, tek će 1952. godina biti godina u kojoj će se stvari pokrenuti i u praksi. Miroslav će Krleža, svojim glasovitim govorom na *Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije* u Ljubljani, iznijeti svoj stav o stanju u književnosti. On u svome govoru razmatra treba li književnost biti realistička, formalistička, treba li biti kronikom nasilja, strave, masovnoga genocida ili se izolirati od stvarnosti nekom vrstom *larpurlartističke narkoze*. Treba li književnost biti programska ili dekadentni esteticizam, da bi zaključio kako je svaka krajnost i neuvažavanje prilika koje se događaju u zemlji nemoguća, da se poetika svakoga pojedinog autora treba individualno uvažiti ako su u nju uneseni dar, znanje i ukus. Nikakve krajnosti nisu moguće, potrebno je prihvatiti uvjete za pisanje koje su književnici u to vrijeme imali te prvenstveno uvažiti autorovu posebnost i individualnost.

Jasan znak raskida sa socrealističkom književnom praksom bit će časopis *Krugovi* koji počinje izlaziti upravo 1952. godine i odmah postaje jedan od najvažnijih generatora suvremene hrvatske književnosti. Već je Vlatko Pavletić u uvodniku prvoga broja časopisa jasno dao na znanje kakve će tekstove *Krugovi* objavljivati pa tako piše da se *umjetnost može razvijati samo na principu stvaralačke slobode. Slobode za one, koji osporavaju vrijednost novoga, ali i za to novo, da brani svoje postojanje... ako to može i umije* (1952: 7). Osim jasno artikuliranog raskida s dotadašnjom književnom tradicijom, krugovaši revitaliziraju i do tada poprilično zapostavljenu književnu kritiku. Sada ona ponovno dobiva na važnosti te ima značajnu ulogu i u borbi protiv ideološke prisile i u profiliranju novih umjetničkih koncepcija i programa. Nemeć pokazuje važnost koju je časopis pridavao književnoj kritici činjenicom da je *broj kritičkih i polemičkih tekstova višestruko premašivao stvaralačke priloge (prozne ili pjesničke)...Ona je*

praktički, u zadanim okolnostima, označila pobjedu estetskog pristupa nad ideološkim (2003: 26). Važno je napomenuti da se u Krugovima počinje i s ozbiljnijim prevodilačkim radom, koji je do tada zbog raznih zatvorenih socijalističkih stajališta, bio zapostavljen. Gajo Peleš u svome tekstu *Hrvatski roman 1945. - 1960.* naglašava kako su određeni strani pisci, napose anglosaksonski, imali jak utjecaj i na stilove naših prozaista. Naglašava utjecaj Amerikanaca Hemingwaya, Faulknera, Fitzgeralda i Dos Passosa, Britanaca Kingsleya Amisa, Ketiha Waterhousea, Johna Weina, Johna Braina te napose Jamesa Joycea, Francuza J. P. Sartrea i A. Camusa. Peleš tako detektira utjecaje koje su spomenuti anglosaksonci imali na naše prozaiste.

Do odmaka od prakse prijašnjih nekoliko godina dolazi i u poetičkim konceptima. Iako većinu još uvijek čine romani na tragu realističnoga proznog modela koji je bio svojstven socrealističkim romanima, oni su ipak obogaćenim modernim tehnikama. Ovdje valja napomenuti kako je upravo već spomenuto revitalizirano prevodilaštvo dovelo do snažnog utjecaja anglosaksonske književnosti, ponajviše američke, na naše pisce i u tematskom i u formalnom smislu (Šoljan, Slamnig, Vidas, Špoljar, Prica, Kuzmanović). Egzistencijalizam, tada u Europi najutjecajniji smjer u umjetnosti, počinje se osjećati i u naših pisaca. Međutim, u počecima, on je i dalje uronjen u realističnost pa ga Nemeć zbog toga imenuje *egzistencijalističkim realizmom* (2003: 31). Unatoč tomu on nam donosi niz novih tema poput apsurdna, tragičnosti sudbine, sumnje u osobni identitet, tjeskobe, samoće itd. Glavni predstavnici takvoga egzistencijalizma su Petar Šegedin, Vladan Desnica, Antun Šoljan, Slobodan Novak, Vojislav Kuzmanović, Krsto Špoljar i dr.

Što se tiče tematskoga prostora hrvatskog romana pedesetih godina, on je još uvijek dobrim dijelom zaokupljen ratnom problematikom. Ali, za razliku od početnih poslijeratnih godina, sada se unose znatne promjene u taj tematski kompleks. Sve je manje crno-bijele tehnike karakteriziranja, prerasli su se ideološki, heroizam, patetika i mitologizacija te se sve više prepoznaju egzistencijalne drame pojedinca, traume poslijeratnog čovjeka, etička odgovornost, prikaz svih ratnih crnila itd. (Kaleb, Jelić, Prica, Topčić...). Drugi važan tematski sklop čine sadržaji povezani sa suvremenom urbanom problematikom. Nemeć napominje kako *suvremeni urbani pejzaž nameće novu tematiku: alijenaciju, reifikaciju, duhovni rasap, kaotičan život ulice, urbanu psihozu, paradoksalnu osamljenost pojedinca u mnoštvu. Stoga je primjetno sužavanje tematske usmjerenosti: priča sve više skreće prema unutra, prema intimnoj ljudskoj problematici, prema mikrokozmosu* (2003: 37). Središte interesa priča prelazi s do sada u praksi prevladavajuće društvene očevdnosti na osamljene pojedince i njihove egzistencijalne probleme (Špoljar, Vujčić-Laszowski, Stahuljak, Kušan, Baraković...). Brak, muško-ženski

odnosi, različitosti spolova i muškog i ženskog senzibiliteta, postaju česte teme prozaista (Stopar, Baraković, Kušan, Božić...). Ponovno se javlja i poznata nam tema sukoba ruralnoga i urbanoga (Desnica, Božić). Pojavljuju se i prozne forme ispovijesti i autobiografskih kronika koje tematiziraju svijet djetinjstva i mladosti, tj. osobnih iskustava. *Te romane obilježuje naglašeno konfesionalni ton, subjektivna vizura i lirsko-esejistička meditativnost* (Novak, Mihalić, Batušić, Prica, Raos, Jelić, Lukić) (Nemec, 2003: 38).

Ovaj će se rad u svojoj analizi usmjeriti na trojac Ivan Raos, Bogdan Stopar i Juraj Baldani te će preko njihovih izabranih proza prikazati odrednice poslijeratnih "mladih" prozaista koje su u gore prikazanom uvodniku iznesene.

3. Autobiografija Ivana Raosa, *Vječno nasmijano nebo*

Helena Sablić Tomić u svojoj knjizi *Intimno i javno* piše kako *autobiografska proza podrazumijeva narativni tekst u kojemu se prati način diskurzivnog oblikovanja osobnog života i proizvodnja osobnog identiteta... Autobiografskim diskursom nastoji se projicirati slika stvarnoga. Teme su najčešće vezane uz autorov osobni život, bilo da je riječ o jednom njegovom segmentu kao što je djetinjstvo, odrastanje, bolest ili o promjeni u njemu uvjetovanoj izvanjskim događajima* (2002: 33). *Vječno nasmijano nebo* Ivana Raosa autobiografija je u kojoj pratimo Raosovo djetinjstvo i odrastanje u njegovu rodnome mjestu Medvom Dolcu. Kako bismo ovaj tekst mogli nazvati autobiografijom, potrebno je da ispunimo osnovni uvjeti za *autobiografski sporazum* (Lejene, 2000: 203). Taj sporazum podrazumijeva da postoji od čitatelja ovjerena identičnost između pripovjedača, lika i autora. U *Vječno nasmijanom nebu* odmah na početku teksta dobivamo potvrdu o identičnosti te tri instance. Svojevrsnom intertekstualnom autoreferencom, umjesto predgovora autobiografiji, Raos nam prepisuje i prikazuje svojih šest školskih zadaća. U prvoj je riječ o sastavku o njegovu selu. Budući da znamo kako je Ivan Raos, autor teksta koji nam je predložen, rođen u Medvom Dolcu, dobivamo prvi dokaz kako je zaista riječ o identičnosti autora i lika. Naredni sastavci govore o njegovoj obitelji, ocu, majci, djedu i baki. I ovdje ponovno imamo dokaz izjednačavanja dvije instance jer je također poznato da se Raosov otac zvao Petar i kojim se poslom bavio, kako je u zadaći i navedeno. *Moj je ćaća Petar, on ima podrizane brkove i ja ga nikad nevidim u Svitlu je dođe Za Božić i donese robe ikolača* (Raos, 1980: 295). Konačno, posljednja zadaća koja je naslovljena *Moj prvi doživljaj*, daje nam potvrdu o godini rođenja lika, tj. autora. *Nesićan se kadmeje Mater rodila i bilin, mlikon zaDojila. Ma znan da san serodio na novu Godinu 1921. A to su mi kazali i da me je obabila Baba Jele, a kate Luckina upregaču uvila* (Raos, 1980: 97). Kako bi nam pojačao dojam uvjerenosti da su to zaista njegove autentične školske zadaće, autor ih je jezično, stilski i gramatički ostavio netaknutima. Tako imamo tipičan dječji stil pretapanja rečenica (*Jagase puno bojim on ima kajiš*), nesuvislu i razbacanu interpunkciju (*U mom selu Imo puno. kamenja i stina Imamo i Popa.*), pogrešnu uporabu velikog početnog slova (*naš pop Jide sirova jaja*), stapanje riječi (*Moj did je Izgrabovca on ima, vole i orenan*) pa i tipičan leksik Dalmatinske zagore¹ (*Kad padne snig neidemo uškolu Nego se tocilamo i gradimo Čovika od sniga*).

¹ Za precizniju geografsku lokaciju posjetiti https://hr.wikipedia.org/wiki/Medov_Dolac

Kada se govori o žanru autobiografije, jako je bitna uloga pripovjedača. Njegova se pozicija, kako navodi Sablić-Tomić, uočava u odnosu na tri kategorije: *stajalište* - odnos prema likovima; *kontakt* - odnos prema čitatelju; *status* - odnos pripovjedača prema samom sebi (2002: 34). Stajalište pritom ukazuje na mjesto pripovjedača u odnosu prema likovima (uz njih, izvan njih ili potpuno odvojen od njih) te stav kakav ima prema njima (ideologijski, sociologijski, psihologijski). Proučavajući poziciju pripovjedača u Raosovoj autobiografiji, odmah je uočljivo kako je njegova pozicija pripovjedača u prvome licu direktno postavljena uz likove. *Najednom čujem kako se miče kamenje. Osluhnem. To netko korača i to tako, kao da ima jednu nogu od lova, a druga se jedva čuje. A kad sam razabrao i udaranje štapa sa željeznim šiljkom, znao sam da to did Mate korača. - Dide Mate - istrčim preda nj. - Što je, lopužetino, uru ti tvoju* (1980: 301). Iz navedenoga citata može se samo naslutiti i kakav stav pripovjedač ima prema likovima. Budući da je pripovjedač u prvome licu jednine i da je iz vizure četverogodišnjaka koji direktno prenosi sve što se oko njega događa bez naknadnoga komentara, stav bi bio najbliže sociologijskome, iako je zbog te činjenice infantilnog pripovjedača čitatelju ostavljeno kakav će stav donijeti. Upravo se takva pozicija prenosi na sljedeću kategoriju - kontakta. On je u autobiografskoj prozi posljedica tipa autobiografskog ugovora koji je sklopljen s čitateljem te legitimira način čitanja teksta, oblikujući odnos i stav čitatelja prema njemu. Ako ćemo uzeti u obzir kako je šest Raosovih pučkoškolskih zadaćnica s početka autobiografije svojevrsni ugovor s čitateljem kako će u narednim stranicama teksta čitati upravo već spomenutog infantilnog pripovjedača u prvome licu, ugovor s čitateljem je postignut. Samim se time i legitimirao način čitanja teksta i stav čitatelja prema njemu.

Sablić-Tomić napominje kako se, *osim odstupanja na razini pozicije pripovjedača, distinkcija među tipovima autobiografske proze može uočiti i na razini diskursa kao i različitog odnosa autora prema kategoriji vremena (društvenog i fikcijskog)* (2002: 35). Razlika između autobiografskih tipova uočljiva na razini diskursa posljedica je stupnja literarizacije kao i odnosa autobiografskog subjekta u/prema diskursu. Poprilično zanimljivu analizu upletenosti Raosa autora/subjekta, koja se nadovezuje na temu odnosa autobiografskog subjekta u/prema diskursu, iznio je Slobodan Novak u pogovoru *Ivan Raos za Pet stoljeća hrvatske književnosti. Ovdje pisac dolazi do nas iz svijeta svoje proze, neizmijenjen, i najčešće u njemu prepoznajemo pučkog prepredenjaka koji nas uveseljava hotimice, prevarantski, migoljavo, laskajući našoj finoći, ciganeći oko naše taštine, namigujući zavodljivo i sluganski našoj uvaženoj nedostižnosti i lukavstvu i našoj neproničnoj mudrosti, dakako, bez i truna moralizatorske patetike, i s vedrim bratimljenjem u šeretluku. i to nije samo privid niti spisateljska manira; Raos je nekako*

*dvostruko autobiografičan: i po sjećanju i po pripadanju; i u retrospekciji i u introspekciji; on pripada svome prošlom životu koliko i sadašnjem. Drugim riječima, spisateljska, iskustvena filozofska, vremenska distanca kao da nikada nije ni uspostavljena, jer se on kao pripovjedač poistovjećuje s pričom, i govori iz same stvarnosti, ne o njoj, a distancu prepušta nama. Nije, dakle, komentator i ocjenjivač, niti nam sprema poruku, i nije zato ni na našoj strani, ni na strani priče, nego u priči. Za one koji to ne smatraju piščevom slabosti iz takve kontrapostacije izbija i ona prirodna skošenost ove proze, zbog koje pisca u njoj ne vidimo kao stvoritelja već kao stvorenje, i kao jednu od komponenti djela (1980: 14-15). Dakle, kada čitamo *Vječno nasmijano nebo*, ne čitamo Raosa autora s ironijskim odmakom i subjektivim aktivnim i provokativnim odnosom prema sadržaju teksta, već čitamo Raosa lika, dječaćića koji je uronjen u stvarnost koliko je i bio kada su se prikazani događaji odvijali. On ih samo prenosi čitatelju kao njihov protagonist, kao netko tko ih je proživio i zapisao na papir bez dodatnoga komentara ili potrebe da čitatelja povuče za rame i objasni mu značenje ili poruku napisanih rečenica. Ana Lederer u svojoj knjizi *Ivan Raos* napominje kako je *takav stil pripovijedanja* (infantilan) karakteriziran, dakle, imitacijom tipično dječje logike, načina razmišljanja i spoznavanja okoline (1998: 136). Nešto dublju analizu infantilnog dječjeg pripovijedanja iznosi nam Živa Benčić u tekstu *Infantilizam* izdanom u *Pojmovniku ruske avangarde: Dječje se pripovijedanje, nadalje, zbog nerazvijenog kauzalnog mišljenja oslanja na samu osjetilnu spoznaju. Ono je, dakle, rudimentarno i konkretno, vezano za materijalnu, percipibilno dostupnu stranu opisane pojave. Istovremeno, međutim, dijete može nedostatak logike, nerazrađenost spoznajnih kategorija vremena, prostora i uzroka kompenzirati maštom. Specifičnosti dječjeg fabuliranja dolaze, napokon, do izražaja i u posebnim kompozicijskim postupcima među kojima su najtipičniji ponavljanje, adiranje, nedostatak vidljive poente (1985: 37). Takve primjere dječje logike, tj. nedostatka iste, te kompenziranja maštom nalazimo utkane kroz cijeli tekst autobiografije. Nekidan sam čuo Cigane. Govore isto onako, kao kad baka moli. Po tome sam zaključio, da postoje dva jezika, naš i ciganski ili kako baba Kate kaže, talijanski. Moja mater kaže, da ima pet jezika na svijetu. To ja ne mogu vjerovati. Jer što će pet jezika, kad je jedno nebo, jedan Bog, jedna duša i jedan Lucifer. Mi i Gospodin Bog, sveci i anđeli govorimo naški, a Lucifer i sluge njegove ciganski, ili kako to baka kaže, talijanski. A moja baka zna oba jezika... E, tu mi je nešto sumnjivo (Raos, 1980: 316).**

Na temelju tih zaključaka, kada govorimo o odnosu autora prema kategoriji vremena, lako se prepoznaje odgovor na pitanje koje nam postavlja Mirna Velčić u tekstu *Problem vremena: osobna povijest i historiografski diskurs*, a ono glasi: *koje je vrijeme polazna točka u analizi*

autobiografske proze (1991:48). Velčić nam nudi dvije vrste vremenskih odnosa: jedno vrijeme prati odnos vremena pripovijedanja s obzirom na povijest, a drugo vrijeme je usmjereno vremenu što ga živi pojedinac u odnosu na vrijeme ostalih/svijeta. Budući da smo već zaključili kako kod Raosa autora ne postoji vremenski odmak prema tekstu, dakle nema naglašenog odnosa vremena pripovijedanja s obzirom na povijest, nas će interesirati odnos subjektivnog i društvenog vremena u autobiografiji, vremena koje *nas snabdijeva poviješću koja prožima i oblikuje situacije pojedinačne egzistencije. A kroz situaciju pojedinačne egzistencije upisani smo u društvenu zbilju* (Velčić, 1991: 84). Još jedan vrlo bitan odnos koji proizlazi iz odnosa autora prema kategoriji vremena, jeste odnos između povijesti (života) i pripovijesti o životu, tj. odnos zbiljskoga i fikcijskog vremena. Upravo je zato težnja autobiografa da autentičnom pričom identificira vlastitu prošlost i pronađe svoj identitet. Sablić-Tomić napominje kako se *tom strategijom na razini vremena pripovijedanja konstruira metapovijest koja legitimira fikcijsku sadašnjost kao inicijalno mjesto analize autobiografskih tekstova... Društveno vrijeme vezano je uz kategoriju prošlosti koja je diskurzivnim oblikovanjem dobila dimenziju sadašnjosti i konstituira sadašnjost na razini fikcijskog vremena. Performativnost autobiografskog diskursa i pripovjedna zbilja daju smisao i ovjeru pojedinačnom životu, a izabrani detalji iz života funkcioniraju ukoliko su pronašli zadovoljavajuće mjesto u konstituciji stvarnosti u autobiografskom diskursu. Autobiografska revizija sastoji se od oblikovanja dinamike vremena i iskustva u diskursu. Preko mjesta na kojemu se prožimaju povijest i fikcija oblikuje se osobni i narativni identitet* (2002: 36). Budući da je autobiografija strukturalno složena kao niz različitih doživljaja, u toj linearnoj kompoziciji, gdje je svako zasebno naslovljeno poglavlje jedna fabulativno zatvorena mikrocelina, moguće je identificirati kronološki protok vremena radnje romana. Potvrdu te kronologije daje nam i sam Raos podnaslovivši Autobiografiju *Kronika mog djetinjstva*. Na samome početku teksta glavni nam lik govori kako su mu skoro tri godine, potom malo kasnije već su mi četiri, da bi drugi dio romana započeo s poglavljem *Prvi dan škole* i završio s odlaskom u splitsko sjemenište. Povijesni kontekst zbivanja romana, kako smo već naveli kroz neke primjere, identificira se posredno (datum Raosova rođenja, imena uže obitelji itd.), ali, također, iz prepoznavanja socijalne slike prijeratnog sela. Rijetka su mjesta na kojima se može naići na potvrdu nekih bitnih ili barem poznatijih društveno-povijesnih događanja koja su se zbila u fikcijsko vrijeme autobiografije. *Došao je k nama novi pop, a u Grabovac nove učiteljice... Mome se ocu nisu sviđele, jer je čuo kako su pjevale sokolske pjesme. A meni bi, veli, bilo bolje objesiti mlinski kamen oko vrata, nego se dati od njih zavesti, pogotovu danas, kad je ljudožder od kralja ubio Stipicu i zabranio sveto hrvatsko ime* (Raos, 1980: 462). I u takvim rijetkim situacijama, kada

se pojavi izvanjski utjecaj na lik i okolinu koja ga okružuje, ponovno nam infantilni pripovjedač ne dopušta veće uplitanje povijesti, već komentar prepušta dječjoj mašti, zaigranosti i humoru. *Ja branim učiteljice, da one možda i nisu krive, da možda i ne znaju što pjevaju - eto, ludo žensko! - a što se mene tiče, neka bude bez brige, jer od sve djece samo je jedan uz kralja, a i taj je pjegav i mi ga zovemo pjegavcem. A to što mi s učiteljem radimo sokolske vježbe, to nije ništa, jer eto čučnemo, baš kao da će se... i svi mislimo na kralja, pa je to čisto zgodno...* (Raos, 1980: 462).

Vječno nasmijano nebo funkcionira i kao roman lika (portret Raosa kao dječaka), ali i kao roman prostora Imotske krajine. Kroz pripovijedanje svojih doživljaja kao dječaćića koji je odrastao u toj Krajini, Raos nam opisuje i krajolike, mentalitet, socijalne, društvene i običajne karakteristike života Krajine. Tako Ana Lederer piše kako je *u tom ambijentu sretnog siromaštva posredno moguće dekodirati mnoštvo informacija o pravoj socijalnoj slici imotskog nasmijanog neba, iscrpljujućoj strani siromaštva i ekonomskoj zaostalosti koja će njezine ljude tjerati u svijet, u potragu za osiguravanjem gole egzistencije* (1998: 141). Pa tako mali Raos sve mjeri količinom mesa u hrani, začuđen je ulicama i svjetlima grada, a jedina prava igračka koju posjeduju djeca u njegovu okruženju jest šarena lopta. Na samome početku autobiografije, Raos nam donosi sliku prehrambenih navika svoga kraja: *Svježe je meso posebna i izvanredna stvar. Ona ima moć rasuđivanja, naime po njemu se ljudi sude. Kako tko jede meso i manistru, onako je bogat i ugledan... Viculin jede meso i manistru svaki dan osim posnog... Did Buja i Lavura jedu ga svake nedjelje, i to ono iznutra: džigerice, slezenu i crijeva, a ono izvana nabiju na ražanj pa lijepo prodaju galantarima i torbarim... Did Iko Zelin i Iko Matin, Jozo Čagalj, Amerikanac sa zlatnim satom i lancem preko cijelih prstiju, ako i ne jedu svake nedjelje, jedu svake druge. vi ostali, koliko god ih Bog dao, kuhaju meso i manistru jedino za Božić, Uskrs, Poklade i Svetog Roka* (1980: 306). Na taj način dobivamo sliku siromaštva krajine, ali i poziciju Raosove obitelji na ljestvici siromaštva. Vidimo da je njegova obitelj ipak malo imućnija od ostalih, štoviše oni su po bogatstvu odmah ispod svećenika. Što se tiče karakterizacije likova, niti jedan od spomenutih likova nije dublje psihološki razrađen jer, kako Lederer napominje, *Raosu je ionako namjera orisati total života pod nasmijanim nebom - i pisac se pokazuje majstorom krokija, portretistom koji zna u skici, nekom detalju, karakterističnoj gesti i situaciji prepoznati ono bitno u živom profiliranju nekog lika* (1998: 143-144). Stalni su likovi Ivanovi ukućani: majka koja je u vječnoj svađi s pobožnom svekrvom babom Katom, likom koji je najviše krojio mišljenje maloga Ivana preko svojih beskrajnih prepričavanja romana i upućivanja Ivana u religiozne teme, Šaljivdžija djed Buje, baba Domuša

i otac Petar. O odnosu s ocem Petrom već je bilo riječi, a nedostatak očinske ruke u odgoju nadoknađuje mu pop Viculin koji je oženio njegovu tetku. Tu su još i seoski ridikuli Mijo Šćurlin i Škopiguda, školski prijatelji Ivan i Ivan, Neven te vječni neprijatelj Matković i, naravno, prva ljubav i najbolja prijateljica s kojom proživljava većinu svojih pustolovina, mala Marija, Viculinova nećakinja.

Većina događaja u autobiografiji smještena je u kontekst bitnih događaja za cjelokupnu zajednicu, ponajviše crkvenih praznika, pa su tako određena poglavlja i naslovljena prema njima - *Cvjetnica, Veliki Petak, Mrtvi dan, Božić*. Bitni su i ostali rituali poput mise, procesija, maškara ili nekih zajedničkih društvenih formi narodnog života u kojemu neizostavno sudjeluju i djeca. Ana Lederer tako za Raosovu autobiografiju piše sljedeće: *Raosovo je vječno nasmijano nebo posredna monografija usmene književnosti, ili i riznica običajnog gradiva i podataka iz svakodnevnog života, ruralne zajednice, te se može zaključiti kako je usmena književnost bitna poetička sastavnica Raosovih djela, točnije rečeno kruga njegovih zavičajnih proza. U poslijeratnoj hrvatskoj književnosti općenito je zamjetno nasljedovanje i primjena usmenoknjiževnog sustava, u smislu transformacije njezina motivsko-tematskog svijeta, jezika i stila, a ambijentalni usmenoknjiževni i etnokulturološki podaci posebno su obilni u proznim djelima s tematikom reminiscencije na djetinjstvo ili zavičaj, a što je najčešće jedno te isto* (1998: 14). Zanimljivo je primijetiti kako kod Raosa nema opisa određenih rituala, obreda i običaja koji će iskakati iz narativnog tijeka kao zasebni deskriptivski dijelovi, nego će se uvijek prenositi posredno, kroz vizuru maloga Ivana. *I tu je bio kraj: ona u crkvu, a ja na groblje. Ona bi po dva, tri sata ostala u razgovoru s Gospom. Ja ne znam o čemu imaju tako dugo razgovarati. I to svaki dan. Koliko sam primijetio, Gospa mnogo i ne govori. Samo se smješka. Opazim ponekad da mrvičak miče ustima, ali ne čujem ništa. Bit će da samo baba govori. Ona uvijek razgovara sama sa sobom. Onako iz čista mira stane pred kuću, pa se sva razmahiva rukama, svađa se i mijenja glas, upravo kao da su dvije osobe u njoj... Ona kaže da se u crkvi ne razgovara, nego samo moli. Dobro neka se moli. Ne kažem da nije lijepo moliti se. Bože sačuvaj! I ja molim svako jutro, popodne i navečer: <<Anđeo Gospodnji>>, a osim toga poslije večere dio ruzarija, pa opet kad se ide spavati* (1980: 337).

Usmena se književnost kod Raosa iščitava kroz jednostavne oblike poput poslovice, uzrečice, zagonetke, zdravice, dječje brojalice. Ona je dio svakodnevnog načina komuniciranja pa se tako svi događaji mogu opjevati u bezbroj varijanti od rugalice ili komentara, deseteračke pjesmice itd. Uvijek će duhovitost biti glavno obilježje stihotvoračkog umijeća maloga Ivana, *a ponekad ti umeci pojašnjavaju radnju i junaka radnje* (Pavletić, 1995: 214).

Kada dođu Pokladi,

s guzicom se okladi.

Kada dođu križi,

uzmi pa poliži (1980: 306).

Zbog toga Ana Lederer o Raosovoj prozi piše sljedeće: *osim toga, Raos nije samo implicitni skladištar usmenih stihovanih oblika, nego i tipično pučkih književnih postupaka - po prepletanju proze i stiha, te njihovu spontanu miješanju, kad kazivač prirodno rečenicu završi deseteračkim, rimovanim stihovima... Tu je živu usmenu tradiciju, koja je nedjeljiva od govornog idioma (i načina života) ovog podneblja, na majstorski način Raos, dakle, inkorporirao u svoj književni izraz, obilježivši time intonaciju svoje rečenice, posebice zvučne u lapidarnim i duhovitim dijaloškim govornim situacijama (1998: 148-149).*

4. Bogdan Stopar, *Piloti vlastitih snova*

Jelena Hekman u pogovoru romana *Piloti vlastitih snova* piše kako je on, *kada se pojavio, značio novinu i u tematskom i u jezičnom smislu* (1985: 13). Tematski se ovaj roman dobro uklapa u strujanja koja su se pojavila pedesetih godina 20. stoljeća. Tema bračnog života, urbani pejzaži, dublje prikazivanje unutrašnjih nemira likova, rastrganost i pokušaj uklapanja u novi način poslijeratnog življenja, sve to prepoznajemo kod mnogih pisaca spomenute dekade. Zbog toga će veći fokus analize ovoga romana biti na jezično-stilističkoj interpretaciji. Već i Hekman napominje da *bez obzira na to što je i u ovome djelu prevladalo Stoparovo nastojanje da na površinu izvuče mnoge vitalne i aktualne životne probleme, odnosno prikaže psihološke i emocionalne konflikte svojih likova - bez nakane da ih analitički razgradi - roman Piloti vlastitih snova ostat će zacijelo i nadalje poticajno djelo za najrazličitije lingvističke interpretacije. Slojevite struktura znakovnog niza - dvotočke, trotočje, crtica, uz već spomenute druge osobitosti u naraciji - uvjetuje i višeznačenjsku artikulaciju jezika, a time i strukturalnu analizu ovog Stoparovog djela* (1985: 17).

Za početak, bitno će biti reći nešto o strukturi samoga romana. Roman se sastoji od dvije vrste poglavlja koja se pravilno izmjenjuju. U prvoj vrsti, imamo sveznajućeg pripovjedača koji nam iznosi priču u sadašnjem vremenu. To je priča o bračnim problemima Lade i Borisa. Žive zajedno s Ladinom tetkom u stanu koji moraju dijeliti s podstanarima, oboje su nezadovoljni jer im se nisu ispunile želje koje su gajili na početku veze. Loša financijska situacija samo još više pogoršava ionako narušen odnos među supružnicima. Druga vrsta poglavlja predstavlja unutarnje monologe dvaju glavnih likova i naglašena je, radi bolje vizualne distinkcije, kurzivom. U takvim poglavljima saznajemo kakva su psihička i duševna stanja odabranog lika za određeno poglavlje, ali u njima se pojavljuju i isjecci iz prošlosti u kojima nam je prikazana ljubavna idila s početka njihove veze. Takva dva različito strukturirana poglavlja često su povezana istim lajtmotivom. U prvome slučaju lajtmotivi će se koristiti kako bi se naglasilo nezadovoljstvo nekoga od likova, tj. kako bi se napravila spona između unutarnjih previranja lika iz monoloških poglavlja i manifestacija tih previranja u sukob supružnika u poglavlju sadašnjeg tijeka radnje.

Odjednom: voda. Voda teče. Lada se okrenula. To šef pere ruke. Zatvorio je sada slavinu, ali ne do kraja. I voda kaplje. Kap po kap. A to košta. Zašto puštati vodu, kada je ne treba. i Kada se spremila da ustane, padoše prve riječi. U odgovoru na vaš cijenjeni dopis... divno je kada se

točno zna koliko vode mora svaki platiti. A kod njih u kući ni Bog ne bi mogao... (Stopar, 1985: 39).

U Ladinu monološkom poglavlju, u kojemu je ona na poslu i pokušava pretipkati određeni tekst, pažnju joj zaokuplja kapanje vode iz slavine koje ju podsjeti kako imaju podstanare što se razbacuju s vodom pa oni moraju plaćati i njihov dio režija. Lajtmotiv vode, koji predstavlja dublje nezadovoljstvo što nisu više učinili i postigli u životu, postaje tema prepirke sljedećeg poglavlja.

- Znam što misliš. Pa to joj je posao da svira, pjeva, pleše, je li? Ali ovdje nije kabaret. Tamo neka pokazuje noge koliko hoće. Neka vrišti. A osim toga ne radi se o tome. O vodi je riječ. Izvoli: od danas se ti brini o svemu .

- Ali...

- Ali - voda, zar ne? A što ja imam s vodom? Sa stanarinom? S koštom? A ja tebe pitam: zašto da ja budem čarobnjak koji mora s tri baknote nahraniti...

- Sve to nisu argumenti, Lada!

Znaš li ti što su argumenti? Kad platiš četiri puta više vode nego što potrošiš? kad pospremaš iza drugoga? Jer ja bogami ne mogu dopustiti da se za mene kaže da sam prljava svinja, kao što se to... Jesi li ikada čistio klozet iza drugoga? ne da neću. Ne mogu... (Stopar, 1985: 44).

Na kraju citiranog poglavlja javlja se odmah i novi lajtmotiv koji će opet biti spona za sljedeće monološko poglavlje. Međutim, u ovome slučaju, lajtmotiv će se prenositi preko tri uzastopna poglavlja i njegova će funkcija biti takva da doslovno fizički povezuje poglavlja, ali i da naglasi razliku između ljubavne veze u prošlosti i veze u sadašnjem vremenu, tj. pokazat će se različita simbolika istog motiva s obzirom na kontekst situacije.

- Tri cvijeta, vidiš, to su argumenti. Ali ti si posljednji puta blagoizvolio pomisliti u toj objektivnoj formi na mene prije više od šest godina. Ne, ne varam se. Taj je karamfil još tamo. U ormaru. Možeš ga pogledati...

Lada se ogleda oko sebe. Kabine u frizerskom salonu bile su krcate. I pune cvijeća. Karamfila (Stopar, 1985: 44).

Dakle, novi će lajtmotiv biti cvijeće. U prvome citiranom poglavlju, Lada spočitava Borisu kako joj šest godina nije kupio cvijeće. Nakon toga, radnja se poglavlja prekida i nastupa novo s Ladinim monološkim previranjem. U njemu je ona u frizerskom salonu punom dobrostojećih dama koje su došle na frizuru i pričaju o stvarima koje si ona nikada neće moći priuštiti jer trenutno nije sigurna ni ima li dovoljno novaca za platiti šišanje. Odjednom, Lada postaje bolno svjesna svoje iznošene i pokrpane odjeće i u tim trenucima cvijeće joj postaje okidač za usporedbu prošlih i sadašnjih vremena.

Koze: reći će Boris. Obične, domaće koze. Kao da je frizura važna. Hoho, zuji električna kapa. A ipak: neće se okrenuti za ženom u rupcu, mislila je Lada. Kućna radinost je jedno, a evo... Ruž na usnama: za kretene. Ovo je previše vruće, gospođice! Ada je tako skoro ostala bez kose. Ali ne kod nas. Dakako. Jednu ženu ili gledaju svi ili nitko. Tako počima i tako završava. Cvijeće uvijek prati. Zna Lada: iz iskustva. Donio ga je, ne radi cvijeća. Ne češlja se radi kose. Ni tada je vidio nije. Kosu. Ni ona cvijeće.

-One su za tebe - reče Boris.

Odložio je na stol buket crvenih ruža. Među vaze i pepeljare. Plameno crvenilo na žutoj čipki (Stopar, 1985: 47).

Sljedeći puta kada se pojavljuje povezivanje odjeljaka to neće biti preko lajtmotiva, već će ljepilo u ovome slučaju biti rečenica, vrsta poštalice i dva različita značenja koja ona može imati, ovisno o kontekstu u kojemu je izrečena, kao što je bio slučaj i s lajtmotivom cvijeća. U prvome kontekstu, riječ je o prikazivanju prošlosti kada su Lada i Boris bili na početku svoga bračnog života i kada nisu svoju financijsku situaciju doživljavali kao katastrofu jer su imali jedno drugo, a imali su i snove kako će se stvari popraviti.

Podigao ju je i opet. Lako i odlučno. Gledaju te oči. Ravno u oči. Učinit će sve što hoće. Tako je jak. Moj Boris, prošapta tiho. Hoću da osjetim vlagu svojih usana. Tu. Niže. Još. U žlijebu između prstiju. Odmakni tkaninu. Tako, nosi me, nosi... U sobi. Kuda hoćeš. A čarape, ne:

- Sutra ću kupiti tebi rukavice. To je važnije. Imam još skrivenu hiljadarku. A ti reci što hoćeš...

A ti reci što hoćeš: stara je njena uzrečica. >>A ti reci što hoćeš...<< Točno tako je i sada napisala. Boris je provjeravao po deseti put njeno pismo uz umorno svjetlo vagona (Stopar, 1985: 65).

Boris sada čita pismo u kojemu mu Lada priopćava da će, unatoč njihovoj neimaštini, organizirati novogodišnju zabavu i da će na nju pozvati kolegu s posla, Dragog, za kojega on zna da joj se sviđa, *A ti reci što hoćeš*. Sada, kada njihov brak dolazi pred konačan krah, kada više nema nade da će se stvari između njih popraviti, povezivanje poglavlja više nije preko simbola, preko apstraktnih stvari, ono postaje materijalizirano u konkretnu rečenicu. Rečenicu koja glasno artikulira i njima i čitatelju sve ono što su do sada lajtmotivi/simboli predstavljali - kraj braka.

Na ovome mjestu u romanu, Borisov monolog postaje krcat stilističkim postupcima koji izražavaju njegovo trenutno stanje pa će ovo biti mjesto gdje će se pažnja morati usmjeriti upravo na njih. Izdvojiti će se samo jedan citat, jedan dio iz Borisova unutarnjeg monologa, njegove struje svijesti. i iz njega izdvojiti i prikazati kojim sve stilističkim postupcima² Stopar barata kako bi prikazao određene situacije u kojima se likovi nalaze.

>>A ti reci<<... Hoćeš li se vratiti ili ne. Svečanost će biti održana. Pozivi su razaslani. Upućeni. I Inženjer je pozvan. Tako stoji na kraju pisma. Pa ako i ne dođeš. On joj je poklonio ruž. Ona mu je dužna revanš. Hoćeš, nećeš, hoćeš. Hoću, misli Boris, priznat ću. Ne znam, draga, ne znam, eto, i još jednom ne znam kuda. Ni kamo, ni kako. Bolje je tako, reći će. Nema smisla. Ja sam ... Jesam: propalica. Pogodak u prazno, ne ljuti se. Lada. Fućka vjetar u ovratnik trenčkota. Zviždi lokomotiva. Pa po lojtrici gor, pa po lojtrici dol: fućkaš ti, fućkam ja. Fućkamo svi. i zato pak rečem ja ... Sedam godina. Sedam. Sedam (Stopar, 1985: 66).

Prvo na što treba obratiti pažnju u ovome citatu jest uporaba fonostilema *Ć*. U trenutku kada Boris po prvi puta jasno postaje svjestan da je njihov brak došao pred kraj, kada mu Lada govori da će pozvati svoga budućeg ljubavnika u njihov stan, pretrpanost teksta glasom *Ć* jasno naglašava njegov unutarnji nemir, psihičko stanje u kojemu bi najradije vrištao. Upravo glas *Ć* vrišti po učestalosti u ovome kratkome komadu teksta. Pojavljuje se u više riječi i dodatno je naglašen uporabom interpunkcije (hoćeš, nećeš, hoćeš, hoću, ću, reći će, fućka, fućkaš, fućkam, fućkamo). Izborom riječi u kojima se pojavljuje glas *Ć*, glas koji inače u svakodnevnom razgovoru nije toliko zastupljen, dolaze do izražaja njegove tonske

² Svi pojmovi u daljnjoj analizi preuzeti iz teksta *Stil i stilistika* Krunoslava Pranjića koji se nalazi u: Škreb i dr, 1998. *Uvod u književnost*, Zagreb (str. 193-229).

karakteristike. Glas sam po sebi ima visok ton i na slušatelja ostavlja nervozan dojam, pogotovo kada se toliko učestalo pojavljuje. Na taj način, preko samo jednoga glasa čitatelj dobiva uvid u Borisovo psihičko stanje - on je nemiran, nervozan, napet, iskočio bi najradije iz vlastite kože, kao što glas Ć iskače iz izdvojenih riječi. Zanimljiva je i uloga glasa Ć pri onomatopejizaciji određenih riječi u kojima se taj glas nalazi. Budući da se Boris nalazi u vlaku u trenutku u kojemu čita Ladino pismo, zvukovi koji ga okružuju su zvukovi lokomotive s karakterističnim ritmičnim Ć glasanjem. Prvi puta to ritmično glasanje nalazi se u rečenicama *Hoćeš, nećeš, hoćeš. Hoću.* U tome trenutku Boris se odlučuje pomiriti sa situacijom, priznaje sam sebi da je njihovu odnosu došao kraj, prepušta se neizbježnosti. Isti se slučaj ponavlja i u rečenicama *fućkaš ti, fućkam ja. Fućkamo svi.* Ponovno imamo ritmično ponavljanje glasa Ć. Ovoga puta poveznica je i semantička. Rečenicom *Zviždi lokomotiva* još se jednom naglašava nelagodnost koju takvo glasanje stvara u uhu slušatelja, budući da je zviždanje zvuk visoke frekvencije pa u ovome slučaju ponovno dodatno naglašava Borisovo stanje. Dakako, sinonim ili za zviždanje jest fićukanje ili jednostavnije fućkanje. Pranjić objašnjava semantostileme na sljedeći način: *uz pojam lingvističke stilistike, shvaćene kao studij ekspresivnih i impresivnih vrednota svojstvenih različitim izražajnim sredstvima kojima raspolaže jezik, usko je združen termin stilistička varijanta. A varijante su definirane kao različiti načini da se izrazi jedna te ista ideja, i nadalje definirane kao vezane uz izbor da se nešto između više mogućih načina kaže samo na jedan jedini* (1998: 203). Dakle, odabrane varijante riječi zviždanje i fućkanje stavljene u cijeli kontekst daju riječi *fućkati* novo značenje. Za Borisa ono znači odustajanje, nemarenje, prepuštanje. Ona je profućkala njih, on ih također odlučuje profućkati, zajedno su profućkali sve što su imali. Znakovito je još što fućkanje lokomotive obično priziva značenje putovanja, tj. odlaska pa je cijela situacija pojačana na još jednoj razini.

U navedenom citatu pronalazimo i primjer makrostilema. Sintagma *Pa po lojtrici gor, pa po lojtrici dol*, poznata je zagorska pjesma/poskočica kojom se izražava ponavljanje određenje radnje. U kontekstu ove priče poskočica poprima određeno novo značenje. Ona bi bila odraz braka Lade i Borisa. Budući da su se dosad u romanu poglavljiva izmjenjivala kao dvije paralele u kojima smo u jednoj pratili radnju razvitka njihove veze i ljubavi u kojoj su bili sretni i zaljubljeni, a u drugoj sadašnje stanje njihova braka koji je pred krahom, ovu sintagmu možemo interpretirati i kao vrhunac i pad njihova braka. U početku su bili zaljubljeni i nikakvi problemi ih nisu sputavali. Drugim riječima, bili su *na lojtrici gor*. U sadašnjosti su svi ti problemi postali razlog da njihov brak više ne može funkcionirati pa možemo reći da im je brak *na lojtrici dol*.

Uz fonostileme, semantostileme i makrostileme, za pojačavanje značenja navedenoga citata kao prekretnice u romanu, naglašena je i uporaba grafostilema. Početak citata sastoji se od nekoliko kratkih izjavnih rečenica koje djeluju kao da su prenesene direktno iz Ladina pisma. *Hoćeš li se vratiti ili ne. Svečanost će biti održana. Pozivi su razaslani. Upućeni. I Inženjer je pozvan.* Rečenice iz pisma djeluju kao da su odaslane telegramom. Lišene su bilo kakvog dotjerivanja i nepotrebnog ukrašavanja, kao da se htjelo uštedjeti na prostoru kako se ne bi potrošilo previše tinte. Riječi su isključivo činjenice postavljene i predstavljene pred Borisa, bez emocija i prostora za neko dublje iščitavanje. Doslovno govore: ovako stvari stoje, ti ih prihvati ili nemoj. I nastavak citata u kojemu Boris daje svoju interpretaciju to pokazuje: *Hoćeš, nećeš, hoćeš.* Hekman Stoparovu uporabu interpunkcije koja se može jako dobro vidjeti iz priloženoga objašnjava riječima: *Interpunkcija nije za Stopara samo stanka, vrijeme promišljanja ili naglašeni prekid, njome on postiže i ritam i intonaciju kako bi afektivnost bila što izraženija. Istodobno, njome pojačava tempo zbivanja, označava vremensku stiješnjenost ili pak izražava ogorčenost, ljutnju, nestrpljivost, gotovo paničan strah pred mogućim posljedicama bračnog kraha* (1985: 16-17). Sve opisano, sažeto je na kraju izabranog citata: *Sedam godina. Sedam. Sedam.* Nakon što je shvatio da je njihov brak došao do neizbježnog kraja, Boris u te tri izlomljene rečenice izbacuje svu ljutnju, tugu, nemoć i razočaranje cijelom situacijom. Njihov sedmogodišnji brak prvo je samo brojanje godina - *Sedam godina*. Postaje obična brojka - *Sedam*, da bi na kraju bio samo riječ koju su upotrebljavali kako bi izrazili trajanje njihova zajedničkog života - *Sedam*.

Svi spomenuti stilistički postupci kojima se u izdvojenom citatu opisivalo Borisovo stanje nakon spoznaje kraja braka, funkcioniraju kao priprema da bi se prikazalo njegovo ponašanje na samoj novogodišnjoj svečanosti. Jasno je postalo da se Boris pomirio sa situacijom, da više ne mari za njih brak, da je odlučio, kao Lada, i sam odustati od njih. Zbog toga na proslavi nailazimo ne njegove monologe poput sljedećega: *Ponoć je dobrano odmakla. Sobe su pune dima. Tople, gotovo pretople. Pune mirisa jela i jeftinog parfema. I znoja. Taj kiselkasto probija ispod pazuha, lebdi i ne miješa se s ostalim mirisima. A gosti su se zavukli u kutove, ispreturali su namještaj, da bi se smjestili što bolje. Parovi. Četiri žene. Četiri muškarca. Ako se i on računa. Prijatelji. Brakovi na rasklapanje. Kao suvremeni kreveti: kad ga složiš - krevet, a inače stoji u ormaru. Ili iza ormara. Ta dva para. Svaki sjedi sa ženom drugoga. Uostalom, tako je i pravo. U društvu. Zato se i ide u društvo* (1985: 68).

Unatoč svemu, Borisov je moralni kompas ipak naštiman i on će cijelu razvratnu situaciju dobro opisati uporabom makrostilema preuzetog iz nogometnog rječnika. *Boris je*

prošao kraj zrcala. Starinskog, ovalnog. Kao okvir nekog portreta iz devetnaestog stoljeća. Stao je i pogledao. Kravata mu je bila sasvim po strani. Ofsajd, pomisli. Sve je to ofsajd. Ne valja biti prije lopte... Svevišnji bi sada morao uzeti lijepo zviždaljku... (1985: 70). Poznato je kako ofsajd, tj. zaleđe u nogometnom rječniku označava nedopuštenu poziciju igrača i u toj situaciji sudac, zviždaljkom zaustavlja igru i vraća loptu na poziciju prije nego je nastupila nedopuštena situacija. Boris je, dakle, svjestan koliko je cijela nastala situacija izvan uobičajenoga, nije se u potpunosti prepustio svemu i odustao. Upravo na ovome mjestu se mogu vidjeti naznake da će se priča ipak završiti *happy endom*.

Trenutci u kojima oboje shvaćaju da bi ipak mogli biti ponovno zajedno, trenutci su u kojima pomišljaju na istu stvar. Na vrbe. Vrbe kao alegoriju njihove ljubavi. Boris, u trenutku kada se nalazi kod odvjetnika za rastave pa mu priča o njima: *Jasno da smo razgovarali. O mnogočemu. Šutjeli smo. Ipak, koji puta... O čemu? O vrbama. O vrbama? da, gospodine, o Vrbama* (1985: 90). Dok Lada u trenutku kada shvaća da Inženjer ipak nije onaj kojega ona želi, zato što nije Boris: *Sasvim jednostavno: nije to ono pravo, eto. Uživati, pomisli Lada. To ne ide po narudžbi. Kad ti hoćeš. Osim toga... Ljubav je... Vrbe, rekao bi Boris... A ovo, s rastavom, očito ne zna kako stvari stoje. E, baš neću i neću. Pa bilo kako bilo. Rastavu ne dam* (1985: 94-95).

5. Juraj Baldani, *Asfaltom popločeno*

Budući da ispod samoga naslova *Asfaltom popločeno* stoji natpis *Novele*, za početak će biti potrebno da se definira žanrovska pripadnost teksta koji je pred nama. Boris Tomaševski u svojoj *Teoriji književnosti*, u dijelu podnaslovljenom *Teorijske postavke novele*, prozno pripovijedanje dijeli u dvije kategorije - mali oblik, tj. novelu, i veliki oblik, tj. roman. *Novela obično ima jednostavnu fabulu, s jednom fabularnom niti, s kratkim nizom situacija koje se mijenjaju ili točnije, s jednom središnjom smjenom situacija* (1998: 14). Nadalje ju uspoređuje s dramom pa govori kako se ona, za razliku od drame, izvodi pretežito u pripovijedanju, a zbog odsutnosti prikazivačkog elementa, prisiljava da se u pripovijedanje uvode motivi situacije, karakterizacije, djelovanja i sl. Kod novele nema potrebe da se razvija iscrpan dijalog pa tako postoji mogućnost da se dijalog uopće zamijeni samo priopćenjem o temi razgovora. Na taj način razvitak fabule ima veću pripovjednu slobodu nego u drami. Ali, ta sloboda ima i svoje ograničavajuće strane. Drama se razvija prema izlascima na pozornicu i dijalozima. Scena olakšava povezivanje motiva. U noveli to povezivanje više ne može biti motivirano jedinstvom scene pa spajanje motiva mora biti pripremljeno. Ovdje Tomaševski navodi dva slučaja: neprekidno pripovijedanje u kojemu je svaki novi motiv pripremljen prethodnim i fragmentarno (kad se novela dijeli na potpoglavlja ili dijelove) – u kojem je moguć prekid u pripovijedanju koji odgovara promjeni scena i činova u drami.

Budući da se novela ne daje u dijalogu, nego u pripovijedanju – u njoj puno veću ulogu igra moment skaza (kazivanja). To se izražava time što se u novelu vrlo često uvodi pripovjedač u čije se ime i priopćuje sama novela. Uspostavljanje pripovjedača praćeno je, kao prvo, uvođenjem uokvirivajućih pripovjedačevih motiva, a kao drugo – razradom kazivačke manire u jeziku i kompoziciji. Okvirni motivi svode se obično na opis okolnosti u kojima je autor čuo novelu (doktor priča u društvu, pronađen rukopis...), ponekad se uvode i motivi koji izlažu povod za priču (neki događaj koji služi liku kao analogija). Razrada kazivačke manire očituje se u izradi posebnoga jezika (leksika, sintakse) koji karakterizira pripovjedača, u sustavu motivacija pri uvođenju motiva, a taj je sustav povezan pripovjedačevom psihologijom i sl.

Ovdje se valja na trenutak zaustaviti i predočiti jednu "novelu" iz Baldanijeve zbirke kako bi se odmah učinila distinkcija žanra. U noveli *Model* donosi nam se priča o susretu dvoje površnih poznanika koji odlaze na piće. Priča nema nikakav uvod, nikakav okvir u kojemu se

objašnjava kako je pripovjedač čuo, nabasao na priču pa je sada iznosi čitatelju. Priča počinje ad hoc, odmah smo uronjeni u njezino zbivanje.

Izašavši obučena iza paravan, dijagonalno je prošla ateljeom, ne gledajući nikoga pozdravila:

- do viđenja - i izašla.

On na brzinu završi razgovor o nekoj slici, oprostí se i ode.

Dostigao ju je na stepenicama (Baldani, 1955: 5).

Ovakav način momentalnog uranjanja u priču karakterističniji je za kratku priču nego za novelu. Goran Rem i Helena Sablić-Tomić u svojoj knjizi *Hrvatska suvremena književnost: Pjesništvo i kratka priča*, osnovnu razliku između kratke priče i novele vide u otvorenosti kratke priče u odnosu na zatvorenost novele. Dakle, novela je struktura u kojoj je jasan početak i još jasniji završetak, kraj koji je konačan, zaokružen. U *Modelu* ne postoji ni jedno ni drugo. Početak je kao iskinut iz života dvaju likova i predodčen na uvid. Čitatelj ne poznaje njihovu prošlost, njihove motive, pozadinu pa čak ni njihova imena. Oni su dvoje nasumično izabranih likova čija će se kratka vremenska epizoda odigrati pred čitateljevim očima, a kako je priča počela, tako će naglo i završiti. Neće tu biti zaokruženoga kraja, završene priče, zaključka. Priča se jednostavno prekida kao da je piscu ponestalo tinte u peru.

Svježi zrak udarao mu je u lice. Propuh kao da se uvlačio između košulje i kože i odljepljivao ih. On uzdahne duboko i još jednom reče:

- Danas je bila neizdrživa vrućina (Baldani, 1955: 11).

Rem i Sablić-Tomić napominju kako *kategorija vremena, promatrana na globalnom planu kratke priče, prikazuje vremensku ograničenost na jedan trenutak koji se potom raspršuje i na radnju i na likove. Sâm je cilj kratke priče oduzimanje što manje vremena čitateljima, opisujući jednu jedva zamjetljivu epizodu iz života (2009: 12).* Također, napominju kako je jedno od bitnih obilježja kratke priče težnja, ne prema poanti, već prema središnjem učinku. Upravo zato kratka priča i ima iznenadni završetak. Njime želi šokirati, ostaviti dojam na čitatelja.

U priči o modelu postoji lajtmotiv vrućine koji se provlači od početka do kraja. Prvi kontakt koji model i On ostvare zasniva se na kratkoj razmjeni replika o vrućini. On je nakon toga poziva na piće.

- *Da li ste za jedno pivo?*

- *Ne hvala, ne volim piće.*

- *Ali ne zbog pića, zbog vrućine.*

- *Ne, neću, hvala.*

- *Pravite mi društvo, jednu čašu.*

Ušli su. (Baldani, 1955:6)

Sintaksa se u noveli svodi uglavnom na dijalošku formu koji povremeno prekida sveznajući pripovjedač kratkim, vrlo često jednorečeničnim iskazima o postupcima likova, a u dva slučaja čak i s rečenicom s jednom riječju. U oba slučaja riječ je o glagolskoj imenici *šutnja*. Prvi puta kada se motiv šutnje pojavljuje, to je u slučaju kada dva protagonista spomenu tjelesnost ženskoga lika, modela. Samim naslovom novele, *Model*, tjelesnost se dovodi u prvi plan i dva lika većinu novele provode razgovarajući o poslu modela. Međutim, ovo je prvi puta da se u noveli spominje konkretni dio ženskoga tijela, ženske grudi, uvodeći time u novelu prvi i jedini puta seksualnost. Valja uzeti u obzir da je motiv šutnje uveden u obliku glagolske imenice. Prirodnije bi bilo očekivati da će u pripovjednom djelu doći u perfektnom obliku, *šutili su*, pa se upravo zbog te činjenice šutnja uzima kao motiv preko kojega se interpretira ova novela. Glagolskim se imenicama imenuje radnja i u ovome slučaju šutnja koja je nastala između dva lika u trenutku uvođenja motiva seksualnosti kada upućuje na motiv preljuba.

Vrućina je ta koja je inicirala njihov kontakt, ona je ta koja će im omogućiti produblјivanje toga odnosa i ona je ta koja će na kraju biti prisutna i prilikom njihova fizičkoga kontakta, rukovanja. Nakon njihova rastanka, pojavlјuje se Njegova žena i prvo što mu govori je komentar na vrućinu. Vrućina će, dakle, u oba slučaja simbolizirati tjelesnu privlačnost, tjelesnu toplinu, seksualnost. Činjenica da se ni jedan lik ne imenuje, da samo Model ima barem nekakav nadimak, ide u prilog temi seksualnosti. Model podrazumijeva tjelesnost, njezina funkcija je da izlaže svoje tijelo pogledima, da pozira u atelјeu. Samim time ona je u startu lišena bilo kakve osobnosti. Tako da, kada priča završava Njegovima riječima *Danas je bila neizdrživa vrućina*, jasna je konotacija riječi *vrućina*.

Kada smo se već dotakli imenovanja i naziva, vrijeme je da ponešto kažemo i o funkciji naslova zbirke pa i pojedinačnih priča.

Kada je riječ o funkciji naslova, Užarević u svojoj *Kompoziciji lirske pjesme* razlikuje dva pojma – naslov je progresivan kada upućuje na određeni razvoj događajnosti, drugim riječima on uvodi u novo. Kada naslov upućuje na rezultat događajnosti, regresivan je, tj. on obrazlaže već poznato. Naslov zbirke *Asfaltom popločeno* djeluje regresivno jer sve novele tematiziraju gradsko podneblje, ono za koje je karakterističan asfalt. Da će riječ biti o gradskom, tj. urbanom, govore i neki naslovi novela kao što su *Model*, *Labirint ulica*, *Služavka* i *Kavanari*. Sve su to motivi koji su reprezentativni gradskome. Međutim, ono što kroz novele korača gradskim i urbanim, ljudske su sudbine. Mada će se kroz sve novele prepoznavati gradski lokaliteti, trgovi, ulice, kina, čitaonice, kavane, uredi, niti u jednoj noveli ne navodi se točno ime određenog lokaliteta, pa niti samoga grada u kojemu se radnje odvijaju. Najbolji primjer za takvu odsutnost kronotopa pronalazi se u uvodnome dijelu novele čije bi ime najviše upućivalo na imenovanje – *Labirint ulica*.

I polako, kao svako popodne išao je, zastajkujući pred izlozima i zaustavljajući se na svakom predmetu, na kojem bi našao opravdanje da to učini. Bilo je još rano, a on je imao samo mali komadić puta do mjesta, na koje je morao stići tek za jedan sat i još nešto. Jer nije bio ni jedan sat, a ona je iz ureda izlazila tek nekoliko minuta poslije dva. Išao je prema uredu, iako je znao, da će tamo biti za nekoliko minuta, da će ustvari onda biti tek jedan sat i da će do sata, kada ona izlazi, trebati da prođe još jedan. - Doći će do kuće, u kojoj je ured, pogledati u prozore i onda opet nastaviti put čekanja. Zaobilazit će blokove kuća i računati, koliko mu treba da se udalji, da bi točno u dva sata stigao pred ured (Baldani, 1955: 17).

Takvom neodređenošću u prvi se plan stavljaju likovi, točnije, pojedine ljudske sudbine. Međutim, iz ovoga se citata prepoznaje da uz nepostojanje konkretnih toponima nema niti imenovanja likova. Muški protagonist priče je *On*, a ženski *Ona*. Odsutnošću konkretnih antroponima postiže se univerzalnost ljudskih sudbina. *On* i *Ona* mogu biti bilo koji stanovnik bilo kojeg grada. Samim time naglasak se stavlja na sudbine tih likova. Više nije bitno tko su i gdje su oni, već kamo oni idu. Iz izdvojenoga citata, činjenično, preko gradskih lokaliteta, saznajemo više o namjerama, željama i čežnjama lika, nego o izgledu tih izloga, ulica kojima se *On* kreće i ureda u kojem *Ona* radi. Kao u filmskoj umjetnosti kada nam se prikaže lik koji stoji ispred kuće s cigaretom u rukama, a pod njegovim nogama nekoliko ugašenih cigareta, jasno nam je da nije bitna njegova strast za pušenjem, već njegovo podužje i nestrpljivo čekanje

nekoga iz te kuće. Tako nam je i ovdje jasno kako *On* ne uživa u dugim šetnjama gradskim ulicama, već je jednostavno nestrpljiv da vidi *Nju*. U nastavku novele saznajemo da je riječ o dvoje zaljubljenih koji žive odvojeno i trenutno nemaju mogućnosti započeti zajednički život, što bi žarko željeli, te tako zajedničko vrijeme provode šetajući nepreglednim ulicama, kivni zbog bezizlaznosti trenutne situacije.

Mislim, ali mi smo i sada živi, ja hoću da i sada živimo. A zar je život to beskonačno povlačenje po ulicama? I to, da tri puta prije moram promisliti, hoću li te pozvati u kavanu ili kino (to je zbog novaca – mislio je, ali nije rekao)? Pa meni formalno postaje zlo, kad se sjetim naših beskonačnih šetnji, svih tih mjesta, koja smo stotine puta obišli i one nemoći, koja nas drži u tim ulicama. Meni je toga dosta. Shvati kako hoćeš, ali ja više ne mogu tako (Baldani, 1955: 18).

Dakle, ovdje je više naglasak stavljen na dvije osobe izdvojene iz gradskih ulica i predstavljene pred nas kao reprezentativni primjerci asfaltom popločenih sudbina, sudbina ugaženih gradskim asfaltom.

Onda su pošli, a pred njima je ulica vijugala u svom sivom beskrajnom labirintu (Baldani, 1955: 18).

Zanimljivo je primijetiti da se od deset novela, koliko ih se nalazi u zbirci, niti u jednoj ne spominju konkretne lokacije, poznato je samo da se radi o gradskim lokalitetima. Samim se tim značaj naslova još više pojačava.

Slično je i s imenima likova. Samo u tri novele saznajemo imena likova pa će ta informacija alarmirati na detaljnije interpretacije njihova pojavljivanja.

Prva od njih je novela *Beznačajne stvari*. Priča je to o čovjeku koji svakodnevno sjedi u parku i promatra prolaznike u nadi da će ponovno ugledati svoju davnu ljubav. Tako je posebno naglašeno kako se iz mase ljudi koji šetaju gradom, uzima baš konkretna osoba koja će biti zanimacija novele.

Netko sjedi jednog ranog poslijepodneva na klupi aleje i tjerajući muhe, koje mu se lijepe za lice i grizu, promatra rijetke prolaznike. Prolaze spodobe preko nevidljivih granica njegovih pogleda, sijeku ih i gaze odlazeći, a njima se čini, da ostaju netaknuti na svojim putovima. (...) Prolazi jedna razgažena sandala brzim korakom, izbljedjele nogavice od meke tkanine

povijaju se uz listove. – Zatim štap, koji koraca ispred drhtavih nogu i ruka, koja se grčevito drži za njegov luk. (...) Sve to prolazi i odlazi.

Kapci se zatvore i netko nehotice od desetaka stvari veze desetke života. Umorno popodne muči ga svojom sparinom, daleki nemiri uvlače se u njega kao sjene prošlosti.

Da li bi danas Dina opet trebala da prolazi ovom alejom, vraćajući se iz ureda i žureći kući na ručak? (Baldani, 1955: 37).

Iz ovoga se citata ponovno naglašava univerzalnost glavnog protagonista, budući da je on nazvan *Netko*. Ponovno se upućuje na to da taj *Netko* može biti bilo koji stanovnik toga grada. Ta činjenica još više dolazi do izražaja u načinu na koji se u priču uvodi jedino ime novele – Dina. Netko sjedi i promatra sve prolaznike, nazivajući ih prema njihovim vizualnim karakteristikama. Znakovito je to da njegovu pažnju ne plijene lica koja najbolje ocrtavaju i karakteriziraju likove u književnoj tradiciji, već njihove površne geste – izlizane sandale, štap u rukama, izbljedjele nogavice itd. Oni su samo sjenke koje prolaze i odlaze kroz i iz njegova vidnog polja tako da se njegova zanimacija za njih zadržava toliko dugo dok ne shvati je li koja od tih sjenki osoba koju on traži.

Indikativno je i to da su sve tri priče u kojima se imenuju likovi, strukturom i svojim obilježjima najbliže žanru novele. Imaju koliko-toliko razrađen uvod, likovi su malo dublje karakterizirani i saznaje se ponešto više o njihovim životima negoli je to slučaj u ostalim pričama. Također, postoji i određena zaokruženost svake od te tri priče jer kraj nije nenadano prekinut. Radnja je linearna, događaji su logičnije povezani, prisutan je objektivitet u pripovijedanju. U ostalim pričama imamo slučajeve plošnosti priče, nelogičnosti u izdvajanju događaja, samo naznake karakterizacije likova, naglašenu subjektivnost te otvoreni završetak. Dakle, obilježja kratke priče. Razlika novele i kratke priče je u nijansama pa ni ne čudi da Rem i Sablić-Tomić kratku priču nazivaju *postmodernom novelom* (2009: 18) i zbog toga govore kako je možemo odrediti podvrstom novele. Krešimir Nemeć će ju u svome tekstu *Problemi teorije novele* promatrati kao jednu od faza evolucije samoga oblika novele. Možemo li na temelju svega rečenoga zbirku "novela" *Asfaltom popločeno* smatrati začetkom pojavljivanja kratke priče u hrvatskoj književnosti? Teško je zasigurno konstatirati, ali svakako valja uzeti u obzir sve elemente kratke priče koji se ovdje pojavljuju i suprotstaviti ih elementima novele s kojima su isprepleteni.

6. Zaključak

Analizom triju romana hrvatskih autora koja su izdana u pedesetim godinama 20. stoljeća, željelo se prikazati kako su istraživani autori neopravdano ostali ispod radara u književnoj recepciji. Analizom autobiografije Ivana Raosa, *Vječno nasmijano nebo*, pokušalo se osvijetliti sve autobiografske elemente koje je autor koristio u izgradnji svoga teksta. Teorijski vodič za njihov pronalazak i analizu bila je knjiga Helene Sablić-Tomić *Intimno i javno*. Roman *Piloti vlastitih snova* Bogdana Stopara stilistički se analizirao pomoću stilističke teorije Krunoslava Pranjića iz studije *Stil i stilistika*. Takva analiza pokušala je dokazati kako je autor vrlo vješto protkao tekst stilističkim postupcima kojima je prikazao sliku bračnoga odnosa pedesetih godina u poslijeratnom Zagrebu. Naposljetku, usporednom analizom i detekcijom elemenata novele i elemenata kratke priče pokazalo se kako je zbirka novela Jurja Baldanija *Asfaltom popločeno* isprepletena elementima i jedne i druge vrste te kako ju je zbog toga moguće interpretirati kao svojevrsni začetak hrvatske kratke priče.

7. Literatura

Predlošci

1. Baldani, Juraj, 1956. *Asfaltom popločeno*, Zagreb, Sveučilišna naklada.
2. Raos, Ivan, 1957. *Vječno nasmijano nebo*, Zagreb, Vlastita naklada.
3. Stopar, Bogdan, 1956. *Piloti vlastitih snova*, Zagreb, Sveučilišna naklada.

Primarna literatura

1. Hekman, Jelena, 1985. *Bogdan Stopar*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske.
2. Milanja, Cvjetko, 1997. *Hrvatski roman od 1945. do 1990.* Zagreb. Sveučilišna naklada.
3. Nemeč, Krešimir, 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
4. Pavlović, Boro, 2010. *Album vedrine*, Zagreb, AGM.
5. Peleš, Gajo, 1999. *Hrvatski roman od 1945. 1990.* Zagreb, Globus media.
6. Peleš, Gajo, 1999. *Tumačenje romana*, Zagreb, Artresor.
7. Pranjić, Krunoslav, 1998. *Stil i stilistika*, u *Uvod u književnost*, Zagreb, Nakladni zavod Globus.
8. Sablić-Tomić, Helena, 2002. *Intimno i javno*, Zagreb, naklada Ljevak.
9. Šicel Miroslav, 1996. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, AGM.
10. Rem, Goran i Sablić-Tomić, Helena, 2009. *Hrvatska suvremena književnost :pjesništvo i kratka priča*, Osijek, Filozofski fakultet.
11. Tomaševski, Boris 1998. *Teorija književnosti*, Zagreb, Marica hrvatska.
12. Užarević, Josip, 1991. *Kompozicija lirске pjesme*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Sekundarna literatura

1. Benčić, Živa, 1984. *Infantilizam u Pojmovnik ruske avangarde*, uredili A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
2. Lederer, Ana 1998. *Ivan Raos*, Zagreb, Meandar.
3. Lejeune, Philippe, 2000. *Autobiografski sporazum*, u zbornik radova *Autor, pripovjedač, lik*, priredio C. Milanja, Osijek.
4. Novak, Slobodan, 1980. *Ivan Raos u Ivan Raos*, Izabrana djela, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske.
5. Sablić-Tomić, Helena, 2002. *Hrvatska autobiografska proza*, Zagreb, Naklada Ljevak.
6. Škreb, Zdenko/Stamać, Ante, 1998. *Uvod u književnost, teorija i metodologija*, Zagreb, Nakladni zavod Globus.
7. Velčić, Mirna, 1991. *Otisak priče*, Zagreb, "August Cesarec" : Institut za etnologiju i folkloristiku.

Internet:

1. https://hr.wikipedia.org/wiki/Medov_Dolac (rujan 2016., 21:50)