STILISTIKA



Prakse čitanja: pola vijeka Katedre za stilistiku

Zbornik radova

STILISTIKA

Prakse čitanja: pola vijeka Katedre za stilistiku
Zbornik radova

Nakladnik

Stilistika.org
Hrvatsko filološko društvo
Ulica Ivana Lučića 3, Zagreb

Za nakladnika

Davor Dukić

Urednici

Nikola Košćak
Gabrijela Puljić
Anera Ryznar

Recenzenti

Branislav Oblučar
Ivo Žanić

Oblikovanje

KaramanDesign

Godina i mjesec objavljivanja: 2026, rujan

ISBN 978-953-296-226-0 (HTML)
ISBN 978-953-296-228-4 (PDF)

Objavljivanje knjige financijski je poduprlo
Ministarstvo znanosti, obrazovanja i mladih Republike Hrvatske.

Prakse čitanja: pola vijeka Katedre za stilistiku

Zbornik radova

Zagreb 2026.

Sadržaj

O stilistici: pogled unaprijed i unazad (urednička riječ) 5

1. Teorije i tehnike

Marina Katnić-Bakaršić: Kritička stilistika i literarni diskurs 12

Gabrijela Kišiček: Argumentativna vrijednost retoričkih figura 24

Gabrijela Puljić: Ekostilistika pjesme. Brlekova “Songularity” i Vojkova “Sharebedžija” – isti stilem, različiti okoliši. 42

Marin Andrijašević: Semiotički vs. sociosemiotički pristup konceptualizaciji značenja 67

2. Stilistika u digitalno doba

Ljubica Josić: Kritička analiza diskursa i medijski diskurs hrvatskoga jezika 77

Krešimir Bagić: Treba li miješati ubruse i oltarne pokrivače? (fragmenti o odnosima reklame i književnosti) 93

Tina Čatlaić: Udvarački ples ptica u digitalnoj džungli. Pragmastilistička analiza opisa profila na aplikaciji za upoznavanje *Tinder* 117

3. Stilistička čitanja

Nataša Govedić: Čitanje kao autorstvo ili stilski apeiros. 150

Mislav Graonić: Riječ-dvije o pjesmi-dvije Dživa Bunića Vučića (i još pokoja o nekim značajkama ljubavnih pjesama u *Plandovanjima*) 186

Nika Pulig i Anera Ryznar: Književnost u fusnoti: o peritekstu i peritekstoidu u prozi Dubravke Ugrešić 218

Đurđica Garvanović-Porobija: Aktualna hrvatska stilistička kritika poezije 239

4. Stilistika zapisa

Ivana Buljubašić Srb: Osnaživanje domaće grafostilistike (alatima teorije lirike i multimodalne stilistike) 275

Nikola Košćak: O semiotičkim potencijalima grafostilema/figura zapisa 299

O stilistici: pogled unaprijed i unazad
(urednička riječ)

Znanstveni kolokvij *Prakse čitanja: pola vijeka Katedre za stilistiku* održan je 25. travnja 2025. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Njime je Katedra željela obilježiti pola stoljeća od svojega osnutka. Naime, odluka o osnivanju Katedre za stilistiku pri tadašnjem Odsjeku za jugoslavenske jezike i književnosti donesena je na sjednici fakultetskog vijeća Filozofskog fakulteta 23. travnja 1975. No, začeci Katedre sežu još u šezdesete godine 20. stoljeća, kada asistent Krunoslav Pranjić, tada zaposlen pri Katedri za suvremeni hrvatski književni jezik, počinje voditi stilističke vježbe, iz kojih u akademskoj godini 1968/69. izrasta kolegij *Stilistika*.

Nakon što je dvije godine bio predstojnikom Katedre za suvremeni hrvatski književni jezik, profesor Pranjić je 1975. utemeljio Katedru za stilistiku i tako potaknuo institucionalizaciju te znanstvene discipline u našem akademskom polju. Treba reći da su mu u tom poduhvatu na ruku išle okolnosti. Stilistika je u ono vrijeme figurirala kao vrlo popularna disciplina, ugrađena u temelje onoga što je ostalo upamćeno pod nazivom Zagrebačka stilistička škola. Pod utjecajem praškog i francuskog strukturalizma te američke nove kritike stilistika se nametnula kao povlaštena metoda imanentnog pristupa književnom djelu. Čini se da su tih godina svi čitali stilistički i polazili od teksta, forme, jezika i stila: ponajviše Ivo Frangeš i Zdenko Škreb, ali i Aleksandar Flaker, Stanko Lasić, Milivoj Solar, Viktor Žmegač, Miroslav Beker, Radoslav Katičić i Gajo Peleš, i naravno Krunoslav Pranjić. Ostavština te generacije doista je golema. Objavili su niz važnih prijevoda, osnovali časopis *Umjetnost riječi*, objavili kapitalni *Uvod u književnost*, ustanovili znanstvenu terminologiju i izgradili metajezik struke te se prometnuli u pravi međunarodni znanstveni brend. Sve to omogućilo je i osnutak stilističke katedre čiji je jedini član narednih četrnaest godina bio Krunoslav Pranjić, no 1989. pridružuje mu se Krešimir Bagić, koji je nakon Pranjićeva umirovljenja 2001. Katedru pomladio s novim članovima: od 2005. član Katedre je Nikola Košćak, od 2007. Anera Ryznar, od 2008. do 2013. pri Katedri je bila zaposlena Katarina Brajdić, a 2017. pridružuje se i Gabrijela Puljić.

Pola stoljeća je dovoljno vremena da se vidi kako se mijenjala sama disciplina. Stilistika kakvu je Pranjić utemeljio bila je čvrsto usidrena u imanentnom pristupu tekstu, polazeći od jezika, forme i stila kao autonomnih kategorija. Taj

je model s vremenom počeo trpjeti pritiske semiotike, pragmatike, diskursne analize i kulturalnih studija, koji su tražili da se tekst otvori prema kontekstu, ideologiji i čitatelju. Bagićeva generacija i oni koji su došli nakon nje dočekali su te pritiske kao dobrodošlo proširenje metodološkog repertoara. Stilistika koja se danas prakticira na Katedri zadržala je preciznost tekstualne analize, smjestivši je u širi komunikacijski, kulturni i medijski okvir. Zbornik koji je pred vama svjedoči upravo o toj transformaciji.

Stilistika kao disciplina razvijala se i kroz nastavu. Stilistička katedra izrasla je iz jednog obveznog kolegija koji se kontinuirano izvodi već 57 godina, odolijevajući svim programskim reformama i znanstvenim modama. *Stilistici* su se tijekom godina pridružili kolegiji koji su slijedili istraživačke interese njihovih nositelja i pokrivali različite razine jezične i tekstualne analize. Na preddiplomskom i diplomskom studiju kroatistike te na fakultetskoj razini izvodili su se kolegiji posvećeni retoričkim ishodištima stilistike i pitanju figurativnosti jezika i diskurza (*Figure i diskurzi*), stilistici kao interpretativnoj praksi (*Praksa čitanja, Stilistička interpretacija pjesme, Suvremeni hrvatski roman: od stila do diskurza, Stilovi suvremene hrvatske proze*), medijskim i govornim registrima (*Publicistički i medijski diskurz, Razgovorni jezik i žargon*) te specifičnim tekstualnim vrstama i modusima (*Jezik dramskoga teksta*, *Književna kritika*, *Uvod u grafostilistiku*).

Osim toga, članovi Katedre su svoja stilistička istraživanja provodili i u sklopu znanstvenih projekata, a uz rad na projektima vezano je i pokretanje znanstvenog portala Stilistika.org 2015. godine, koji uređuju članovi Katedre i koji se u deset godina rada razvio u bogat repozitorij stilističkih i filoloških tekstova te u biblioteku s nizom reizdanja stilističkih klasika i novih stilističkih e-knjiga i zbornika.

Katedra je dosad organizirala i četiri znanstvena skupa: *Važno je imati stila* (2002) koji je bio posvećen djelu prof. Krunoslava Pranjića; *Svijet stila, stanja stilistike* (2015) povodom 40. obljetnice Katedre, znanstveni skup *Jezik in fabula* (2018) te kolokvij *Kritično stanje: izazovi suvremene književne kritike* (2022). Kolokvij *Prakse čitanja: pola vijeka Katedre za stilistiku* zamišljen je kao susret s dugogodišnjim suradnicima – stilističarima, ali i istraživačima iz drugih disciplina i polja čiji rad potvrđuje da stilistika ostaje živo sjecište filoloških pristupa.

Zbornik *Prakse čitanja: pola vijeka Katedre za stilistiku* okuplja 13 znanstvenih i esejističkih tekstova koji predstavljaju pisane inačice referata održanih na kolokviju, a u tematskom smislu svjedoče o razvoju i suvremenim tendencijama stilističkoga promišljanja jezika, književnosti i medija.

Zbornik je i u tematskom i u metodološkom smislu vrlo heterogen, što smatramo njegovom prednošću. On nudi pregled različitih teorijskih, analitičkih i interdisciplinarnih pristupa čitanju teksta, njegove forme, funkcije i ideologije, a povezuje ih zajednički interes za stilistiku kao živu, višeslojnu i otvorenu znanstvenu disciplinu.

Zbornik je podijeljen u četiri tematske cjeline koje jasno ukazuju na širinu interesa i metoda današnje stilistike. U prvoj cjelini **Teorije i tehnike** okupljeni su teorijski prilozi koji na inovativan način proširuju horizonte stilistike i njezinih primjena. Autori pristupaju jeziku i književnosti iz različitih analitičkih perspektiva, pokazujući kako stil nije puki estetski dodatak, nego temeljni nositelj značenja, ideologije i osjeta. Zajednička im je težnja ka povezivanju lingvističkih modela s društvenim, komunikacijskim i afektivnim aspektima teksta, čime se otvaraju novi pravci istraživanja u interdisciplinarnom prostoru suvremene stilistike.

Rad Marine Katnić-Bakaršić *Kritička stilistika i literarni diskurs* donosi teorijski utemeljen i metodološki precizan prikaz kritičke stilistike kao pristupa primjenjivog na javni i književni diskurs. Autorica naglašava važnost tekstualno-konceptualnih funkcija koje omogućuju analizu poetskih i proznih tekstova, a kroz primjere romana *Sonječka* Ljudmile Ulicke i pjesme *Poruka* Maka Dizdara razotkrivaju se odnosi moći, afektivni mehanizmi i ideološki slojevi književnog teksta. Katnić-Bakaršić pritom ističe kako kritička stilistika, kao interdisciplinarna metoda koja povezuje lingvistiku, književnost i društvenu kritiku, istodobno otvara prostor za višeznačnost i interpretativnu otvorenost.

U radu *Argumentativna vrijednost retoričkih figura* Gabrijela Kišiček preispituje tradicionalnu podjelu između retorike i dijalektike, polazeći od antičkih i suvremenih teorijskih izvora. Autorica tvrdi da retoričke figure treba promatrati kao funkcionalne alate argumentacije, a analizom različitih figura argumentira kako one oblikuju značenje, stav i uvjeravanje u javnom govoru. Njezin pristup donosi važan doprinos stilistici u širem komunikacijskom kontekstu, osobito u analizama političkog i medijskog diskursa.

Perceptivne, tjelesne i afektivne dimenzije pjesničkog izraza u središtu su rada Gabrijele Puljić *Ekostilistika pjesme. Brlekova "Songularity" i Vojkova "Sharebedžija" – isti stilem, različiti okoliši*, koji ekostilistiku uvodi kao pristup oslonjen na ekološku psihologiju, kognitivnu lingvistiku i semiotiku. Umjesto svođenja stila na katalog figura, autorica predlaže analitički model u kojemu poetski tekst proizvodi stilsku potencijalnost koja se ostvaruje u relaciji s okolišem, medijem i čitateljem. Analizom pjesama Alena Brleka i Vojka V potvrđuje se da ekostilistika otvara prostor za razumijevanje stila kao osjetilnog događaja između jezika, tijela i prostora.

Pojam značenja iz perspektive teorijske lingvistike razmatra Marin Andrijašević u radu *Semiotički vs. sociosemiotički pristup konceptualizaciji značenja*, uspoređujući klasični semiotički i suvremeni sociosemiotički pristup. On pokazuje kako semiotička tradicija utemeljena na tekstu postupno ustupa mjesto sociosemiotici, koja analizu širi na društveni kontekst i komunikacijske prakse. Premještajući fokus s pojma značenja na razumijevanje, autor ističe kako je razumijevanje iskustveno i kulturno uvjetovano, što ga čini ključnim alatom za pristup višeznačnim i promjenjivim tekstovima.

Druga tematska cjelina, **Stilistika u digitalno doba**, okuplja radove koji ispituju kako se stilistička analiza prilagođava i proširuje u suvremenim komunikacijskim uvjetima obilježenima digitalnim medijima, vizualnošću i novim diskurzivnim praksama. Autori pristupaju jeziku i značenju kao društveno i ideološki oblikovanim procesima, a u središtu interesa nalaze se medijski diskurs, reklamni žanrovi te modeli tumačenja značenja koji uključuju vizualne i afektivne dimenzije. Ovi radovi pokazuju kako stilistika danas prerasta tradicionalne granice književnog teksta i postaje ključni alat u analizi novih oblika javne komunikacije i kulturnih reprezentacija.

Prilog Ljubice Josić *Kritička analiza diskursa i medijski diskurs hrvatskoga jezika* analizira suvremene medijske diskurze kroz prizmu kritičke diskursne analize i lingvostilistike. Autorica ispituje kako medijski diskurs oblikuje javnu percepciju jezične norme, identiteta i vrijednosti, s posebnom pažnjom posvećenom načinima na koje se o jeziku govori u javnosti kroz diskurse purizma i standardizacije. Rad razmatra i koncept grafostilistike te mogućnosti njezine primjene u digitalnim oblicima izražavanja.

Krešimir Bagić u radu *Treba li miješati ubruse i oltarne pokrivače? (fragmenti o odnosima reklame i književnosti)* istražuje veze između reklamnog i poetskog diskursa, analizirajući kako reklamni tekstovi koriste stilske i retoričke strategije svojstvene književnosti. Poseban naglasak stavlja na ironiju, aluziju i aforističnost kao sredstva oblikovanja reklamnih poruka koje zadiru u kulturne kodove i kolektivnu memoriju. Autor prati kako reklama preuzima poetske postupke da bi stvorila emotivni utjecaj i proizvodila identitetske narative, a istodobno ukazuje na to kako književnost može odgovoriti kritikom ili ironijom prema tom prisvajanju.

Jezične obrasce u profilima korisnika aplikacije Tinder pragmastilistički analizira Tina Čatlaić u radu *Udvarački ples ptica u digitalnoj džungli: Pragmastilistička analiza opisa profila na aplikaciji za upoznavanje* Tinder. Analizirajući autentične opise profila, autorica istražuje kako se strategijama udvaranja oblikuju identiteti u digitalnom prostoru, koristeći humor,

autoironiju, metaforu i intertekstualne reference. Tinder se promatra kao suvremena komunikacijska scena, a profil kao mikrožanr u kojemu se spajaju elementi oglašivačkog, književnog i razgovornog diskursa.

Treća cjelina **Stilistička čitanja** istražuje različite pristupe interpretaciji i analizi tekstova koji se temelje na stilu, autorstvu i čitateljskom iskustvu. Kroz četiri različita rada, autorice i autori bave se pitanjima kako čitanje utječe na stvaranje i oblikovanje autorskog teksta, kako paratekstualne strategije mogu redefinirati narativnu strukturu, te kako stilistička kritika doprinosi razumijevanju suvremene hrvatske poezije. Ova cjelina poziva na razmatranje stilistike kao kreativan čin u procesu razumijevanja i oblikovanja literarnih djela.

Rad Nataše Govedić *Čitanje kao autorstvo ili stilski* apeiros analizira razgovore s deset pisaca različitih generacija o utjecaju čitanja na oblikovanje autorskog rukopisa. Fokus je na tome smatraju li autori čitanje oblikom nevidljivog stvaralaštva te na načinima na koje se ono sedimentira i integrira u vlastiti tekst. Raspravlja se i o postojanju stilski latentnih potencijala koje autori još nisu u potpunosti razvili, a čitanje se afirmira kao kontinuirani, javno nevidljivi oblik autorstva koji značajno utječe na kvalitetu i oblik vidljivog literarnog djela.

Mislav Graonić u radu *Riječ-dvije o pjesmi-dvije Dživa Bunića Vučića (i još pokoja o nekim značajkama ljubavnih pjesama u* Plandovanjima*)* analizira pjesmu br. 18 iz Bunićeva opusa, polazeći od Ratkovićeve primjedbe iz predgovora kritičkom izdanju iz 1971. da prvih šest strofa čini potpunu pjesničku cjelinu, dok su preostale tri strofe svojevrstan višak. Analizom formalnih i kompozicijskih svojstava, stilskih postupaka te apostrofe i instance lirskog subjekta, uspoređujući ih s ostalim ljubavnim pjesmama iz Bunićeva opusa, autor brani stajalište da je riječ o dvjema pjesmama koje su se prepisivačkom omaškom stopile u jednu.

U radu *Književnost u fusnoti: o peritekstu i peritekstoidu u prozi Dubravke Ugrešić* Nika Pulig i Anera Ryznar polaze od Genetteove teorije parateksta i usredotočuju se na širok spektar paratekstualnih strategija u njezinoj prozi. Posebna pažnja poklanja se peritekstovima kao autoriziranim paratekstovima te se motri kako epigrafi, fusnote, autorske napomene i naslovi sukreiraju narativnu i tekstualnu politiku njezinih romana i eseja. Na odabranim primjerima pokazuje se da je upravo rub teksta prostor intenzivnog autorskog angažmana u kojemu se propituju žanrovske odrednice, otvara mogućnost stvarnog i simuliranog intertekstualnog dijaloga te artikuliraju metanarativna i autopoetička promišljanja.

Svrhu i cilj tekuće hrvatske stilističke kritike poezije, smještene između književne kritike i akademske stilističke analize, preispituje Đurđica Garvanović-Porobija u radu *Aktualna hrvatska stilistička kritika poezije*. Analizom i usporedbom kritika prominentnih hrvatskih stilističkih kritičara ocrtava kretanje od literarne prema diskurznoj stilističkoj kritici, s elementima kritičke diskurzne analize. Treći dio rada donosi praktičan prijedlog pisane stilističke kritike zbirke pjesama u prozi E. Kovač *kao huia kao voda kao stablo* (2025).

Četvrta cjelina **Stilistika zapisa** donosi radove koji istražuju hibridne oblike stilističkih praksi u suvremenoj analizi teksta, gdje se tradicionalni stilistički pristupi spajaju s novim metodološkim pravcima i medijskim inovacijama. Autori se bave prepoznavanjem novih stilističkih figura koje nastaju na sučelju jezika, tipografije i tehnologije, otvarajući prostor za analizu suvremenih stilističkih fenomena koji pomiču granice konvencionalnog teksta.

U radu *Osnaživanje domaće grafostilistike (alatima teorije lirike i multimodalne stilistike)* Ivana Buljubašić Srb razmatra aktualno stanje i metodološke potencijale grafostilistike u hrvatskoj lingvostilističkoj tradiciji. Autorica kritički preispituje dosadašnje usmjerenje grafostilistike prema fonostilistici i izvedbenim aspektima teksta te predlaže širenje njezina fokusa na vizualne, kompozicijske i prostorne elemente pjesničkog izraza. Kroz analizu pjesničkog teksta A. B. Kolumbića pokazuje kako se grafostilistika može ojačati alatima koji omogućuju tumačenje tipografske izvedbe i stranice kao semiotičkog prostora.

Nikola Košćak u radu *O semiotičkim potencijalima grafostilema/figura zapisa* nadograđuje dosadašnje uvide u grafostilističko područje redefiniranjem njezinih temeljnih koncepata posredstvom semiotičkih termina korištenih u multimodalnostilističkim istraživanjima tipografije. Na temelju tih uvida donosi i skicu mogućega razvrstavanja figura zapisa prema semiotičkim potencijalima kao što su ikoničnost, indeksnost i evokativnost.

Zbornik *Prakse čitanja* afirmira stilističko čitanje kao intelektualnu i društveno relevantnu praksu. Autorski prilozi potvrđuju da preciznost tekstualne analize i metodološka otvorenost mogu ići zajedno te da je stilistika sposobna čitati nove tekstove, medije i situacije, otvoreno pregovarajući s teorijskim pravcima s kojima ulazi u dijalog. U tom smislu ovaj zbornik svjedoči da disciplina ostaje relevantan alat za razumijevanje jezika kao kulturne i društvene prakse – i to je, čini se, najbolji mogući argument za sljedećih pola stoljeća.

1. Teorije i tehnike

Marina Katnić-Bakaršić

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet
marinakatnic@bih.net.ba

Kritička stilistika i literarni diskurs

Sažetak: U fokusu je rada pitanje koliko je kritička stilistika pogodna za proučavanje literarnih tekstova. Iako je za ovaj pristup primarno izučavanje neliterarnih diskursnih tipova, pokazuje se da model kritičke stilistike što ga uvodi Lesley Jeffries omogućava i veću egzaktnost i objektivnost analize i interpretacije stila književnih tekstova, posebno zahvaljujući uvođenju tekstualno-konceptualnih funkcija. U radu se uvodi i funkcija emocionalnosti. U drugom dijelu rada kao ilustracija dati su primjeri kritičke interpretacije dominantnih stilskih značajki romana *Sonječka* Ljudmile Ulicke i pjesme *Poruka* Maka Dizdara pomoću tekstualno-konceptualnih funkcija predstavljanja procesa, imenovanja, opisa, emocionalnosti i opozicija.

Ključne riječi: kritička stilistika, literarni diskurs, tekstualno-konceptualne funkcije, emocionalnost, kritička diskursna analiza (CDA)

1. Uvodna promišljanja

Kritička stilistika, koja može uključivati i elemente drugih pristupa, npr. korpusnog, kognitivnog ili multimodalnog, jedan je od najzanimljivijih stilističkih pravaca u 21. stoljeću. Jedno poglavlje u knjizi *Stilistika na putu* čak sam naslovila *Kritička stilistika kao stilistika 2.0?* (Katnić-Bakaršić 2025: 11–57) jer je to pitanje izraz i mojih razmišljanja i dilema. Naime, upravo kritička stilistika "pruža odličnu metodološku osnovu, relevantnu i pogodnu terminologiju, dovoljno je eklektična da uključuje više aspekata istraživanja, a u skladu je s kritičkim zaokretom u humanističkim i društvenim znanostima" (Katnić-Bakaršić 2025: 11). Danas je svakako ključno i to što je ona diskursna disciplina koja proučava sve diskursne stilove, i to u širokom društvenom

kontekstu. Želim ovdje posebno pokazati koliko je ona zaista primjenjiva i na literarni diskurs i svodi li se ta primjena samo na propitivanje ideologije i odnosa moći u tom diskursu.

Prije svega, treba reći da je za kritičku stilistiku ključna jedna osoba, Lesley Jeffries (za CDA npr. uvijek se spominje više osoba koje su je zasnovale). Danas ne postoji nijedan rad iz ove oblasti koji prvo neće spomenuti i citirati njenu knjigu *Critical Stylistics: the Power of English* (Kritička stilistika: Moć engleskog jezika) (Jeffries 2010), kao i njeno predstavljanje ove discipline u radu *Critical stylistics* (Kritička stilistika) iz stilističke hrestomatije u izdanju Routledgea (Jeffries 2014: 408–420).

U ovom radu zanima me koliko je kritička stilistika pogodna za proučavanje stila literarnih tekstova i kakav je njen odnos prema Hallidayevoj sistemsko-funkcionalnoj gramatici (SFG), kritičkoj diskursnoj analizi (CDA), ali i prema ranijim strukturalnim modelima, posebno prema radovima Mihaila Bahtina i Borisa Uspenskog.

U nekim radovima kritička stilistika smatrana je sljedbenicom ili čak vrstom kritičke diskursne analize (CDA). Možda je to uvjetovano i time što je teorijska lingvistička baza obiju disciplina sistemsko-funkcionalna Hallidayeva gramatika. Rad ovoga autora o Goldingovim *Nasljednicima* (*The Inheritors*) (Halliday 1996: 56–86) obično se smatra i svojevrsnom anticipacijom kritičke stilistike. Tražeći obrasce predstavljanja svijeta u literarnom tekstu i polazeći od ideacione, interpersonalne i tekstualne funkcije, Halliday se u tom radu posebno zanima za ulogu tranzitivnosti u predstavljanju dviju osnovnih skupina u romanu, neandertalaca i Homo sapiensa. On prije svega promatra semantičku motiviranost sintaktičkih obrazaca u romanu i njihovu funkcionalnost budući da smatra kako pojam relevantnosti pojedinih jezičnih obrazaca ili ponavljanja ima ključnu ulogu u proučavanju stila književnoga teksta. Današnja kritička stilistička interpretacija također bi ukazala na različite sintaktičke obrasce, koji svjedoče o opoziciji dviju skupina predstavljenih u Goldingovom romanu, njihovim mentalnim i ideološkim razlikama, ali bi još šire promatrala kontekst djela.

Kod Jeffries se može uočiti iskorak u odnosu na kritičku diskursnu analizu (CDA). Ona zamjera toj multidisciplini zbog "namjernog nedostatka metodologije ili okvira i njenog očitog napuštanja mnogih dostignuća lingvistike u njenoj znanstvenoj fazi razvoja" (Jeffries 2014: 410). Stoga ona uvodi novi model kritičke stilistike, koji je metodološki precizan i lingvistički dobro utemeljen. Prema njenoj koncepciji kritička stilistika kao i CDA u središtu ima proučavanje odnosa moći u tekstu i diskursu, a fokus bi trebao biti na povezivanju tekstualnih značajki sa "ideološkim pejzažem teksta" pomoću

tekstualno-konceptualnih funkcija (Jeffries 2014: 418).

Dvije su tvrdnje L. Jeffries osobito važne za njen pristup: prvo, ona naglašava da tekstovi proizvode značenje "na fundamentalno isti način, bilo da su to pjesme, romani, novine ili politički manifesti" (Jeffries 2014: 408), što znači da se u okviru kritičke stilistike može – i treba! – proučavati i literarni diskurs. Drugo, po njenom mišljenju primarni je cilj takve stilistike "pronalaženje ideologije u svakom tekstu, slagali se mi s njom ili ne" (Jeffries 2014: 410). Dok CDA izričito želi promovirati samo progresivne prakse, Jeffries predstavlja ovakav inkluzivni pristup jer time izbjegava kritiku kako je CDA "ideologija koja se maskirala u znanstveni metod" (Joseph 2006: 130).

Za kritičku stilistiku najvažniji alati što ih Jeffries uvodi svakako su tekstualno-konceptualne funkcije, koje omogućavaju traganje za onim "što tekst čini konceptualno u predstavljanju svijeta (ili fikcionalnog svijeta u slučaju književnosti) na određeni način" a na razini teksta objašnjavaju koji su resursi lingvističkog sistema upotrijebljeni za stvaranje nekog konceptualnog značenja, što je za nju "fundamentalno stilistički" segment (Jeffries 2014: 409). Većina tih funkcija "ima svoju prototipsku formu, koja uvijek nosi konceptualni efekt, i niz perifernih formi, koje taj efekt ne nose tako očigledno. Spisak ovih funkcija po njenom mišljenju može biti otvoren za promjene, što zavisi i od konkretnih jezika, ali ova autorica izdvaja deset" (Katnić-Bakaršić 2025: 13):

– Imenovanje i opis
– Predstavljanje radnji / stanja / događaja
– Izjednačavanje i kontrastiranje
– Oprimjeravanje i nabrajanje
– Prioritiziranje
– Impliciranje i pretpostavljanje
– Negacija
– Hipoteziranje
– Predstavljanje govora i misli drugih
– Predstavljanje vremena, prostora i društva (Jeffries 2010 i 2014).

Vidi se odmak od stroge hallidayevske podjele na ideacionu, interpersonalnu i tekstualnu funkciju jezika iako većinu tekstualno-konceptualnih funkcija uzima u obzir i CDA: npr. predstavljanje procesa, stanja, radnji, imenovanje i predstavljanje vremena, prostora i društva odgovaraju pojmu tranzitivnosti u toj disciplini, dok neke funkcije nisu dovoljno istražene u CDA, npr. negacija ili nabrajanje. Očito je mnogo manje pozornosti poklonjeno interpersonalnoj funkciji jezika, koja je u hallidayevskom modelu veoma značajna. Tako se npr. pod hipoteziranjem (*hypothesising*) podrazumijeva modalnost, koja je u

sistemsko-funkcionalnoj gramatici dio interpersonalne funkcije, ali Jeffries smatra da je i to prava tekstualno-konceptualna funkcija, čija su prototipska forma modalni glagoli, a uz njih postoji i niz perifernih formi (Jeffries 2014: 416). Nije baš jasno zašto je onda ukinut i zamijenjen termin modalnost i uvedeno hipoteziranje, jer mi se čini nedovoljno preciznim za ono što označava.

Može se uočiti i da su neke od ovih tekstualno-konceptualnih funkcija bliske i pitanjima kojima se bavila strukturalna stilistika i ruski teoretičari poput Borisa Uspenskog ili Mihaila Bahtina. Predstavljanje govora i misli drugih odgovara Bahtinovom problemu "tuđeg govora" (Bahtin 1980: 123-186) i blisko je konceptu tačke gledišta B. Uspenskog (1979: 3–245), tako da kritička stilistika ne zanemaruje ni naslijeđe strukturalizma. Kada je riječ o literarnom diskursu, izjednačavanje i kontrastiranje odgovara opozicijama i paralelizmima u strukturalnoj stilistici. U kritičkoj se stilistici samo pomjera fokus na to kako te funkcije pomažu predstavljanju svijeta u okviru različitih ideoloških polazišta. L. Jeffries u kasnijoj studiji također primjenjuje ovaj model na proučavanje stila poezije, pri čemu naglašava da tada nije u prvom planu pronalaženje ideologije u tekstu, već onih elemenata koji imaju estetsku funkciju. Kao cilj ona čak navodi uspostavu teorije koja uključuje i literarne i estetske i ideološke efekte, pri čemu ta teorija više ne bi bila nazvana kritičkom stilistikom (Jeffries 2022: 4).

Određene funkcije manje će biti relevantne za stil literarnog teksta. Podsjećam da je Halliday (1996: 56) u spomenutom tekstu kao ključni izdvojio kriterij *relevantnosti* nekih jezičnih karakteristika za analizu i interpretaciju stila. U skladu s tim smatram da su za literarni tekst po pravilu manje bitne funkcije oprimjeravanje, nabrajanje, prioritiziranje, koje su značajne za medijski, akademski ili politički diskurs, dok su najznačajnije imenovanje likova i opis, predstavljanje procesa, okolnosti (vrijeme i prostor), kontrastiranje i izjednačavanje, predstavljanje govora i misli drugih. Naravno da uvijek treba imati u vidu konkretan tekst bez nasilnog traganja za svim ovim funkcijama. Pored toga, u posljednje vrijeme ponovo se vraćam teoriji dominante Jurija Tinjanova iz ruskog formalizma jer se ona pokazuje relevantnom i kod pronalaženja polazne tačke u interpretaciji, pri čemu tragam za stilskom dominantom[1] pomoću tekstualno-konceptualnih funkcija.

Pored toga, čini mi se da u ovom modelu nije dovoljno zastupljeno proučavanje načina za izražavanje emocionalnosti (afektivnosti), i inače nedovoljno

1 Stilska dominanta jest "onaj element stila književnoumjetničkog teksta kojem su potčinjeni svi drugi njegovi elementi", ili, šire, "najznačajniji element stila nekog autora" (Katnić-Bakaršić 2025: 91).

istraženih i u CDA, gdje se proučavaju samo u okviru modalnosti. Tako Fowler (1996) predlaže proučavanje modalnosti u okviru interpersonalnih elemenata. Budući da i sama Jeffries naglašava kako njen spisak funkcija nije konačan, tako da čak u proučavanje poezije uvodi evokaciju kao funkciju evociranja osjeta putem zvuka ili slike (Jeffries 2022: 199–219), predložila bih uvođenje funkcije emocionalnosti (afektivnosti). Naime, jedan od zanimljivih diskursnih pristupa gramatici svakako je *appraisal theory* (teorija procjene) (Martin, White 2005). U toj se teoriji procjena definira kao sistem semantičkih sredstava za emocionalnu reakciju (*affect*), moralnu prosudbu (*judgement*) i estetsku procjenu (*appreciation*) (Martin 1995: 28). Smatram da bi uključivanjem toga aspekta, o kojem posebno piše Hart,[2] upravo kritička stilistička analiza literarnog diskursa dobila važnu dopunu, mada je ona relevantna i za druge diskursne tipove. Ova funkcija zbog raznovrsnosti jezičnih sredstava zaslužuje zasebno mjesto već i zbog toga što je vezana za interpersonalnu funkciju jezika, tako da je dobro uvijek ukazati na njenu specifičnost.

Pokušat ću pokazati da ideologija u literarnom diskursu ne funkcionira uvijek na isti način kao u neliterarnom, odnosno, da za kritičku stilistiku nije uvijek u prvom planu angažirana pozicija stilističara/-ke (subjektivna da!). Kritička stilistika u literarnom diskursu može istraživati različita pitanja vezana za moć i ideologiju, zavisno od konkretnog teksta. Tako u fokus mogu doći npr.

– Ideologija pisca/-spisateljice
– Ideologija pripovjedača/-ice
– Ideologija likova
– Ideologija društva i vremena (funkcija okolnosti).

Paralelno s tim mogu se proučavati odnosi moći u svim ovim instancama. Naravno, za dramski tekst ovo je iznimno bitno jer su odnosi među likovima često inherentno bazirani na nejednakim odnosima moći i borbi za osvajanje moći ili dominaciju, u stalnoj oscilaciji između ključne, diskurzivne i situacione moći (Weber 1998, Katnić-Bakaršić 2013). Međutim, i u prozi i poeziji neke od tekstualno-konceptualnih funkcija pokazuju se kao važni i dobri alati za stilističku interpretaciju. Smatram također da kritička i multimodalna stilistika mogu uspješno surađivati budući da se neke od ovih funkcija mogu uspješno koristiti i u analizi i interpretaciji neverbalnih kodova.

Kako bih ilustrirala način na koji neke od ovih tekstualno-konceptualnih

2 Prema ovom autoru teorija procjene podrazumijeva istraživanje koje se tiče stila, stava i evaluacije (Hart 2014: 45), što je čini pogodnom i za kritičku stilistiku.

funkcija funkcioniraju u literarnom diskursu, dajem interpretaciju dvaju primjera iz proznog i poetskog teksta, svjesna da tako neću obuhvatiti cjelinu njihovoga stila, ali ću pokušati opravdati model kritičke stilistike u analizi stila literarnog diskursa.

2. Relevantne tekstualno-konceptualne funkcije u romanu *Sonječka* Ljudmile Ulicke

Oprimjerenje modela kritičke stilistike započinjem interpretacijom romana (pripovijesti) *Sonječka* Ljudmile Ulicke (2003).[3] Riječ je o nagrađivanom romanu i u Rusiji i izvan nje, čija je naslovna junakinja predstavljena kao požrtvovna žena, uronjena u čitanje,[4] čija je osobnost diskurzivno konstruirana putem odnosa prema drugima. Funkcija imenovanja i opisa likova u romanu čini mi se ključnom za razumijevanje i interpretaciju romana. Ta je funkcija u svim diskursima dobra baza za stilističku interpretaciju, a posebno u literarnom. U *Sonječki* Ulicka naslovnu junakinju gotovo uvijek imenuje deminutivom/hipokoristikom. Iako u ruskom jeziku deminutivi ni hipokoristici nisu rijetkost, znakovito je stalno insistiranje na takvom obliku, i to već u naslovu kao jakoj poziciji teksta, a pogotovo sagledano u opoziciji prema imenovanju njenoga supruga, Roberta Viktoroviča, koji je uvijek imenovan imenom i patronimom. Takvo imenovanje može imati više značenja: ono može izražavati ideološku poziciju same Ulicke, odnosno karakterizaciju odnosa glavnih junaka ili poziciju svih drugih likova prema Sonječki i njenom suprugu ili, konačno, same Sonječke prema sebi i drugima. Takav potencijal značenja, naravno, doprinosi stilogenosti i zahtijeva interpretaciju. Ulicka od ovog imenovanja odustaje samo nekoliko puta: na početku romana, kada je budući suprug pita kako se zove i ona odgovara “Sonja”, što je također deminutiv od Sofija i sreće se još jednom, te na samom kraju romana, na posljednoj stranici, kada nam dopušta da vidimo puno ime svoje junakinje uz opis: “Debela brkata starica

3 Prijevod svih primjera u radu je moj (M-K-B.) jer je zbog analize u prvom planu *podudarnost jezičnih sredstava*, a manje estetska dimenzija prijevoda.

4 Čitanje i ljubav prema književnosti bitno uokviruju Sonječkin lik jer dolaze na početku i kraju romana; jedino njeno neslaganje s mužem jest zbog njegovog negativnog odnosa prema ruskoj književnosti. Ulicka ovim likom nastavlja onu tradiciju ruske književnosti u kojoj čitanje bitno određuje neke likove, npr. Tatjanu Larinu u *Evgeniju Onjeginu* ili Pečorina u *Junaku našeg doba* (Lešić-Thomas 2008). Ovo svakako ostaje za buduću detaljnu analizu romana.

Sofija Josifovna živjela je...” (Ulicka 2003: 127). Na taj način dobijamo lanac imenovanja *Sonječka – Sonja – Sofija Josifovna*, gdje junakinja kao da tek u starosti stiče pravo na zvanično imenovanje. Oslovljavanje Sonječkinog muža imenom i patronimom kao snažan kontrast (dakle, to je još jedna konceptualno-tematska funkcija, opozicija) također ima više mogućih interpretacija: ono ukazuje na njegovu pompeznost sa stanovišta same Ulicke ili čak pokazuje kako on misli o sebi, a prije svega se stvara dojam da ga sama Sonječka, iako udata za njega godinama, tako i dalje doživljava. Roman se inače može proučavati i sa aspekta rodne stilistike, pri čemu neki radovi i spominju znakovito imenovanje likova,[5] ali čini mi se da Ulicka manje govori o rodnim odnosima a više o specifičnoj junakinji kakva je Sonječka. Opis je također zanimljiv jer je Sonja od početka do kraja opisana kao nelijepa: nos joj je “nalik na široku krušku”, noge “suhe”, ona se grbi, ima “suhu zadnjicu”; u početku je mršava sa prevelikim grudima, kasnije debela (Ulicka 2003: 5–6). Ponekad se čak čini da dominira blago ironičan odnos same autorice prema Sonječki, prema njenoj subordiniranoj poziciji: čitamo da njena “ženska lakovjernost [...] nije imala granica”: “muževljev talent nekoć je prihvaćen na povjerenje i ona je u zadivljenom ushićenju promatrala sve što je on stvarao” (Ulicka 2003: 47). U romanu je za stil relevantna i funkcija predstavljanja procesa (tranzitivnosti prema CDA): tako npr. u konstrukciji “talent *je prihvaćen* na povjerenje” Sonja nije aktivni akter, ona kao da pasivno, u ulozi objekta *prima* aktivnu i dominantnu muževljevu poziciju. I u cijelom romanu ta njena pasivnost i prihvaćanje emocija ili načina života izražena je jezičnim sredstvima: ona npr. *krpi* kćerkinu čarapu (materijalni proces), muž s prijateljima *razgovara*, vodi “*svjetski razgovor*” (verbalni proces), ona se “*grije*” plamenom toga razgovora (ona je doživljavač, zastupljen je metaforički izražen proces) (Ulicka 2003: 54). I u prvom i u drugom primjeru vidimo koliko je važna uloga i nove tekstualno-konceptualne funkcije koju ovim radom želim uvesti, a to je funkcija emocionalnosti ili, šire, procjene: vidimo njeno *ushićenje*, pa još *zadivljeno*, vidimo kako nju *grije* razgovor. Ona stalno ponavlja kao motiv izrazito afektivnu rečenicu: “Gospode, gospode, čime sam zaslužila takvu sreću?” (Ulicka 2003: 47) kao da joj je i sreća darovana, a ona je i tu samo objekt. Kritička stilistika mora interpretirati i objasniti zašto je neki postupak relevantan. Sonječka je na izvjestan način reinterpretacija lika Chaucerove strpljive Grizelde jer nakon početne tuge prihvaća mladu suprugovu ljubavnicu kao neku vrstu kćerke

5 Abdullina i Latypova (2017: 9–11) čak smatraju da njeno imenovanje hipokoristikom predstavlja njenu djetinjastu prirodu. Čini se da infantilnost može dobro objasniti neke njene postupke i ponašanje, ali ne sve.

i smatra to prirodnim. Na kraju, kada ostaje sama i stara, ona dobija pravo na ime i patronim, a ostaje zatvorena u svijetu čitanja sentimentalnih romana, odlazeći "u slatke dubine, u tamne aleje, u proljetne vode" (Ulicka 2003: 127). Junakinja je tako pomalo plošno prikazana, bez razvoja, i to opet nužno izaziva emocionalnu reakciju kod čitatelja/-ica (nevjericu, ljutnju, negodovanje, a kod nekoga možda i razumijevanje, empatiju). Treba naglasiti da je njen suprug još više jednodimenzionalan – on je naučen da je centar svemira za Sonječku i mi ne saznajemo mnogo o njegovom unutarnjem svijetu. Ukoliko uporedimo druge ženske likove u romanu, oni su bar u naznakama malo kompleksnije prikazani, tako da čak ne mislim kako je Ulickoj u prvom planu rodna nejednakost glavnih likova iako, pokazala sam, u literaturi ima takvih tumačenja. Na njenoj strani uvijek je pasivno načelo, na strani drugih likova aktivno – čak i njeno tijelo kao da ima prije svega funkciju ispunjavanja potreba drugih: ono je "šutke i radosno utoljavalo glad dvoje dragocjenih bića koja su bila neodvojiva od nje" – muža i kćerke kao bebe (Ulicka 2003: 42). Spisateljica zapravo ne otkriva do kraja svoju ideološku poziciju – mi nismo sigurni je li Sonječka njen ideal dobrote, uspostavlja li ona mogućnost realizacije žene u potpunoj posvećenosti obitelji kao danas ponekad primjetan postfeministički kontrast feminističkim zahtjevima za samorealizaciju žene na više polja, piše li o ženi-žrtvi ili jednostavno želi učiniti vidljivim jedan tip ženskosti. Čim čitatelj/-ica ne može dati sa sigurnošću jednoznačan odgovor, riječ je o većoj stilogenosti, i ta mogućnost višestruke interpretacije stvara važan stilski efekt.

3. Kritička stilistika poetskoga teksta: *Poruka* Maka Dizdara

Kritička stilistika može interpretirati i poeziju, pri čemu relevantnima mogu postati različite tekstualno-konceptualne funkcije. Tako su nekad u prvom planu procesi, nekad negacija, a budući da često mogu postojati nejednaki odnosi moći, koji su nekad uvjetovani različitom ideologijom, ali i općenito opozicijom lirskih junaka, relevantne funkcije postaju opozicija i predstavljanje procesa. Svojedobno sam tumačila i pjesmu Maka Dizdara *Zapis o zemlji* sa aspekta odnosa moći, u ključu i stilističke i donekle postkolonijalne kritike (Katnić-Bakaršić 2019: 37–52), a ovdje je u prvom planu njegova pjesma *Poruka*, koja je u cjelini zasnovana na opoziciji *ti – ja*. (Dizdar 2024: 674–678). Zbog toga funkciju opozicije smatram stilskom dominantom ove pjesme. Na strani *ti* u toj pjesmi uvijek je moć, često izražena glagolima što

označavaju materijalne procese (*doći ćeš, srušiti, moje žilište sažeći, sasut ćeš otrov...)*, što pokazuje da i predstavljanje radnji, procesa ima važnu ulogu. Na strani *ja* češći su verbalni, doživljajni i emocionalni procesi (*ja ću sniti, ja ću istinu izreći*...). Ova je pjesma prije svega izraz Dizdareve česte teme u kojoj su opozicijski prikazani dominantni lirski junak i subordinirani, koji subverzivno djeluje i pobjeđuje bar na neki način (u pjesmi *Polifem* Odisej tako divu kaže "Pa ipak moj si / da ne bih tvoj bio"). Znanje, koje je u CDA jedna od baza moći, na strani je subordiniranoga, pa tako i u *Poruci* kao stalni lajtmotiv vidimo stih: "Ti ništa o meni ne znaš" uz nabrajanje svega što moćni lirski junak ne zna jer njegova je odlika neznanje, i ta je opozicija stalno zastupljena:

(Ti ništa ne znaš o gradu u kome ja živim
Ti nemaš pojma o kući u kojoj ja jedem
Ti ne znaš ništa
O hladnom zdencu
Iz kojega ja
Pijem) (Dizdar 2024: 675)

U pjesmi se stalno varira taj lajtmotiv neznanja uz različite dodatke koji potenciraju afektivnost (npr. *ti nemaš pojma*; *o meni zaista ne znaš ništa*). Međutim, dešava se diskurzivni preokret: pobijeđeni postaje pobjednik mjerilom vječnosti i otpora duha:

Ti tijelo dakle njegovo tek uze
A tijelo to bijahu za njega –
Zatvor njegov
I njegove
Suze (Dizdar 2024: 677)

Ili, na drugom mjestu, Mak naglašava da tijelo njegovo bilo je samo "časita njegova hiža". Lirski junak tu o sebi piše u trećem licu i tom promjenom lica on kao da učvršćuje, objektivizira svoju poziciju.

Za razliku od Ulicke u prethodnom primjeru, Makova je ideološka pozicija jasna: on piše o osvajačima i pobijeđenima, o tome kako iza pobijeđenih ostaje duh, priča, prije svega spomenik (jer kod njega je to stećak):

Al ostat će zato poslije mene
Na prvoj kamenoj gromači
Iz nekih dobrih i bolnih ruka
Procvala
Cvjetna
Poruka

Stilska dominanta ovdje je, dakle, opozicija, realizirana u parovima *ja – ti, znanje – neznanje, osvajač – pobijeđeni, duh – tijelo, kamen – cvijet*, koja rezultira diskurzivnim preokretom u odnosima moći, a istovremeno povišeni patos stihova ukazuje i na važnost emocionalnosti kao još jedne tekstualno-konceptualne funkcije. Za Dizdarevu pjesmu bitno je i razumijevanje vanliterarnog konteksta: ona može funkcionirati i univerzalno, ali njegova pozicija veoma je jasno situirana jer je lirsko *ja* glas što dolazi iz groba, stećka, nakon mnogo stoljeća. Mak *daje glas* onima koji više nisu živi i leže ispod stećka, onima što su stradali pred osvajačkim pohodima, a kritičku stilistiku uvijek zanima subverzivno osvajanje diskurzivne moći onih koji su obespravljeni. Pjesma *Poruka* pokazuje tako i odabirom jezičnih sredstava iz sfere opozicije jasnu ideološku poziciju pjesnikovu, njegovo uvjerenje da se tijelo može uništiti, ali ne i duh, a šire, da se i narod ne može uništiti osvajanjem.

4. Zaključna promišljanja: otvaranje puteva

Konačno, može li kritička stilistika biti dobar model za proučavanje stila literarnog diskursa? Mislim da može pridonijeti kvalitetnoj interpretaciji literarnih djela i pokazati njihove ključne stilske odlike na znanstven način iako se pitanju ideologije i odnosa moći u ovom diskursu treba pristupiti uvažavajući njegove specifičnosti.[6] Pokušala sam ujedno proširiti model L. Jeffries uvođenjem tekstualno-konceptualne funkcije emocionalnosti, svjesna da su jezična sredstva njene realizacije raznovrsna i da njihova razrada zaslužuje zaseban rad. Naime, isključivanje toga aspekta ne omogućava cjelovitu stilističku interpretaciju svih diskursnih tipova, osobito literarnoga. Mada već u naslovu su-postavljam kritičku stilistiku i literarni diskurs, vezujem ih veznikom “i”, ne pišem “kritička stilistika literarnog diskursa”, što pokazuje malu rezervu prema rezultatima takvoga pristupa. Ipak, mislim da primjeri kojima sam ilustrirala neke postavke i funkcije kritičke stilistike pokazuju kako ona ima velik potencijal i u interpretaciji stila literarnog diskursa.

6 U doktorskoj disertaciji Dženane Hajdarpašić *Tranzitivnost u ruskom literarnom i medijskom diskursu* (2025) pokazuje se uspješnim model kritičke stilistike u interpretaciji savremene ruske književnosti.

Literatura

Абдуллина, Амина Шакирьяновна, Латыпова, Елена Эдуардовна [Abdullina, Amina Šakir'janovna; Latypova, Elena Èduardovna]. 2017. О женском в повести «Сонечка» Л. Улицкой [O ženskom v povesti "Sonečka" L. Ulickoj]. *Филологические науки. Вопросы теории и практики* [*Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*] 8(74): 9–11. Tambov: Gramota.

Bahtin, Mihail. 1980. "Prilog istoriji formi iskaza u konstrukcijama jezika". U: *Marksizam i filozofija jezika*. Prev. Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.

Dizdar, Mak. 2024. "Poruka". U: *Velika knjiga lirske poezije Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske i Srbije od početaka do danas* (ur. Slobodan Blagojević). Tom II. Sarajevo: Dobra knjiga, Buybook.

Fowler, Roger. 1996. "On critical linguistics". U: *Texts and Practices* (ur. C. Caldas-Coulthard i M. Coulthard). London: Routledge.

Hajdarpašić, Dženana. 2025. *Tranzitivnost u ruskom literarnom i medijskom diskursu*. Doktorska disertacija. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet.

Halliday, M. A. K. 1996. "Linguistic function and literary style: An inquiry into the language of William Golding's The *Inheritors*". U: *The Stylistics Reader. From Roman Jakobson to the present* (ur. Jean-Jacques Weber). London, New York, Sydney, Auckland: Arnold.

Hart, Christopher. 2014. *Discourse, Grammar and Ideology. Functional and Cognitive Perspectives*. London, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.

Jeffries, Lesley. 2010. *Critical Stylistics: the Power of English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Jeffries, Lesley. 2014. "Critical stylistics". U: *The Routledge Handbook of Stylistics* (ur. Michael Burke). London, New York: Routledge.

Jeffries, Lesley. 2022. *The Language of Contemporary Poetry. A Framework for Poetic Analysis*. London: Palgrave Macmillan.

Joseph, John E. 2006. *Language and Politics.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2013. *Stilistika dramskog diskursa. Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje*. Sarajevo: University Press.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2019. "Kultura i pamćenje u *Kamenom spavaču* Maka Dizdara". U: *Stil, kultura, semiotika*. Sarajevo: University Press.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2025. *Stilistika na putu. Kritički diskursni pristup jeziku i stilu*. Sarajevo: University Press.

Lešić-Thomas, Andrea. 2008. "Focalization in Pushkin's *Eugene Onegin* and Lermontov's *A Hero of Our Time*: Loving the Semantic Void and Dizziness of Interpretation". *The Modern Language Review*, Vol. 103, No. 4. Str. 1067–1085.

Martin, J. R. 1995. "Reading positions/positioning readers: Judgement in English". *Prospect: A Journal of Australian TESOL*, Vol. 10. Str. 27–37.

Martin, J. R., White, P. R. R. 2005. *The Language of Evaluation: Appraisal in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Улицкая, Людмила [Ulicka, Ljudmila]. 2003. *Сонечка* [*Sonečka*]. Moskva: ЭКСМО.

Uspenski, Boris A. 1979. "Poetika kompozicije". U: *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Prev. Miloš Stambolić. Beograd: Nolit.

Weber, Jean-Jacques. 1998. "Three Models of Power in David Mamet's Oleanna". U: *Exploring the Language of Drama. From Text to Context* (ur. Jonathan Culpeper i dr). London, New York: Routledge.

Critical Stylistics and Literary Discourse

Abstract: The paper explores the appropriateness of critical stylistics for the investigation of literary texts. Although this approach is primarily oriented towards exploring non-literary types of discourse, it can be argued that the model of critical stylistics introduced by Lesley Jeffries enables more exact and objective analysis and interpretation of the literary style, especially due to introducing the new tools – textual-conceptual functions. The function of emotionality is also introduced in the paper. The second part of the paper gives examples of a critical interpretation of the dominant stylistic characteristics of the novel *Sonechka* by Lyudmila Ulitskaya and the poem *Message* by Mak Dizdar, using the textual-conceptual functions of representing actions/processes/states, naming, describing, oppositions, and emotionality (affect).

Key words: critical stylistics, literary discourse, textual-conceptual functions, emotionality, critical discourse analysis (CDA)

Gabrijela Kišiček

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
gkisicek@ffzg.unizg.hr

Argumentativna vrijednost retoričkih figura

Sažetak: Ovaj rad analizira argumentativni potencijal odabranih retoričkih figura – antiteze, antimetabole, ironije, metafore, prolepse i pretericije. Iako se figure tradicionalno promatraju kao dio stilskog oblikovanja poruke unutar retoričkog kanona *elocutio*, sve je više teorijskih pristupa koji ukazuju na njihovu moguću ulogu u argumentaciji. Polazeći od premise da figurativni izrazi ne moraju nužno predstavljati odstupanje od racionalnog diskursa, rad problematizira okolnosti u kojima figure ne samo da podupiru argumente, nego i same funkcioniraju kao argumenti. Cilj je rada istražiti na koji način figure mogu zadobiti argumentativni status te s kojim se argumentacijskim shemama i strategijama mogu povezati.

Ključne riječi: argumentacija, figure, uvjeravanje, retorika

1. Uvod

Retoričke figure tradicionalno su shvaćane kao stilski ukrasi govora, estetski elementi čijom se uporabom postiže izražajna ljepota, privlači pozornost publike te ostavlja snažan dojam na slušatelje. Takvo poimanje ukorijenjeno je u obrazovanju još od antičkih vremena, a zadržalo se sve do današnjice. Međutim, iako je estetska vrijednost figura neupitna, njihova povezanost s racionalnošću i argumentacijskom funkcijom govora tijekom povijesti često je bila zanemarivana ili čak sustavno odvajana.

Klasični primjer takvog razdvajanja donosi francuski filozof i retoričar Petrus Ramus (1515–1572), koji je u djelu *Dialecticae Institutiones* (1547) povukao strogu granicu između dijalektike i retorike. Argumentaciju – izvorno

sadržanu u retoričkom kanonu *inventio* – premjestio je u područje dijalektike, dok je retorici ostavio tek *elocutio* (stil i figure) i *pronuntiatio* (govornu izvedbu). Time je retoriku u bitnome lišio racionalno-argumentativne komponente, sveo ju na estetski i performativni izraz. Ovakvo redukcionističko shvaćanje retorike kao "ukrašene izvedbe" i danas dominira u popularnom diskursu, osobito u medijskom i političkom kontekstu, što svjedoči o trajnom utjecaju Ramusove dihotomije.

Ipak, suvremena retorička teorija nastoji rekonstruirati tu povijesno nametnutu podjelu. Novi val interdisciplinarnih pristupa – osobito na sjecištu lingvistike, filozofije jezika i teorije argumentacije – ukazuje na to da retoričke figure ne funkcioniraju samo kao estetski ukrasi, nego mogu imati ključnu ulogu u oblikovanju i prenošenju argumenata. One pojačavaju izražajnost i emocionalni naboj, ali jednako tako strukturiraju diskurs, utječu na interpretaciju i često služe kao suptilni alati uvjeravanja.

Primjerice, Reboul (1989) dovodi u pitanje dihotomiju između figure i argumenta, tvrdeći kako su sve retoričke figure inherentno argumentativne jer oblikuju način na koji publika prima i interpretira poruku. Prema njegovu pristupu, figure ne treba shvaćati kao "devijacije" jezika, već kao legitimne oblike umnog zaključivanja koji proširuju granice racionalnosti.

Perelman i Olbrechts-Tyteca (1969) u svojem utjecajnom djelu *The New Rhetoric* pristupaju ovoj problematici diferenciranije. Premda priznaju argumentacijski potencijal mnogih figura, naglašavaju da njihova argumentativna funkcija ovisi o kontekstu i načinu uporabe. Da bi figura bila argumentativno relevantna, mora pridonositi razumijevanju, uvjeravanju ili logičkoj strukturi govora. Ista figura može, ovisno o situaciji, imati isključivo ornamentalnu funkciju ili pak služiti kao ključna premisa u argumentacijskom lancu.

Fahnestock (2004) dodatno ističe da retoričke figure često funkcioniraju kao "sažeti argumenti" – stilizirane forme koje kondenziraju kompleksne logičke odnose. Tako, primjerice, antiteza omogućuje jasno postavljanje opozicija, čime implicitno podržava jednu stranu rasprave. Metafora, ironija i hiperbola mogu utjecati na interpretaciju tvrdnje, usmjeriti pažnju publike ili izazvati kognitivni preokret.

Novija istraživanja (npr. Harris i Di Marco 2017, Mehlenbacher 2017, Airaksinen 2022) dodatno naglašavaju pragmatičku dimenziju figura, povezujući ih s teorijom govornih činova i kognitivnom lingvistikom. U tom okviru figure više nisu puka jezična sredstva, već strateški izbori koji oblikuju perlokucijski učinak – tj. način na koji govor izaziva određene reakcije kod publike.

Harris i Di Marco (2017: 211) ističu:

> Retoričke figure, obrasci koji su prisutni u svim jezicima i koji reflektiraju neurokognitivne afinitete i komunikacijske imperative, lingvistička su sredstva koja služe mnemotehničkim i estetskim učincima, ali isto tako informativnim i argumentacijskim funkcijama

Kozy (1970: 145) ističe kako je figurativnost način razmišljanja svojstven čovjeku, a koji se vrlo često odbacivao kao legitiman način argumentacije jer se figurativnost u argumentaciji smatrala tautološkom. No, smatra kako bi se pomnijom analizom utvrdilo da je tautologija dio i drugih vrsta argumenata – formalnih i neformalnih. Također, naglašava da je svaki oblik zaključivanja – formalni, neformalni, deduktivni, induktivni, figurativni – u osnovi jednak: otkrivanje onog što je prikriveno, prikrivanje otkrivenog, pretvaranje eksplicitnog u implicitno, a implicitnog u eksplicitno. Kritičari prigovaraju figurativnim argumentima nedostatak jasnih pravila za evaluaciju, odnosno utvrđivanje što je valjan argument, a što nije. No, na to odgovara kako se utvrđivanje valjanosti bilo kojeg oblika zaključivanja i argumentiranja svodi na ono što Aristotel naziva "zdravorazumska intuicija".

U tom kontekstu postavlja se ključno pitanje: kada retoričke figure prestaju biti samo ukrasi, a postaju elementi koji grade i nose argumentaciju? Drugim riječima, kako razlikovati figure čija je funkcija isključivo estetska od onih koje funkcioniraju kao podrška tvrdnjama, premisama ili zaključcima?

Da bismo pristupili tom pitanju, nužno je razjasniti sam pojam argumenta i retoričke argumentacije. Argument se može definirati kao strukturirani niz tvrdnji, gdje jedna tvrdnja (zaključak) proizlazi iz drugih (premisa) koje ju podupiru. Prema definiciji Groarkea i Tindalea (2013), argument je "niz ponuđenih razloga koji podržavaju tvrdnju". Tindale (2004) dodaje kako figura može preuzeti ulogu premise, pod uvjetom da doprinosi prijelazu od tvrdnje prema zaključku i ima funkcionalnu ulogu u argumentacijskom okviru.

Zarefsky (2014) govori o specifičnostima analize retoričke argumentacije koja se često temelji na pojedinačnim, specifičnim slučajevima. I upravo zbog toga valja imati na umu da retoričke situacije nikada nisu identične unatoč sličnim sastavnicama, tipovima argumenata, njihovim kategorijama... Političar u određenoj situaciji mora moći braniti svoje odluke ili svoj karakter, znanstvenik mora moći odgovoriti na argumente svojih kritičara, aktivist iznosi argumente braneći neka moralna načela... Iako, naravno, sličnosti u argumentaciji postoje, važno je naglasiti kako "argumentacijski potezi" proizlaze prirodno iz retoričke situacije koja ovisi o publici i onome što je toj publici uvjerljivo. Dakle, retorička argumentacija je specifična i bavi se pojedinačnim slučajevima, ali upravo na temelju tih istraživanja izvodi zaključke

koji mogu biti generalni i općeniti. S druge strane, analiza retoričkih figura iz argumentacijske perspektive omogućuje dublje razumijevanje odnosa između forme i sadržaja te potiče kritičko promišljanje o načinu na koji govor – osobito u političkom, medijskom i akademskom diskursu – oblikuje naše stavove, vrijednosti i odluke.

Ovaj rad stoga ima za cilj istražiti u kojim okolnostima i na koji način retoričke figure poprimaju argumentativnu funkciju. Fokusirat ćemo se na one figure za koje su prethodna istraživanja (Perelman i Olbrechts-Tyteca 1969, Reboul 1989, Fahnestock 1999, Tindale 2004, Harris 2017, Airaksinen 2022) pokazala da najčešće nose argumentacijski potencijal te ćemo razmotriti njihove pragmatičke i kognitivne učinke u različitim kontekstima.

2. Antiteza

Antiteza (grč. *antíthesis* – suprotnost) je jedna od najprepoznatljivijih retoričkih figura čije se prvo sustavno korištenje pripisuje sofistu Gorgiji iz 5. stoljeća pr. Kr. Gorgija je, prema antičkim izvorima, svojim jezičnim umijećem zadivio atensku publiku, oslanjajući se na niz izražajnih figura koje su istodobno bile melodične, ritmične i uvjerljive. Među njima je antiteza bila posebno dojmljiva, jer nije služila samo estetskoj funkciji, nego i logičkoj strukturi uvjeravanja.

U središtu antiteze nalazi se opozicija – suprotstavljanje dvaju pojmova, tvrdnji ili vrijednosnih orijentacija. U sofističkoj praksi, posebno u konceptu *dissoi logoi* – metode dvojakog argumentiranja "za" i "protiv" neke tvrdnje – antiteza je bila od posebne važnosti. Ta metoda podučavala je vještinu razmatranja i predstavljanja kontrastnih stajališta, čime se poticala intelektualna fleksibilnost i sposobnost retoričke adaptacije. Antiteza se tako pojavljuje kao figura koja nije samo stilska, već i epistemološka i argumentacijska strategija.

Prema Bagiću (2012: 51), antiteza se definira kao "izražavanje suprotnosti u iskazu povezivanjem dviju riječi, sintagmi ili rečenica suprotnog značenja". Ključan formalni element je paralelizam – sintaktička simetrija koja dodatno naglašava suprotnost sadržaja. Takva struktura omogućuje jasno razlikovanje dvaju izbora i time olakšava evaluaciju i donošenje zaključka.

Dakle, u argumentacijskom smislu, antiteza funkcionira kao strategija evaluacije, gdje se implicitno vrednuje jedna tvrdnja u odnosu na drugu. Fahnestock (1999) antitezu klasificira kao oblik *alternativnog paralelizma* te tvrdi da je njezin argumentativni potencijal ukorijenjen u kulturološki i kognitivno

raširenoj pretpostavci da opozicija implicira razliku u vrijednosti: ako postoje dvije suprotne mogućnosti, jedna je često bolja, razumnija ili poželjnija.

Primjeri iz političkog, znanstvenog i javnog diskursa potvrđuju učinkovitost ove figure. Fahnestock (usp. 2004: 119) ukazuje na njezinu primjenu u znanstvenim tekstovima, primjerice, pri objašnjavanju funkcionalnih parova kao što su arterije i vene, ili odnos između srca i ostatka tijela. Ove biološke opozicije ne služe samo opisivanju već i argumentiranju međuzavisnosti i funkcionalnog sklada, pri čemu isticanje suprotnosti potiče razumijevanje kompleksnih sustava.

U političkom diskursu antiteza često pojednostavljuje složene društvene dileme, svodeći ih na binarne opozicije: mi protiv njih, budućnost protiv prošlosti, nada protiv straha. Time se otvara prostor za emocionalno angažirano odlučivanje, što govornik koristi kako bi usmjerio publiku prema željenom zaključku.

Poznata izjava Josipa Broza Tita "Prije će Sava poteći uzvodno nego što će Hrvatska biti samostalna" predstavlja paradigmatski primjer antitetičkog kontrasta. Metaforičkom nemogućnošću jednog scenarija pojačava se dojam apsurdnosti drugog, čime se diskvalificira ideja samostalnosti bez potrebe za dodatnim argumentima. Iako figurativna, tvrdnja ima jasno argumentativno djelovanje – služi kao implicitni dokazni potez.

Slično, u govoru Franje Tuđmana nalazimo brojne primjere antiteza koje služe vrednovanju prošlosti i artikulaciji političkog programa. Jedna od ključnih antiteza Tuđmanove retorike povezana je s projektom nacionalne pomirbe:

> Težimo stvaranju društva u kojem će ljudske i radne sposobnosti, te građanske i moralne vrline, a ne podrijetlo ili svjetonazorsko opredjeljenje, određivati položaj i vrijednosne sudove o pojedincu u društvu.

Ovdje se jasno suprotstavljaju kriteriji meritokracije i građanske vrijednosti s ideološkim ili klasnim razlikama iz prošlosti. Antiteza služi oblikovanju kolektivnog sjećanja, ali i mobilizaciji prema poželjnoj viziji budućnosti. Upravo takav oblik opozicije omogućuje govorniku da, bez izravnog osporavanja protivnika, implicitno promovira vlastitu poziciju kao racionalnu i moralno nadmoćnu.

U novijem hrvatskom političkom kontekstu, dobar primjer antitetičke retorike nalazi se u govoru Davora Bernardića iz 2020. godine, u izbornoj noći nakon pobjede Zorana Milanovića:

> Izabrali smo nadu umjesto straha, izabrali normalnu Hrvatsku umjesto podjela, izabrali budućnost umjesto prošlosti.

Ova trostruka antiteza koristi emocionalno nabijene pojmove kako bi se konstruirala jasna vrijednosna binarnost, pri čemu se izbor birača prikazuje ne samo kao politički, već i moralni čin. Ritam, ponavljanje i emocionalna dihotomija dodatno pojačavaju uvjerljivost poruke, čineći antitezu moćnim alatom identifikacije i legitimizacije.

Važno je napomenuti da antiteza u retorici ne djeluje samo na racionalnu sferu, već značajno utječe na afektivni odgovor publike. Upravo zbog te dvostruke snage – kognitivne i emocionalne – antiteza ostaje jedna od najučinkovitijih figura u strukturiranju argumentacije.

3. Antimetabola

Antimetabola (grč. *antimetabolein* – "zamijeniti") je retorička figura u kojoj se ista sintaktička struktura i iste riječi ponavljaju u obrnutom redoslijedu, stvarajući efekt simetrije i semantičke gustoće. Prema Bagiću (2012: 49), riječ je o ponavljanju sintagme, rečenice ili kraćeg rečeničnog niza, pri čemu se iste leksičke jedinice vraćaju u inverznom poretku. Ova figura najčešće služi pojačanju ritmičnosti, zapamtljivosti poruke i isticanju idejnih ili logičkih opozicija.

Klasik među primjerima antimetabole svakako je rečenica Johna F. Kennedyja:

> Ask not what your country can do for you — ask what you can do for your country.[1]

Sličan efekt ostvaruje i njegova izjava:

> Let us never negotiate out of fear. But let us never fear to negotiate.

Ove izjave ne služe samo estetskoj organizaciji misli, već artikuliraju snažan ideološki stav, djelujući istodobno na emocionalnu i racionalnu razinu slušatelja. Takva forma pomaže u učvršćivanju stava u kolektivnom pamćenju.

Tindale (usp. 2004: 82) ističe da antimetabola djeluje kao promjena argumentacijske strategije: preusmjerava fokus s jedne perspektive na drugu, naglašavajući moralne, racionalne ili društveno poželjne vrijednosti tvrdnje. Inverzija karakteristična za ovu figuru omogućava slušatelju da uspostavi

1 Svi primjeri na engleskom jeziku ostavljeni su u originalu kako bi se očuvala esencija figurativnosti (op.a.)

mentalnu usporedbu i tako dublje promišlja o izrečenom, što povećava argumentacijsku učinkovitost tvrdnje.

Posebnu vrijednost antimetabole prepoznaje Jeanne Fahnestock u djelu *Rhetorical Figures in Science* (2004), gdje tvrdi da retoričke figure poput ove predstavljaju "retoričku kondenzaciju argumenata". One prenose više od -stilskog ukrasa: uključuju logičku strukturu u formi uzajamnosti, uzročno--posljedičnih odnosa ili korektivnih obrata. Fahnestock također ističe da se antimetabola često koristi u aristotelovskoj dijalektici, gdje služi kao test istinitosti tvrdnje. Ako se značenje ne mijenja – ili se čak pojačava – kada se red riječi obrne, tada je tvrdnja logički snažna i filozofski utemeljena.

U znanstvenom diskursu antimetabola se rabi kako bi se artikulirali konceptualni pomaci, bilo u heurističkim dijelovima teksta, bilo u zaključnim segmentima. U tom kontekstu može sažeti rezultate istraživanja, signalizirati promjenu paradigme ili kontrastirati dva znanstvena pristupa. Primjer za to bio bi:

> Nije stvar u tome da teorija odgovara eksperimentu, već da eksperiment otkriva granice teorije.

U političkom govoru antimetabola ima dodatnu funkciju: ona postaje sredstvo oblikovanja javnog mnijenja, moralnog poziva ili ideološke jasnoće. Osim Kennedyjevih izjava, posebno je upečatljiva rečenica Baracka Obame:

> We worship power in the form of wealth, but we don't value the wealth of human power.

Ili pak Trumanova poznata izjava:

> Not all readers become leaders, but all leaders must be readers.

Ovdje dolazi do izražaja i važna uloga glasovnoga simbolizma – odnosa između zvuka i značenja – koji, kako navodi Bagić (2015: 124), pojačava prirodnu povezanost izraza i smisla. Preziosi i Coane (2017) ističu da glasovni simbolizam pridonosi pamtljivosti i emocionalnom odjeku izjava, što pak ima implikacije za argumentativnu učinkovitost. U rečenici o *readers* i *leaders* ne dolazi samo do inverzije značenja, nego i do fonetske bliskosti koja naglašava njihov uzajamni odnos. Time se estetski i semantički aspekti retorike susreću u funkciji uvjeravanja.

Ronald Reagan također je koristio antimetabolu u svrhu redefiniranja uzročno-posljedičnih odnosa tijekom Hladnog rata:

> East and West do not mistrust each other because we're armed; we're armed because we mistrust each other.

Reaganova izjava pokazuje kako se antimetabola koristi za anticipaciju i neutralizaciju potencijalne kritike. Ovdje dolazi do izražaja ono što Tindale opisuje kao "promjenu argumentacijske strategije": redefiniranje uzroka i posljedice koje obrće perspektivu slušatelja i potiče reinterpretaciju političke stvarnosti.

U hrvatskom političkom diskursu antimetabola se koristi rjeđe, no povremeno se pojavljuje, osobito u završnim dijelovima govora u kojima se traži emocionalni učinak i pamtljivost. Bivši predsjednik Ivo Josipović izjavio je:

> Nema pravde bez istine, ali nema ni istine bez pravde.

Ova figura, iako formalno jednostavna, nosi kompleksan argumentativni potencijal. Strukturom inverzije antimetabola ne samo da gradi jezičnu eleganciju već i služi kao alat za racionalno i emocionalno uvjeravanje. Njezina snaga leži u sposobnosti da naglasi simetriju, kontrast i uzajamne odnose, čime značajno doprinosi uvjerljivosti diskursa.

U tom smislu, antimetabola nije samo figura stila, već i figura mišljenja – ona kondenzira složene ideje u kratke i pamtljive forme koje komuniciraju snažan stav, stvarajući most između retoričke estetike i logičke argumentacije. Upravo zbog toga antimetabola ima važno mjesto u političkom, znanstvenom i medijskom diskursu, gdje se istovremeno traži jasnoća, uvjerljivost i emocionalni doseg.

4. Ironija

Ironija (grč. *eirōneía* – pretvaranje, dvoličnost) je retorička figura u kojoj govornik izriče nešto, dok u stvarnosti misli suprotno. Ključna odrednica ironije jest dvoznačnost – pravo značenje ne leži na površini izgovorenog, već se otkriva u kontekstu, intonaciji i zajedničkom znanju govornika i publike. Kako ističe Bagić (2012: 158), ironija je "smisaono preosmišljanje iskaza pri čemu ironičar govori posredno ili suprotno od onoga što kani kazati – kori hvaleći, prezire diveći se, hini neznanje, svjesno prešućuje ili kaže manje nego što se očekuje."

Upravo ta diskrepancija između rečenog i zamišljenog sadržaja čini ironiju često neprikladnom za racionalni, strogo logički argumentacijski diskurs. Ipak, suvremeni teoretičari argumentacije prepoznaju ironiju kao specifičan oblik argumentativnog izraza – govoreći o ironičnom argumentu. Među prvima koji su se sustavno bavili ovom pojavom bio je Tindale (1987), koji definira ironiju kao uporabu riječi kojima se izražava značenje suprotno

doslovnome. On naglašava sličnosti ironije i strategije *reductio ad absurdum*, budući da ironija gotovo uvijek služi isticanju apsurda. Ipak, upozorava da je učinkovitost ironije uvjetovana razumijevanjem konteksta i postojanjem implicitnog dogovora između govornika i publike – čim se ironija mora dodatno objašnjavati, njezin učinak slabi.

Airaksinen (usp. 2022: 137) uvodi dodatnu razinu razumijevanja razlikujući tipičnu ironiju od sokratovske ironije. Dok se uobičajena ironija brzo razotkriva, sokratovska ironija djeluje suptilnije – govornik se pretvara da ne zna odgovor kako bi potaknuo sugovornika da se sam razotkrije kao neznalica. U takvoj strukturi rasprave sokratovski govornik stvara asimetričnu situaciju u kojoj oponent ne zna da gubi raspravu – sve dok nije prekasno.

Jedna od ključnih osobina ironije jest i njezina humoristična i podrugljiva dimenzija, kojom govornik istodobno zabavlja publiku i diskreditira sugovornika. Ironija tako omogućava implicitno odbacivanje protivničke tvrdnje, bez potrebe za eksplicitnim pobijanjem. Štoviše, često aktivira publiku da sama dođe do zaključka, potičući sugestivno mišljenje i angažman.

Ironija je naročito prisutna u političkom diskursu, gdje rijetko ima cilj pridonijeti racionalnosti rasprave. Naprotiv, koristi se kao strategija diskreditacije i ismijavanja političkih oponenata, često kroz pretjerivanje i sarkazam. Stoga, u analizi argumentacije, ironija se može klasificirati kao nelegitiman napad na osobu (*ad hominem*), posebice ako joj je primarna funkcija poniženje protivnika, a ne doprinos raspravi. Međutim, zbog svoje duhovitosti, ovakva vrsta argumentacije često prolazi "ispod radara", jer zabavlja publiku i time neutralizira potencijalnu kritiku.

Ironiju kao retoričko i argumentacijsko sredstvo vješto je koristio bivši američki predsjednik Ronald Reagan, koji je njome anticipirao napade protivnika i unaprijed ih neutralizirao. Primjerice, kada su ga napadali zbog njegove dobi, duhovito je uzvratio:

> I am not going to exploit for political purposes my opponent's youth and inexperience.

Na hrvatskoj političkoj sceni ironija je gotovo zaštitni znak retorike Zorana Milanovića, koji često koristi podrugljive i metaforične opise svojih oponenata. Tako je, primjerice, Josipu Rimac nazvao "kninskom madame Pompadour", Andreja Plenkovića "briselskim ćatom", a Davora Božinovića "Rambom iz MUP-a".

O Ustavnim sucima je rekao:

> Oni su pravne veličine. Samo im fali da znaju pravo.

A o diplomaciji Ministarstva vanjskih poslova:

> To je diplomacija na razini ‘ja sam to čuo na svadbi’.

Ironiju koristi i Andrej Plenković, ali na znatno suptilniji način. U njegovoj retorici ironija se ne očituje uvijek odmah, već zahtijeva pažljivo slušanje i razumijevanje konteksta. Tako, govoreći o Milanoviću, ironično ističe:

> Predsjednik Republike koji inače duboko poštuje institucije.

U skladu sa svojim mirnim i staloženim stilom, predsjednik je još jednom dao doprinos političkoj kulturi.

> Nije se javio. Valjda je zauzet pisanjem komentara na Facebooku.

U oba slučaja, ironija ima argumentativnu vrijednost, iako nije logička i racionalna. Njezina snaga leži u sposobnosti da retorički destabilizira suparnika, oslabi njegove pozicije i zabavi publiku.

U konačnici, ironija je višeslojna i sofisticirana retorička figura koja istovremeno skriva i otkriva značenje. U rukama vještog govornika, ona postaje moćan alat za kritiku, estetski dojam i argumentativno pozicioniranje, a njezina učinkovitost ovisi o kontekstu, sposobnosti publike da je prepozna i – što je najvažnije – o govornikovoj retoričkoj vještini.

5. Metafora

Metafora (*grč. metaphorá* – prenošenje, premještanje) je bez sumnje najistaknutija retorička figura – o njoj se najviše pisalo, ona je najviše analizirana, a u svakodnevnom govoru gotovo da je postala sinonim za figurativni govor općenito. Kada se kaže da je nečiji govor “figurativan”, u pravilu se misli da je – metaforičan.

Jedno od najutjecajnijih istraživanja o metafori potpisuju George Lakoff i Mark Johnson (1980) u djelu *Metafore koje život znače* (*Metaphors We Live By*), gdje argumentiraju da metafore nisu puka stilistička sredstva, već temeljni obrasci mišljenja, djelovanja i razumijevanja svijeta. Oni uvode pojam konceptualne metafore, tvrdeći da jezik odražava dublju strukturu kognitivnosti: “Način na koji govorimo o nečemu oblikuje način na koji o tome razmišljamo.” Metafore, dakle, ne samo da uljepšavaju govor, već aktivno strukturiraju našu stvarnost.

Najjednostavnije rečeno, metafora je prijenos značenja s jednog izraza na drugi na temelju sličnosti. Bagić (2012: 187) metaforu definira kao

“zamjenjivanje jedne riječi drugom prema značenjskoj srodnosti ili analogiji; prijenos imena s jedne stvari na drugu i značenja s jedne riječi na drugu.”

Tradicionalno se metafora doživljavala kao stilistički ukras koji govoru daje boju, živost i emocionalnu izražajnost. Jaffe (1995) ističe kako figurativan jezik omogućuje stvaranje mentalnih slika koje olakšavaju recepciju i pamćenje poruke. Slično tomu, Osborn i Osborn (1997: 115) piše kako “metafore aktiviraju motivacijsku energiju publike”, čime stječu snažnu persuazivnu moć. Prema autorima, govornici se njima služe osobito kada žele izazvati društvenu promjenu, motivirati publiku ili ostaviti trajan dojam.

U tom kontekstu, metafora prestaje biti puki ukras – ona postaje sredstvo uvjeravanja. Osborn i Osborn (1997:117) ističu kako su metafore ključne u govorima usmjerenima na budućnost, jer otvaraju prostor nadi i promjeni, npr. u rečenici: “There is no reason to lose heart; good times are just ahead.” Takve metafore imaju jasan učinak na etos govornika – pridonose njegovoj vjerodostojnosti i karizmatičnosti, jer kroz sliku stvaraju dojam čvrstog vodstva i uvjerenosti.

Ovdje se otvara ključno pitanje: jesu li metafore samo sredstva koja olakšavaju recepciju argumenata – ili one same mogu biti argumenti? Tindale (2004: 59) upozorava da metafore u diskursu često obavljaju višestruke funkcije, zbog čega je teško razlučiti njihovu točnu argumentacijsku ulogu.

Kao što je spomenuto u uvodu, najveći broj argumentacijskih teoretičara referira se na stavove Perelmana i Olbrechts-Tytece (1969: 169) koji nude pragmatičan odgovor: važan nije oblik figure, već učinak koji ona ima na publiku. Ako figura promijeni perspektivu, izazove novu spoznaju ili djelovanje – tada ona postaje argument. Ako ne, ostaje na razini estetskog ukrasa. Njihova je ključna tvrdnja: “Smatramo figuru argumentom ako ona mijenja perspektivu, ako donosi promjenu.” (1969: 169). Argumentativna snaga metafore, dakle, ne proizlazi iz njezine forme, već iz njezine funkcije u specifičnom kontekstu i pred određenom publikom.

To posebno dolazi do izražaja u političkom diskursu. Primjerice, govor Martina Luthera Kinga “I Have a Dream” iz 1963. godine obiluje metaforama koje nisu samo stilistički izražajne, već i argumentativno moćne. King metaforički opisuje rasnu diskriminaciju: “Crnac je sputan okovima podjela i lancima diskriminacije”, “Crnac živi na samotnom otoku siromaštva usred nepregledna oceana materijalnog bogatstva.” Umjesto da jednostavno izrekne kako je američka država zakazala, King koristi snažnu metaforu: “Dolazimo naplatiti ček.” U njegovoj retorici, “Deklaracija nezavisnosti” postaje “zadužnica”, a “banka pravde” je “bankrotirala”. Te metafore nisu samo emocionalno nabijene – one strukturiraju argumentaciju i potiču zaključivanje kod slušatelja.

U skladu s teorijom Perelmana i Olbrechts-Tytece, Kingove metafore mijenjaju percepciju stvarnosti, pozivaju na akciju i time funkcioniraju kao puni argumenti. One ne pomažu samo u izgradnji patosa, već izravno pridonose logosu – racionalnom temelju zahtjeva za društvenom pravdom.

U suvremenom hrvatskom političkom diskursu metafore su također snažno oruđe, osobito u polemičkim govorima. Zoran Milanović poznat je po domišljatom i često ironičnom korištenju metafora koje sintetiziraju kompleksne političke poruke. Tako je tijekom predsjedničke kampanje 2024./2025. godine o Draganu Primorcu, svome protukandidatu, izjavio: "Lažan je kao novčanica od 12 eura i dosadan kao prijateljska utakmica." Ovom dvostrukom metaforom ne samo da izražava sumnju u autentičnost protukandidata, nego i kondenzira niz implicitnih argumenata o njegovoj karizmi, vjerodostojnosti i političkoj sposobnosti.

S druge strane, Andrej Plenković je Zorana Milanovića metaforički opisao kao "karijes s Pantovčaka", čime implicitno sugerira da je Milanović destruktivan, neugodan i teško uklonjiv element političke scene. Obje metafore funkcioniraju kao kompresirani argumenti – sažimaju vrijednosne sudove u formu koja se lako pamti i prenosi.

U retoričkom smislu, ovakve metafore istovremeno doprinose etosu (govornik pokazuje duhovitost i elokvenciju), patosu (bude emocionalni odgovor), ali i logosu – jer publika iz njih izdvaja jasan zaključak o osobi ili ideji.

Metafore su toliko rasprostranjene u javnom govoru da njihova retorička i argumentativna funkcija nerijetko ostaju isprepletene. Upravo zbog toga evaluacija njihove vrijednosti mora biti situacijski uvjetovana – uzimajući u obzir kontekst, publiku, ciljeve govora i reakcije koje izazivaju.

6. Prolepsa

Za razliku od figura poput metafore, čija je argumentativna funkcija često predmet rasprave, prolepsa se ističe kao figura čija je argumentativna vrijednost gotovo inherentna i nedvojbena. Prolepsa (grč. πρόληψις – "predviđanje, anticipacija") je retorička figura kojom govornik unaprijed najavljuje, predočava ili odgovara na ono što će se tek dogoditi u tijeku naracije ili argumentacije. U retoričkom kontekstu, ona se osobito koristi za anticipaciju mogućih prigovora publike ili sugovornika, koje govornik potom odmah pobija, čime preuzima kontrolu nad dijalogom i smanjuje prostor za protivničku argumentaciju.

Upravo ta anticipacijska dimenzija čini prolepsu snažnom argumentacijskom strategijom. Harris i DiMarco (2017: 211–231) ističu njezinu dvostruku funkciju: osim što djeluje kao figura anticipacije, prolepsa također potiče kognitivne procese poput memoriranja i fokusiranja pažnje – ključne mehanizme u dijalektičkoj interakciji. Autori navode kako prolepsa predstavlja "budućnost u sadašnjosti", naglašavajući njezinu ulogu u oblikovanju misaonih reakcija na potencijalne, još neizrečene argumente oponenata. Dakle, prolepsa ne funkcionira samo kao retorički ukras, već kao temeljni alat za konstruiranje i testiranje snage argumenata.

Mehlenbacher (2017: 234) ističe da "prolepsa aktivira kognitivni odgovor koji strukturira ljudsku reakciju na određeni nepoznati budući događaj, a zatim se oslanja na retoričko znanje i ograničenja situacije kako bi oblikovala razložan odgovor – argument".

U analizi suvremene retoričke argumentacije, prolepsa se sve češće povezuje s konstrukcijom argumentacijskih shema. Strategija iznošenja i istovremenog pobijanja mogućih prigovora poznata je još od Aristotelove *Topike*, a prisutna je i u najvažnijim suvremenim modelima argumentacije: Toulminovom modelu (1959), Waltonovim argumentacijskim shemama (2006) te AMT modelu (Argumentum Model of Topics) Rigottija i Greco (2019). U svim tim pristupima, predviđanje i neutraliziranje prigovora služi kao ključna faza u evaluaciji i osnaživanju vlastite argumentacije.

Prolepsa je, dakle, strukturirani čin iznošenja mogućeg protustava radi njegova neutraliziranja. Kao takva, ona ima izražen argumentacijski potencijal jer služi pobijanju prigovora prije no što oni budu izrečeni. Time postaje sastavni dio strategije uvjeravanja, osobito u političkom diskursu. Vješti govornici rado je koriste kako bi preduhitrili kritičare, ublažili slabosti svojih prijedloga, pokazali širinu razmišljanja i usmjerili percepciju publike u željenom pravcu.

Jedan od prepoznatljivih primjera političke upotrebe prolepse zabilježen je u govoru Baracka Obame o reformi zdravstva:

> I know some of you are still not convinced. You will ask: how are we going to pay for it. And it is a legitimate question. That is why we have a plan that will not increase deficit not even for a cent.

Ovdje Obama predviđa tipičan prigovor, priznaje njegovu legitimnost, a zatim odmah nudi protuargument, čime ne samo da jača vlastitu poziciju, već i demonstrira transparentnost i samouvjerenost.

U nekim slučajevima, prolepsa prelazi granicu figure i postaje retorička taktika poznata kao *retorsio argumenti* – iskorištavanje tuđih prigovora za

vlastitu korist. Donald Trump u jednom je govoru izjavio:

> They say I'm too direct, they say I am unconventional. And you know what? They are right. And that is why you love me – because I tell the truth.

Ovdje se potencijalni napadi pretvaraju u argumente u korist govornika, čime se ne samo razrješava napetost, već se i pojačava osobni narativ autentičnosti.

Prolepsa je karakteristična i za govor Zorana Milanovića, koji još od premijerskih dana pokazuje sklonost njezinu korištenju. Tako, u odgovoru na kritike upućene SDP-u, izjavljuje:

> Tko god misli da je ovo oslabilo SDP, grdo se vara. Podijelili se nismo jer kod nas, kada su vrijednosti i politike u pitanju, razlike ima jako malo.

U drugoj prilici, predstavljajući politički program SDP-a, kaže:

> Reći ćete da nudimo samo parole. Ali naša politika nije parola – to je plan. Jasan, provediv, i s mjerama koje su potrebne sada, a ne sutra.

Oba primjera demonstriraju kako prolepsa služi za oblikovanje narativa, odbijanje kritike i učvršćivanje vlastite pozicije u političkoj areni.

Dakle, prolepsa je retorička figura s jasno izraženom argumentacijskom funkcijom. Za razliku od mnogih drugih figura koje mogu imati dekorativnu ili ekspresivnu ulogu, prolepsa dosljedno djeluje u svrhu anticipacije i neutralizacije prigovora, čime se prirodno uklapa u jezgru argumentacijskog diskursa. Upravo zbog te transparentne i funkcionalne uloge, ona je jedna od najuvjerljivijih figura u arsenalu uvjeravanja.

7. Pretericija

Pretericija (lat. *praeteritio*), također poznata kao paralipsa ili paralepsis, stilska je figura kojom se najavljuje da se o nečemu neće govoriti, a da bi se to potom izreklo. Bagić (2012: 262) definira pretericiju kao figuru "kojom govornik najavljuje da neće govoriti o nekoj osobi, pojavi ili temi da bi odmah potom o istom iznio pojedine, nerijetko i sve, informacije kojima raspolaže". Autor nadalje ističe kako se njome "ističe stvarna ili hinjena govornikova skromnost, leksikalizira nedostatak opisivačke kompetencije, pomanjkanje želje ili znanja potrebnih za izricanje nepobitnih tvrdnji". Pretericija je, dakle,

retorički čin kojim se pozornost usmjerava na sadržaj upravo kroz njegovo navodno isključivanje iz diskursa.

Uz funkcije koje navodi Bagić, valja istaknuti i dodatnu argumentativnu vrijednost ove figure, osobito u kontekstu javnog i političkog govora. Najavom da se o nečemu "ne želi" govoriti, govornik zapravo pojačava pozornost slušatelja na tu temu te istodobno izbjegava obvezu eksplicitnog argumentiranja izrečenog stava. Ova strategija može se smatrati sofisticiranim oblikom retoričke manipulacije: govornik stvara dojam diskrecije ili skromnosti, a zapravo učinkovito prenosi i naglašava određenu tvrdnju. Time pretericija funkcionira kao sredstvo postizanja retoričke ekonomije – ostvaruje se maksimalni učinak uz minimalno izlaganje govornika riziku kritike zbog iznošenja neargumentiranih stavova.

Primjerice, izjava poput: "Ne želim govoriti o krivnji HDZ-a za iseljavanje mladih iz Hrvatske, već o načinima da se mlade u Hrvatsku vrati" implicira tvrdnju da je HDZ odgovoran za taj društveni problem. Međutim, govornik se retorički distancira od obveze da tu tvrdnju obrazloži, jer ona, nominalno, nije tema izlaganja. Pretericija se u takvom kontekstu može povezati s argumentacijskom pogreškom *argumentum ad populum* – pozivanjem na općeprihvaćeno mišljenje koje se ne smatra potrebnim dokazivati jer se pretpostavlja da je već poznato i prihvaćeno u javnosti.

Ovakav postupak često koriste politički govornici. Tako, primjerice, Zoran Milanović u jednome istupu izjavljuje: "Neću sada govoriti o tome kako je ova Vlada nesposobna, kako krši zakone i zapošljava rodbinu – to svi znaju." Slično retoričko sredstvo koristi i Winston Churchill kada kaže:

> I will not dwell on the incompetence of the government, nor on their repeated failures. That is already well known to all.

U oba slučaja, govornici prešutno prenose sadržaj koji ne žele (ili tvrde da ne žele) elaborirati.

Suvremeni primjeri dodatno potvrđuju učestalost i snagu ove figure. Andrej Plenković, komentirajući ponašanje predsjednika Republike Zorana Milanovića, izjavljuje: "Da sam kao on, rekao bih da je on 54-godišnji šmrkavac. Ali ja to neću reći." Time, uz formalno zadržavanje diskurzivne pristojnosti, Plenković ipak prenosi negativnu kvalifikaciju svog političkog oponenta. Slično je i u predizbornim kampanjama, primjerice kada Donald Trump izjavljuje:

> I'm not going to talk about the many scandals of my opponent. I won't even bring up the emails, or the shady foundation...

čime zapravo upravo usmjerava pozornost na sadržaj koji navodno izostavlja.

Može se zaključiti kako argumentativna vrijednost pretericije leži u njezinoj sposobnosti da govornika oslobodi potrebe za otvorenim obrazlaganjem ili dokazivanjem stava. Figurativno, govornik najavljuje da neće govoriti, ali upravo tim činom izriče i pojačava tvrdnju. Pretericija je stoga posebno učinkovita figura u kontekstu političkog i medijskog diskursa, gdje su sugestivnost, aluzivnost i izbjegavanje izravne konfrontacije često poželjne retoričke strategije.

8. Zaključak

Analiza retoričkih figura iz perspektive njihove argumentativne funkcije otkriva duboku i višeslojnu povezanost između izražajnih oblika jezika i racionalne strukture diskursa. Suprotno tradicionalnom pristupu, koji figure promatra prvenstveno kao estetske ili ornamentalne elemente, suvremena retorička teorija – oslonjena na uvide Perelmana i Olbrechts-Tytece, Reboula, Fahnestock, Tindalea i drugih – ukazuje na njihovu ključnu ulogu u oblikovanju, prenošenju i jačanju argumenata. Retoričke figure više nisu tek ukrasna sredstva, već važni alati u procesu uvjeravanja, interpretacije i konstrukcije značenja.

Detaljna analiza pojedinih figura – antiteze, antimetabole, ironije, metafore, prolepse i pretericije – jasno pokazuje da njihovo djelovanje nadilazi čisto stilsku razinu. One sudjeluju u strukturiranju argumenta, usmjeravanju percepcije publike i oblikovanju zaključaka. Antiteza i antimetabola, primjerice, kondenziraju logičke opreke i recipročne odnose, stvarajući privid izbora ili logičke neizbježnosti. Metafora, kao sredstvo konceptualnog mapiranja, omogućuje prijenos značenja iz poznatih u nepoznate domene, što često vodi do lakšeg prihvaćanja argumenta kroz analogijsko zaključivanje. Ironija pak potiče kritičku distancu i interpretativnu slojevitost, istodobno pozivajući publiku na kognitivnu suradnju.

S druge strane, prolepsa anticipira i neutralizira moguće prigovore, unaprijed ojačavajući govornikovu poziciju, dok pretericija paradoksalno naglašava tvrdnju upravo njezinim navodnim prešućivanjem. Time se aktivira tzv. argument iz impliciranog značenja, gdje publika sama rekonstruira zaključak, što dodatno povećava njegovo uvjeravajuće djelovanje.

Valja naglasiti i da retoričke figure rijetko djeluju izolirano: one se često pojavljuju u međusobnim kombinacijama, čime se povećava njihova argumentativna kompleksnost i učinkovitost. Kombinacije poput metafore i

antiteze, antimetabole i parafraze, prolepse i glasovnog simbolizma pokazuju kako se figurativne strukture međusobno nadopunjuju i pojačavaju. U znanstvenom, političkom i medijskom diskursu jasno se očituje da granica između izraza i sadržaja nije samo fluidna, nego i konstitutivna: način na koji je nešto rečeno neodvojiv je od onoga što se govori. Argumentacija se ne odvija samo u okvirima racionalnosti, već unutar kulturno i jezično kodiranih formi koje posjeduju vlastitu uvjeravačku snagu. Upravo stoga, razumijevanje argumentativne vrijednosti retoričkih figura postaje ključno – ne samo za analizu diskursa, već i za dizajn učinkovitih komunikacijskih strategija u javnoj sferi.

U konačnici, retoričke figure treba promatrati ne kao devijacije od racionalnog izražavanja, već kao njegovu imanentnu dimenziju. One predstavljaju oblik logosa koji se izražava putem stila: kao sredstva oblikovanja značenja, strukturiranja stavova i uspostavljanja uvjerljive komunikacije. Njihovo argumentacijsko djelovanje ne samo da nadopunjuje logičku strukturu poruke, već često omogućuje njezinu dublju recepciju, pamtljivost i emotivni angažman publike.

Literatura

Airaksinen, Timo. 2022. “Socratic Irony and Argumentation”. *Argumentation*, No. 36. Str. 85–100.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Fahnestock, Jeanne. 1999. *Rhetorical Figures in Science*. Oxford: Oxford University Press.

——. 2004. “Preserving the Figure: Consistency in the Presentation of Scientific Arguments”. *Written Communication*, Vol. 21, No. 1, Str. 6–31.

Harris, Randy Allen, & Di Marco, Chrysanne. 2017. Rhetorical Figures, Arguments, Computation. Guest Editorial. *Argument & Computation*, 8(3). Str. 211–231.

Jaffe, Clela. 1995. *Public Speaking*. Boston: Allyn and Bacon.

Kozy, John. 1970. “The Argumentative Use of Rhetorical Figures”. *Philosophy & Rhetoric*, No. 3. Str. 141–151.

Lakoff, George i Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Mehlenbacher, Ashley Rose. 2017. “Rhetorical Figures as Argument Schemes – The Proleptic Suite”. *Argument and Computation*, No. 8, 2017. Str. 233–252.

Osborn, Myron W. i Osborn, Samuel. 1997. *Public Speaking*. Treće izdanje. New York: Houghton Mifflin.

Perelman, Chaim i Olbrechts-Tyteca, Lucie. 1969. *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*. London: University of Notre Dame Press.

Preziosi, Melissa A. i Coane, Jennifer H. 2017. "Remembering That Big Things Sound Big: Sound Symbolism and Associative Memory". *Cognitive Research: Principles and Implications*, Vol. 2, no. 1, 2017.

Rigotti, Eddo i Greco, Sara. 2019. *Inference in Argumentation: A Topics-Based Approach to Argument Schemes*. Cham: Springer.

Tindale, Christopher W. 2004. *Rhetorical Argumentation: Principles of Theory and Practice*. London: SAGE Publications.

Toulmin, Stephen. 1959. *The Uses of Argument*. Cambridge: Cambridge University Press.

Walton, Douglas. 2008. *Fundamentals of Critical Argumentation*. Cambridge: Cambridge University Press.

The argumentative value of rhetorical figures

Abstract: This paper analyzes the argumentative potential of selected rhetorical figures – antithesis, antimetabole, irony, metaphor, prolepsis, and paralipsis. Although traditionally viewed as elements of stylistic expression within the rhetorical canon of *elocutio*, rhetorical figures are increasingly being recognized for their possible roles in argumentation. Starting from the premise that figurative expressions do not necessarily deviate from rational discourse, the paper examines the conditions under which figures not only support arguments but can themselves function as arguments. The aim of this study is to explore how rhetorical figures can acquire argumentative status and to identify the argumentation schemes and strategies with which they may be associated.

Keywords: arguments, figures, persuasion, rhetoric

Gabrijela Puljić

Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta u Zagrebu
gpuljic@ffzg.hr

Ekostilistika pjesme. Brlekova "Songularity" i Vojkova "Sharebedžija" – isti stilem, različiti okoliši[1]

Sažetak: Ovaj članak uvodi koncept ekostilistike kao pristupa analizi pjesama koji naglasak stavlja na perceptivne, tjelesne i afektivne dimenzije stilskoga učinka. Umjesto da stil promatra kao katalog figura, ekostilistika ga shvaća kao dinamički odnos između jezika, tijela i okoliša. Teorijski okvir temelji se na Gibsonovoj ekološkoj psihologiji, kognitivnoj lingvistici (Lakoff, Johnson, Turner) i semiotičkoj teoriji Grupe μ. Kroz analizu dviju pjesama – "Songularity" Alena Brleka i "Sharebedžija" Vojka V – pokazuje se kako različiti medijski, izvedbeni i perceptivni konteksti proizvode specifične stilističke afordance. Brlekova pjesma poziva na tišinu, disanje i unutarnju pažnju, a Vojkova ritmizirana ironija zahtijeva auditivnu budnost i kulturološko prepoznavanje. Ekostilistika se predlaže kao metodološki okvir u kojem se stil ne gradi u jezičnim dokazima, nego je osjetilni događaj koji se ostvaruje u kontaktu s čitateljem ili slušateljem.

Ključne riječi: ekostilistika, afordanca, okoliš, Alen Brlek, Vojko V

1. Uvod

Rad će možda već na početku iznevjeriti očekivanja koja bi se mogla roditi iz njegova naslova. Naime, o ekostilistici pjesme neće se govoriti u kontekstu već etabliranih teorijskih pristupa, niti će se ponuditi iscrpna analiza poezije s

1 Ovaj rad je nastao u okviru institucionalnoga istraživačkog projekta *Književno znanje* Filozofskog fakulteta u Zagrebu koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

ekološkom tematikom.[2] Umjesto toga, nastojat ću predstaviti konture mogućeg istraživačkog okvira koji nazivam ekostilistika – ali takva koja se udaljava od dosadašnjih normi kako bi pjesmu mogla promatrati u njezinoj osjetilnoj, tjelesnoj, akustičkoj i prostornoj dinamici.

Poticaj za takav zaokret došao je iz potrebe da se o pjesmi promišlja šire nego što to dopuštaju pristupi koji stilske postupke promatraju ponajprije kao formalne ili semantičke jedinice, ali i iz promjena koje su se dogodile u samoj pjesničkoj produkciji i recepciji – od *spoken word* poezije i glazbenih hibrida do digitalne cirkulacije stihova. Pjesma danas živi u medijima, u uhu, na sceni i u algoritmu – a njezina stilistička analiza, vjerujem, mora pronaći metodološki alat koji će pratiti tu fluidnost.

Ekostilistika, kako je ovdje zamišljena, nastoji istražiti stil kao događaj percepcije, odnosno kao relaciju između jezika, tijela i okoliša. U teorijskom smislu oslanja se na Gibsonovu ekološku psihologiju, semiotičke uvide Grupe μ, te kognitivne modele metaforičkog mišljenja. Umjesto da se usredotočuje na to što pjesma govori o prirodi, ova ekostilistika želi razumjeti kako pjesnički stil djeluje u okolišu i kako okoliš djeluje na njega.

2. Od percepcije prema stilu

Želimo li o pjesničkom stilu govoriti iz perspektive ekostilistike, kako je ovdje predložena, prvo je potrebno ponuditi novu konceptualizaciju stila. Stil želimo predstaviti i promišljati kao dinamičku, perceptivnu konfiguraciju, odnosno kao način na koji tekst oblikuje moguće doživljavanje, usmjerava afektivne tokove i strukturira prostor pažnje. Takvo razumijevanje stila zahtijeva teorijski pomak od jezika kao autonomnog znakovnog sustava prema jeziku kao situiranoj osjetilno-kognitivnoj praksi. U stilističkoj se tradiciji stil najčešće povezivao s formalnim obilježjima izraza, odstupanjem od norme, izborom među jezičnim mogućnostima, autorovom individualnošću ili učincima koje tekst proizvodi u recipijentu (usp. Josić 2021: 9–45). Većina pristupa stil nastoji objasniti polazeći od jednog privilegiranog mjesta književne

2 Za razliku od klasične ekostilistike, koja se primjerice u radovima Virdis (2022) i Goatlyja (2022) usredotočuje na tekstove s ekološkom tematikom, moj je interes strukturalno-perceptivan iako dijelimo metodološke alate kognitivne prirode poput teorije konceptualne metafore i utjelovljenja. Ipak, mene ne zanima što pjesma govori o okolišu, nego što se događa s pjesničkim stilom kada ga promatramo kao događaj unutar okoliša – i kao događaj koji okoliš ili okolina sama sukreira.

komunikacije – teksta, autora ili (učinka na) čitatelja. Ekostilistička perspektiva polazi od pretpostavke da se stil pojavljuje u samoj dinamici njihova međudjelovanja. Predmet interesa stoga nisu pojedinačna stilska sredstva, njihova odstupanja od norme ni psihološki ili estetski učinci koje proizvode, nego načini na koje tekst organizira perceptivno polje čitanja. Stil se u tome smislu može razumjeti kao konfiguracija afordanci: skup mogućnosti opažanja, povezivanja, zamišljanja i afektivnoga angažmana koje tekst otvara recipijentu. Analiza se tako usmjerava prema uvjetima pod kojima određena iskustva postaju dostupna čitatelju, prema načinima na koje tekst usmjerava pažnju, strukturira ritam percepcije i oblikuje horizonte mogućega iskustva.

Osnovnu teorijsku polugu za taj pomak pronalazimo u ekološkoj psihologiji, točnije u teoriji afordance[3] koju je razvio James J. Gibson. Važnost Gibsonove teorije proizlazi iz shvaćanja percepcije kao relacijskog procesa. Percepcija se ne odvija između unaprijed odvojenih subjekta i objekta, nego nastaje u njihovu međudjelovanju. Organizam svoju okolinu ne susreće kao skup neutralnih predmeta kojima naknadno pridaje značenje, već kao polje mogućnosti koje se otvaraju u skladu s njegovim tjelesnim sposobnostima, potrebama i položajem u svijetu (usp. Gibson 1979). Afordanca je mogućnost djelovanja koju okoliš nudi. Stolica, primjerice, postaje afordanca sjedenja u susretu određene tjelesne konstitucije i određene materijalne strukture. Ta je mogućnost situacijska, a ne univerzalna. Prema tome, ono što je afordanca za odraslu osobu ne mora biti za dijete ili nekoga u drugom kulturnom ili emocionalnom kontekstu. Iz takvog razumijevanja afordance otvara se mogućnost njezina promišljanja i u području književnosti. Zamislimo li književni tekst kao organizirano perceptivno polje koje recipijent susreće kroz ritmove, zvukove, grafičke rasporede i značenjske obrasce, otvara se mogućnost da ga promatramo kao okoliš koji organizira mogućnosti opažanja i iskustva. U tom okviru afordance se pojavljuju u susretu čitatelja s konfiguracijom stilskih sredstava. Ritam, grafički raspored, sintaktička organizacija, ponavljanje ili zvukovne figure sudjeluju u oblikovanju perceptivnog okoliša teksta te usmjeravaju načine na koje se tekst može opažati, povezivati i doživljavati.

3 Prenosim citat u kojem Gibson razjašnjava novouvedeni pojam afordance iz izvornika: “When the constant properties [i.e. the invariants] of constant objects are perceived (the shape, size, color, texture, composition, motion, animation and position relative to other objects), the observer can go on to detect their affordances. I have coined this word as a substitute for values, a term which carries an old burden of philosophical meaning. I mean simply what things furnish, for good or ill” (Gibson 1966: 285).

Analitički interes stoga se usmjerava prema načinima na koje konfiguracije stilskih sredstava otvaraju određene mogućnosti opažanja, te prema uvjetima pod kojima se značenje, afekt i interpretacija pojavljuju u iskustvu čitanja.

Uvidi ekološke psihologije mogu se dodatno produbiti povezivanjem s konceptom utjelovljene spoznaje (*embodied cognition*), prema kojemu su mišljenje, razumijevanje i proizvodnja značenja neraskidivo povezani s tjelesnim iskustvom. Takva se perspektiva pojavljuje u radovima Georgea Lakoffa, Marka Johnsona i Marka Turnera. Njihov rad na konceptualnim metaforama ([1980] 2015; [1987] 2007; 1996) pokazuje kako metafore nisu samo jezične figure, već temeljni način na koji strukturiramo misao – i to kroz tijelo, osjetila, iskustvo. Iako ekološka psihologija i kognitivna lingvistika potječu iz različitih tradicija, njihovi se uvidi u percepciju i spoznaju poklapaju u ključnim točkama kako izvrsno primjećuje i razlaže muzikolog Allan F. Moore (2012). U obimnom preglednom poglavlju tih dvaju pristupa Moore razjašnjava Clarkeovo isticanje kontinuiranosti percepcijskog toka unutar okoliša te Johnsonovo i Larsonovo opisivanje razumijevanja kao strukturiranog iskustva, a ne njegove naknadne interpretacije (2012: 247–248). Obje pozicije podrazumijevaju da značenje nastaje kroz tjelesnu i situiranu interakciju sa svijetom, što omogućuje njihovo plodno povezivanje u okviru ovdje predložene ekostilistike. Veoma inspirativnim za konceptualno proširenje ekostilističkog pristupa kako ga nudim smatram upravo Mooreove muzikološke analize koje pokazuju kako je tjelesna reakcija na izvođačku nepravilnost (npr. ritam tamburina koji "kasni") primjer ekološke percepcije na djelu: osjetilni pomak koji prethodi značenju, ali ga ne isključuje. Tek u spoju s interpretacijskim okvirom (persona izvođača, narativ pjesme) ta se perceptivna gesta oblikuje kao stilski čin. Promatramo li stilističke afordance analogno Mooreovim zaključcima kao mogućnosti opažanja i iskustva koje se otvaraju u susretu recipijenta i teksta, tada možemo reći da stilistički postupci sudjeluju u organizaciji perceptivnog procesa kroz koji se postupno oblikuje i stabilizira značenje. Tako se stil pokazuje kao jedan od uvjeta mogućnosti interpretacije, a ne samo kao njezin predmet.

Treći teorijski oslonac nalazi se u radu belgijske semiotičke škole poznate kao Grupa μ, osobito u *Rhétorique générale* (1970) te *Rhétorique de la poésie* (1977). Poseban poticaj za ekostilističku metodologiju koja bi uz kognitivne imala i semiotičke zasade pronalazim u njihovim interpretacijama figura, poglavito tzv. zvučnih figura. Shvaćaju ih manje kao retoričke ukrase, a više kao perceptivne jedinice koje upravljaju našim doživljajem teksta. One nas afektivno usmjeravaju, oblikuju ritam čitanja, napetost između dijelova rečenice, u konačnici i tonsku modulaciju. I sve to nastalo na desosirovskim zasadama

o označitelju koji je slušne prirode – odvija se u vremenu pa je prema tome i karakteristika posuđenih iz kategorije vremena.

U predloženom bi modelu ekostilističke metodologije važnu ulogu imala i semiotička perspektiva Grupe μ koja pjesmu (1977) analogno Apostelu[4] vidi kao semiotički i semantički objekt, kao reducirani model svemira, što možemo povezati s konceptima utjelovljenja i utjelovljenoga iskustva kognitivista i ekoloških psihologa. Nije riječ o pasivnom odražavanju svijeta, nego o aktivnoj interakciji organizma s okolinom. Pjesma kao učinak totaliteta reflektira upravo taj proces: kognitivni napredak i osjetilna lokalizacija svijeta kroz jezik. Dakle, pjesma **ne opisuje** svijet, nego **se događa** kao svijet. Nadalje semiotičari Grupe μ čitaju poeziju (1977) kao mjesto gdje se susreću *anthropos* i *cosmos*, unutrašnje i vanjsko, jezik i svijet, što možemo povezati s relacijskim ontologijama ekološke psihologije: čovjek i svijet nisu odvojeni, već ko-konstituirani. Time pjesma postaje događaj percepcije koji konstruira stvarnost kroz afektivni i kognitivni susret. Semiotička ideja o pjesmi kao semantički višeznačnom (poliizotopnom)[5] objektu koji proizvodi učinak totaliteta usporediva je s multimodalnom percepcijom ili višekanalnom

4 Kada govore o umjetničkom djelu kao "svedenom ili reduciranom modelu" (*modèle réduit*), Grupa μ (usp. 1977) osvježava Apostelovu studiju (1964) u kojoj pjesnički tekst promatra kao simbolički sustav koji, poput eksperimentalnog modela, omogućuje projiciranje svijeta. Pritom Apostel izdvaja četiri uvjeta koji takav sustav mora ispunjavati: sposobnost kaotizacije (uvođenje poremećaja), izomorfne i izometrijske projekcije (strukturirane sličnosti s vanjskim svijetom), reduktivnog modeliranja (svođenja kompleksnosti u prepoznatljive obrasce) te organizacije suprotstavljenih sila u koherentan sustav. Te odrednice moguće je čitati i kao model osnovnih retoričkih operacija, kako pokazuje Grupa, ali i kao važne ekostilističke koordinate. Tekst se u tom smislu shvaća kao simbolički okoliš, strukturiran u interakciji jezika, percepcije i afektivne spoznaje. Iz Apostelove perspektive, pjesma je prostor eksperimenta sa svijetom – prostor u kojem stil funkcionira kao alat za kognitivnu i emocionalnu medijaciju, pri čemu se književni tekst ne odnosi prema stvarnosti mimetički, već izgradnjom novog, osjetilno-semiotičkog mikrokozmosa.

5 Poliizotopiju Grupa već ranije definira i razrađuje u *Općoj retorici*, no nešto ju detaljnije objašnjava i u *Retorici poezije* s obzirom na okoliš pjesme u kojoj se pojavljuju određene leksičke jedinice. Za Grupu dakle poliizotopija označava retoričku strukturu u kojoj ista jezična jedinica sudjeluje u više značenjskih ravnina (izotopija) istovremeno (usp. 1977). Jedan stih ili izraz može istodobno biti član više semantičkih domena, pri čemu svaki novi kontekst proizvodi novo značenje. Retoričke jedinice u poliizotopskom tekstu funkcioniraju kao mjesta presijecanja različitih izotopijskih putova. Njihov učinak prema tome proizlazi iz napetosti između više mogućih semantičkih organizacija koje recipijent istodobno održava. Poliizotopija je stoga osobito važna za poeziju jer omogućuje da ista jezična jedinica sudjeluje

kognitivnom obradom – pjesma aktivira različite kognitivne kanale: jezične, osjetilne, emotivne, konceptualne. U okrilju ekostilističke bi perspektive poliizotopija prema tome bila jedan od mehanizama koji omogućuje da tekst recipijentu istodobno afordira održavanje više perceptivnih i semantičkih mogućnosti.

U suvremenoj ekostilistici, osobito u radovima Virdis, Goatlyja i suradnika (2022), priroda jezika istražuje se kroz gramatičke i diskurzivne strategije koje mogu podržati ekocentričnu perspektivu: glagolska struktura, personifikacija, metafora, nominalizacija i naracija služe kao alati za prikazivanje prirode kao dinamičkog, međusobno povezanog sustava. Taj se pristup često koristi za dekonstrukciju antropocentričnih diskursa i afirmaciju jezičnih oblika koji podržavaju holističku viziju svijeta. Unatoč metodološkoj sofisticiranosti ekostilistika u većini svojih formulacija ostaje izrazito tematski orijentirana: ona procjenjuje tekst prema tome je li njegov jezik ekocentričan ili antropocentričan, no rijetko istražuje kako se u jeziku samom strukturira odnos između čovjeka i svijeta. Tada se korisno prisjetiti gore navedenog semiotičkog modela Grupe μ, osobito njihove trijade *anthropos – logos – cosmos*, prema kojoj pjesnički tekst ne predstavlja svijet, nego ga strukturira kao relaciju između ljudske unutrašnjosti i univerzuma. Pritom se *logos* ne shvaća samo kao sredstvo izražavanja, nego kao mjesto gdje se zbiva posredovanje između čovjeka i svijeta, odnosno kognicije i okoliša. Klasični primjeri (Joyce: "svemir u maloj ljusci", Blake: "svijet u zrnu pijeska", usp. Grupa μ 1977) zapravo sugeriraju ono što semiotička poetika omogućuje analizirati – kako pjesnički jezik posreduje vezu između svijeta i subjekta, neovisno o njegovoj eksplicitnoj tematici. U odnosu na potonje neki ekostilistički pristupi ponekad zapadaju u binarizam (čovjek/loše – priroda/dobro) koji ostaje izvan strukture samog teksta, čime se riskira zamjena jedne ideološke pozicije drugom, a da se ne ispitaju strukturalni uvjeti mogućnosti same poetske relacije.

Kada se teorijski uvidi ekoloških psihologa, kognitivista i semiotičara postave u međusobni dijalog, otvara se prostor za novu vrstu stilističkog čitanja. Ekostilistika, kako ju shvaćam i predlažem, nazovimo ju ekostilistika druge generacije, želi promatrati stil kao relacijski obrazac koji organizira mogućnosti opažanja, afektivnog angažmana i značenjskog povezivanja tijekom bilo kojeg perceptivnog primanja umjetničkog teksta (čitanja, slušanja, gledanja, itd.). Time želim zadržati perceptivnu osjetljivost karakterističnu i za ekološki pristup i za kognitiviste, ali nadopunjujem ga semiotičkom preciznošću.

---

u više značenjskih mreža odjednom, proizvodeći ono što Grupa μ naziva učinkom totaliteta, odnosno dojam da pjesma nadilazi zbroj svojih pojedinačnih značenja.

3. Metodološki okvir ekostilističkog čitanja

U osmišljavanju metodološkog okvira ekostilističkog čitanja otpočet će se od ključnih postavki detaljnije razjašnjenih u prethodnom poglavlju. Recimo da će se takav tip ekostilističke analize kretati unutar triju glavnih okosnica:

1. Temeljeno na Gibsonovu primjeru površine koja nudi potporu ovisno o tijelu koje joj pristupa upućuje na to da: *sposobnost nekog stila da aktivira određeni način čitanja nije univerzalna niti odvojiva od situacije pristupa*.
2. Mooreovea metodologija analize glazbenog teksta upućuje na to da okoliš ograničava interpretaciju, ali ju ne propisuje te ističe da razumijevanje nije stadij koji dolazi nakon iskustva, nego je utkano u samo iskustvo, iz čega proizlazi da: *određena konfiguracija teksta otvara ograničeno, ali realno polje mogućih čitanja i perceptivnih usmjerenja*.
3. Grupa μ naglašava da se figure i drugi formalni postupci pokazuju kao dio šire mreže odnosa na planu izraza i sadržaja te da se tekst ne čita samo linearno, nego i tabularno, odnosno preko rasporeda, ponavljanja, povratnih veza i korelacija. Drugim riječima, stil se ne iscrpljuje u tome što je u stihu prisutno, nego i u tome *kako se ono prisutno raspoređuje, priziva natrag i ulazi u nove odnose tijekom čitanja*, što je metodološki presudno jer nas navodi da *pratimo stileme i njihovo međudjelovanje*.

Na tom tragu predlaže se sljedeće radno razlikovanje. Stilem je u analizi i dalje jezično ili tekstualno obilježena pojava, npr. neologizam, stapanje, ritmički obrazac, sintaktička inverzija, zvukovna figura, naslovni postupak, raspored na stranici. Konfiguracija stilema označuje način na koji ti elementi ulaze u odnos. Iz toga proizlazi da je nemoguće izjednačiti stilističku afordancu i stilem jer je stilistička afordanca mogućnost perceptivne i kognitivne aktivacije koja proizlazi iz konfiguracije stilema u određenim recepcijskim uvjetima. Time se želi izbjeći strukturalistička redukcija stila na katalogiziranje figura i tropa, kao i novija redukcija afekta na proizvoljnu projekciju.

Odabrane Brlekovu i Vojkovu pjesmu želim analizirati prema metodološkom ključu postavljenom u četirima razinama, koje se dakako mogu međusobno preplitati tijekom analize, ali ih je vrijedno razlikovati zato što na svakoj od njih postavljamo drukčija pitanja i prikupljamo drukčije vrste dokaza:

1. **Okoliš teksta:** obuhvaća ono u čemu se pjesma materijalno pojavljuje, npr. tiskanu stranicu, digitalni zaslon, audio-zapis, video-spot, koncertni nastup, izvedbenu situaciju. Taj je sloj važan zato što isti verbalni

niz ne djeluje jednako na lijevoj i desnoj stranici duplerice, u video-snimci, u kratkoj objavi na mreži ili u koncertnoj buci.

2. Okoliš recipijenta: opis uvjeta pod kojima je tekst dostupan recipijentu, npr. čita li u tišini ili sluša među drugima; mora li oko vraćati na naslov; je li pozornost raspršena skrolanjem; nameće li izvedba tempo koji se ne može zaustaviti; je li tijelo recipijenta uključeno preko disanja, artikulacije, pjevanja, skandiranja, gledanja ili prostorne orijentacije. U tom smislu recipijent nije apstraktni "idealni čitatelj", nego situirano tijelo u konkretnom mediju, čime se želi izbjeći psihologiziranje čitatelja.
3. Konfiguracija stilema: nastojimo pratiti u svezi zamijećene i uposlene jezične, odnosno tekstualne izbore, koji proizvode kakav stilski učinak, npr. odnos naslova i tijela pjesme, zvukovne figure, ritmičke obrasce, interpunkciju, grafeme, raspored praznina, sintaktičku napetost, ponavljanje, morfološke novotvorbe.
4. Stilističke afordance: pitamo se što takva konfiguracija čini vjerojatnim u iskustvu čitanja ili slušanja, npr. usporavanje, povratno čitanje, artikulacijski napor, pojačanu auditivnu pažnju, kolektivno skandiranje, oscilaciju između dvaju značenjskih polova, potrebu da se tekst izgovori naglas, otpor glatkom razumijevanju. Pritom valja naglasiti da su stilističke afordance valjane onoliko koliko su utemeljene u tekstualnim tragovima, medijskim uvjetima i usporedivim recepcijskim situacijama, pri čemu se želimo osloniti na Ricœurovu formulaciju o "ograničenom polju mogućih konstrukcija"[6] (1976: 79) kao prikladnom korektivu proizvoljnosti.

Ekostilistička analiza ne može zanemariti medij zato što medij nije kasniji okvir, nego dio načina na koji stil postaje dostupan. U hrvatskom kontekstu to je posebno vidljivo u poeziji koja preuzima ili preobražava kodove drugih medija. Jedan dio suvremenog pjesništva ne funkcionira više samo

6 Ricœur smatra da interpretacija teksta nužno uključuje element nagađanja (=*guess*) jer se značenje teksta nakon pisanja odvaja od autorove intencije i otvara mogućnost različitih čitanja. Međutim, ta otvorenost nije beskonačna: tekst kao strukturirana i individualna cjelina ograničava raspon mogućih interpretacija. Premda je uvijek moguće ponuditi više konstrukcija značenja, one nisu jednako uvjerljive jer se mogu međusobno uspoređivati i vrednovati prema stupnju usklađenosti s tekstualnim pokazateljima. Stoga Ricœur govori o "ograničenom polju mogućih konstrukcija" (=*limited field of possible constructions*), unutar kojega se interpretacije mogu argumentirati, osporavati i procjenjivati prema kriteriju relativne vjerojatnosti, a ne konačne istinitosti. (1976: 75–79)

kao linearni tekst, nego i kao raspored, kadar, montaža, vizualno-akustički ansambl (Skokić, Sorel 2022). To znači da su za ekostilistiku važna barem četiri medijska slučaja. U tiskanom obliku dominiraju raspored na stranici, tipografija, praznina, naslovna arhitektura i mogućnost povratnog čitanja. U digitalnom obliku na to se nadovezuju skrolanje, veličina zaslona, hiperlinkovi i fragmentiranost pažnje. U snimljenom auditivnom ili audio-vizualnom obliku u prvi plan dolaze tempo, boja glasa, miks, prostornost zvuka, točke ulaza i izlaza. U živoj izvedbi dodatno se aktiviraju publika, prostor, glasnoća, pogled, kolektivni ritam i neponovljivost događaja. To ne znači da se svaka pjesma mora analizirati u sva četiri medija, nego da analitičar svaki put mora navesti u kojem mediju tvrdi da se neki učinak ostvaruje.

Još je važnije razjasniti što se o recipijentu može, a što ne može tvrditi. Možemo prilično uvjerljivo rekonstruirati da neka pjesma traži povratak oka, da njezina interpunkcija usporava, da naslovna stopljenica aktivira dva leksička puta, da asimetrična mjera zahtijeva pojačanu ritmičku pažnju ili da imperativni *hook*[7] pogoduje skandiranju. Ne možemo, bez dodatnih podataka, tvrditi da svi čitatelji nužno osjećaju tjeskobu, ushit, nježnost ili ironiju. Dakle, preciznije je govoriti o recepcijskim uvjetima i ponuđenim modusima aktivacije, nego o provjereno doživljenim emocijama svakog recipijenta. Tako ekostilistika ostaje blizu tekstu i ne pada u proizvoljno psihologiziranje.

4. Primjena metode u koracima na odabranom korpusu

Korpus čine dvije pjesme: “Songularity” Alena Brleka i “Sharebedžija” Vojka V. Za obje pjesme možemo reći da im se stilogen potencijal ispunjava u neologizmima (formulaično zadanima) utemeljenima u stapanju kao stilističkoj mogućnosti tvorbe novih riječi. Već je primijećeno da je stopljenica diskurzivna i kontekstualno osjetljiva novotvorba koja istodobno čuva trag polazišnih riječi i proizvodi novu semantičku cjelinu (Bagić 2015). Prema tome, iz ekostilističke perspektive potencijalno je zanimljiva na svim četirima razinama: u okolišu teksta s obzirom na to u kojem se mediju pojavljuje, u okolišu recipijenta s obzirom na to percipira li ju recipijent primjerice čitanjem ili

7 *Hook* je u glazbenoj terminologiji ponavljajući melodijski ili tekstualni element pjesme osmišljen tako da ostane u pamćenju slušatelja; u popularnoj glazbi i rapu najčešće odgovara refrenu, ali može biti i kratka fraza ili ritmički obrazac koji se vraća između strofa i organizira slušateljevu pažnju.

slušanjem, u konfiguraciji stilema uzimajući u obzir s kojim drugim tropima i figurama surađuje te u konačnici što takav tekst potencijalno afordira u susretu s recipijentom.

Kako odabrani stilem nije posve slučajan, tako nije ni izbor autora sasvim arbitraran. Osim što Brleka i Vojka veže naglašena ludičnost i svojevrsna briga u korištenju jezika kao posrednika poruke, približava ih i autorska osviještenost medija u kojem tu poruku posreduju. Odgovarajući na pitanje o "nečitljivim" primjerima pjesama kakva je "Art,ikulacija za,reza", Brlek izričito napominje da je nakon nekoliko neuspjelih pokušaja čitanja naglas shvatio da "pjesma računa na čitanje okom", a da računaju i ostale jer prati "vizualni identitet onoga što piše[m]" (Vidić 2016). Vojko V, pak, primijećeno je, eksperimentira jezično, ali i glazbeno, pri čemu je u kontekstu rapa kao glazbenog žanra jedinstven i na lokalnoj i na globalnoj razini. Radi se, doduše, o pjesmi "Zovi čovika" koja ne čini korpus, ali je njezino stvaranje indikativno za brigu o okolišu teksta i okolišu recipijenta, koje Vojko V očito ima na umu. Komentirajući oblikovanje "Zovi čovika" u netipičnoj 7/8 mjeri, Vojko V ističe da je, putujući na nastupe u kombiju, bio izložen *progressive metalu*, pa je odlučio "sličan đir" uklopiti u rap pjesmu tako da samo "oduzme[m] jedan slog iz takta", što je primljeno puno bolje nego što je planirao (Bedić 2018).

Kako bih ukratko predstavila *korake ekostilističke analize* koju poduzimam u sljedećim poglavljima, sporadično ću se poslužiti ilustracijama autoreferencijalnih spoznaja navedenih autora, korpusnih pjesama ili njihova cjelokupnog stvaralaštva.

1. Identifikacija relevantnih stilema

Prvi korak sastoji se u tome da se jasno odredi jedinica analize, npr. pjesma, inačica pjesme, izvedba određene pjesme, naslov, dio ciklusa ili odnos naslova i teksta. Odmah zatim treba zabilježiti inačicu korpusa, npr. tiskano izdanje, digitalizirano izdanje, audio-zapis, video-snimku, koncertnu dokumentaciju. Kako već primijetismo, Brlekove pjesme, primjerice, ponekad računaju na oko i na vizualni identitet stranice; Vojkove su pjesme, naprotiv, oblikovane za izvedbu i kolektivni prijem. Potom slijedi dvostruko čitanje. Kod pjesme u tiskanom ili digitalnom mediju to znači jedno čitanje bez bilježenja, a zatim drugo s označavanjem mjesta na kojima se pažnja spontano zaustavlja, vraća ili usporava. Kod izvedbene pjesme to znači barem jedno slušanje bez pauziranja i jedno slušanje s bilježenjem ulaza glasa, *hooka*, promjena tempa, sinkopa, stanki, promjena teksture i odnosa glasa i pratnje. Cilj je registrirati što tekst ili izvedba čine pažnji.

Tek nakon toga prelazi se na stileme u užem smislu. U konkretnim slučajevima, kod neologizama i stopljenica bilježim: ishodišne riječi, mjesto preklapanja, grafijske markere (zagrade, zareze, velika slova, rastavljanje), fonetske posljedice, položaj u pjesmi i odnos prema okolnim riječima. Kod Brleka se tako već sam sadržaj *Metakmorfoza* (2015) pokazuje kao metodološki signal. Zbirka je puna naslova poput "S(t)imulacija", "Ljubavna otologija", "P(ut)opis čovječanstva" ili već spomenuta "Art,ikulacija za,reza", a kritika je naslov zbirke čitala upravo kao stopljenicu koja otvara semantičko polje u kojem se preobrazba susreće s opasnošću i smrti (Bagić 2015). To znači da u analizi Brlekove pjesme stapanje već možemo odrediti kao dio širih pjesničkih navika. U takvim slučajevima stilem valja pratiti i distribucijski: ne samo kako djeluje u jednoj pjesmi, nego i koliko je često prisutan u opusu ili zbirci.

2. Mapiranje konfiguracija

Drugi je korak konstruiranje mape odnosa. Svaku zabilježenu pojavu provjeravam pitanjem s čim se udružuje? Neologizam koji stoji sam u naslovu i ne pronalazi nikakav odjek u ritmu ili sintaksi analitički je drukčiji od onoga koji naslovno otvara jednu napetost, a zatim se u tijelu pjesme ta napetost širi kroz glasovne i sintaktičke pomake. Upravo je to ono na što upozorava Grupa μ – tekstualna se struktura oblikuje tijekom čitanja, dodavanjem novih elemenata koji ulaze u odnos s prethodnima, pa se linearna i tabularna logika ne mogu rastaviti bez gubitka analitičke preciznosti (usp. Grupa μ 1977).

U praksi zato radim malu relacijsku mrežu. Za svaki relevantan stilem zapisujem: gdje se pojavljuje, koji mu je parnjak, što pojačava, što remeti, je li jednokratan ili se vraća, događa li se u naslovu, u grafiji, u zvuku, u sintaksi, u izvedbi ili između tih slojeva. Kod stapanja me zanimaju barem dvije veze: veza s ritmom i veza s medijem. Ako je, primjerice, stapanje grafijski označeno zagradom, ono će često zahtijevati povratak oka; ako je fonetski gusto, može tražiti usmeno testiranje; ako se pojavljuje u reperskom *hooku*, može imati memorijski i kolektivno-skandirajući potencijal. Korisno je stoga razlikovati lokalne i globalne konfiguracije. Lokalnom konfiguracijom možemo označiti odnose (stilema) u malom odsječku: u naslovu, u jednom stihu, u spoju dviju riječi. Globalnom konfiguracijom možemo obuhvatiti ono što se gradi preko cijele pjesme ili izvedbe, primjerice vraćanje određenog glasovnog niza, ponavljanje imperativa, organizacija stiha ili hooka u refrene. Kako ćemo pokazati, u Vojkovu slučaju primjerice ritam i refren organiziraju očekivanje mnogo prije nego što je svaki neologizam semantički obrađen.

3. (Re)konstrukcija afordanci

Treći je korak formuliranje afordancijske tvrdnje, koja bi trebala obuhvatiti: (1) konfiguraciju koju opisujem, (2) medij ili izvedbeni okvir, (3) recepcijske uvjete, (4) mogućnost perceptivne ili kognitivne aktivacije koje nudi. Prikladno uspostavljenu afordancijsku formulaciju možemo oblikovati ovako: "konfiguracija grafijskih intervencija i fonetskih pomaka u tiho čitanoj pjesmi usporava oko, potiče povratno čitanje i otežava glatku leksičku stabilizaciju".

Dodatno, valja razlikovati jake i slabe afordancijske tvrdnje. Jaka tvrdnja moguća je kada se isti učinak potvrđuje na više mjesta ili u više medija, ili kada ga podupiru i paratekstualni tragovi. Slaba tvrdnja ostaje na razini vjerojatne mogućnosti i tako je treba i formulirati. Primjerice, ako Vojko V sam govori o 7/8 metru kao ritmičkom eksperimentu, a koncertni izvještaji bilježe publiku koja taj tekst zna napamet i nosi koncert, tada je tvrdnja o kolektivno-sinkronizirajućoj, ali ritmički nestabilnijoj afordanci puno čvršća nego kada bismo se oslanjali samo na vlastiti dojam slušanja.

5. Diktat disanja Brlekove "Songularity"

Songularity

Ulazim izlazim
Sebeum sebeduh
i postajem krošnja
za polen osjetijela
tebeum tebeduh.
Pukotinom u percepciji
kroz niječne zube
materi(ji) pjevam:
di,sati prolaze krug,om om om.
Disa,nju tkati tik-tak tak,til zvuka
di,sanje leti kožom. Svjetlom.
Svijet. Lom. (Brlek 2021: 67)

U Brlekovoj će se pjesmi stil promatrati kao konfiguracija stilskih postupaka koji organiziraju ritam čitanja, raspoređuju pažnju i usmjeravaju odnos između glasa, disanja i značenja. Budući da analiziramo pjesmu objavljenu u tiskanoj zbirci, njezin se okoliš određuje prije svega materijalnim i grafičkim svojstvima stranice, što omogućuje višekratni povratak na prethodno

pročitane dijelove, vizualno praćenje grafijskih intervencija te relativno slobodno upravljanje ritmom recepcije. Takav medijski okvir otvara recepcijske mogućnosti poput tihog čitanja i čitanja naglas. Tijekom analize posebna će pozornost biti posvećena konfiguraciji neologizama, rimi, ritmu i interpunkciji te njihovoj ulozi u oblikovanju mogućih načina čitateljskog angažmana.

Nekoliko je književnih kritika već primijetilo da se Alen Brlek koristi jezikom kao gradivnim materijalom pjesme[8] pa se on u nekim pjesmama metaforički i opisuje kao alat. Na grafostilističkoj je razini zamjetno sustavno iskušavanje interpunkcije, pogotovo zareza u prvoj zbirci *Metakmorfoze* (2015), a kasnije točke i pravopisnih znakova poput variranja malih i velikih slova. U tom se kontekstu u pjesmama "Art,ikulacija za,reza" i "Elokventne suze" već pojavljuje zanimanje za odnos između pisanja, izgovora i ritma disanja zbog čega ih je moguće čitati kao pripremu za postupke koji će u "Songularity" postati glavno organizacijsko načelo pjesme. Može se reći da je naslovna pjesma u *Pratišini* ([2017] 2021) realizacija diktata disanja, koji bi u čitatelja trebao osvijestiti sam proces čitanja ili konkretnije čitanja naglas, da bi se onda u "Buđenju pigmenta" u *Sangu* (2019) negirao označiteljski lanac pjesme, a ona sama bila poistovjećena s disanjem.

Prvi relevantan stilem pojavljuje se već u naslovu, koji je oblikovan stapanjem riječi *song* (pjesma) i *singularity*.[9] Ta stopljenica sama po sebi otvara

8 U kritičkim osvrtima na zbirke Alena Brleka, posebice na *Pratišinu* i *Sang*, ističe se autorova posvećenost jeziku, sklonost fonemskim i zvučnim igrama, stvaranju semantički gustih neologizama te lociranju pregiba i pukotina u svakodnevnom jeziku, čime očuđuje jezik u formalističkom smislu. Međutim, istovremeno se primjećuje da takav pristup može rezultirati hermetičnošću teksta, što otežava dublje kritičko promišljanje i analizu (Augustinčić 2020, Pogačar 2020). Ova ambivalencija u kritičkim pristupima Brlekovoj poeziji ukazuje na potrebu za analitičkim alatima koji mogu obuhvatiti i interpretirati složenost njegova jezičnog izraza. Ekostilistička metodologija, fokusirana na relacijske i perceptivne aspekte jezika, može ponuditi takav okvir, omogućujući dublje razumijevanje i valorizaciju Brlekove poetike.

9 Pojam *singularnosti* dolazi iz različitih disciplina i označava točku prekida predvidivosti unutar sustava. U fizici i kozmologiji (Penrose, Hawking), to je stanje u kojem zakoni više ne vrijede (npr. unutar crne rupe). U kontekstu tehnologije i umjetne inteligencije, singularnost je trenutak u kojem strojna inteligencija nadilazi ljudsku (Kurzweil 2005), a razvoj postaje eksponencijalan. Vernor Vinge taj trenutak naziva krajem "ljudskog doba predvidljivosti". Jason Silva, medijski filozof na kojega se Brlek izrijekom poziva (Butković 2017), interpretira singularnost kao točku u povijesti kada se čovjek "odvojio od prirode putem jezika". U tom je smislu jezik prvi oblik tehnologije – razlomljeni ritam koji artikulira čovjeka, ali ga istovremeno odvaja od biološke uronjenosti. Brlekova naslovna pjesma tako evocira i tehničko –

prostor semantičke napetosti, međutim njezin stilogeni učinak proizlazi i iz samog procesa čitanja. Naslov usporava leksičko prepoznavanje jer preoznačava ishodišne pojmove stvarajući novi označitelj koji čitatelj tek treba dekodirati i upisati u nj svoje značenje. Budući da se naslov nalazi na povlaštenom mjestu teksta, ta početna odgoda djeluje kao svojevrsna uputa za daljnje čitanje. Umjesto brzog prepoznavanja jedne značenjske cjeline, otvara se potreba za ponovnim pogledom i uočavanjem polazišnih riječi. Stoga se može reći da naslovna stopljenica afordira povratno čitanje i pojačanu pažnju prema samom označitelju. Takvo početno iskustvo dodatno je povezano s glasovnom organizacijom naslova. Zbog ponavljanja sonornih glasova i ritmičke sličnosti s riječju *singularity*, naslovno se, pa gotovo i manifestno, uspostavlja napetost između artikulacije i razumijevanja, koja će se kasnije razvijati kroz konfiguraciju neologizama, rime i interpunkcije.

Sličan se postupak nastavlja u tijelu pjesme. Desna je vertikala obilježena nepravim rimama (*sebeduh-tebeduh, krošnja-osjetijela, om-svjetlom-lom*), dok se u unutrašnjosti stihova umnažaju glasovne i tvorbene podudarnosti (*ulazim-izlazim, sebeum-sebeduh, tebeum-tebeduh, kožom-svijetlom*). Metrička je organizacija ponajprije u službi stvaranja mreže zvučnih niti koje povezuju udaljene dijelove pjesme. Zato se čitanje ne može kretati linearno od stiha do stiha, nego se neprestance vraća već pročitanim glasovnim obrascima. U ispletenu se metričku mrežu upliću i neologizmi poput *sebeum, sebeduh, osjetijela, tebeum, tebeduh, niječne (zube),* koji sudjeluju u usporavanju čitanja. Stopljenica je *osjetijela* osobito zanimljiva jer se u izgovoru granica između ishodišnih riječi – *osjet* x *tijela*, briše. U izgovaranju se, odnosno glasnom čitanju, drugi ponovljeni glas *t* gubi pa se učinak ne ostvaruje samo na razini prepoznavanja morfostilematskog postupka, nego i na razini glasovne integracije. Drugim riječima, stapanje ne traži samo tumačenje, nego i izgovaranje.

Ponovljeno čitanje i poništavanje linearnosti u prvoj je strofi (koju naznačujemo do prve točke) ojačano antitetičnošću. Već prvi stih uspostavlja napetosti između glagola *ulazim* i *izlazim* pa se nastavlja u drugome stihu kroz neologizme u kojima je naglašena borba subjektova uma i duha. Subjekt se u trećem stihu gubi u prirodi, u krošnji i konačno u najmanjem mogućem prirodnom obliku – polenu, koje se također u svojoj biti sastoji od dvaju dijelova – vegetativnih i generativnih ćelija. Osjetila postaju osjeti tijela eda bi

-filozofijsku singularnost i poetiku jezika kao prevratnog događaja: pjesma kao jezična forma koja se eksponencijalno širi, ali i kao pokušaj da se povratkom ritmu, dahu i tijelu nadomjesti gubitak organskog jedinstva.

se konačno subjekt u petome stihu dotakao potencijalnoga *ti*, također razdvojenog na *um* i *duh*. Za recipijenta to znači da se prilikom čitanja stalno kreće između dviju vertikala bez mogućnosti da se trajno zadrži na jednoj od njih, a što dodatno utječe na nemogućnost stabilizacije jednoga identitetskog središta. Recipijent bi dakle trebao aktivno sudjelovati u postupnom (pre)oblikovanju slike subjekta tijekom čitanja.

U drugoj se strofi (koju označavamo do dvotočja) u konfiguraciju stilema uvodi interpunkcija – konkretno zagrade i dvotočje, a čitatelj je pred izazovom odgonetanja novih igara riječima – u fokusu su *niječni zubi* i *materi(ji)*. Dok niječne zube možemo čitati kao negaciju mliječnih zubi, otvaranjem i zatvaranjem zagrada materiji se otvara novo značenje – subjekt dakle pjeva pukotinom kroz zube materi, ali i materiji. Zagrada omogućuje istodobno zadržavanje dvaju mogućih čitanja te usporava prijelaz prema sljedećem stihu. Ta se smislena cjelina zatvara dvotočjem, što je u suprotnosti s gramatičkim i pravopisnim značenjem toga znaka. Budući da recipijent očekuje nastavak pjesme u kojem će se nabrajati značenjski različiti rečenični dijelovi, uporaba dvotočja proizvodi stanje anticipacije, koje se ne razrješava na predvidiv način.

Korištenje interpunkcijskih znakova prema kraju pjesme postaje izrazito stilogeno, i u ekostilističkoj perspektivi. U prvoj se strofi ponajprije pojavljuje kao oznaka završetka smislene cjeline, no već u drugoj strofi počinje sudjelovati u oblikovanju novih značenjskih mogućnosti, dok u završnim stihovima postaje jedan od glavnih organizatora ritma čitanja.

Posebno je važno primijetiti da iskorišteni točka, zarez i spojnica ne djeluju (isključivo) u razgraničavanju rečeničnih cjelina, dakle ne ispunjavaju primarno svoju pravopisnu ulogu, nego se njihova funkcija premješta prema organizaciji čitateljske pažnje. Zarez usporava pogled i otvara mogućnost povratnog čitanja, točka uspostavlja dulji ritmički prekid, a spojnica privremeno povezuje elemente koji bi inače ostali odvojeni. Čitatelj je pritom prisiljen neprestano prilagođavati ritam čitanja grafijskim signalima koje tekst proizvodi. Razvidno je to u posljednjoj strofi. Spojnica u riječi *tik-tak* spaja dvije nesamostalne sastavnice “tik” i “tak” i naznačava da u izgovoru uopće ne postoji stanka. Nasuprost tome, zarezi i točke umetnuti u riječi poput *di,sanju*, *tak,til* ili *svjet,lom* razdvajaju cjeline koje bi se u standardnom čitanju percipirale kao jedinstvene. Takvim se postupkom pozornost preusmjerava s gotove riječi na proces njezina sastavljanja. U prvom (sastavljenom) čitanju uočavamo konkretne pojmove povezane uz ljudska osjetila dodira (*taktil*), vida (*svjetlo*), sluha (*disanje*) suprotstavljene, drugim (razdvojenim) čitanjem, apstraktnom nizu pojmova *sanjā*, *svijeta* i *loma*. Upravo se u ovoj strofi najjasnije vidi suradnja konfiguracije odabranih interpunkcijskih stilema i neologizama. Obje

skupine postupaka otežavaju brzo leksičko prepoznavanje i produžuju vrijeme zadržavanja na pojedinim riječima.

Čitajući pjesmu, pazeći na interpunkciju, na ritmičke stanke u pjesmi, recipijent uočava da ne samo da stihovi diktiraju disanje nego da interpunkcija prati ritmiku uzdaha i izdaha, ulaženja i izlaženja zraka – na početku stiha uzimamo zrak da bismo ga do kraja stiha izgovaranjem napisanih glasova ispustili. Dok smo pri početku čitanja okupirani i opterećeni upisivanjem značenja u novonastale razlomljene značenjske jedinice, već u drugoj strofi prisiljeni smo izgovarati pjesmu – čitatelj čita pjesmu o disanju i, čitajući pjesmu, osluškuje vlastito disanje, usmjeren je isključivo na njega. U tom se smislu autoreferencijalni potencijal pjesme ne ostvaruje na razini teme, nego na razini čitateljskog iskustva.

Iz takve konfiguracije proizlazi i dojam nestabilnosti koji obilježava cijelu pjesmu. Budući da se značenje ne stabilizira u jednoj točki, nego nastaje kroz neprestano preusmjeravanje pažnje između različitih glasovnih, grafijskih i semantičkih mogućnosti, ni identitet govornika ne pojavljuje se kao čvrsto određeno središte pjesme. Umjesto toga pjesma proizvodi iskustvo postupnoga raslojavanja i premještanja granica između glasa, tijela, jezika i okoliša.

6. Ritam imenovanja Vojkove “Sharebedžija”

Sharebedžija

Sharean puno stvari, zovu me Sharebedžija
Jeden puno mesa pa me zovu mesija
Malo san propuva pa me zovu ventilacija
Stalno mi se kenja pa me zovu shituacija
Jeden janjetinu pa me zovu lamborghini
Stalno san namušen pa me zovu Mussollini
Trčin gol u šumi pa me zovu Paganini
Pijen na valentinovo, zovu me osmi martini
Sataren te s pričon pa me zovu preacher
Faca mi je čirava pa me zovu cheerleader
Ne beren ni jednu bazu pa me zovu neber
Tipkan u notepadu pa me zovu notepeder
Nosin uske majice pa me zovu uskličnik
Sidin isprid kuće pa me zovu predsjednik
Bia san na dopu pa me zovu dopisnik

Stalno san na zavodu pa me zovu zavodnik
Stalno pušin bilje pa me zovu bilježnik
Uvik san za ručak pa me zovu zaručnik
Jeden samo pohano pa me zovu pohotnik
Pogreben sve s pijata pa me zovu pogrebnik
Neman ni za patike pa me zovu bosiljak
Ulažen u sebe pa me zovu uložak
Uvik san za sunit, zovu me sunarodnjak
Marendan deset jaja pa me zovu eggomanijak
Nikad se ne umivan pa me zovu Neum
Nokte šišan vlaški pa me zovu pedikerum
Slušan samo Burzum pa me zovu burza
Radin salto u Đardinu pa me zovu parkourva
Stalno se ženin pa me zovu piroman
Slušan Dina Merlina pa me zovu Saruman
Stalno san u bedu, zovu me divison joyko
Stalno san u dvojbi pa me zovu dvojko[10]

Za razliku od Brlekove pjesme, čiji smo okoliš odredili tiskanom stranicom, koja pak omogućuje vraćanje na pročitano, "Sharebedžija" pripada izvedbenom i auditivnom okolišu, što dakako mijenja sam predmet analize. U ekostilističkom ćemo se pristupu analizi "Sharebedžije" osloniti na muzikologa i glazbenog kritičara Kylea Adamsa (2008), koji tvrdi da je za analizu rapa nužno zamijeniti klasičnu paradigmu analize odnosa tekst → glazba s obratnim modelom glazba → tekst. Budući da u rapu *beat* nastaje prije teksta, tekst je oblikovan prema glazbi. Tekst se prema tome može analizirati kao ritmičku matricu slogova, naglasaka i pauza. Koristi analogiju sa *scatom* (što je način pjevanja u jazzu) i tretira tekst kao vokalni instrument, ali se ponajviše naslanja na teorije Ollyja Willsona i dr. kako bi objasnio nasljeđe afričkih glazbenih struktura u rapu: postoji stalni ritmički sloj (*beat*, *loop*) i promjenjivi sloj (tekst). Takva struktura proizvodi poliritamsku dinamiku koja je ponajprije namijenjena slušanju.

Budući da je tekst sinkroniziran s *beatom*, odnosno podložan je okolišu u kojem se proizvodi i prima, rap pjesmu možemo zamisliti kao rezonantnu membranu koja ritmičku pravilnost postiže tako što tekst popunjava fiksne metričke pozicije unutar fiksnog broja taktova. To znači da se način izgovora, izvedbe ili repanja same pjesme oslanja na diktat koji zadaje glazbena

10 Vojko V. 2023. "Sharebedžija". Dvojko.

matrica. Ipak, treba biti oprezan i ne zamijeniti diktat u diktaturu glazbene matrice, čime bismo zapravo prešli iz logocentričnog privilegiranja teksta u muzikološko izdvajanje glazbene podloge. Naime, isti tekst uz isti *beat* dva repera mogu potpuno drugačije izvesti, jedan će stihove rasporediti u kraće cjeline, drugi će žuriti u odnosu na *beat*, jedan će ostaviti više prostora između fraza, drugi će drugačije naglašavati slogove. Upravo način na koji se tekst kreće kroz glazbenu podlogu predstavlja ono što u rapu nazivamo *flow*. Nastavljajući se, između ostalih, i na Adamsovo definiranje *flowa*, Ohriner upozorava da ga nije moguće svesti samo na ritam ili brzinu izvođenja. On obuhvaća fraziranje, ritam, metar, rimu, naglaske, *groove* i njihove međusobne odnose te ga konačno definira kao interakciju izvedbenih sastavnica s metričkom organizacijom pjesme (Ohriner 2019: 28–29).

Pjesma "Sharebedžija" objavljena je 2023. kao dio albuma *Dvojko*, dostupna kao zvučni zapis na YouTubeu i *streaming* platformama, u trajanju od tri minute i 39 sekundi. Dvije godine kasnije objavljena je i koncertna izvedba s nastupa u Domu sportova (11. studenog 2023.),[11] čime se već na razini distribucije ovjerava potencijal auditivno-digitalnog okoliša pjesme umnožavanjem u različitim izvedbenim oblicima. Slušanje zapisa na YouTubeu otkriva dodatnu slojevitost uvoda koju nismo predvidjeli prema spomenutima Adamsovu i Ohrinerovu modelu. Naime, prvih pedesetak sekundi zapisa ispunjava atmosferičan, ambijentalan zvuk bez izražene ritmičke pulsacije. Dojam je gotovo prostorni, kao početak primjerice svemirske odiseje, s laganim, postupnim gradiranjem napetosti. Tek na 0:58, četiri sekunde prije prvog vokalnog ulaza, uspostavlja se ritmička matrica koja će nositi ostatak pjesme. Glas ulazi na 1:01, odmah po njezinoj uspostavi. Time se napetost prije prvog vokalnog ulaza gradi u dvjema fazama: u ambijentalnoj, atmosferskoj napetosti koja tek naslućuje ritam i neposrednom prijelazu u fiksnu metričku matricu koju odmah počinje ispunjavati glas. Kada je matrica već uspostavljena, razmak između opisa radnje i imenovanja nadimka iznosi otprilike dvije sekunde, pri čemu je nadimak izvedbeno dosljedno naglašeniji od ostatka stiha. Budući da se razmak između opisa radnje i imenovanja ne mijenja, te da naglašena riječ uvijek boravi na kraju stihova, stabilizira se vremenska arhitektura formule. Tako recipijent vrlo brzo uči koliko otprilike traje put od početka stiha do njegove poante.

Sadržaj se međutim nameće, isto kao i u Brlekovoj pjesmi, naslovnim stapanjem koje istovremeno nagoviješta dosljedno provedenu stilogenu tvorbu

11 Vojko V. 2025. Sharebedžija (live Dom sportova 11. 11. 2023)

u cijeloj pjesmi, ali i sadržaj koji možemo očekivati na naglašenom mjestu izvedbe, odnosno u poanti. Stopljenica *Sharebedžija* spaja eng. *share* (=dijeliti) s kulturno visoko prepoznatljivim hrvatskim glumačkim prezimenom *Šerbedžija*. Obje ishodišne riječi ostaju razgovorno potpuno prozirne jer se i *share* i *Šerbedžija* trenutačno raspoznaju, što je dakako presudno za auditivni medij. Prva ishodišna riječ, *share*, imenuje radnju karakterističnu za digitalni okoliš – opciju koja na platformama omogućuje da se sadržaj proslijedi, umnoži i učini dostupnim izvan izvornog konteksta. Ta se radnja u naslovu odmah personificira kroz fonetsku podudarnost s prvim dijelom prezimena Šerbedžija. Subjekt pjesme tako od prve stopljenice postaje onaj koji dijeli. Budući da je cijela pjesma zatim organizirana kao nizanje izvana pridodanih imenovanja, djeluje kao da je sama radnja dijeljenja ono što subjekta čini dostupnim imenovanju drugih. Naslov tako najavljuje da će identitet biti proizveden iznova u svakom stihu, ali i da je taj proces strukturno istovjetan praksi koja amblematski obilježava platformsku, digitalnu recepciju. Drugim riječima, ono što se dijeli, to se i ponovno imenuje, kola, umnožava.

Taj obrazac doista postaje organizacijsko načelo cijele pjesme. Svaki stih slijedi formulu *činim x pa me zovu y*, u kojoj se kao figura, kako primjećuje Cvitić (2023), ističe prozopopeja (*zovu me*). Mehanizam destabilizacije subjektova identiteta proizlazi iz toga što od stiha do stiha dobiva novo ime, pri čemu nijedno nema povlašteni status izvornog ili konačnog. Sam mehanizam te nestabilnosti omogućen je time što vokalni sloj mora, takt za taktom, iznova ispunjavati istu akcentuiranu poziciju koju je okoliš teksta već unaprijed zadao. Učinak na slušatelja možemo pratiti od prvoga stiha koji stvara napetost. Budući da recipijent još ne zna na koji se način povezuju *x* i *y*, prvo izvođenje formule iznenađuje ga. Sljedeća dva-tri stiha proizvode repetitivnost koja prelazi u učenje obrasca. Recipijent prestaje očekivati objašnjenje veze između radnje i imena i počinje očekivati samu poziciju u taktu na kojoj će se ime pojaviti. Tek kada je obrazac pounutren, posljednji stih izvodi primjenu. Isti tvorbeni kalup, koji je dotad proizvodio nasumične nadimke, spaja alter ego samog izvođača i naslov albuma, čime se *hook* koji je anticipirao naslov zatvara novim, konačnim imenovanjem. Prva pjesma na albumu tako na svim navedenim razinama proizvodi anticipaciju – sljedećeg imenovanja, pjesme, dosjetke, takta.

Cvitić je već pokazao da je repertoar stilema koji popunjava naglašenu poziciju na cijelom albumu temeljen na zvukovnoj podudarnosti i rimi. Ipak kao glavne figure analizirane pjesme u kojima se ostvaruju dosjetke i šaljivosti istaknute su neologizmi i etimološke figure (Cvitić 2023). Lik koji jede mnogo mesa postaje zvukovnom blizinom a ne stvarnom etimologijom,

mesija; onaj koji se stalno žali da mu se "kenja" postaje *shituacija*; onaj koji puno vremena provodi tipkajući postaje *notepeder*, gdje se uz fonetsku igru s *notepad* javlja i dodatni, supresivniji sloj vulgarnosti. Primijetimo ipak da učinak duhovitosti same figure može opadati progresijom pjesme jer slušatelj već prepoznaje obrazac stvaranja neologizama i zna na kojem ih mjestu može očekivati. Kada bi se svaka veza između *x* i *y* morala iznova retorički opravdati, dosjetka bi ovisila o kvaliteti pojedinačne veze. Budući da je veza unaprijed proglašena proizvoljnom – obrazac sam po sebi ne obećava logičnu, nego samo zvukovnu ili ritmičku podudarnost – svaka nova primjena formule oslobađa se potrebe da bude dobra dosjetka u izolaciji; dovoljno je da sjedne na predviđeno mjesto u taktu. Time se humor premješta s pojedinačnog poigravanja značenjem na samu brzinu i pouzdanost kojom se jednadžba, takt za taktom, iznova ispunjava. To je, ujedno, i razlog zašto je potrebno biti oprezan prema diktaturi glazbene matrice ili verbalne dosjetke. Glazbena matrica omogućuje naime da se humor dogodi tek u susretu te formalne pravilnosti s konkretnim, nepredvidivim leksičkim izborom koji je svaki put iznenađujuć.

Posebno je važno mjesto na kojem se taj obrazac u završnici okreće prema samom izvođaču. Subjekt koji je kroz cijelu pjesmu bio predmet tuđeg, slučajnog imenovanja, na kraju i vlastito umjetničko ime podvrgava istom postupku, čime se sugerira da je i ono samo još jedna karika u istom lancu. Dinamika izvedbe pak potvrđuje da je riječ o stvarnom, slušno opipljivom vrhuncu, a ne samo tekstualnoj strukturi koju prepoznajemo čitanjem. Nakon prvog glazbenog stišavanja na mjestu *pa me zovu pogrebnik* (2:34), Vojko izvedbeno postaje sve glasniji na *Nikad se ne umivan* (2:56), pa još izraženije na *Stalno se ženin* (3:16), tako da posljednja riječ pjesme, *dvojko* (3:36), pada na dinamičkom vrhuncu izvedbe. Na samu riječ *dvojko* nadovezuje se i eho, zvučni efekt koji ponavlja i umnožava Vojkov glas. Teško je oteti se zapažanju da eho akustički udvostručuje ono što je formula cijele pjesme dotad radila verbalno – jedno ime postaje više odjeka istog imena.

Konačno, okoliš pjesme, kao što je već napomenuto, duboko ovisi o mediju u kojem ju recipijent doživljava, a taj je medij u slučaju našeg konkretnog slušanja ili recipijentskog okoliša auditivan i digitalan, što je anticipirano i naslovnom stopljenicom. Dok je Brlekova pjesma recipijentu nudila povratak oka unutar zatvorenog, fiksiranog teksta stranice, "Sharebedžija" kao zvučni zapis u digitalnoj distribuciji recipijentu nudi mogućnost ponovljenog slušanja dijela ili cijele pjesme premotavanjem ili ponovnim pokretanjem zapisa, kao i mogućnost da se obrazac, jednom prepoznat, citira, izdvoji ili nastavi izvan same pjesme.

Mogli bismo stoga reći da pjesma afordira određen način slušanja ili, preciznije, organizaciju slušanja. Recipijent tijekom izvedbe postupno uči kako pjesmu slušati i kako ju pamtiti. Ono što je u prvim stihovima još uvijek pojedinačna dosjetka, nakon nekoliko ponavljanja postaje prepoznatljiv obrazac koji usmjerava očekivanje prema mjestu na kojem će se pojaviti novo imenovanje. Upravo zato što je taj obrazac lako pamtljiv i ritmički stabilan, pjesma afordira njegovo ponovno prizivanje i reprodukciju i izvan vlastite izvedbe. Time se istodobno rasteže i subjektov identitet: svako novo ime privremeno ga određuje, ali ga nijedno ne uspijeva konačno stabilizirati. Takav učinak proizlazi upravo iz međuodnosa konfiguracije stilema i auditivno-digitalnog okoliša u kojem se pjesma ostvaruje.

7. Zaključak

Iz istraživačkog je pitanja “Može li se stil pjesme opisivati kao način na koji tekst organizira vlastitu percepciju, a ne (samo) kao skup jezično-stilskih odabira ili njihovih učinaka?” proizašla potreba za ekostilističkim metodološkim okvirom. Njega smo osmislili uz pomoć Gibsonova razumijevanja afordance, Mooreova povezivanja ekološke psihologije i kognitivne lingvistike te semiotičkih uvida Grupe μ o konfiguracijskom ili tabularnom karakteru stilskih postupaka. Pritom je predloženo razlikovanje četiriju analitičkih razina – okoliš teksta, okoliš recipijenta, konfiguracija stilema i stilističke afordance. Tijekom analiza odabranih pjesama pokazalo se da razine ne funkcioniraju kao niz strogo odvojenih etapa, nego kao međusobno prožeti oslonci koji su nas iznova upućivali na pitanje što tekst, ostvaren u konkretnom mediju, omogućuje recipijentu.

Odabir Brlekove “Songularity” i Vojkove “Sharebedžija” motiviran je činjenicom da obje pjesme velik dio svojega stilogenog potencijala ostvaruju istim tvorbenim postupkom (stapanjem) iz čega proizlazi niz dojmljivih neologizama. Željelo se provjeriti može li se isti stilem u različitim okolišima ponašati posve različito. Pokazalo se da upravo okoliš teksta i okoliš recipijenta odlučuju o tome hoće li stapanje djelovati na recipijenta tako da se zaustavi, dekodira pročitano i, u glasnom čitanju, ponovno stapa ishodišne pojmove, ili tako da ga gura dalje, prije nego što stigne analitički razložiti ponuđeni neologizam. Analiza Brlekove pjesme tako je otkrila da tiskani medij, zajedno s konfiguracijom stopljenica i interpunkcijskih intervencija, recipijenta postupno odvodi od tihog čitanja prema osluškivanju disanja i, u konačnici, prema

izgovaranju pjesme. Naslovljena stopljenica već afordira povratno čitanje i pojačanu pažnju prema samom označitelju, a taj se učinak pojačava prema kraju pjesme. Čitanje se usporava, pogled se vraća na već pročitane dijelove, dok interpunkcija prestaje ispunjavati svoju pravopisnu funkciju i zadaje ritam uzdaha i izdaha. Pjesma, dakle, disanje proizvodi kao način vlastite izvedbe na razini recipijentove percepcije, oblikujući pritom dojam subjektova identiteta koji se ne stabilizira u jednoj točki, nego nastaje kroz neprestano premještanje pažnje između dviju vertikala pjesme.

U slučaju Vojkove "Sharebedžija" kretali smo se kroz posve drugačiju organizaciju istog tvorbenog postupka. Smještena u digitalni i auditivni okoliš rap pjesme, naslovna stopljenica najavljuje praksu dijeljenja kao ono što će se ponavljati cijelom pjesmom – identitet koji se proizvodi i umnožava baš kao i sadržaj na digitalnim platformama. Obrazac koji omogućuje takvo ponavljanje organiziran je u formuli *činim x pa me zovu y*. Ovdje ponovno treba naglasiti važnost uključenosti i prožimanja svih ekostilističkih razina, pogotovo ovisnost o mediju u kojem se ostvaruje tekst. Naime, možemo zamisliti da bi ista proizvoljnost veze između radnje i imena stavila recipijenta tiskanog teksta u poziciju analitičara. Mogao bi se zaustaviti, providjeti kroz ponavljajući obrazac, rješavati zadanu formulu i razlagati ishodišne riječi svake stopljenice. Slično se upravo ostvarilo u spomenutoj lingvostilističkoj analizi kakvu provodi Cvitić (2023), koja, mada u njoj nikad spomenuto, pretpostavlja recipijenta koji Vojkovim pjesmama pristupa kao zapisu, katalogizira figure i uspoređuje pojavnice. Dakle, upravo onu analitičku poziciju koju afordira transkript pjesme. Recipijent auditivnog zapisa upućen je u posve suprotnu poziciju – prema upamćivanju obrasca i njegovoj reprodukciji, npr. na koncertima na kojima publika već zna stihove i nosi izvedbu. Obje su reakcije različite afordancije istog stilema u različitim medijskim susretima.

Uz to što su trebale ovjeriti ponuđeni metodološki okvir, analize navedenih pjesama pokazale su i kakvom tipu teksta možemo pristupiti iz predložene ekostilističke perspektive. Ona nije zamišljena kao univerzalna metoda za analizu svake pjesme. Njezinu heurističku vrijednost ponajprije možemo vezati uz tekstove koji vlastitu materijalnost, medij ili izvedbu uključuju u oblikovanje stilogenog učinka. To bi dakle bili tekstovi koji računaju na oko i uho, ritam, glas, grafiju ili različite medijske okoliše u kojima se ostvaruju. Prostor daljnje primjene otvara se stoga u nekoliko smjerova. U kontekstu suvremene poezije osobito su zanimljivi tekstovi koji eksplicitno tematiziraju ili oblikuju vlastiti medij, npr. vizualna poezija koja organizira stranicu kao perceptivno polje, *spoken word* koja računa na živu izvedbu i kolektivni prijem ili pak pjesme koje transformira digitalna cirkulacija. Jednako bi plodna

bila komparativna analiza različitih medijskih posredništava istog teksta, npr. studijskog i koncertnog zapisa, izvornika i prijevoda koji mijenja zvučnu i grafijsku organizaciju itd. U svim tim slučajevima predložena bi ekostilistička analiza trebala ponuditi odgovor na pitanje: "Kako promatrana konfiguracija stilema ostvarena u određenom mediju i posredovana konkretnom recipijentu postaje perceptivni događaj"?

Literatura

Augustinčić, Tomislav. 2020. "Rušilački pothvat na duge staze" (pristupljeno 14. 5. 2025).

Adams, Kyle. 2008. "Aspects of the Music/Text Relationship in Rap". *MTO, a journal of the Society for Music Theory*, Vol. 14, No. 2. Str. 1–12.

Bagić, Krešimir. 2015. "Stopljenica: riječ, figura, kultura": U: Ryznar, Anera (ur.). Svijet stila, stanja stilistike. Zagreb: stilistika.org (pristupljeno 14. 5. 2025.)

Bagić, Krešimir. 2015. "Zarezi, zagrade i crtice u akciji". *Vijenac*, No. 550. (pristupljeno 12. 5. 2025.)

Bedić, Leonora. 2018. "Vojko V: U Hrvatskoj samo 'Zovi čovika' i 'Čavoglave' imaju 7/8 mjeru". *Muzika.hr* (pristupljeno 10. 5. 2025.).

Brlek, Alen. 2015. *Metakmorfoze*. Zagreb: Algoritam.

Brlek, Alen. 2019. *Sang*. Zagreb: hdp.

Brlek, Alen. 2021. *Pratišina*. Zagreb: Fraktura.

Butković, Lucija. 2017. Alen Brlek: "Pratišina je dio mene i nečeg općeg". (pristupljeno 14. 5. 2025).

Cvitić, Leon. 2023. Vojko V – "Dvojko" (raperski stil). (pristupljeno 12. 5. 2025).

Lakoff, George i Johnson, Mark. 2015. *Metafore koje život znače*. Prev. A. Ryznar. Zagreb: Disput.

Gallese, Vittorio i Lakoff, George. 2005. "The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge". *Cognitive Neuropsychology* No. 21. Str. 1–26.

Gibson, James J. 1966. *The senses considered as perceptual systems*. Boston MA: Houghton Mifflin.

Gibson, James J. 1979. *The ecological approach to visual perception*. London: Lawrence Erlbaum.

Goatly, Andrew. 2022. "Five themes for ecostylistics". *Journal of World Languages*, Vol. 8, No. 3. Str. 443–485.

Groupe µ. 1977. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Pariz: Le Seuil.

Johnson, Mark. 2007. *The meaning of the body.* Chicago: Chicago University Press.

Josić, Ljubica. 2021. *Hrvatska lingvostilistika*. Zagreb: stilistika.org. (pristupljeno 15. 5. 2025.)

Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Ohriner, Mitchell. 2019. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*. New York: Oxford Universiy Press.

Pogačar, Marko. 2020. "I krv i pjesma". (pristupljeno 14. 5. 2025).

Skokić, Darija – Sanjin Sorel. 2022. "Estetika videospota u poeziji Branka Čegeca". *Anafora*, Vol. IX, No. 2. Str. 425–444.

Turner, Mark. 1996. *The literary mind: the origins of thought and language*. New York: Oxford University Press.

Vidić, Adrijana. 2016. "Alen Brlek – Tko poznaje riječi može promijeniti svijet". Najbolje knjige.com (pristupljeno 11. 5. 2025.)

Virdis, Daniela Francesca. 2022. "Ecostylistics: Texts, methodologies and approaches". *Journal of World Languages*, Vol. 8, No. 3. Str. 435–442.

V, Vojko. 2023. "Sharebedžija". *Dvojko*. (pristupljeno 20. 5. 2025.)

V, Vojko. 2025. Sharebedžija (live Dom sportova 11. 11. 2023) (pristupljeno 20. 5. 2025.)

Abstract

This article introduces the concept of ecostylistics as an approach to the analysis of songs that emphasizes the perceptual, bodily and affective dimensions of stylistics effect. Rather than viewing style as a catalogue of stylistic figures, ecostylistics conceives of it as a dynamic relation between language, the body and the environment. The theoretical framwork draws on Gibson's ecological psychology, cognitive linguistics (Lakoff, Johnson, Turner), and the semiotic theory of Groupe μ. Through the analysis of two songs – "Songularity" by Alen Brlek and "Sharebedžija" by Vojko V – the article shows how different media, performative, and coneptual contexts give rise to specific stylistic affordances. Brlek's piece invites silence, breath, and inner attention, while Vojko's rhytmic irony demands auditory alertness and cultural recognition. Ecostylistics is proposed as a methodological framework in which style is not merely a linguistic structure but a sensory event unfolding in relation to the reader or listener.

Keywords: ecostylistics, affordance, environment, Alen Brlek, Vojko V

Marin Andrijašević

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
andrijasevic.marin@yahoo.fr

Semiotički vs. sociosemiotički pristup konceptualizaciji značenja

Sažetak: U ovome tekstu autor promišlja konceptualizaciju značenja kroz prizmu teorijske lingvistike, te na taj način pokazuje kako semiotika i sociosemiotika, svaka na svoj način, omogućuju dorađen pogled na složen pojam značenja. Jasno određujući razliku između semiotičkoga i sociosemiotičkoga pristupa, autor pokazuje njihovu komplementarnost zahvaljujući diskurzivnosti u mogućemu svijetu, koja ponajprije ovisi o stupnju modeliranja stvarnoga svijeta. To omogućuje raščlambu kojom autor ujedno premješta pitanje značenja na razumijevanje, sa svim konsekvencijama koje iz toga proizlaze.

Ključne riječi: značenje, smisao, teorijska lingvistika, semiotika, sociosemiotika, modeliranje, diskurzivnost, mogući svijet, razumijevanje

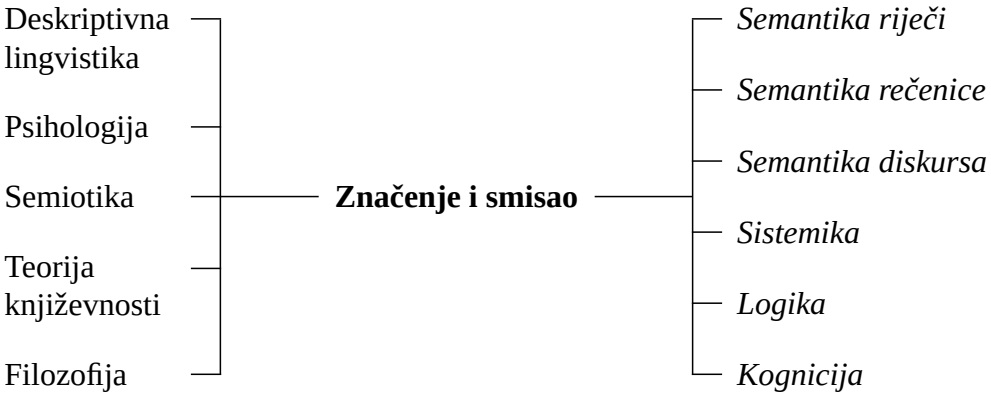
Često nam se pokaže da su najjednostavnija pitanja puno složenija od onoga što smo na početku očekivali i mogu nas nerijetko odvesti u potpuno nepredvidive smjerove. Značenje[1] je jedan od pojmova o kojemu razmišljamo ponajprije onda kada postoji problem, to jest kada ga mi ne pronalazimo, kada ga ne prepoznajemo, kada nismo sigurni u nj. I obratno, o njemu uopće ne razmišljamo kada ga imamo, odnosno kada ga prepoznamo i prihvatimo na prvu.[2] Već smo unaprijed svjesni da je pitanje značenja i jednostavno i složeno.

---

1 Zahvaljujem organizatorima znanstvenoga kolokvija *Prakse čitanja: Pola vijeka Katedre za stilistiku* na pozivu za sudjelovanjem na ovomu skupu, a ovaj je tekst pisana i proširena verzija tada održanoga izlaganja stilističkoj katedri Odsjeka za kroatistiku u čast.

2 Na isti način ne razmišljamo unaprijed o mjestu uzimanja zraka pri izgovaranju rečenica (osim pjevača koji to čine zbog specifičnih i nejednakih dužina muzičkih fraza) sve dok nam iz nekoga razloga ne ponestane zraka. I obratno, razmišljamo li

U općoj lingvistici značenje predstavlja slabiju kariku u jezičnome opisu, odnosno ne definira se i ne opisuje na jednak način kod različitih autora. Tako se možemo prisjetiti da su pisac i lingvist Charles Kay Ogden i književni kritičar i retoričar Ivor Armstrong Richards u svojoj knjizi *The Meaning of Meaning* iz 1923. godine nabrojali 23 značenja termina "značenje", podijeljenih u 16 osnovnih klasa, a danas bismo tomu popisu mogli pridodati još desetak značenja i/ili prilagoditi suvremenome metajeziku. Međutim, tek će dobrim dijelom teorijska lingvistika pokazati ili dati elemente odgovora na svu složenost toga pojma. Već i sam termin "teorijska lingvistika", kada je nastao, izazvao je problem sa značenjem i time potvrdio složenost pojma. Naime, kao što znamo, taj je pojam godine 1968. osmislio kao znanstvenu disciplinu John Lyons u svojoj knjizi *Introduction to Theoretical Linguistics*, što je u ono doba toliko zbunilo lingvističku javnost da njegovu knjigu nisu znali prevesti na druge jezike (a to znači da nisu poznavali značenje toga pojma), pa se često prevodila kao *Opća lingvistika – uvod u teorijsku lingvistiku*. Zašto bi, dakle, teorijska lingvistika mogla pomoći u rješavanju složenosti pojma "značenje"? Zato što ona predstavlja intersekciju, odnosno nalazi se na presjecištu barem pet znanstvenih disciplina, i to deskriptivne lingvistike, psihologije, semiotike, teorije književnosti i filozofije.



Kada je o analizi značenja riječ, tada ne treba izgubiti iz vida, između ostaloga, i empirijsku i metodološku orijentaciju koja u pristupu komunikaciji omogućuje stvaranje i pridonosi stvaranju različitih alata nužnih za opis sve složenijih i raznorodnijih komunikacijskih praksi kojima je danas čovjek, a onda i semiotičar, izložen u svakodnevnom životu, odnosno

o tomu tijekom izgovaranja rečenica, nerijetko to ima za posljedicu višak ili manjak zraka u plućima.

semiotičkom istraživanju.[3] Očito je da se konceptualizacija značenja mijenja i dopunjuje otkako se poziva na tzv. kulturalne studije. Semiotički pogled na značenje ustupa mjesto ili, bolje, proširuje se sociosemiotičkim pogledom. Taj se sociosemiotički pogled u semiotici uvriježio u drugoj polovici devedesetih godina prošloga stoljeća, premda je termin desetak godina ranije uveo Eric Landowski.[4]

Premda postoje različiti pristupi sociosemiotici, odnosno različiti pogledi na predmete takva istraživanja, u pravilu se na sociosemiotiku gleda kao na granu semiotike koja se bavi društvenom diskurzivnošću, ili barem društvenom dimenzijom diskurzivnosti (Lambert 2007: 71). Pri tome, treba podsjetiti da termini "diskurs", "diskurzivan" i "diskurzivnost" u metajeziku predstavljaju predmete značenja, koje proizlazi iz iskaza ili koje određuju društveni subjekti. Naravno, to upućuje na smjer kojim semiotika klizi prema sociosemiotici, očito ne zbog društvene dimenzije označenoga – što bi termin "sociosemiotika" mogao dati naslutiti – nego ponajprije zbog uobičajene analize teksta koja ustupa mjesto analizi diskursa i različitim diskurzivnim praksama, a diskurs postaje ništa drugo doli tekst u iskazu, odnosno postupci koji upravljaju njegovom proizvodnjom. Ili, drukčije rečeno, semiotičari podržavaju i nastavljaju Greimasov pristup (1976), dok ga sociosemiotičari napuštaju ili prevladavaju. Naime, dok za semiotičare vrijedi Greimasova dogma "Hors du texte point de salut!" ("Izvan teksta nema spasa / razumijevanja / značenja!"), za sociosemiotičare tekstovi nisu prirodni po sebi, nego, s jedne su strane, pojedinačan proizvod i, s druge strane, društveni proizvod, a oba pridonose tekstualnoj djelatnosti koja podrazumijeva već spomenute dvije prakse, društvenu i pojedinačnu, dakle praksu koja ponajprije određuje tekst, određuje granice teksta, ali i načine njegova širenja u prostoru, nerijetko i vremenu, kao i moguće primateljeve (ne)sigurnosti u iščitavanju značenja. Naime, ne treba zaboraviti da značenje ovisi o načinu modeliranja, a model nije ništa drugo doli reducirana stvarnost. Dakle, stvarnost, ali reducirana; u značenju se zrcali stvarnost, ali ne u cijelosti. A tko je nositelj redukcije? Čovjek, koji u procesu semioze stvara znak i pridružuje mu značenje. Prema tome, redukcijom odnosno stupnjem redukcije čovjek

3 Andrea Semprini takvu će komunikacijsku praksu nazivati "les occurences de communication". Dok "praksa" podrazumijeva dvosmjernost, francuski "occurences" ostvaruje se bez eksplicitne interakcije. To se može zaključiti iz Semprinijeve upotrebe termina "occurences" (2007: 11).

4 Landowski kaže da je sam upotrijebio taj naziv 1985. godine na jednom znanstvenom kolokviju, ali ga je u pisanom obliku objavio 1989. godine (Landowski 1989).

(i društveno, ali i pojedinačno) stvara i usmjeruje značenje.[5] Semprini će reći da je čisto semiotički, dakle gremasovski pristup, u konačnici naivan i reduktivan (2007: 15). Naivan zato što se ne zna nužno o kojem je tekstu zapravo riječ, a reduktivan zato što isključivo istraživanje teksta zanemaruje, a zapravo ne vidi, sociosemiotičke diskurzivne vrijednosti koje postaju integralnim dijelom teksta. Naime, tekst i kontekst nisu unaprijed određene vrijednosti, oni se opredmećuju istovremeno i uzajamno, a onda se postupno, dakle kroz vrijeme, razlučuju, odjeljuju, a ponekad i suprotstavljaju.[6] Upravo zbog takva procesa različite društvene snage mogu potaknuti, a onda i razvijati različite vizije teksta i konteksta. Kao primjere možemo ovdje spomenuti skorašnji koncert pjevača Thompsona na zagrebačkom Hipodromu ili supstancijalno različite nekrologe i evaluacije nedavno preminuloga pape Franje, te različite tipove polemika u oba slučaja, koje tek sociosemiotika može objasniti svojim instrumentarijem i metodologijom. Ukratko, sociosemiotički se pristup razlikuje od klasičnoga semiotičkoga pristupa ponajviše vokacijom da proširi analizu na sociokulturne semiosfere.

Iz lingvističkoga instrumentarija, semiotika i sociosemiotika preuzimaju različite planove analize značenja i smisla, ponajprije dva osnovna plana koji se odnose na značenje leksičkih jedinica – leksema i značenje gramatičkih jedinica – gramatema. Njima se pridružuju, za semiotiku i sociosemiotiku posebno važni, planovi analize značenja rečenice, teksta i diskursa, a sve se više govori i o značenju fonema (naravno, ne u sosirovskom smislu riječi).

U hrvatskome lingvističkom i semiotičkom metajeziku postoji problem s terminom "značenje", odnosno u našem jeziku – koji za ove termine ne preuzima lekseme iz latinskoga jezika – nema one razlike koja u velikom broju jezika postoji između fr. *signification vs. sens*. (šp. *significado vs. sentido*; engl. *signification vs. sense*; tal. *significato vs. senso*; njem. *Bedeutung vs. Sinn*). U ovome kontekstu mogli bismo u hrvatskom jeziku pretpostaviti dihotomiju značenje *vs*. smisao.[7] Valja napomenuti da ti termini, premda proizlaze iz latinskoga jezika, ni u kojem jeziku nemaju potpuno istu semantičku

5 Gotovo karikaturalan primjer moglo bi biti značenje "automobilskoga motora". Za inženjera strojarstva ono ovisi o tehničkim rješenjima motora, a za vlasnika automobila o, na primjer, potrošnji goriva.

6 Zbog toga smo u govoru o širenju teksta, uz "prostor", spomenuli i "vrijeme" koje se često zanemaruje u analizi, a može se pokazati iznimno relevantnim, *cf. supra*.

7 To je razlog što lingvističko-semiološki definiramo termine "označeno", "značenje" i "smisao" uvijek kao odnose pripadnosti: "označeno" je onaj dio znaka na koji se preslikava neki fenomen iz izvanjezičnoga univerzuma, "značenje" je odnos cijeloga

distribuciju, što se posebno primjećuje pri prevođenju, tj. nekada istu riječ prevodimo kao "značenje", a nekada kao "smisao", a ponekad nalazimo i neka druga rješenja u hrvatskome jeziku. Bilo kako bilo, u ovim indoeuropskim jezicima termini proizlaze iz latinskih supina, tj. nominalnih oblika glagola koje rabimo u derivacijama: od supina *significatum*[8] koji ima značenje 'označivanje', 'značenje', 'najava', i od supina *sensum*[9] koji ima različito, ali komplementarno značenje 'osjećaj', 'način osjećanja', 'percepcija', 'mišljenje', 'ideja', pa tek onda 'značenje riječi'. Drugim riječima engl. *signification* značenje je koje proizlazi iz čovjekova uma, a *sense* je značenje povezano s emocijom i proizašlo jednim dijelom iz emocije, a tek onda i iz misaonoga procesa. U hrvatskome jeziku ta razlika ne postoji, *ne osjećamo* je, odnosno mi je, barem etimološki, ne prepoznajemo.

Semiotički će nam pristup omogućiti daljnje poniranje u *značenje* bez obzira na to o kojemu je planu analize riječ. Za to je dovoljno da si postavimo pitanje: "Na što se odnosi kada kažemo da nešto ima značenje ili čak da nešto ima smisla?" Moguće je dati barem tri suvisla odgovora:

1. Odnosi se, odnosno primjenjuje se na intencionalna ponašanja (dakle, ne na bića ili predmete) ili na rezultate takva ponašanja (zato se i govori o značenju filma, značenju slike...). Naime, značenje, a i smisao doživljavaju se kao koherentnost, kao prilagodba kontekstu.[10]
2. Odnosi se, odnosno primjenjuje se na apstraktne pojmove (značenje života, značenje rada...). Značenje i smisao povezani su s idejom opravdanja nekoga pojma, s njegovim ciljem.
3. Odnosi se, odnosno primjenjuje se na jezične znakove (značenje neke riječi, rečenice, teksta...), kao i na izvanjezične znakove (značenje jednoga osmijeha, pogleda...). To samo govori o tome da, kao i znak, značenje i smisao jesu stvoreni, odnosno postoje kao ideja, kao mentalna predodžba (a tu se ponovno vraćamo de Saussureovu poimanju obaju

znaka (znači i označitelja i označenoga) prema fenomenu iz izvanjezičnoga univerzuma, a "smisao" je ostvarivanje toga odnosa u konkretnoj komunikacijskoj situaciji.

8 To je supin glagola *significo, 1, significavi, significatum* 'označivati', 'davati značenje', 'izražavati', 'najaviti' (a već taj glagol sastavljen je od dva leksema: od imenice *signum* 'oznaka', 'znak', i od glagola *facio, 3, feci, factum* 'činiti').

9 To je supin glagola *sentio, 4, sensi, sensum* 'osjećati'.

10 To jasno odgovara lingvističko-semiološkoj definiciji *smisla* kao ostvarivanju odnosa 'psihički fenomen – izvanjezični univerzum', tj. znaka u konkretnoj komunikacijskoj situaciji, *cf. supra*.

konstitutivnih dijelova znaka).[11]

Sljedeće pitanje koje bi bilo zanimljivo postaviti jest: "Koji su odnosi, tj. kakva je veza među tim različitim, ali komplementarnim značenjima?" Odgovor bi mogao biti: razumijevanje. Znači da pitanje značenja, pa i smisla, premještamo odnosno usmjeravamo prema pojmu "razumijevanja". Stoga je moguće reći da je "značenje" ono što razumijemo kada razumijemo (i ono što ne razumijemo kad ne razumijemo). Dakle, nešto ima značenje kada ima nešto, kada se nešto može razumjeti (bilo da se to može izreći ili ne može izreći). Koliko smo puta pri prevođenju imali problema jer nismo dosegnuli značenje, jer ništa nije imalo smisla; ne možemo prevesti nešto što nema značenja i/ili smisla (u tom slučaju obično prevodilac prvo malo "dotjera" tekst, pa ga onda prevede).

Ima nekoliko prednosti u tome da pitanje "značenja" i "smisla" premjestimo na razumijevanje. Moguće ih je objasniti na sljedeći način:

a) Razumjeti i ne-razumjeti – to su događaji, radnje, postupci iz našega mentalnog života koji su nam bliski, poznati. Zato ni nismo svjesni kada razumijemo. Na taj se način izbjegava opskurnost značenja.
b) Razumjeti i ne-razumjeti – to su događaji, radnje, postupci koji se mogu promatrati, mjeriti, evaluirati uz pomoć konkretnih testova. Drugim riječima, krenemo li od razumijevanja, možemo ga mjeriti (a u školi, na fakultetu i ocjenjivati).
c) Pojam razumijevanja nije isključivo vezan uz lingvistički pristup, nego uključuje i ono što okružuje jezično, dakle – kontekst (npr. razumijemo rečenicu, ali ne razumijemo zašto ju je netko izgovorio "tamo" i "tada").
d) Pojam razumijevanja može uključiti i način razmišljanja koje nije isključivo razumsko, intelektualno, nego je riječ o osjećajnom, emotivnom razumijevanju (npr. kada na kavi slušamo ispovijed drage osobe o njezinim problemima, vrlo često, u želji za davanjem potpore, često ponavljamo: "Razumijem, razumijem...", premda to u ovome kontekstu treba značiti: "Suosjećam, suosjećam...").
e) Nerazumijevanje kao da je vodič za stupnjevanje značenja i smisla. Kao što smo već rekli, kada razumijemo, to ni ne primjećujemo. Međutim,

11 Usp. Saussure 2002; u toj knjizi saznajemo iz de Saussureova (a ne studentskoga) pera djelomično precizniju i eksplicitniju ulogu psihologije i njezin odnos prema općoj lingvistici; o tomu smo govorili na znanstvenom skupu posvećenom Dubravku Škiljanu na Filozofskome fakultetu u Zagrebu 2009. godine.

kada ne razumijemo, onda odmah primijetimo da imamo problem sa značenjem i/ili smislom. To znači da se možemo baviti značenjem i krenemo li od stupnjevanja nerazumijevanja. Naime, ako odmah nešto razumijemo, onda to nije razumijevanje, nego svojevrsna vrsta dekodiranja. O stvarnomu razumijevanju možemo govoriti onda kada ranije nismo razumjeli pa smo postupno sve više razumijevali. Istinsko razumijevanje jest prijelaz od nerazumijevanja prema razumijevanju, što se može usporediti s tzv. heureka efektom.

Kako bismo zaokružili konceptualizaciju značenja u ovoj fazi, a na tragu značenja kao mjerljivoga (i sumjerljivoga) razumijevanja, dobro bi bilo pojam "razumjeti" staviti u dodatnu analogiju prema "vidjeti". To će nam biti puno bliže prisjetimo li se da nam je i u hrvatskom jeziku, a i u mnogim drugim jezicima, potpuno prihvatljiva rečenica: "Vidiš li u čemu je problem?" u značenju "Razumiješ li u čemu je problem?". Mi smo *a priori* spremni, i to činimo, staviti glagol "razumjeti" u analogiju s "vidjeti". Naime, postoje različite situacije u kojima ne vidimo, pa onda ni ne razumijemo. Nabrojat ćemo većinu takvih slučajeva:

1. Ne vidimo ili ništa ne vidimo jer se nema što vidjeti. Nitko ništa ne vidi i ne može vidjeti, dakle ne ovisi o meni, jer nitko ne vidi. Kao jezični primjer mogu poslužiti: slova bez veze (*asdfjklč*), riječi bez veze (*Oblaci onaj boli slikom ispod*). U oba primjera iskazi nisu u skladu s obilježjima jezičnoga koda. Ovakvi primjeri mogu predstavljati problem kada je riječ o književnim tekstovima, kao npr. nadrealista Antonina Artauda, dadaista Tristana Tzare...
2. Ne vidimo ili ništa ne vidimo zbog izvanjskih okolnosti koje nam to ne dopuštaju (mrak, buka...). Kao jezični primjeri mogu poslužiti: sve vrste buke u kanalu (nečitak rukopis, žamor...)
3. Ne vidimo zbog problema u nama (kratkovidnost, loš vid...). Kao jezični primjeri mogu poslužiti: afazija (lezija fokalnoga sistema središnjega živčanog sustava), disfazija (nedostatak kod usvajanja / učenja jezika).
4. Ne vidimo jer nemamo dobar "vizualni prostor", tzv. stereoskopske slike, tj. dvije usporedne slike. Kao jezični primjeri mogu poslužiti: nesporazumi usred nerazumijevanja implicitnoga (a u to se može ubrojiti i pitanje mogu li se pričati vicevi o svemu...).
5. Ne znamo što vidimo jer postoji ambivalentnost, dvosmislenost (crtež koji predstavlja dvije različite stvari, ovisno o tomu s koje strane krenemo u promatranje i dekodiranje crteža). Kao jezični primjeri mogu poslužiti: dvosmislene poruke (namjerne ili nenamjerne), višeznačnost

(homonimija, polisemija).

6. Ne vidimo jer nemamo dovoljno iskustva, znanja (zbog neznanja iz botanike ne prepoznajemo bogatstvo raznolikosti na fotografiji šume). Kao jezični primjeri mogu poslužiti: jezične/leksičke praznine, nerazumijevanje u stranom jeziku.
7. Ne vidimo jer ono što vidimo ne integrira se u naš vidokrug, nije dio našega kulturnog horizonta (ne primjećujemo i/ili ne prepoznajemo zbog različitih kulturnih i društvenih kodova). Kao jezični primjeri mogu poslužiti: tzv. teški tekstovi (filozofski, književni), ali i (ne)kontinuirano učenje gradiva pod godinom.

Iz ovako postavljenih premisa za konceptualizaciju značenja razvidno je da je osim nužne supstitucije u procesu semioze, za značenje iznimno važan postupak modeliranja, to jest stupanj redukcije stvarnosti koji ne ovisi samo o pošiljatelju i primatelju, nego – u ovom sociosemiotičkom pristupu – i o (mogli bismo čak reći i ponajprije) o diskurzivnosti. Ta diskurzivnost proizlazi iz mogućega, a ne stvarnoga, svijeta, u kojemu se susreću, utječu jedan na drugoga u stalnoj interakciji, tekstualni prostor, diskurzivni prostor i sociokulturni prostor.[12] Takav tip diskurzivnosti potvrdom je i razlogom što je sociosemiotička analiza značenja nužno složenija od tradicionalnih semantičkih pristupa.

Literatura

Andrijašević, Marin. 2025. “Osam godina u Varšavi – sociosemiotički pristup Benešićevoj memoarskoj prozi”. U: *Između Save i Dunava. Zbornik radova sa skupa Jubilarni XX. Dani Julija Benešića* (ur. Anica Bilić, Ivana Filipović Petrović, Jadranka Gvozdanović i dr.). Zagreb – Ilok: HAZU i Muzej grada Vukovara.

Greimas, Algirdas Julien. 1976. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Éditions du Seuil.

Lambert, Frédéric. 2007. “Les avatars de la liberté – Ouvertures sémiologiques”. U: *Analyser la communication II – Regards sociosémiotiques* (ur. Andrea Semprini). Paris: L’Harmattan.

Landowski, Eric. 1989. *La société réfléchie – Essais de socio-sémiotique*. Paris: Éditions du Seuil.

12 O sociosemiotičkome pojmu “mogući svijet” govorili smo u: Andrijašević 2025: 16.

Lyons, John. 1968. *Introduction to Theoretical Linguistics*. London: Cambridge University Press.

Saussure, Ferdinand de. 2002. *Écrits de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard.

Semprini, Andrea. 2007. "Sémiotique et après". U: *Analyser la communication II – Regards sociosémiotiques* (ur. Andrea Semprini). Paris: L'Harmattan.

Semiotic vs. Sociosemiotic Approach to Conceptualization of Meaning

Summary: In this text, the author considers the conceptualization of meaning through the prism of theoretical linguistics, and in this way shows how semiotics and sociosemiotics, each in its own way, provide a refined view of the complex concept of meaning. By clearly defining the difference between the semiotic and sociosemiotic approaches, the author shows their complementarity due to the discursiveness in the possible world, which primarily depends on the degree of modeling of the real world. This enables an analysis in which the author simultaneously shifts the question of meaning to understanding, with all the consequences that arise from this.

Key words: signification, sense, theoretical linguistics, semiotics, sociosemiotics, modeling, discursiveness, possible world, understanding

2. Stilistika u digitalno doba

Ljubica Josić

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
ljubica.josic2@lzmk.hr

Kritička analiza diskursa i medijski diskurs hrvatskoga jezika

Sažetak: U radu se donosi pregled dosadašnjih dosegâ kritičke analize diskursa (engl. *critical discourse analysis,* CDA) okrenute medijskomu diskursu hrvatskoga jezika. S obzirom na to da je kritička analiza diskursa usmjerena na proučavanje načina verbalnim i neverbalnim diskursom ostvarenih odnosa vezanih uz ideologiju, identitet i moć, primjena je njezine perspektive na medijski diskurs, koji odražava društvene prijepore te kao oblik javnoga diskursa ima važnu ulogu u formiranju stavova i znanja, obećavajuća. Kritička analiza medijskoga diskursa, zanimajući se za kontrolu nad društvenim resursima koja se ostvaruje različitim oblicima manipulacije, diskriminacije i polarizacije, najčešće tematizira u medijskim sadržajima oblikovan odnos prema manjinskim i vulnerabilnim skupinama, rodnu neravnopravnost, kolektivni identitet, nacionalizam i populizam, pokazujući među ostalim kako mediji mogu naturalizirati pojedine tipove diskursa. U kritičkoj analizi medijskoga diskursa hrvatskoga jezika sadržavan je dio nabrojenih tema; pretežu istraživanja koja se bave migracijskim diskursom, zastupljen je i diskurs pandemije COVID-19 te diskurs rodne neravnopravnosti, a posljednjih godina otvara se tema diskursa povezanoga sa starenjem. Cilj je rada, uz pregled tematske zastupljenosti, donijeti uvid u pojedinačne prinose, s posebnim osvrtom na ondje sadržavane analitičke alate, te zaključiti među ostalim koji su aspekti medijskoga diskursa hrvatskoga jezika u okviru primjene kritičke analize diskursa zasad neistraženi.

Ključne riječi: kritička analiza diskursa, stilistika, hrvatski jezik, medijski diskurs, migracijski diskurs

1. Uvod

Kritička analiza diskursa oslanja se u nazivu na jedan od semantički najprotegljivijih lingvističkih termina, koji je nadređen tipskoj raznolikosti tekstova te vezan uz jezične ostvaraje u društvenom, kulturnom i komunikacijskom kontekstu. Kako navode Wodak i Meyer (2009: 3), primjeri među ostalim medijskoga diskursa i populističkoga diskursa ilustriraju kako je u slučaju "diskursa" riječ o *terminusu technicusu* široka značenjskoga raspona, uključujući registar i politički program. Referirajući se na polisemičnost temeljnoga termina kritičke analize diskursa, Fairclough (2012: 9) na prvom mjestu navodi "stvaranje značenja kao element društvenoga procesa", potom "jezik povezan s određenim društvenim područjem ili praksom" i "način konstruiranja aspekata svijeta povezanih s određenom društvenom perspektivom". Zalažući se za ishodište u najopćenitijem značenju od nabrojenih, proizvodnji društvenoga značenja, isti autor analizu diskursa vezuje uz različite "semiotičke modalitete, od kojih je jezik samo jedan" (ibid.). Neverbalna komunikacija, među ostalim posebice u medijskome diskursu važni vizualni kodovi, uključuje se u kritičku analizu diskursa multimodalnim pristupom, pri čemu se vizualne sastavnice, donekle nalik na odnos između jezičnih jedinica i njihovih gramatičkih opisa, mogu promatrati s pomoću "vizualne gramatike" (Kress i van Leeuwen 2006).

Uz diskurs, kritička analiza diskursa najčešće obuhvaća pojmove poput "moći, dominacije, hegemonije, ideologije, klase, spola, rase, diskriminacije, interesa, reprodukcije, institucije, društvenih struktura i društvenoga poretka" (van Dijk 2015: 468), dijalektički premošćujući razdjelbu na mikrorazinu (jezične značajke, govorne strategije, interakcijski kontekst) i makrorazinu društvenih struktura (moć, ideologija, nejednakost i dr.). Baveći se jezičnom uporabom, kritička analiza diskursa prema predmetu proučavanja srodna je tradicionalnoj stilistici, no jezične značajke promatra u širem društvenom kontekstu, a njezine "tehnike interpretacije diskursa dominacije" primjenjive su, kako ističe Katnić-Bakaršić (2003: 43), u suvremenoj stilistici diskursa.

2. Heterogena perspektiva o društvu koje valja osnaživati

Konstituirana u prvoj polovici 1990-ih, kritička analiza diskursa, oslonjena u poticajima kritičke teorije (tzv. frankfurtska škola) i analize diskursa (M. Bahtin, M. Foucault, J. Derrida), kronološki se i izvorišno nadovezala na

kritičku lingvistiku utemeljenu potkraj 1970-ih u radovima Rogera Fowlera, Boba Hodgea, Gunthera Kressa i Tonyja Trewa, okupljenima u znamenitu zborniku *Language and Control* (1979), u središtu kojih je međuovisnost jezika i društvenih struktura. U odnosu na predšasničke paradigme u jezikoslovlju obrat se sastojao u društvenoj oblikotvornosti jezične uporabe – jezik "nije samo posljedica ili odraz društvene organizacije i procesa, već je dio društvenoga procesa", pri čemu "konstituira društvena značenja i stoga društvene prakse" (Fowler i dr. 2018 [1979]: I). Kritička analiza diskursa baštini od kritičke lingvistike pomnjivu lingvističku analizu, s pomoću koje nastoji razumjeti konstruiranje obrazaca društvene moći. Interdisciplinarno je ili, prema nekim istraživačima, transdisciplinarno orijentirana, primjenjuje se u humanističkim i društvenim područjima. Obuhvaća širok raspon pristupa okrenutih društvenoj (Norman Fairclough), društveno-povijesnoj (Ruth Wodak), društveno-kognitivnoj (Teun A. van Dijk) i društveno-semiotičkoj perspektivi (Gunther Kress i van Leeuwen) (o značajkama pojedinih pristupa vidi u: Čolović, De Castro Burica i Šimičić 2021: 147–152; Matić 2023: 78–102). Ističući kako kritička analiza diskursa nije metoda analize diskursa već područje znanstvene prakse, van Dijk (2008: 2; 2015: 465) ustrajava na značenjski prikladnijem nazivu "kritičke studije diskursa".

Baveći se odnosom jezika i mehanizama moći kao nužnih dijelova društvenih struktura i procesa u kojima se proizvodi nejednakost, kritička analiza diskursa problemski je usmjerena, interpretativna i objasnidbena (Fairclough i Wodak 1997, Wodak i Meyer 2009). Pretičak "kritički" u analizi diskursa vezan je uz dijalektiku jezika i odnosa nejednakosti proizašlih iz društvene moći. Upozoravajući na potrebu istraživanja i onih diskursa koji su dio društvenih promjena te prinos osnaživanju jezičnih zajednica, Rogers (2018) među onim je kritičarima koji se zalažu za nadopunjujući pristup kritičkomu – "pozitivnu analizu diskursa, PDA", konstruktivno odabirući tekstove i komunikacijske prakse koje nisu obilježene izravnim ili latentnim diskurzivnim oblicima diskriminacije već stvaraju pozitivne društvene pomake.

Pristupi kritičke analize diskursa oslanjaju se o analizu jezičnih i stilskih obilježja u kontekstu oblikovanom kulturnim, povijesnim i političkim silnicama, istražujući njihovu dijalektičku povezanost. Nije riječ samo o sadržajnom utiskivanju diskurzivnih tragova u šire shvaćen društveni kontekst nego o aktivnoj ulozi tih tragova kao oblika društvenoga djelovanja. Rabeći jezičnu analizu kao temeljni metodološki instrument, kritička analiza diskursa nadilazi katalogizaciju jezičnih izbora i njihovu deskripciju; uključuje primjerice leksičke izbore, stilske figure, gramatičke konstrukcije i aspekte suprasintakse, koje potom analizira unutar sukreiranja odnosa moći i s njom

povezanom neravnopravnosti. Van Dijk (2008: 2–3) navodi kako (kritičke) studije diskursa promatranjem, deskripcijom i drugim vrstama analize obuhvaćaju raznovrsne aspekte diskursnih struktura i strategija te među ostalim, uz stilistiku, uključuju gramatičku analizu, pragmatičku analizu govornih i komunikacijskih činova, retoričku analizu, analizu specifičnih (npr. žanrovskih) struktura, analizu razgovora u interakciji te semiotičku analizu zvukova, slika i drugih multimodalnih svojstava diskursa i interakcije. Diskurs, pisani ili govoreni, verbalni ili neverbalni, jednojezični ili višejezični, "uvijek ima povijesnu, društvenu, funkcionalnu i religijsku dimenziju" (Bednarek 2006: 12). Kritička analiza diskursa obuhvaća pristupe koji različito zahvaćaju navedenu diskursnu višedimenzionalnost, nazivi pojedinih pristupa najčešće su okrenuti pak društvenomu i povijesnomu.

3. Kritička analiza diskursa i medijski diskurs

Baveći se privilegiranim pristupom društvenim resursima kao temeljem moći određenih društvenih skupina, kritička analiza diskursa prirodno je usmjerena na način na koji se diskurzivna stvarnost oblikuje u medijskom diskursu kao obliku javnoga diskursa. Prema O'Keeffe (2012: 441), medijski diskurs obuhvaća usmenu ili pisanu komunikaciju ostvarenu emitiranjem ili posredovanjem platforme za emitiranje, namijenjenu publici (čitateljima, slušateljima ili gledateljima) koja u tradicionalnim medijima ne može trenutačno odgovoriti na primljeni diskurs, ali s pojavom novih medija i hibridizacijom žanrova može u realnom vremenu odgovarati na primljene medijske poruke. Istraživači su posebnu pozornost usmjerili na vijesti; držeći da su proizvod društvenoga i političkoga svijeta koji tematiziraju, o njima je iz perspektive kritičke lingvistike pisao Fowler (1991), diskriminatornim i predrasudnim diskurzivnim značajkama tradicionalnoga izvješćivanja s pomoću trodimenzionalnoga okvira teksta (konteksta), diskurzivnih praksa (proizvodnja, distribucija i konzumacija) te društvene i kulturne perspektive bavio se Fairclough (1995), a Biber i sur. u svojoj su gramatici engleskoga jezika (*Longman Grammar of Spoken and Written English*, 1999) izdvojili među četirima registrima vijesti, razgovor, fikciju i akademsko pisanje. Upućujući na složenost ostvarivanja medija u socioekonomskom i komunikacijskom kontekstu, Bednarek (2006: 5) referirala se na područja koja, prema Bellu (1991), analiza jezika medija treba obuhvatiti: 1. žanrove kao "osobitu vrstu medijskoga sadržaja" (vijesti, reklame, vremenska prognoza i dr.); 2. prenositelje medijskoga sadržaja – publikacije, televizijski programi, radijske postaje *(media*

outlets); 3. pojedine medijske sadržaje koji će biti promatrani u određenom periodu *(media outputs).* Kako upozorava Mayr (2008), odlučujuću ulogu u proizvodnji vijesti imaju institucije, npr. novinske agencije i administrativne organizacije, ostvarujući kontrolu nad time da se medijskim porukama interesi društvenih skupina s najvećom moći prikažu relevantnima za ostale. Napominjući kako "one skupine koje kontroliraju najutjecajniji diskurs također imaju više prilika da neizravno kontroliraju umove i postupke drugih" (2015: 470), van Dijk postavlja pitanja vezana uz načine na koje skupine s društvenom moći kontroliraju "tekst i kontekst javnoga diskursa" (kontrola komunikacijske situacije, zastupljenih tema te diskursnih struktura), upućuje na diskursno zloupotrebljavanje moći i društvene posljedice takve zlouporabe. Neupitno je da diskurzivno oblikovanje medijskih poruka utječe na konstruiranje stavova i znanja, odvija se u složenim društvenim procesima i stoga je uokvireno transformacijom različitih značenjskih kodova. Bilo da je riječ o državnim, privatnim ili neprofitnim medijima, proizvodnja njihova sadržaja odvija se u odnosima moći i privilegiranoga pristupa oblikovanju javnoga diskursa. Kritička analiza diskursa okrenuta medijima obuhvatila je postupno, nakon vijesti, različite novinarske žanrove i tipove diskursa (govoreni i pisani), analizirajući jezične činjenice kao strukture medijskoga diskursa, npr. leksik, ekspresivnost i metaforičnost iskaza. Ramanathan i Tan (2015: 66), ističući kako masovni mediji imaju važnu ulogu u proizvodnji uvjerenja, predrasuda i dominacije nad društvenim kontekstom, s tendencijom marginaliziranja Drugih i pogrješnim interpretacijama događaja, zaključuju kako je kritička analiza diskursa "moćan alat u dekonstruiranju tekstova jer proučava namjeravane ideološke reprezentacije". Isti autori donose pregled kritičke analize diskursa primijenjene na medijski diskurs, iz kojeg je razvidno da se istraživači iz obuhvaćena uzorka najčešće odlučuju za Faircloughov trodimenzijski model, potom za van Dijkov sociokognitivni pristup te naposljetku za njegov ideološki kvadrat, istraživačke ciljeve pretežno vezujući uz odnos jezika i ideološke reprezentacije. Žanrovski gledano, pretežno se istražuju vijesti, zastupljeni su i magazini (reklame), obuhvaćen je, uz pisani, i govorni diskurs (televizijski informativni program, *talk show*). Navedena analiza bila je poticajna i za donošenje pregleda dosadašnjih nalaza kritičke analize diskursa u medijskom diskursu hrvatskoga jezika u ovom radu, pri čemu su uzeti u obzir oni radovi i monografije u kojima su autori deklarirali kritičku analizu diskursa kao temeljnu perspektivu istraživanja.

Kada se motri odnos diskursa i društvenih, kulturnih te političkih struktura u digitalnom dobu, neki teoretičari, npr. Esposito i Khosravinik (2024), upućuju na ambivalentnost povezivosti; s jedne strane razvija se *hashtag* aktivizam,

a s druge se pridonosi pojačavanju, čak i promicanju diskursa nasilja, mržnje i terorizma. Isti autori ističu kako mediji i komunikacijska tehnologija u svojem spletu prirodno odgovaraju predmetu proučavanja kritičke analize diskursa; riječ je o tehnologijama formiranom diskursu, s pretpostavkom da diskurs proizlazi iz "vršenja moći kako bi se utjecalo na živote oko nas" (Esposito i Khosravinik 2024: 2). Nadalje, upozoravaju kako razmišljanja o moći, kontroli i manipulaciji, koja karakteriziraju velik dio kritičke analize diskursa, problematiziraju same značajke odnosa medija i društva u cjelini. Razrađuju postavke "kritičkih diskursnih studija društvenih medija, SM-CDS", usmjerenih na digitalne diskurzivne prakse, uzimajući u obzir utjecaj tehnologija u oblikovanju značenja medijskih poruka, te proizvodnju, distribuciju i konzumaciju digitalnoga sadržaja. Pod diskursom autori podrazumijevaju "različite forme strukturirane reprezentacije u široku rasponu komunikacijskih modaliteta", među kojima obuhvaćaju primjerice dijeljenja *(shares)*, označivanja *(tags)*, obilježavanja ključnim riječima *(hashtags)*, strategije proizvodnje lažnih vijesti te strategije *click-baitinga* (Esposito i Khosravinik 2024: 9). Kritičke diskursne studije društvenih medija bave se temama poput mizoginije, nacionalnoga identiteta, društvenoga aktivizma i terorizma u kontekstu društvenih medija (Smith i Sissons 2025: 247) te su nesumnjivo velik potencijal za otkrivanje diskursom proizvedenih mehanizama moći.

4. Migracijski diskurs u hrvatskim elektroničkim medijima i tiskanim dnevnim periodicima

Medijska pozornost polovicom drugoga desetljeća XXI. stoljeća bila je usmjerena na globalne migracijske procese, koji su u to doba u Europi doživjeli vrhunac. Medijski izvještaji o migrantima kao prostorno i etnički izmještenoj društvenoj skupini potencijalno mogu biti obilježeni neizravnim elementima diskriminatornoga govora. Jezična sredstva kojima se konstruira prikaz migranata utječu na oblikovanje stavova o društvenim procesima vezanima uz suvremene migracije, zbog čega je doseg kritičke analize diskursa, predmet koje je proučavanje migracijskoga diskursa, iznimno važan za produbljivanje spoznaja o svjetotvornosti jezika, odnosima moći i s njima povezanim medijskim portretiranjem Drugoga. Migracijskomu diskursu brojni su autori posvetili pozornost, stoga je očekivano da bude i među zastupljenim temama kritičke analize diskursa u istraživanju medijskoga diskursa hrvatskoga jezika (Dobrić Basaneže i Ostojić 2021, Pajnić 2021, Matić 2023, Kardov i Popović

2025). Valja dodati da su se diskursnim oblikovanjem prikaza migranata bavili i drugi autori, među ostalima Bezić i Petrović (2019) koje su rabeći diskursno-povijesni pristup M. Reisigla i R. Wodak u korpusu jednomjesečno praćene britanske i talijanske dnevne periodike analizu usredištile u leksičke izbore – strategije nominacije (npr. uporaba bliskoznačnica, figuriranost iskaza, metafore vode, rata i trgovine) i predikacije (oprjeka Mi/Oni).

Analiza Dobrić Basaneže i Ostojić (2021) teoretsko-metodološkoga je oslonca u britanskoj kritičkoj analizi migracijskoga diskursa u kojoj je ostvarena plodonosna sinergija kombinacijom kritičke analize diskursa i korpusne lingvistike. Rezultati Dobrić Basaneže i Ostojić (2021) upućuju na to da se u jeziku hrvatskih medija prenosi i proizvodi nejednako postupanje prema navedenoj društvenoj skupini, pokazujući kako je izvještavanje o migracijskim procesima konstrukcijski proces društvene hijerarhizacije utemeljene na perpetuiranju nepovoljnoga položaja Drugih. Autorice polaze od razlike u medijskoj, ponajprije frazeološkoj i gramatičkoj uporabi pojmovlja “migrant”, “imigrant”, “izbjeglica” i “azilant”. Postupak koji rabe jest korpusno utemeljeno izdvajanje više stotina tisuća riječi te analiza njihovih kolokacija, uključujući pozitivno ili negativno intoniran stav, iza kojeg se zahvaća društveni kontekst, povijesni, politički, kulturološki, pravni i drugi. Istraživački uzorak obuhvaća hrvatsko elektroničko novinarstvo u najširem smislu, publikacije koje izlaze u tradicionalnom obliku i elektronički, te se primjenjuju kriteriji: frekventnost objavljivanja, doseg, politička usmjerenost i stil. Nastojeći utvrditi postoji li razlika između migracijskoga diskursa u pojedinim razdobljima, korpusi se razdjeljuju u vremenski određene potkorpuse, a reprezentativnost korpusa postiže se uključivanjem u nj hrvatskih nacionalnih i regionalnih elektroničkih izdanja. U metodologiji se među ostalim primjenjuje softver Sketch Engine i njegovi alat Keywords, Word Sketch i Concordance. Uz ostalo, rezultati pokazuju čestu uporabu metafora vezanih uz vodu (“dotok azilanata”, “val migranata” i dr.), češću uporabu potentne kolokacije “integracija” od 2015. naovamo, potom “zapošljavanje”, “osposobljavanje”, “suradnja”, “smještaj” i “zbrinjavanje” kao najčešće u posljednjem istraživanom razdoblju. Autorice u obzir uzimaju dugotrajnost kritičke analize diskursa, zbog čega se primjerice odlučuju na analizu određenog broja tekstova potkorpusa, istražujući u njima odnos medija prema autoritetima (npr. službena izvješća Republike Hrvatske), u nekima od njih detektirajući i blagu ironiju. Nalazi su pokazali kako migracijski diskurs u hrvatskim elektroničkim izdanjima nije u tolikoj mjeri diskriminatoran kao u britanskim medijima, ali ipak pridonosi stvaranju ksenofobičnih stavova u javnosti. Iako se u hrvatskom medijskom diskursu otvoreno ne pokazuje diskriminacija, ona se ostvaruje jezičnim

sredstvima kojima se dehumaniziraju vulnerabilne skupine i portretiraju kao opasne. Diskriminacija se proizvodi na frazeološkoj i gramatičkoj razini, rabe se među ostalim diskriminacijske kolokacije. Iako hrvatski mediji uglavnom kritiziraju Vladu, izravno ili neizravno, zbog neefikasne migrantske politike, uvidi istraživanja utvrđuju da su mediji suodgovorni za neprijateljski diskurs vezan uz migracijske teme.

Istraživanjem migracijskoga diskursa u kolumnama hrvatskih dnevnih novina bavi se Pajnić (2021). Korpus se temelji na četirima dnevnim novinama *(Jutarnji list, Večernji list, Slobodna Dalmacija, Glas Slavonije)* i njihovim mrežnim portalima, promatranima tijekom jednogodišnjega razdoblja izlaženja (2015–16), iz kojeg su ekstrahirani prilozi vezani uz migraciju. Metodološka su uporišta Faircloughov trodimenzijski model te diskursne strategije Wodakina i Reisigleova diskursno-povijesnoga pristupa. Autorica se isprva bavi jezičnim obilježjima korpusa, među ostalim imenovanjem i opisivanjem subjekata u migracijskom procesu te imenovanjem procesa i prostora migracije (Faircloughova dimenzija diskursa kao teksta). Potom se bavi Faircloughovom dimenzijom diskursne prakse, uzimajući među ostalim u obzir reprezentativne elemente vizualnoga diskursa (dominantni motivi, ikonična fotografija, odnosi moći, način prikazivanja subjekata s obzirom na pojedinačno i skupno, metonimija i antiteza kao vizualne stilske figure te posebnost vizualnih prikaza u kolumnama), konceptualnu metaforu u migracijskome diskursu, te interdiskurzivne prakse vezane uz humanitarni diskurs. Naposljetku je uključena Faircloughova dimenzija društvene prakse: politički kontekst migracija, kvantitativna analiza podataka, retorika političkih subjekata, politička korektnost, koncept humanosti i humanitarnosti, identitet Europe u migracijskome diskursu i dr. Uvidi istraživanja pokazali su među ostalim uporabne razlike u bliskoznačnicama značenjski vezanima uz migracijski diskurs, korištenje idealizirane sintagme za odredište *(obećana zemlja, novi* ili *bolji život)* pri imenovanju prostora kretanja te dominantnu metaforu migracije kao kretanja vode koja je postala naturalizirana, kao i načine kojima vizualni diskurs nadograđuje humanitarni diskurs ili sugerira oprečnost *Oni* i *Mi.*

U zasad jedinoj objavljenoj monografiji u cijelosti posvećenoj kritičkoj analizi diskursa u nas Matić (2023) znatan udio posvećuje migracijskomu diskursu. Nakon uvoda koji obuhvaća situacijski kontekst, društvene prakse te diskurzivne prakse, uporišno ponajviše u van Dijkovim radovima, autorica analizira novinske članke koji prikazuju važne događaje vezane uz migrantske teme objavljene u hrvatskim dnevnicima tijekom rujna 2015. Istraživačkim korpusom obuhvaćene su dvoje nacionalne novine te pet regionalnih novina.

Metodološki je okvir diskursno-povijesni Reisigla i Wodak koji poticajnim nudi pet ključnih pitanja važnih za istraživanje diskriminacije, ksenofobije i isključivanje pripadnika manjinske zajednice, a odnose se među ostalim na referencijske, predikacijske i argumentacijske diskursne strategije. Prema Wodak, istraživanje u obzir uzima četiri sloja konteksta: intertekstualne i interdiskurzivne odnose, izvanjezične društvene varijable, povijest teksta i organizacija te institucionalni okvir specifičnoga konteksta situacije. Analiziraju se naslovi članaka te globalna, potom i lokalna značenja tekstova novinskih članaka. Rezultati među ostalim pokazuju da su migranti predikacijskim strategijama prikazani neindividualizirano, kao skupina "nesretnih", predstavljeni su ustaljenim metaforama kao "val" ili "kriza", pri čemu se ističe kako se autori koriste raznovrsnim jezičnim sredstvima "kako bi oblikovali informacije te uključili ili isključili podatke koji prikrivaju njihovu političku pristranost" (Matić 2023: 223).

Lovačkim diskursnim strategijama u medijskom prikazu iregulariziranih migranata na hrvatskim medijskim portalima 2018–19. bave se Kardov i Popović (2025). Istraživački korpus omeđen je prema kriteriju najveće posjećenosti te obuhvaća mrežne portale televizija s nacionalnom koncesijom, informativne mrežne portale, elektroničke publikacije, regionalne i lokalne portale. Istraživanje se bavi diskurzivnim načinom na koji se migranti oblikuju kao "kulturno radikalno drugačija vrsta ljudi" i "beznadno" isključena društvena skupina, strukturno reprezentirana isključivo posredno – "samo kroz priče svjedoka i uz pomoć tragova, materijalnih ostataka ili zvukova, jer kao beznadno isključeni ne mogu ni na koji način biti uključeni u postojeću društvenu stvarnost" (Kardov i Popović 2025: 121). Nadalje, diskursni prikaz iregulariziranih migranata otkriva odnos moći koji je u temelju lova na izravan način, kroz medijski korištene izraze, kao i neizravno, s jednim od zaključaka kako "mediji sudjeluju u uspostavi i reprodukciji predatorskih odnosa", pri čemu "lovački diskurs otkriva specifičnu praksu i perspektivu autonomnog političkog subjekta koji strahuje od odsustva državnog nadzora, koji zbog tog odsustva osjeća krizu pa uvijek iznova pokušava kolonizirati i osvojiti prostor koji je donedavno bio stabilan i zadan" (Kardov i Popović 2025: 124).

5. Manipulacija u medijskom diskursu hrvatskih informativnih mrežnih portala

Jedna od zastupljenih tema u kritičkoj analizi diskursa usmjerenoj medijskomu diskursu hrvatskoga jezika jest manipulacija kao oblik zlouporabe moći (Vrtič i Car 2016, Miletić i Perić 2022). Vrtič i Car u radu istražuju naslove 340 priloga pet najposjećenijih hrvatskih *online*-medija *(24sata.hr, Jutarnji.hr, Vecernji.hr, Dnevnik.hr* i *Net.hr)* koji se odnose na hrvatsku predsjednicu Kolindu Grabar-Kitarović tijekom prvoga mjeseca njezina predsjedničkoga mandata 2015., radi utvrđivanja kako jezične strukture medijskoga diskursa, u kojima se potencijalno ostvaruju manipulacijske strategije, potvrđuju ili osporavaju odnose moći i dominacije u društvu. Primijenjen je spomenuti Faircloughov trodimenzijski model, a u kontekstu pak imenovanja proučavaju se leksički izbor, među ostalim upotreba zamjenica kao jednog od načina imenovanja društvenih aktera, te metafore – napose prikaz politike kao rata, potom se naslovi istražuju s aspekta intertekstualnosti te interdiskurzivnosti, pri čemu su među ostalim uočena obilježja koja pokazuju kako prakse diskursa zabave ulaze u politički diskurs, naposljetku se analizira izbor tema, zastupljen i prešućen, vezan uz naslove koji se referiraju na Grabar-Kitarović. Nalazi istraživanja upućuju na proizvodnju društvene nejednakosti temeljenu na rodnoj reprezentaciji: "Kritička analiza diskursa navedenog uzorka naslova pokazala je da izbor antroponimijske kategorije osobno ime (Kolinda) za imenovanje predsjednice Grabar-Kitarović, način imenovanja koji prevladava u medijima 24sata.hr i Jutarnji.hr, ne treba samo promatrati u okviru procesa tabloidizacije politike nego i u okviru odnosa prema ženama u hrvatskim medijima te osobito u okviru (jezičnih) sredstava koja se koriste kako bi se oduzeo autoritet i smanjila moć imenovanog društvenog aktera" (Vrtič i Car 2016: 161).

Miletić i Perić (2022) manipulaciju u doba koronakrize u medijskom diskursu i u njemu sadržavanu političkom diskursu analiziraju s uporištem u van Dijkovim strategijama manipulacije, polazno vezanima uz interakcijske strategije odnosa *Mi* i *Oni*, promatranima u sintaksi (naglašen red riječi, umetnute rečenice, ponavljanja i dr.), semantici (metafore, negativno te pozitivno obojen leksik) i pragmalingvistici (odnos *nas* i *njih*). Istraživački korpus dvojezičan je; obuhvaća informativne mrežne portale *Večernji list* i *Der Spiegel*, članci kojih su objavljeni unutar dvomjesečnog promatranog razdoblja, 315 članaka iz hrvatskoga dijela korpusa te 1974 iz njemačkoga dijela korpusa, izdvojeni su prema ključnim riječima (korona, COVID-19, *lock-down* i cjepivo) i uzeti u obzir ako sadržavaju izravne navode epidemiologa, političara

i ostalih relevantnih društvenih aktera. Proučavanjem manipulativnih sredstava kao diskurzivnih sastavnica autorice detektiraju odnose moći i jezika, napose u leksiku kojim se "pokušava utjecati na široko čitateljstvo, izazvati u njemu strah i navesti ga na pridržavanje mjera" (Miletić i Perić 2022: 143). Diskurse se definira kao "virtualne tekstualne korpuse čiji se sastav određuje sadržajnim, tj. semantičkim kriterijima" (Miletić i Perić 2022: 144) te se u nalazima istraživanja pokazuje znatnija uporaba manipulacijskih diskursnih strategija u hrvatskom korpusu (26,98 %) u odnosu na strategije korištene u njemačkom korpusu (10,08 %). Nadalje, u hrvatskom korpusu negativno prikazani *oni* obuhvaćaju 51 % primjera, pozitivan prikaz *nas* 40 % primjera, 9 % primjera sadržava konstatiranje *njih* i *nas*, a u njemačkom korpusu negativno prikazani *oni* zabilježeni su u 47 % primjera, pozitivan prikaz *nas* u 50 % te u 3 % konstatiranje *njih* i *nas*. Nalazi istraživanja među ostalim govore da su u hrvatskom korpusu *oni* češće prikazani negativno, najčešće kroz okrivljivanje, a u njemačkom korpusu otkriven je veći naglasak na pozitivnim stranama *nas* kroz jačanje zajedništva. Uvidi pokazuju da je manipulacija sadržavana u obama korpusima, učestalije pak u hrvatskom korpusu.

6. Hrvatski novinski diskurs o starenju

Naslovnom temom hrvatski kritičari analize diskursa bave se u posljednjih nekoliko godina (Matić 2024; 2025). Na teoretskim postavkama Faircloughove teorije o društvenoj uvjetovanosti i istodobno društveno-oblikotvornoj značajki (medijskoga) diskursa, u jednomjesečnom razdoblju istražuje se je li diskurzivno formiranje dobizma kao vrste diskriminacije "rezultat negativnih stereotipa i predrasuda prema starijim osobama koje su pretežno predstavljene kao uniformna skupina koja dijeli manje-više iste osobine na istoj razini fizičkih ili mentalnih sposobnosti, te su stoga deindividualizirane i obezvrijeđene" (Matić 2024: 176). Proučavajući nekoliko hrvatskih tiskanih dnevnih publikacija, uključujući njihove raznovrsne priloge, kao i tematskom usmjerenošću razjedinjene tjednike i specijalizirana izdanja, autorica se zanima za to kako medijski tekstovi odražavaju trendove, ali i pridonose stvaranju stereotipa vezanih uza starenje. Na Faircloughovu tragu uzima u obzir jezične i semantičke značajke teksta (ekspresivne, iskustvene, relacijske vrijednosti, metaforičnost iskaza) te se, oslanjajući se na Machin i Mayr, usmjerava na izraze uporabljene u reprezentacijskim strategijama, personalizaciji, impersonalizaciji, individualizaciji, kolektivizaciji i dr., kao i, prema Reisigl i Wodak,

izraze koji su sastavni dio referencijalnih strategija, tj. diskursno vezani uz imenovanje društvenih aktera, te izraze unutar predikacijskih strategija kojima se ti akteri opisuju. U radu se dalje bavi trima kontekstualnim kategorijama (briga vlasti za umirovljenike, tegoban umirovljenički život i ugroza te društvena isključenost starijih žena) te dolazi do nalaza vezanih uz izravnu ili latentnu diskriminaciju. Iako otvoreni diskriminatorni diskurs prema tzv. trećoj dobi nije potvrđen u istraživačkom uzorku hrvatskih tiskanih medija, prikaz kolektiva starijega od 65 godina sumoran je i vezan među ostalim uz krhkost, bolest, siromaštvo, što pokazuje zanemarenost starije populacije u medijskoj reprezentaciji izvan tih kontekstualnih kategorija.

Tematski nadovezano istraživanje i podjednako omeđen istraživački uzorak (Matić 2025) pokazuje traganje za jezičnim sredstvima, ponajprije leksičkim jedinicama, izraženom temom starenja i uz nju povezanom latentnom dobnom diskriminacijom, prateći kako autori novinskih članaka donose sadržaje sa sudionicima starije dobi, kao i uloge i situacije pojavljivanja spomenute dobne skupine te prikaz starije dobne skupine kao homogena kolektiva. Nakon pregleda novinskih članaka i utvrđivanja kontekstualnih kategorija vezanih uz diskurs o starijima, autorica prati dvije kategorije (tekstove o poznatima gdje je dob uvijek dio diskursa i tekstove o smrti poznatih pripadnika tzv. treće dobi također sa spomenutom dobi), potom pomnjivom analizom i kontekstualizacijom primjera dolazi do zaključka kako istraživani tiskani mediji ne sadržavaju izravne izraze dobne diskriminacije, ali su prožeti latentnim dobizmom, razvidnim među ostalim u dosljednom navođenju dobi starijoj društvenoj skupini. U medijskom istraživanom tiskanom isječku uloge i konteksti s društvenim akterima pripadnicima starije dobne skupine pokazali su se “vrlo ograničenima”, s naglašenom reprezentacijskom strategijom u središtu koje je odnos suprotnosti: “Tiskani mediji, hotimice ili ne, zaobilaze teme koje bi starenje prikazivale drukčije. Bilo da je riječ o izravnome, neizravnom dobizmu ili suosjećajnome tonu kojim autori tekstova pišu, vidljiva je opozicija ‘nas’, novinara, mlađih, i ‘njih’, starijih, koji su populacija nedovoljno poznata mlađima i zato ponekad uzrok čuđenja, iznenađenja i sumnje u njihove sposobnosti” (Matić 2025: 27).

7. Zaključak

S napomenom da ovim pregledom nisu obuhvaćeni članci i monografije na hrvatskome jeziku koje primjenjuju kritičku analizu diskursa na korpuse isključivo nekoga od svjetskih jezika, primjerice Novak Mijić (2024), a kojih

se tematski (npr. novinski diskurs o pandemiji COVID-19), analitički, interpretatorski i objasnidbeni prinos hrvatskoj kritičkoj analizi diskursa ne smije zanemariti, može se zaključiti kako je dosadašnja primjena kritičke analize diskursa na istraživanje medijskoga diskursa hrvatskoga jezika usmjerena isključivo na pisani diskurs, obuhvaćeno je tiskano i elektroničko izdavaštvo, najčešće se proučavaju vijesti i izvještaji u dnevnim novinama i na informativnim mrežnim portalima te je među najzastupljenijim temama migracijski diskurs. Rabe se pretežno društveno-povijesni i društveno-kognitivni pristup, najčešće se prožimaju, u okviru kojih se analiziraju diskurzivne strategije i donose mnogobrojne lingvistički, stilistički i društveno relevantne spoznaje o hrvatskome jeziku u medijskoj uporabi, pokazujući u velikoj mjeri korespondentnost s istraživanjima medijskoga diskursa onih jezičnih zajednica na koja se hrvatski autori u svojim radovima pozivaju. Poneki prilozi rabe multimodalni pristup medijskomu diskursu hrvatskoga jezika, poneki pak u istraživanja uključuju diskursne strategije tišine, koje se odnose na ono što je diskursom i/ili u diskursu prešućeno, marginalizirano ili vlastitim izborom odbijeno. Mnoga pak diskurzivna područja hrvatskih medija nisu još istražena, bilo žanrovska, bilo modusna (ponajprije govorni medijski diskurs), bilo tematska, među inima npr. diskurs društvenih klasa u odnosima moći između dominantnoga i otpora te nacionalni identitet.

Literatura

Čolović, Nina, De Castro Burica, Antonia i Šimičić, Lucija. 2021. “Načela i alati kritičke analize diskursa”. U: *Izričajna pragmatika i analiza diskursa: izazovi primjene / La pragmatique énonciative et l’analyse du discours à l’épreuve de l’application. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa* (ur. Barbara Vodanović). Zadar: Sveučilište u Zadru.

Bednarek, Monika. 2006. *Evaluation in Media Discourse. Analysis of Newspaper Corpus*. London, New York: Continuum.

Bell, Allan. 1991. *The Language of News Media*. Oxford: Basil Blackwell.

Bezić, Maja i Petrović, Ivana. 2019. “Diskursne strategije u medijskom prikazu migranata”. U: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu 12*. Str. 81–97.

Biber, Douglas i sur. 1999. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Edinburgh: Pearson Education Ltd.

Dobrić Basaneže, Katja i Ostojić, Paulina. 2021. “Migration Discourse in Croatian News Media”. *Medijska istraživanja* 27 (1). Str. 5–27.

Esposito, Eleonora i KhosraviNik, Majid. 2024. “Discourse in the digital age: a critical introduction”. U: *Discourse in the Digital Age: Social Media, Power, and Society* (ur. Eleonora Esposito i Majid KhosraviNik). New York; Abingdon: Routledge.

Fairclough, Norman. 1995. *Media Discourse*. London: Hodder Arnold.

Fairclough, Norman i Ruth Wodak. 1997. “Critical discourse analysis”. U: *Discourse as Social Interaction: Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* (ur. Teun van Dijk). Thousand Oaks, CA: Sage.

Fairclough, Norman. 2012. “Critical discourse analysis”. U: *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (ur. James Paul Gee i Michael Handford). New York, Abingdon: Routledge.

Farhadytooli, Morteza. 2025. “Studying the Fundamental Approaches to Critical Discourse Analysis: Disclose the Criticism of Power and Ideology”. *International Journal of Social Science and Education Research Studies* 5 (2). Str. 156–164.

Fowler, Roger. 1991. *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*. London, New York: Routledge.

Fowler, Roger i dr. 2018. [1979]. *Language and Control*. London: Routledge.

Kardov, Kruno i Popović, Helena. 2025. “Kinegetička moć i mediji. Lovački diskurs u medijskim izvještavanjima o iregulariziranim migrantima”. *Socijalna ekologija* 34 (2). Str. 111–128.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. Stilistika diskursa kao kontekstualizirana stilistika. *Fluminensia* 15 (2). Str. 37–48.

Kress, Gunther i van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication.* London, New York: Arnold Publishers, Oxford University Press.

Kress, Gunther i van Leeuwen, Theo. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Routledge: London, New York.

Machin, David i Mayr, Andrea. 2012. *How to do Critical Discourse Analysis. A Multimodal Introduction*. London: Sage Publications Ltd.

Mayr, Andrea 2008. *Language and Power: An Introduction to Institutional Discourse*. London; New York: Continuum.

Matić, Daniela. 2023. *Kritička analiza diskursa: s primjerima iz medijskoga i političkoga diskursa.* Split: Redak.

Matić, Daniela. 2024. “Is there ageism in Croatian print media? Critical discourse analysis of media discourse”. *Komunikacija i kultura* online 15 (15). Str. 174–199.

Matić, Daniela. 2025. “Kritička analiza referencija povezanih s dobi u diskursu hrvatskih tiskanih medija”. *Fluminensia* 37 (1). Str. 7–31.

Miletić, Nikolina i Perić, Marija. 2022. “Jezik manipulacije u medijskom diskursu u doba koronakrize”. *Fluminensia* 34 (1). Str. 143–161.

Novak Mijić, Sonja. 2024. *The New York Times i pandemija Covid-19: kritička analiza diskursa*. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu.

O’Keeffe, Anne. 2012. “Media and Discourse Analysis”. U: *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (ur. James Paul Gee i Michael Handford). New York, Oxon: Routledge.

O’Regan, Veronica i Riordan, Elaine. 2018. “Comparing the representation of refugees, asylum seekers and migrants in the Irish and UK press: A corpus-based critical discourse analysis”. *Journal of Language and Politics* 17 (6). Str. 744–768.

Pajnić, Sanja. 2021. *Analiza diskursa o migracijama u kolumnama hrvatskih dnevnih novina*. Neobjavljena doktorska disertacija. Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Ramanathan, Renugah i Tan, Bee Hon. 2015. “Application of critical discourse analysis in media discourse studies”. *3L Language, Linguistics, Literature: The Southeast Asian Journal of English Language Studies* 21 (2). Str. 57– 68.

Reisigl, Martin i Wodak, Ruth. 2001. *Discourse and Discrimination. Rhetorics of Racism and Anti-Semitism.* London: Routledge.

Rogers, Rebecca. 2018. *Reclaiming Powerful Literacies: New Horizons for Critical Discourse Analysis.* New York: Routledge.

Schröter, Melani i Taylor, Charlotte. 2018. “Introduction”. U: *Exploring Silence and Absence in Discourse. Empirical Approaches* (ur. Schröter, Melani i Charlotte Taylor). Cham: Palgrave Macmillan.

Smith, Philippa i Sissons, Helen. 2025. “Digital journalism discourse and social media communication”. U: *Discourse in the Digital Age: Social Media, Power, and Society* (ur. Eleonora Esposito, Majid KhosraviNik). New York; Abingdon, Oxon: Routledge.

van Dijk, Teun A. 1993. “Principles of critical discourse analysis”. *Discourse & Society* 4 (2). Str. 249–283.

van Dijk, Teun A. 2005. *Discourse and Racism in Spain and Latin America*. Amsterdam: John Benjamins.

van Dijk, Teun A. 2008. *Discourse and Power*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan

van Dijk, Teun A. 2015. *Critical Discourse Analysis*. U: *The Handbook of Discourse Analysis* (ur. Schiffrin, Deborah, Tannen, Deborah i Hamilton, Heidi E.). Wiley-Blackwell.

Vrtič, Ivana i Car, Viktorija. 2016. “Manipulacija u medijskom diskursu:

kritička analiza diskursa naslova najposjećenijih hrvatskih online medija o hrvatskoj predsjednici Kolindi Grabar-Kitarović". U: *Mediji i javni interes* (ur. Viiktorija Car, Marijana Matović i Lejla Turčilo). Zagreb: Zaklada Hanns Seidel; Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu.

Wodak, Ruth i Meyer, Michael. 2009. "Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology". U: *Methods of Critical Discourse Analysis* (ur. Ruth Wodak i Michael Meyer). London: Sage.

Critical Discourse Analysis and Media Discourse of the Croatian Language

Abstract: The paper presents an overview of the achievements of critical discourse analysis (CDA) focused on the media discourse of the Croatian language. Given that critical discourse analysis is focused on studying how verbal and non-verbal discourses establish relations related to ideology, identity, and power, the application of its perspective to media discourse, which reflects social disputes and serves as a form of public discourse and plays an important role in the formation of attitudes and knowledge, is promising. Critical analysis of media discourse, interested in the control over social resources that is achieved through various forms of manipulation, discrimination, and polarization, most often addresses the attitudes formed in media content towards minority and vulnerable groups, gender inequality, collective identity, nationalism, and populism, showing, among other things, how the media can naturalize certain types of discourse. The critical analysis of media discourse in the Croatian language contains some of the listed topics; Research dealing with migration discourse is numerically predominant, the discourse of the Covid-19 pandemic and the discourse of gender inequality are also represented, and in recent years the topic of discourse related to aging has been opened up. The aim of the paper, in addition to an overview of thematic representation, is to provide insight into individual contributions, with special reference to the analytical tools contained therein, and to conclude which aspects of the media discourse of the Croatian language are unexplored.

Keywords: critical discourse analysis, stylistics, Croatian language, media discourse, migration discourse

Krešimir Bagić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
kbagic@m.ffzg.hr

Treba li miješati ubruse i oltarne pokrivače?

(Fragmenti o odnosima reklame i književnosti)

Sažetak: Od svoje pojave reklama uspostavlja bliske veze s književnošću bilo da umješno koristi literarne tehnike i stileme bilo da uvlači književnike u svijet oglašavanja. Golem je popis značajnih pisaca koji su gdjekad pisali reklamne tekstove, radili kao profesionalni oglašivači ili pak dopustili da se fragmenti njihovih tekstova upotrijebe u promidžbene svrhe (E. Zola, P. Valéry, V. Hugo, J. Cocteau, V. Majakovski, F. S. Fitzgerald, S. Rushdie, P. Auster, A. Baricco i dr.). Reklama je već u 19. st. podijelila pisce na one koji zagovaraju i one koji odlučno odbacuju veze između oglašavanja i književnosti, njezina diskurzivna logika potaknula je nastanak blurba i zapodijevanje rasprave o smislu (novinske) književne kritike. Potkraj 19. i na početku 20. st. reklama se pojavljuje kao važan sastojak modernističkih umjetničkih praksi. Kao što je reklama preuzimala iskazivačke tehnike i postupke od književnosti, tako su i pisci veoma brzo počeli posezati za oglašivačkim tehnikama i rješenjima. Oglasi i oglašavanje pojavljuju se u djelima brojnih autora (H. de Balzac, E. Hemingway, V. Woolf, J. Joyce, R. Marinković, B. Pavlović, A. Tomić, V. Bulić i dr.), od slučaja do slučaja oni karakteriziraju govor pripovjedača, svijest lika ili su važan element motivsko-tematskoga sloja djela, čak kompozicije proznog ili pjesničkog teksta.

Ključne riječi: blurb, književnost, modernizam, reklama, slogan

> [...] *tvrdio sam da će svijet završiti ne s dobrom knjigom već s lijepom reklamom za pakao ili raj* (André Breton, *Manifest nadrealizma*, 1924.)

Oglašivači nerijetko proizvode verbalne i vizualne predmete koji izvan komercijalnoga konteksta izazivaju užitak, pobuđuju ugodna sjećanja, nostalgiju i sl. O naravi oglašivačke kreativnosti dosta je pisano. Tematizirali su ju estetičari, književni znanstvenici, povjesničari umjetnosti, stručnjaci u području grafike i vizualnih komunikacija. Analizirani su među ostalim odnosi oglašavanja i različitih umjetničkih trendova, reklamna citatnost, veze između verbalnoga i vizualnog jezika, denotacije i konotacije, narativnost, figurativna argumentacija itd.[1]

U obilježju artističnosti stječu se brojne značajke oglašivačkoga diskurza – retorička raskoš, evokativnost, multimodalnost, ideja o zavođenju i estetički besprijekornom uvjeravanju. Već u 19. st. ljudi su u najrazvijenijim zemljama – Americi, Francuskoj, Velikoj Britaniji – naprosto okruženi reklamama. Obećavajući užitak i spektakl, oglašavanje na velika vrata ulazi u život običnog čovjeka i društva u cjelini. "Oglašavanje je sve i čini sve", primjećuje N. Felix, urednik *Semaine des famille* (1864), pa domeće:

> Ono se veže za najveće i najmanje stvari. Nalazimo ga posvuda: u dnevnim sobama i na trgovima, na zidovima kuća, u izlozima, na visokim i niskim stupovima. Trećina od četiri stranice velikih novina posvećena je oglašavanju. (prema Diaz 2018)

Nagli razvoj tiska i s njim povezano oglašavanje vidno su utjecali na mnoge sfere javnoga života. Ovdje ću naznačiti oblike artističnosti koji se tiču

---

1 Evo malog izbora radova koji problematiziraju složene i delikatne odnose između oglašavanja s jedne i umjetnosti s druge strane: A. Amiot Defontaine, "L'art dans la PUB" (2022); R. Bargiel, *150 ans de publicité* (2004); R. Barthes, "Le message publicitaire, rêve et poésie" (1963); B. Bathelot, "Artketing" (2018); F. Corfmat, "L'art dans la publicité" (2013); J.-M. Decaudin, "Art et publicité" (2017); S. De Iulio, "Étudier les artefacts publicitaires" (2016); Igremeau, "L'Art et la publicité" (2019), M. Kolanović, "Od Maara do Mercatora. Književna artikulacija reklame u modernizmu i postmodernizmu" (2009); B. Postnikov, "Književnost i(li) reklama? Diskurs i ekonomija oglašavanja u suvremenoj hrvatskoj prozi" (2012); R. Simon, "Advertising as Literature: The Utopian Fiction of the American Marketplace" (1980); L. Spitzer, "American Advertising Explained as Popular Art" (1949); F. Terrier, "Artketing: Comment faire de l'or avec de l'art" (2020); M. Thivolet, "Publicité et Art"; M. E. Versari, "Kub, cube, cubisme: Picasso et Braque en 1912" (2003). Iscrpnije bibliografske podatke o izdvojenim radovima v. u popisu literature.

verbalnoga i vizualnog aspekta oglašavanja, odnosno značajnih promjena koje je reklama uzrokovala u književnom polju i likovnoj umjetnosti.

I.

Književnost je otpočetka retorički i tehnički uzor reklami, diskurz iz kojega su oglašivači posuđivali stilske postupke a potom ih funkcionalizirali i pragmatizirali. Moć poezije otkrivena je odmah. Njezina ritmičnost i sonornost, njezina tipografija i rimarij magnetično privlače oglašivače. Urednici francuskih novina i njihovi klijenti (trgovci, ljekarnici, zubari) već u prvoj polovici 19. st. naručuju aleksandrince, katrene i akrostihove od inventivnih boema i pjesnika u potrebi. Novine i trgovački prospekti za robne kuće ispunjeni su zabavnim rimama koje preporučuju dnevne potrepštine (keks, ulje, vino). Oglašivački je posao toliko prisutan u javnom životu da Honoré de Balzac već 1837. u romanu *César Birotteau* portretira autora novinskih reklama, promašenog i beskrupuloznog pisca, koji – smišljajući promidžbene slogane – maestralno barata riječima (usp. Guellec – Boucharenc).

Golem je popis značajnih pisaca koji su gdjekad pisali reklamne tekstove, radili kao profesionalni oglašivači ili pak dopustili da se fragmenti njihovih tekstova upotrijebe u promidžbene svrhe. Spomenut ću nekolicinu. Paul Valéry je “Pohvalu vodi” izvorno napisao kao promidžbeni zagovor za vodu Perrier nastojeći potaknuti ljude da piju vodu a ne vino, Paul Claudel je autor brošure “Mistika dragulja” za Cartierov nakit, Émile Zola i Francis Ponge radili su u odjelima za književnu promidžbu, Jacques Prévert je bio zaposlen u reklamnoj agenciji, George Sand i Théophile Gautier kreirali su slogane za parfeme, Alexandre Dumas za senf, Victor Hugo je pozirao za tintu itd.

Ipak posebno mjesto u kontekstu francuskoga književnog oglašavanja[2] pripada Jeanu Cocteauu (1889–1963), veoma plodnom modernistu (sudjelovao je u kubističkom, dadaističkom i nadrealističkom pokretu), umjetniku koji je među ostalim pisao poeziju, prozu, drame, bio sineast, libretist, dizajner, slikar, čak boksački trener; uza sve izrađivao je keramiku, nakit, tapiserije, ukrase i skulpture. Njegov prijatelj Louis Aragon rekao je jednom zgodom da je Cocteau *pjesnik-orkestar*. Doista on nije poput većine kolega pisaca

2 Pojam književno oglašavanje u tridesetim godinama 20. st. obuhvaća dvije stvari: oglašavanje književnosti (koje pretpostavlja promidžbu knjiga, predstava i kulturnih događaja vezanih uz literaturu) te oglašivačke artefakte koje pisci oblikuju za kakav proizvod, ustanovu ili poduzeće.

povremeno ili rubno zakoračivao u oglašivački prostor nego je u njemu konstantno prisutan četiri desetljeća, tj. od 1920-ih do smrti.

Na početku oglašivački su angažmani za Cocteaua važan izvor prihoda. "Ti dobro znaš", pisao je 1927. majci, "da je ovog ljeta Pariz bio jedino mjesto gdje sam mogao zaraditi novac koji mi treba da pobjegnem od zimske hladnoće". Pritom spominje tri tadašnja poslodavca – Chanel, Moysès i Draeger. Međutim vrlo brzo Cocteau u oglašavanju nalazi goleme mogućnosti kreacije i ono postaje jedan od njegovih načina umjetničkoga izražavanja i egzistencije. U zrelim godinama nije se libio to otvoreno i priznati:

> Tisuću puta mi je draže ono što se naziva mojim "slabostima", predgovori, predgovorna pisma, crteži na koricama knjiga pjesama, pozdravi mladima nego suzdržanost, strogost, stil Bretona koji uspijeva okupiti oko sebe samo djecu nadrealističke družine i nekoliko gorkih duhova. (prema Boucharenc 2014: 204)

Oglašivački opus Jeana Cocteaua veoma je raznorodan i intrigantan. Autor je slogana, prigodnih tekstova, letaka, plakata, tiskanih oglasa, programa, etiketa za vino, natpisa, kutija za parfeme itd. Sudjelovao je među ostalim u promidžbi aviokompanija, tvornica automobila, televizora, odijela, tekstila, donjeg rublja, parfema, alkoholnih pića, satova, nakita, farmaceutskih proizvoda, turizma, barova, plesnih dvorana, restorana... Njegov oglašivački diskurz rabi sliku i tekst, koristi žanrovske okvire pjesme, pisma, pohvale i svjedočenja. Evo nekoliko slogana koji naznačavaju osnovne odlike Cocteauova oglašivačkog stila:

> Dobro frizirane žene su plamteće baklje.
> (Međunarodni frizerski festival)
>
> Druga /pijemo/ zato što smo žedni, Basse-Yutz zato što ga volimo. (pivo)
>
> I vrijeme gleda koliko je sati na satu Universal.
>
> Sutrašnjica će nesumnjivo ismijavati ono čemu se današnjica divi. (automobili Rochet-Schneider)
>
> Nema bogatije rime od dvije noge u najlonkama Kayser.
>
> Vaše su noge pjesme; neka ih poveže Kayser.[3]

---

3 Na francuskom navedeni Cocteauovi slogani glase ovako:

> Femmes bien coiffées sont torches qui flambent.
> Les autres parce qu'on a soif, Basse-Yutz parce qu'on l'aime.

Na prvi je pogled uočljivo da se Cocteau najviše oslanja na proces metaforizacije, aforističnost i prigodne jezične igre. Njegovi slogani nastoje "udahnuti vjetar poezije u komercijalne predmete", u njima se sat, automobil ili ženske čarape iz predmeta potrošnje preobražavaju "u predmet razmišljanja i meditacije: malo duše u komercijalnim stvarima ne može nauditi" (Boucharenc 2014: 201). U reklamnim tekstovima ne ustručava se koristiti svoje omiljene literarne motive i stileme. Štoviše reklama tim motivima i stilemima pribavlja komunikativnost, jasnoću i lakoću postojanja.

I još nešto: Jean Cocteau se izrazito samosvjesno ponaša u oglašivačkom univerzumu. Naime veoma se često potpisuje na svoje oglase ili se fotografira uz proizvode koje preporučuje te tako povezuje svoj identitet s identitetom proizvoda. Njegov autograf pojavljuje se primjerice u oglasima za Air France, kompaniju Air liquide, automobile Irat, parfem Le Chevalier d'Orsay, odijela André Bardot, potom u oglasima za pivo, vino, šampanjac, pastis, najposlije u reklamama za izdavače kod kojih i sâm objavljuje. K tome Cocteau je pozirao uz televizore tvrtke Ribet-Desjardins i uz alkoholno piće Ricard. Potpisujući se i fotografirajući, umjetnik (o)stavlja žig, prisvaja zagovarani proizvod te preko njega osigurava i svojemu literarnom imaginariju kontakt sa stvarnošću. Myriam Boucharenc je u sugestivno retoričko pitanje sažela piščevu poziciju:

> Uporno obilježavati svijet ostavljajući svoj trag: zar to nije san Palčića, koji nas podsjeća koliko se Cocteau bojao da će izgubiti put, da će biti zaboravljen, koliko je pod svaku cijenu želio preživjeti u memoriji umjetnosti i memoriji ljudi, čak ako je to značilo da se reinkarnira kao predmet svakodnevne potrošnje? (2014: 204)

Danas, sa distance od preko šest desetljeća, može se ustvrditi da je Jean Cocteau uspio u svom naumu. Upamćen je kao iznimna kreativna ličnost koja je na jedinstven način povezivala ekskluzivne umjetničke modernističke prakse i popularnu kulturu.

Osim francuskih i drugi su pisci ulazili u oglašivački prostor. Vladimir Majakovski radio je kao propagandist, sastavljao je vojne parole i oglase za moskovska poduzeća. U poemi "Trinaesti apostol" ruski je pjesnik evocirao novinsku vijest o osuđeniku na smrt kojemu je nizozemska tvrtka Van Huten

---

Le temps lui-même regarde l'heure à la montre Universal.
Demain ridiculisera sans doute ce qui nous émerveille aujourd'hui.
Il n'est pas de rime plus riche que deux jambes en bas Kayser.
Vos jambes sont des poèmes; faites-les relier par Kayser.

ponudila da u trenutku smaknuća preporuči njezin kakao, a tvrtka će zauzvrat zbrinuti njegovu obitelj:

> Dobro je kad je u bluzu žutu, vrištavu,
> Duša skrivena od pogleda putena.
> Dobro je, bačen u zube gubilišta,
> Kriknuti:
> "Pijte kakao Van Hutena!" (Majakovski 1982: 114)

Salman Rushdie je autor sloganā *Zločesti, ali lijepi* (*Naughty but nice* – za kremaste kolače) i stopljenice *Irresistibubble* (za čokoladice), William Burroughs pojavljuje se u reklami za Nike, Alessandro Baricco je 2002. napisao scenarij za reklamni film o tvornici tjestenine Barilla. Autori reklamnih poruka bili su i: Francis Scott Fitzgerald, Don de Lillo, Paul Auster... O važnosti i moći oglašavanja govorili su brojni pisci. Čehov je ustvrdio da je oglašavanje sama bit demokracije, a Mark Twain da je prava reklama mnoge male stvari učinila velikima (v. Tearle 2021).

Oglasi i oglašavanje pojavljuju se u brojnim književnim djelima 20. st. Od slučaja do slučaja oni karakteriziraju govor pripovjedača, svijest lika ili su važan element motivsko-tematskoga sloja djela. Modernisti veoma često bilježe oglase i emocije koje pobuđuju u čovjeku. Pojedini autori jednostavno dokumentiraju sveprisutnost reklama, dok drugi upućuju na njihovu pretjeranu retoriku. Oglasi imaju nezanemarivu ulogu u romanesknim klasicima poput *A sunce izlazi* Ernesta Hemingwaya, *Gospođa Dalloway* Virginije Woolf, *Uliks* Jamesa Joycea, *Tri vojnika* Johna Dos Passosa, *Krik i bijes* Williama Faulknera ili *Veliki Gatsby* F. S. Fitzgeralda.

No literarna komunikacija sa svijetom reklame nije ostala samo na povremenu citiranju i referiranju. Kao što je reklama preuzimala iskazivačke tehnike i postupke od književnosti, tako su i pisci veoma brzo počeli posezati za oglašivačkim tehnikama i rješenjima. Kako je vrijeme prolazilo, klatno je sve više prelazilo na stranu reklame. Pisci i ljudi od literature prilično su rano počeli propitivati narav onog dijela književnosti koji dospijeva u delikatne odnose s oglašavanjem. Sainte-Beuve već 1839. piše da postoje dvije književnosti – čista i industrijska, da je čista imala svoj kult i svoju mistiku, ali da je industrija ušla u taj san i oblikovala ga na svoju sliku i priliku; štoviše industrijska je književnost uspjela potisnuti i kritiku, zauzeti njezino mjesto te se čini kao da postoji sama (v. Sainte-Beuve 1839: 678). Štoviše francuski su autori već u drugoj polovici 19. st. žustro raspravljali o karakteru književne kritike koja se našla u raljama kapitala i novina. O tematici i tonu tih rasprava rječito govori sljedeći kolaž mišljenja:

> "Književna kritika, protjerana zbog nedostatka prostora, zamijenjena je brojnim *reklamama ili samodopadnim prijateljskim člančićima*", prosvjeduje jedan. "Industrijalizam je u svim novinama. Tamo je književna kritika mrtva, ubijena reklamama", inzistira drugi. "U Francuskoj [...] kritika općenito nije na vrhuncu svoje misije. Malo je više od oglasa i reklame", potvrđuje treći. (Diaz 2018)

U istim novinama nerijetko su, s razmakom od nekoliko stranica, bili tiskani kritički prikaz knjige i oglas koji ju preporučuje. To je podrivalo status i važnost kritike, posebno u situacijama kada kritičar djelo ocijeni lošim, a reklama ga stavi uz bok klasicima. Od tog vremena do danas razvili su se brojni oblici promidžbe književnosti, npr.: pozivi na pretplatu, knjižarski letci, plakati, promocije, potpisivanja knjiga, književne nagrade, sajmovi, intervjui, tribine, javna čitanja, brendiranje autora itd. Neki od tih oblika klasični su oglasi koji se kao takvi odmah prepoznaju (letci, plakati), ali dobar dio njih kreće se u sivoj zoni u kojoj reklama oblači ruho vijesti, autorske priče o pisanju ili čak prigodne poetičke rasprave.

> Oglas je po svojoj prirodi bitno višestruk; misliš da mu izmičeš, nakon što ga prepoznaš u ovom ili onom kostimu, ali on se presvuče i dočeka te negdje drugdje. (usp. Th[éodore] M[uret], "O oglasu, prospektima i drugim šalama", 1836; prema Diaz 2018)

Danas se nakladničke objave o novim izdanjima pojavljuju u različitim komunikacijskim prostorima – u tisku i agencijskim vijestima, na portalima i društvenim mrežama, u elektronskim porukama i statusima na pojedinim aplikacijama. Pritom se često posvuda objavljuje isti tekst, s tim da je negdje nepotpisan, a negdje potpisan (redakcijski ili čijim inicijalima!). Drugim riječima prilično je lako upasti u mrežu književnoga oglašavanja.

U kontekstu govora o kritici intrigantna je uloga koju u književnoj komunikaciji zauzima blurb. Radi se o kratkoj preporuci na zaslovnici knjige, hibridu između kritičkoga suda i sofisticiranog oglasa. Iako ga mogu sročiti izdavač ili autor, najutjecajniji su *blurbovi* koje potpisuju poznati pisci, ugledni kritičari ili pak oni koji donose pohvalne rečenice objavljene u prestižnim novinama i časopisima. Jezik blurba je egzaltiran, on razvija "histerično umijeće hvaljenja" (Caviglioli 2015). Obilježavaju ga: pretjerivanje, patetika, kontrastirajuće isticanje, superlativi i kvalifikacije kojima se izriče navodna apsolutna vrijednost (*literarno savršenstvo*, *romaneskni vrhunac*, *remek-djelo*). Ako je čovjek sklon povjerovati tvrdnjama na zaslovnicama, ulazak u knjižaru mogao bi ga uznemiriti jer mu blurbovi poručuju da se svakog tjedna pojavljuju novi klasici – novi Kafke, Borgesi, Krleže, Kundere... Kritičke ocjene

u blurbovima mogu biti istrški iz postojećih kritika ili rečenice koje su fabricirane isključivo zato da se pojave na koricama. Kada se radi o fragmentima postojećih kritičkih tekstova, oni su oslobođeni konteksta i prepoznatljivo marketinški "aranžirani" – u pravilu sadrže ekstatične pohvale. Premda se može činiti da je riječ o novijoj pojavi, pojam *blurb* prvi je upotrijebio humorist Gelett Burgess 1906. na naslovnici knjige *Are You a Bromide?*. No praksa je točno pola stoljeća starija. Prvim *blurbom* smatra se rečenica "Pozdravljam Vas na početku velike karijere", koju je američki pisac i esejist Ralph Waldo Emerson napisao u privatnom pismu mladom Waltu Whitmanu nakon čitanja njegove zbirke *Vlati trave*. Whitman je izdvojio tu rečenicu i ona je zlatnim slovima tiskana 1856. na hrptu drugog izdanja te zbirke.[4]

Među piscima oduvijek su postojali protivnici i zagovornici reklame. Protivnici su se zauzimali za "čistu", a zagovornici za "zainteresiranu" književnost, književnost uronjenu u društvo i diskurze koji najbolje egzemplificiraju život društva. Na naslovnici francuskoga ilustriranog tjednika *Chantecler Revue* 26. veljače 1927. objavljena su sučeljena mišljenja dvojice mladih pisaca u povodu raspisivanja natječaja za *Nagradu Beaumarchais za promidžbenu književnost*, koju je ustanovila agencija specijalizirana za proizvodnju oglasa koji se umeću u knjige. Ta su dva pisca bila Fernand Divoire i Blaise Cendrars. Divoire je tradicionalist koji oglašavanje tretira kao nepoželjnog nametnika, a Cendrars modernist koji u njemu prepoznaje novu energiju za književno stvaranje. Divoire zastupa mišljenje da treba izbjeći svaki dodir književnosti i oglašavanja, tj. da se uzvišenost književnosti (umjetnosti uopće) ne treba dovoditi u pitanje povezivanjem s reklamom:

> Ako umjetnost promatramo kao plemenitu stvar, kao jedno od najviših sredstava prevođenja i afirmacije ljudske duše, onda postaje očito da se umjetnost ne smije poniziti. Ona se unižava ako postane reklama za prodaju. (...) Ukratko, treba ostaviti sve na svom mjestu. Ubruse ne treba miješati s oltarnim pokrivačima. (Divoire, "Littérature de publicité"; prema Boucharenc – Guellec 2018)

Cendrars je već naslovom svoga priloga uputio nedvosmislenu pohvalu oglašavanju doslovce ga izjednačivši s poezijom: "Publicité = poésie". Svaka je rečenica njegova članka lauda oglašivačkoj kreativnosti, energiji i estetici. Izdvajam nekoliko tvrdnji:

4 Više o povijesti blurba i njegovim obilježjima vidi u Caviglioli (2015), Rachwalska von Rejchwald (2016) i DeMarco (2021).

> Oglašavanje je cvijet suvremenoga života, afirmacija optimizma i vedrine. Ono privlači pogled i um.
> (...)
> Jeste li ikada razmišljali o tome kako bi tužne bile ulice, trgovi, postaje, metro, palače, plesne dvorane, kina, vagon-restoran, putovanja, ceste, priroda bez bezbrojnih plakata, bez izloga (tih prekrasnih, potpuno novih igračaka za zabrinute obitelji), bez svijetlećih natpisa, poruka s razglasa; možete li zamisliti tugu i monotoniju jela i vina bez polikromiranih jelovnika i lijepih etiketa?
> Zaista, reklama je najljepši izraz našeg vremena, najveća novost dana, umjetnost.
> Umjetnost koja poziva na internacionalizam, poliglotizam, psihologiju gomile i koja ruši sve poznate statične ili dinamičke tehnike intenzivnom, stalno obnavljanom i učinkovitom uporabom novih materijala i novih procesa.
> Čitavo svjetsko oglašavanje karakterizira liričnost.
> (...)
> Šira javnost koja je prije godinu dana na prozirnom pariškom nebu vidjela avijatičara kako iscrtava dimna slova visoka stotinjak metara, kako bi najavio novu marku automobila "Citroën", morala je shvatiti herojstvo, znanost, odvažnost, preciznost, virtuoznost, iskrenost, univerzalnost moderne poezije i pjesnika.
> Industrijalci, neka vam reklamu rade današnji pjesnici. (Cendrars, "Publicité = poésie"; prema Boucharenc – Guellec 2018)

Činjenica da se polemika o reklamnoj književnosti potiče medijski pouzdan je signal važnosti oglašavanja u tadašnjem francuskom društvu i kontaminiranosti književnoga polja oglašivačkim tehnikama.

II.

Reklama se potkraj 19. i na početku 20. st. pojavljuje kao važan sastojak modernističkih umjetničkih praksi. To je istodobno i začuđujuće i razumljivo. Modernizam je naime ekskluzivistički pokret, koji karakterizira radikalno odbacivanje tradicionalnih poetika (osobito realizma), prosvjetiteljskih tendencija te stalno traganje za izvornim oblicima umjetničkoga djelovanja koje uključuje reference na nastajući industrijalizirani svijet, nove tehnologije, nove načine komunikacije i novu senzibilnost. Budući da modernisti imaju izraženu potrebu artistički reagirati na prepoznatljive znakove suvremenoga

svijeta, eksperimentirati i autoreferencijalno upućivati na prirodu stvaralačkog procesa i materijale od kojih se sastoji umjetničko djelo, reklama je dobrodošao, gdjekad dragocjen znak vremena.

Reklama se izravno spominje u vezi s nastankom dvaju modernističkih pravaca – kubizma i dadaizma. Veze su anegdotalnoga karaktera, ali tim više svjedoče o modernističkom uvažavanju oglašivačke estetike. Godine 1907. švicarska tvrtka Maggi stavlja na tržište kocku za juhu i registrira ju pod imenom Kub. Kako su, nakon početnog uspjeha, proizvod kopirale njemačke tvrtke Liebig i Springer te tako zbunile kupce, Maggi je angažirao talijanskog slikara Leonetta Cappiella. On je 1911. izradio upečatljiv plakat na kojemu je prikazan kuhar okružen brojnim narančastim kockama za juhu, uz prateći slogan: "KUB. Zahtijevaj K." Taj je plakat preplavio europske metropole. Cappiellov prikaz Maggi-kocke toliko je bio prisutan i privlačan da ga je Picasso 1912. stavio na jednu od svojih prvih kubističkih slika *Pejzaž s plakatima* (*Paysage aux affiches*). Picassov je primjer 1914. slijedio Piet Mondrian i ubrzo se počelo govorkati da je ime kocke za juhu u korijenu naziva kubizam te da je grafizam Kuba nadahnuo kubistički pokret.[5]

U svakom slučaju vrijedi ponoviti: Picassovoj je slici naslov *Pejzaž s plakatima*. Taj je naslov među ostalim rječit znak približavanja modernističke slikarske estetike i industrijske oglašivačke estetike. Prihvati li se tvrdnja Georgesa T. Noszlopya i Paul-Louis Rinuya da je kubizam svojim eksperimentalnim aspektom najradikalniji umjetnički pokret prve četvrtine 20. stoljeća, štoviše da je u ishodištu svih apstraktnih strujanja moderne umjetnosti (v. članak Cubisme u *Encyclopædia Universalis*), kubističko referiranje reklamu pretvara u poželjnog, čak povlaštenoga dijaloškog partnera.

Drugi modernistički pokret uz čije se ime vezuje ime jednog proizvoda je Dada, tj. dadaizam. Radi se o međunarodnom umjetničkom, književnom i društvenom pokretu izrazito subverzivna karaktera. Dadaisti su bili prvi performeri, kolažisti, kreativni aktivisti i slam pjesnici. Rođen je usred Prvoga svjetskog rata, 1916. godine, u ciriškom Cabaretu Voltaire, gdje je dramaturg Hugo Ball okupio skupinu umjetnika među kojima su najistaknutiji: Tristan Tzara, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Hans Arp i Marcel Janco. Više je pretpostavki o tome kako je riječ *dada* postala naziv pokreta. Prema jednoj Tristan Tzara je tu riječ izgovorio 8. veljače 1916. u 6 sati ujutro u kafiću Terrasse. Do nje je došao tako što je nasumce u Larousseov francusko-njemački rječnik umetnuo otvarač za pisma. Međutim, kako je aforistički

5 O mogućoj vezi između Maggi–kocke i kubizma v. Versari (2003), Belak (2008) i Richebois (2014).

ustvrdio Hans Arp, “Dada je bila tamo i prije nego što je Dada bila tamo” (*Dada war da, bevor Dada da war*). Ta se riječ pojavila već 1913. i 1914. godine kao naziv za losion za kosu, kremu i sapun od ljiljana ciriške parfumerije Bergmann & Co.[6] Budući da su se ti proizvodi intenzivno oglašavali, čudno bi bilo da se pripadnici pokreta nisu susreli s tim nazivom. O tome na svoj način svjedoči ludičko izmišljanje značenjā riječi *dada* u *Manifestu Dade* (1916) Huga Balla:

> Kako postići vječno blaženstvo? Govoreći dada. Kako postati slavan? Govoreći dada. Plemenitom gestom i profinjenim stavom. Do ludila. Do besvijesti. Kako se riješiti svega žurnalističkog, jeguljastog, svega lijepog i ušminkanog, uskoumnog, moralizatorskog, europeiziranog, nanerviranog? Govoreći dada. Dada je duša svijeta, dada je vrhunac. Dada je najbolji sapun od ljiljanovog mlijeka na svijetu. (Ball 2020. [1916])

III.

U hrvatskim se književnim časopisima od početka 19. st. oglašava prodaja knjiga pod naslovima “književna vijest”, “književni oglas”, “književni poziv”, “književni pregled” i sl. Knjižar Franjo Župan od 1827. u *Zagrebačkom kolendaru* objavljuje popise knjiga koje nudi njegova knjižara. Posebnu skupinu književnih oglasa čine pozivi na pretplatu koje su objavljivali sami autori ne bi li namaknuli novac za tiskanje knjiga. Primjerice S. Vraz u 7. broju *Zore Dalmatinske* za 1845. godinu ovako se obraća potencijalnim pretplatnicima knjige *Gusle i tambure*:

> Pretplata iznosi 30 kr. sr.; rok njezin traje do 15. d. m.; a knjiga će izaći nekako u korizmi i bit će (do jedne prilike) onolika i onoliko urešena, kao što su “Glasi iz dubrave Žeravinske”, i sva je prilika, da će i ponešto deblja biti. Dućanska cěna poskočit će posle na 45 kr. srebra. Imena sl. gg. Predplatiteljah tiskat će se na koncu děla...

Hrvatski pisci u drugoj polovici 19. i na početku 20. st. rijetko spominju reklamu u kontekstu književnosti. Povremeno tu riječ rabi Matoš u feljtonima, kritikama i polemikama, gdjekad čak i u poeziji i prozi. U pjesmi “Balada

6 O nastanku imena pokreta, djelovanju Dade i njegovim istaknutim članovima v. članak H. Behar i C. Vasseur u *Encyclopædia Universalis* te tekst R. Meyera napisan u povodu izložbe o stotoj obljetnici Dade u Zürichu (2016).

o suncokretu", u kojoj satirično prikazuje Ivu Vojnovića, AGM piše:

> Kako javi (bivše *Zvono*), *Jug*,
> "Zbog reklame contu dobar drug. (Matoš IV: 83)

I u pripovijetci "On" reklama se pojavljuje u satiričnom kontekstu:

> Pariz je reklama, i On je bio u Parizu. Cilindar, cviker i kamašne su reklama, i On nosi kamašne, cviker i cilindar: u cilindru i cvikeru će otići bogu na istinu. Diploma, tapija je reklama, i On ima dobre, izvrsne diplome. (Matoš I: 186)

U njegovoj optici reklama je pošast, ona stoji nasuprot istini, umjetnosti i pravoj kritici. Među inim Matoš govori o recenzijskoj, kritičarskoj, feljtonskoj i "naučnoj" reklami, industrijskoj književnosti koja je posljedica reklame, o reklamnim knjižicama i književničkoj autoreklami. U više navrata koristi izraz "praviti reklamu" s ciljem da predoči načine na koje loši i osrednji pisci nastoje privući pozornost. Prema Matoševu mišljenju, Josip Kosor i Ivo Vojnović uspjeh svojih drama ne duguju toliko njihovoj vrijednosti ni kritici "koliko reklami koja prevladuje i kod nas, pa je treba svim silama suzbijati kao kvariteljicu ukusa". (Matoš X: 189)

Reklama kao intrigantno diskurzivno iskustvo u hrvatsku književnost ozbiljno ulazi sredinom 20. st. Boro Pavlović i Ranko Marinković pisci su čija je spisateljska imaginacija značajno uključivala i semiotičke potencijale oglašavanja. Boro Pavlović, pjesnik ludičke inspiracije, poklonik lakoga stiha i lirskoga funkcionalizma još je 1954. u vlastitoj nakladi objavio zbirku *Novina*. To je izdanje formatom, izgledom, sadržajem i rubriciranjem slijedilo logiku kakva dnevnog lista ili tjednika, s tim što su naravno sve vijesti versificirane. Zadnja stranica rezervirana je za "Mali oglasnik". U njemu pjesnik postaje "marketinški stručnjak za plasman poezije u najsvakodnevnijim okolnostima" koji reklamira "sve što može obuhvatiti svojom živahnom jezičnom imaginacijom" (Donat 2002: 23), npr.:

> dobru kućanicu traži trgovac lovac
> udovac
> ribu ribicu zlatnu traži
> moreplovac
> (...)
> traži se jedno ogledalo
> koje ne bi gledalo
> (...)

traže se 2 male vesele ptice
za činovnice
(...)
osobni auto želi susret s flautom
teretna kola
žele susrest jednog vola (*Novina,* 1954)

Pavlović je u zbirci *Novina* "lirizirao" reklamni stil, ali i novinarski stil i njegove žanrove. Njegova kreativna gesta ima značajno mjesto u razvoju hrvatskoga pjesništva – ona je istodobno širila prostor umjetničkoga govora i subverzivno se pozicionirala prema tadašnjim poetičkim modelima.[7] U Pavlovićevu bogatu opusu ima još primjera susreta lirskoga i oglašivačkog stila. Taj je autor objavio više knjiga stihova koje su sponzorirale poznate tvrtke, npr. Zagrebački velesajam, Zagrebačka mljekara i osječka Saponija. Riječ je o zbirkama *Velesajam* (1955), *Spomenar. 50 godina Zagrebačkog velesajma* (1959), *Mliječna staza* (1960), *Povijest mlijeka kao hrane i lijeka* (1961) i *Majalis* (1962). U njima se pjesnikova lirska fraza kreće između potencijalne reklame i antireklame, njegovi se stihovi mogu čitati kao raspisani i versificirani slogani, ali i kao prokazivanje reklamnoga diskurza. Pavlović u industrijskim proizvodima nalazi "futurističke 'ljepote'" (Donat 2002: 23) i prostor da slavi iskonske, prirodne vrijednosti (zdravlje, čistoću i sl.).[8]

Kanonski roman hrvatske književnosti *Kiklop* (1965) Ranka Marinkovića počinje rečenicom:

---

7 Zvonko Maković tvrdi da je "ono što mijenja smisao industrijski proizvedenome predmetu i pretvara ga u umjetničko djelo, u *ready made*, izmjena konteksta" (2002: 28). Tom je gestom Pavlović pokazao novi prostor kreacije. K tome: "Sagledamo li zbirku pjesama *Novina* Bore Pavlovića u kontekstu hrvatskoga pjesništva 1950-ih, treba istaknuti kako se to djelo odlikuje subverzivnošću. Ono ne samo što se ne uklapa ni u jedan postojeći model tadašnje književnosti nego je prema svima podjednako subverzivno. Ono ne oponira tzv. angažiranom modelu s još prisutnim recidivima socijalističkoga realizma, baš kao što neće oponirati ni onome bliskom egzistencijalizmu što su ga inaugurirali mahom pripadnici krugovaša. Podjednako tako Boro Pavlović neće polemizirati niti se u bilo kojem drugom obliku referirati na poeziju kakvu su nastavili pisati pripadnici koji su se formirali u prijeratnome razdoblju. Međutim, baš takvim otklonom i nepriznavanjem bilo kojega standarda, Pavlović postiže puni efekt. Njegova se poezija s puno razloga može smatrati i naivnom, i apsurdnom, i lišenom nekog čvršće artikuliranog koncepta" (Maković 2002: 28).

8 Primjerice u *Mliječnoj stazi* (1960) oblikuje sljedeću pasatističku sliku: "uz čašu mlijeka i krišku hljeba/ na skromnom pladnju/ vrhnje i sir/ kao da nam jeka/vraća iz daleka/sa dragih domaćih proplanaka/ bistri pitomi domaći mir".

MAAR... MAAR... zaviče glas s krova.

Prva riječ u romanu, uz to dvaput ponovljena i pisana verzalom, naziv je prve hrvatske reklamne agencije. Protagonist romana Melkior Tresić nalazi se na glavnom zagrebačkom trgu kojim gospodare animirane zvučne ("tonfilmske") reklame koje se vrte na platnu postavljenom na krov jedne od zgrada. Iza prve rečenice slijedi poduži dio u kojemu se prepričavaju i ironično komentiraju oglasi koji promiču na platnu. Navodim ga gotovo u cijelosti, i to iz dvaju razloga: prvo, načinom prepričavanja oglasa uvodno se konceptualizira pripovjedni svijet teksta i karakterizira njegov protagonist; drugo, Marinkovićeva deskripcija oglasa stjecajem okolnosti postala je dragocjen prilog povijesti hrvatskoga marketinga.

> Sve je osvojio MAAR. Visoko gore na krovu palače razvio platno kad je pao mrak i stao se derati – MAAR-CENTROREKLAM! Kad je ispisao po platnu tajanstvenim svjetlom svoje moćno ime, MAA-Rova slova izvedu luckasti divertisman pjevajući unisono neku pjesmu u slavu svoga gospodara. Odskakuću zatim u zamračeno nebo, a on još jednom vikne zadivljenom svijetu MAAR-TONFILMSKA REKLAMA.
>
> Pojavi se zatim kuća jadna i prljava, naherena krova, izvaljenih vrata, a iz njenih prozora u paničnom strahu iskaču zgužvane i musave košulje, sablasna torza bez glave i nogu. Uz muziku dance macabra vuku se bolesne žrtve nečistoće prema kotlu na vatri u kome nestrpljivo kipi gusta bijela pjena. S usidjeličkim nepovjerenjem, oklijevajući još na samom rubu kotla (boje se da ih ne nasamare) skaču košulje u pjenu... i gle, nepovjerenje je bilo posljedica glupe predrasude, jer evo kako jedna za drugom blistavo bijele izlaze iz kotla i marširajući u redu pjevaju oduševljeno "*Radion* pere sam". – Onda se na platnu pojavila sfinga i pita gledaoce dalekim pustinjskim glasom: "Je li to moguće?" i odmah lijepa daktilografkinja pokazuje kako nije moguće istovremeno pisati na dvije pisaće mašine. "A je li ovo moguće?" pita sfinga. – Ne, ni to nije moguće... da voda teče uzbrdo. Pa ni to nije moguće, da se kuća gradi od krova, ni to da se Sunce okreće oko Zemlje... "ali je zato moguće da *Tungsram-Crypton* sijalice sa dvaput spiraliziranom niti daju dvostruko jače svjetlo uz isti potrošak struje"... i zasja na platnu sijalica kao sunce nebesko te je valjalo i zažmiriti od strašnoga sjaja. – Tada na platno dopleše nestašna djevojčica u piknjastoj dinderlici i izdeklamira djevičanskim glasom internatkinje kod časnih sestara: "Sjajno

pere sapun Zora, to se zbilja mora priznat... priznat mora", popravlja pogrešku, uzaludno, gledaoci se smiju. Djevojčica se povlači postiđeno. – Nakon djevojčice slijedi putnik, vuče dva teška kovčega, a iza njega vijuga cesta u beskrajnoj perspektivi. Odozgo putnika sunce bije vatrenim bičevima, no on korača lako i veselo, i namigujući lukavo došaptava publici u povjerenju: "Sa *Palma* potpeticama prelazite dug put bez ikakva umora" i pokazuje ogromne tabane: – doista, *Palma* potpetice! – Onda navali silna horda žohara, buha, stjenica i ostale strašne gamadi, a gore iznad horde guste formacije moljaca i muha uz pratnju brzih eskadrila komaraca... Kad odjednom začuje se teški topot kopita, a malo zatim dojuri na konju *Flitov* grenadir naoružan čuvenom *Flitovom* štrcaljkom – i začas bojno je polje prekriveno izginulom vojskom (gamadi). – Iz valjka pisaćega stroja *Remington* raste legendarni lik velikog Napoleona s vlasima na čelu kao u pijanice. Raste Napoleon, raste i *Remington*, a kada su njih dvojica prekrili cijeli globus, *Remington* otkuca preko ekvatora historijske riječi: "Osvojili smo cijeli svijet" – i dospjeli na Svetu Helenu, mrmlja Melkior, ne hvalite se mnogo. – Zatim *Singer* od Euroazije i Amerike šije šaren kaput trbonji mister Globusu; od Afrike mu šije crne hlače, a od Grönlanda bijelu kapu – i mister Globus grohoće od zadovoljstva. – *Bata* pita prolaznika što šepesa ulicom a munje mu sijevaju iz kurjih očiju: "Je li to potrebno?" – Nije, odgovara Melkior, ako kupujete cipele kod *Bate*. Cipele su antejska veza sa materom zemljom, tajna snaga čovjeka-pješaka... I eto *Brilla* kako svojom pastom ljubi ljudsku obuću: dvije dugokose četke umiljavaju se i meko se maze kao dvije lukave mačke oko pješakovih nogu; on svečano korača, a cipele se sjaje! – *Kastner i Öhler*, najveća robna kuća na Balkanu, prosula iz roga svog obilja nevjerojatne i čarobne stvari, od igle do kamiona", a mašta gledalaca kljuca, kljuca po tim raskošima. – Julio Meinl sve hoće da napoji kitajskim, cejlonskim, čak i ruskim čajem, a od kava – samo kava *Haag*, jer ona štedi vaše srce. – Kihni ako možeš nakon *Bayerova* aspirina! Dok ti spavaš, *Darmol* radi, a *Planinka* čaj ima patriotsku dužnost da čisti arijevsku krv. *Elida* krema strepi za tvoj teint. *Interkozma* se kune da će za najkraće vrijeme pošumiti tvoju ogoljelu glavu. *Kalodont* je ljuti neprijatelj zubnoga kamenca, a *Vi-Ha-Ge* vas vragoljanski pita jeste li muškarac? I na koncu – *Prvi hrvatski zavod za sjajne pogrebe*, uz najveće poštovanje slobodan je da vas podsjeti na vaše dostojanstvo pa... izvolite pogledati: crno lakirana kola s baroknim zlatnim anđelima, konji sjajne crne dlake, udoban kovčeg, pratnja

> uzorno trijeznog osoblja s admiralskim kapama te je tako vaša smrt još jedan uspjeh i ljepota, gotovo poetična...
>
> MAAR-CENTROREKLAM objavljuje urbi et orbi s visokoga krova svoj visoki standard. Od njegove silne akustike jedva se i čuje iz mračne veže nemoćno zapomaganje slijepca-prodavača: "Končane svezice, crne, žute – dva dinara; deset kuverata i deset papira – šest dinara..." Monotona slijepčeva litanija zvuči umorno i bez uvjerenja; jadna usmena reklama želi samo da prikrije prosjačenje, to i ništa više.

Svakako je značajna činjenica da Marinković otvara roman tematizacijom oglasa na glavnome zagrebačkom trgu uoči Drugoga svjetskog rata. Taj je postupak moguće tumačiti kao izraz urbane senzibilnosti njegova pripovjedača, ali i kao uvodno ocrtavanje atmosfere koju karakteriziraju strah, tjeskoba i tmurno raspoloženje. Marinkovićev je tretman reklame modernistički. Njegov protagonist sarkastično ju komentira i predočava kao totalitarni diskurz koji ugrožava pojedinca, što je prikladan početak antimilitarističkoga romana koji će se baviti upravo tom ugroženošću. Maša je Kolanović (2009) ustvrdila da "književna artikulacija reklama u *Kiklopu* (...) insistira na oblikovanju provalije između označitelja i označenog reklamne poruke, odnosno označiteljskog spektakla i praznine značenja koja se iza njega nalazi."

Slučaj je htio da je roman *Kiklop* jedini "dokumentirao" djelovanje agencije MAAR. Agencija je osnovana 1931. godine. Kreativni je proces uključivao šaroliko društvo – propagandiste, crtače, glazbenike, snimatelje, spikere i dr. Proizvedene tonfilmske reklame prikazivale su se u 55 gradova tadašnje Jugoslavije. U pet godina postojanja reklamna agencija MAAR proizvela je oko 700 animiranih reklamnih filmova, ali nijedan nije sačuvan. Stoga su hrvatski filmolozi i povjesničari animacije iznimno zahvalni Ranku Marinkoviću što je ostavio tako ekstenzivan trag o njezinim proizvodima (više u Benić 2012).

IV.

U 21. st. referiranje na reklamu toliko je često da postaje jedno od razlikovnih obilježja hrvatske književnosti u odnosu na prethodna razdoblja. Literarne strategije karakteriziraju među inim tijesne veze s reklamnim diskurzom, njegovo parafraziranje, tematizacija ili beletrizacijska stilizacija.

Godine 2003. Dora Bilić i Tina Müller odlučile su na razvalinama reklamne retorike stvoriti poeziju, štoviše u nedoslovnom ponavljanju oglašivač-

kih slogana otkriti novu izvornost. Njihova knjiga naslova *Izvor snova* poput reklame kombinira sliku i riječ, modnu fotografiju i prigodnu sentencioznost. Pjesničku tehniku autorica karakteriziraju montaža i poetika kratkoga spoja. One su općepoznate promidžbene slogane svjetskih i domaćih robnih marki rastavile na elementarne dijelove da bi ih potom spajale po intuiciji, kaneći ili oblikovati novi tekst ili, rječe, tekst koji će polemički oponirati matičnim kontekstima svojih sastavnica. U oba slučaja dogodilo se preosmišljavanje upotrijebljenoga materijala. Štoviše svoj su tvorački postupak učinile posve transparentnim pedantno bilježeći u fusnotama oglašivačko podrijetlo svakog stiha. Fusnote dakako evociraju argumentacijski diskurz i samo dodatno uvećavaju interdiskurzivni karakter tekstova Dore Bilić i Tine Müller. Navodim pjesmu "Rujan" kako bih ilustrirao njihovu kreativnu matricu:

Rujan[1]

... Dok čekam bus,[2]
svjetluca zvjezdana prašina.[3]

Svako iščekivanje počinje željom...[4]

Samo tren do kuće.[5]

***

Živjeti u svom svemiru[6]
i uživati u okusu avanture.[7]

Ja volim posebno,[8]
... ljepote jutra.[9]

1 Media World – oglas, 2003.
2 VIP – oglas, 2003.
3 Bramac krovovi – novinski oglas, 2003.
4 American Express, 2003.
5 VIP – oglas, 2003.
6 Sharp – oglas, 2003.
7 Diners Club International, 2003.
8 Iveta, PVC prozori i vrata, 2003.
9 Media World – oglas, 2003.

I naslovom projekta *Izvor snova* i stalnim ponavljanjem uporišnih riječi i sintagmi recentne reklamne prakse poput strasti, prirodnosti, izazova, pustolovine, novog početka, netaknute čistoće autorice su kritički upozorile na činjenicu da reklama stvara sugestiju potrošačke Arkadije koja i potrošaču i slučajnom recipijentu obećava prestižni životni stil, karakter, pripadnost biranoj skupini. Na kraju svijet postaje "fantastično mjesto", kao u jednom

turističkom oglasu, i počinje nam se činiti da se "snovi pretvaraju u stvarnost", kao u oglasu za krovne prozore.

Izvor snova može se čitati na različite načine – kao kritika reklamnoga diskurza, kao osviješteno (nepolemično) preosmišljavanje općepoznatih oglasa ili pak kao pomodnim jezikom konstruirana zbirka ljubavne poezije. Ipak knjiga je zanimljivija kao simptom stanja poezije i stanja jezika nego kao pjesnička knjiga.[9] Ona implicitno postavlja brojna pitanja, npr.: Ako je poezija počela tražiti novu snagu u reklamnoj retorici, što je uopće takva poezija i koji joj jezik stoji na raspolaganju? Ako je reklamni diskurz, kao spektakularni simulakrum koji promovira surogat-komunikaciju, postao komunikacijsko središte na koje se referiraju ne samo publicistički, politički ili znanstveni nego i beletristički diskurz, je li recentna komunikacija uopće komunikacija u pravom smislu riječi? Itd. Da stvar bude zanimljivija, Dora Bilić i Tina Müller primarno su dizajnerice, a ne pjesnikinje. Knjiga *Izvor snova* u njihovu je strukovnom kontekstu motrena i višestruko nagrađivana kao dizajnersko djelo, što se obrazlagalo tezama da "nudi kritički stav prema svijetu reklamnog oglašavanja", da "vrlo dobro izražava položaj dizajna u Hrvatskoj danas i predstavlja samosvojan odgovor na taj položaj", da je "refleksivna" te da "promišlja položaj dizajnerice na tržištu danas, komentira svijet oglašavanja i osnove na kojima on počiva, ali čini to na duhovit i neapokaliptičan način" (Petrić 2006). Dapače krajnju upućenost knjige barem dvosmislenom čini impresum u kojemu se navodi adresa dizajnerskog studija koji ju je proizveo.

Obilje dodira i spojeva književnosti i reklame pojavljuje se u prozi dvijetisućitih. Za reklamnom su retorikom i svojstvenim joj strategijama posezali među inim Vlado Bulić, Robert Perišić, Ante Tomić, Maša Kolanović, Zoran Lazić, Tonči Kožul, Boris Beck, Igor Rajki i dr. Bulić je na blogu *Pušiona* (koji je potpisivao kao Denis Lalić) u više navrata izravno povezao proznu i promidžbenu imaginaciju i stilistiku.[10] U tekstu *I-buy.hr* kao strukturno uporište priče upotrijebio je obrazac internetske prodaje s početnom stranicom i linkovima, nazivom proizvoda, cijenom, objašnjenjem, citatom i svjedočenjem korisnika. Bulićev pripovjedač "oglašava" proizvode koji kupcu omogućuju da bude poput Isusa – učinak teksta zasniva se na supostavljanju diskurza koji se međusobno isključuju. Npr.:

---

9 Više o zbirci *Izvor snova* vidi u Bagić 2003: 5–7.

10 Bulić je spomenuti blog ispisivao na portalu indeks.hr od 2003. Budući da hrvatska blogerska "eksplozija" počinje 2004. (tada je pokrenut internetski servis blog.hr) i obilježava sredinu desetljeća, Bulić se prometnuo u prvu domaću digitalnu zvijezdu.

6. **Osjećajte se savršeno i, kao Isus, savršenstvo dijelite s ostalima** (Cijena: 100 kn)

On podigne oči prema učenicima i govoraše:
“Blago vama, siromasi:
vaše je kraljevstvo Božje!

Blago vama koji sada gladujete:
vi ćete se nasititi!

Blago vama koji sada plačete:
vi ćete se smijati!”

(Lk 6, 20–21)

Ovaj proizvod I–buya koristio sam samo jednom. Nekakav smeđi prah je u điru. Možeš ga pucati direktno u žilu, a možeš i na nos. To prvo je masu bolje, ali se moraš zajebavat sa špricon, žličicon, i tim sranjima pa smo ga vukli.

Reć ću ti samo ovo. Cili taj dan me ubija zub, a želudac mi je pokušava izać na usta. Potega san crtu toga, povratija, i sve je nestalo. Nema bolova, nema ničega. Genijalno!

Onda sam po tijelu počeja osjećat žmarce. Jebote, ka da ti tri Pamele noktima prelaze od kose do maloga prsta na nozi. I sve ti je OK, svaki mišić ti je opušten. Ležiš razvaljen ka komad drveta i svima oko sebe bi tija dat komad tog feelinga. Ali ne možeš, jer se ne moš maknit.

A u glavi. To u glavi ti ne mogu opisat. Nemam pojma šta bi o tome moga reć. Predobro je da bi se moglo pričat o tome.
M. B. (23), Split[11]

Kao što se ovdje parodiranje oglašivačkoga diskurza događa na semantičkoj razini, jer je kritička oštrica usmjerena na retoričku hiperbolizaciju poruke do te mjere da ona biva posve ispražnjena od značenja, tako je Bulićev pripovjedač u priči “-T--rudna sam” parodijsku dosjetku utemeljio u grafostilističkom isticanju svakog slova T u tekstu, kojim se aludira na logotip telefonske kompanije:

11 Vlado Bulić. 2003. (3. 3) “I–buy.hr”. Pregled: 3. 11. 2014.

> TONĆI je bio mladi sTudenT ligvisTike i slavisTike, a honorarno je radio u cvjećarni kod barba Trpimira. Baš kad je u koš sTavljao zadnju posudu s krizanTemama, sTigla mu je poruka. Izvadio je svoju sTaru Nokiu 5210 koja ga je sve više podsjećala na melodiku koju je imao u osnovnoj i pogledao. [...] Poruka je bila od TaTjane. "-T--rudna sam!", pisalo je. Pokušao je nazvaTi, a iz mobiTela se javio poznaTi glas: "Svo-T--a na računu nije dovoljna za uspos-T--avu ovog poziva." [...]
> - ŠTa ćemo? – Tonći je prekinuo Tišinu.
> - Ja sam već odlučila. – rekla je mirno ne gledajući ga.
> - ŠTo si odlučila? – piTao je zbunjeno.
> - Abor-T--us.[12]

Profinjenu i iscrpnu analizu diskurza hrvatske proze dvijetisućitih s posebnim obzirom na njezinu kontaminiranost reklamnim strategijama načinio je Boris Postnikov (2012). Autor najprije podsjeća da su teoretičari skloni reklamni diskurz uzdići "u paradigmatski model suvremene kulturne proizvodnje", da je reklama među inim okarakterizirana kao službena umjetnost modernog kapitalističkog društva (R. Williams), kapitalistički realizam (M. Schudson) te da se, prema Horkheimeru i Adornu, "cjelokupna kultura – artikulirana industrijskom proizvodnjom i svedena na oblik robe – naposljetku 'stapa s reklamom' [...] a sama reklama pritom 'postaje naprosto umjetnošću'" (usp. Postnikov 2012: 133). Nakon teorijskog utemeljenja rasprave Postnikov izdvaja dominantne tipove odnosa proznog i reklamnog diskurza u 2000-ima, a ti su: usporedba reklamnog imaginarija i socijalne zbilje, demaskiranje marketinških strategija i parodiranje reklamnih slogana. Kao radikalne primjere povezanosti reklame i književnosti spominje dva romana – *Gori domovina* Zorana Lazića i Tončija Kožula te *Punoglavce* Ante Tomića. Lazić i Kožul su naime prije pojave romana pomoću novinskih oglasa prodavali imena likova i mogućnost oglašavanja u samom romanesknom tekstu te njihov roman djelomice funkcionira "kao oglasna ploča" jer na svoj način tematizira "pretvaranje knjige u robu u uvjetima kapitalističke ekonomije" (Postnikov 2012: 148). Tomićev je roman pak naručila prehrambena tvrtka Podravka i njegova je inicijalna inačica prvotno objavljena uz *Jutarnji list* pod naslovom *Vegeta blues*. U njemu se često, uvijek u pozitivnom kontekstu, spominju dodatak jelima Vegeta i drugi Podravkini proizvodi. Tomićev roman s jedne strane "raspolaže svim strukturnim obilježjima neophodnima da ga se kvalificira

12 V. Bulić. 2004. (1. 11.) "-T--rudna sam!". Pregled: 20. 2. 2024.

kao književni tekst; s druge [...] opravdano je cijeli tekst romana tretirati kao tekst reklame. Tako, pomalo neočekivano, Horkheimerova i Adornova teza o ‘stapanju kulture i reklame’ u njemu biva dovedena do doslovnosti” (Postnikov 2012: 148–149). Ili Baudrillardovim riječima:

> Suvremena umjetnost suvremena je po samoj sebi. Ona ne poznaje više transcendenciju prošlosti ili budućnosti, jedina njezina stvarnost je njezino djelovanje u stvarnome vremenu i zbrka s tom stvarnošću. Ništa je ne razlikuje od tehničke oglašivačke, medijske, numeričke djelatnosti. (Baudrillard 2006: 97)

Ipak ta se umjetnost načelno želi razlikovati ili barem predstavljati različitom u odnosu na logiku oglašavanja i njezine kodove. U tom je smislu ilustrativan upravo Tomićev potez da *Vegeta blues* kao dominantno reklamni tekst reizda i preimenuje u *Punoglavce* te da ga time, barem formalno, čvršće pridruži svomu proznom opusu.

Literatura

Amiot Defontaine, Anne. 2022. (31. 5) L’art dans la PUB. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Bagić, Krešimir. 2003. (²2005) “Reklama i poetika kratkog spoja”. U: *Izvor snova* (ur. D. Bilić – T. Müller). Zagreb: Studio Artless.

Bagić, Krešimir. 2006. “Figurativnost reklamnoga diskurza”. U: *Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole* (ur. K. Bagić). Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Ball, Hugo. 2020. [1916] “Manifest Dade”. ABC protiv 123. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Bargiel, Réjane. 2004. *150 ans de publicité*. Paris: Musée Union centrale des arts décoratifs de la publicité.

Barthes Roland. 1963. “Le message publicitaire, rêve et poésie”. *Les Cahiers de la publicité*, Vol 7. Str. 91–96.

Bathelot, Bertrand. 2018. (28. 4) “Artketing”. L’encyclopédie illustrée du marketing. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Baudrillard, Jean. 1975. “Langages de masse”. Encyclopædia Universalis. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Baudrillard, Jean. 2006. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*. Prev. L. Kovačević. Zagreb: Ljevak.

Behar, Henri – Catherine Vasseur. 1975. “Dada”. Encyclopædia Universalis. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Belak, Boris. 2008. *Ma tko samo smišlja te reklame?!?* Zagreb: Rebel.

Benić, Kristian. 2012. “Povijest hrvatskoga marketinga”. *Plan B.* . (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Books Bites Brews = 2024. (28. 1) “Phrases on advertising: aphorisms, quotes”. Books Bites Brews. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Boucharenc, Myriam. 2014. “Cocteau publiciste”. U: *Cocteau journaliste* (ur. Pierre-Marie Héron – Marie-Ève Thérenty). Presses universitaires de Rennes.

Boucharenc, Myriam. 2022. “Francis Ponge et l’histoire littéraire de la publicité”. Sociétés & Représentations 54: 169–180. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Boucharenc, Myriam – Laurence Guellec. 2018. “Avant-propos”. Portraits de l’écrivain en publicitaire. Str. 7–18.Rennes: Presses universitaires de Rennes. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Caviglioli, David. 2015. (13. 8) “La rentrée littéraire vue de dos”. *Le Nouvel Observateur*. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Cendrars, Blaise. 2018. “Publicité = poésie”. U: *Portraits de l’écrivain en publicitaire* (ur. Myriam Boucharenc – Laurence Guellec). Rennes: Presses Universitaires de Rennes. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Corfmat, Fabien. 2013. L’art dans la publicité. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Decaudin, Jean-Marc. 2017. “Art et publicité. Une relation forte et ancienne”. U: *L’entreprise et l’Art: Actes de colloques* (ur. Alexandra Mendoza-Caminade). Str. 23–29. Toulouse: Université Toulouse 1 Capitole.

De Iulio, Simona de. 2016. *Étudier la publicité*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

DeMarco, Nikki. 2021. (30. 11) Šta to piše na korici? Istorijat blurbova. Prev. Aleksandra Mišić. *Laguna*. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Diaz, José-Luis. 2018. “Et la littérature tomba dans la réclame...”. Portraits de l’écrivain en publicitaire. Str. 19–37. Rennes: Presses universitaires de Rennes. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Divoire, Fernand. 2018. Littérature de publicité. *Portraits de l’écrivain en publicitaire*. Myriam Boucharenc – Laurence Guellec. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Donat, Branimir. 2002. Poezija reklama i "korisnih poruka". *Zarez*, Vol. 92, No. 23.

F. G. [Frédéric Gai] La publicité pour la littérature. *LITTéPUB*. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Kolanović, Maša. 2009. (7. 5) Od Maara do Mercatora. Književna artikulacija reklame u modernizmu i postmodernizmu. *Hrvatskiplus.org*. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Majakovski, Vladimir. 1982. *Trinaesti apostol*. Prev. Josip Sever. Zagreb: Mladost.

Maković, Zvonko. 2002. "Novina u kontekstu ready made". *Zarez*, Vol. 92, No. 28.

Matoš, Antun Gustav. 1973. *Iverje – Novo iverje – Umorne priče*. Sabrana djela, sv. I. Zagreb: JAZU – Liber – Mladost.

Matoš, Antun Gustav. 1973. *Vidici i putovi – Naši ljudi i krajevi*. Sabrana djela, sv. IV. Zagreb: JAZU – Liber – Mladost.

Matoš, Antun Gustav. 1973. *Theatralia – O glazbi*. Sabrana djela, sv. X. Zagreb: JAZU – Liber – Mladost.

Meyer, Raimund. 2016. Dada Sur Papier. Pregled: 6. 2. 2024.

Postnikov, Boris. 2012. "Književnost i(li) reklama? Diskurs i ekonomija oglašavanja u suvremenoj hrvatskoj prozi". U: *Vila – kiklop – kauboj: čitanje hrvatske proze* (ur. A. Ryznar). Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.

Rachwalska von Rejchwald, Jolanta. 2016. "Les blurbs ou l'hystérisation de la langue. La rhétorique de l'appréciation dans les textes d'annonce de la quatrième de couverture". *Synergies Pologne*, No. 13. Str. 65–77.

Richebois, Véronique. 2014 (19. 10) "Art et publicité : une ambiguïté croissante". *Les Echos*. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Sainte-Beuve, Charles Augustin. 1839. "De la littérature industrielle". *Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 19: 675–691. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Simon, Richard. 1980. "Advertising as Literature: The Utopian Fiction of the American Marketplace". *Texas Studies in Literature and Language*, No. 2. Str. 154–174.

Spitzer, Leo. 1978 [1949]. "La publicité américaine comme art populaire". *Poétique*, Vol. 34. Str. 152–171.

Terrier, Frédéric. 2020. (9. 11) "Artketing: Comment faire de l'or avec de l'art". *Oeconomicus*. (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Tearle, Oliver. 2021. "Who Wrote the Advertising Slogan 'Go to Work on an Egg'?". (Pristupljeno 6. veljače 2024)

Thivolet, Marc. "Publicité et Art". *Encyclopædia Universalis*. (Pristupljeno

6. veljače 2024)
Versari, Maria Elena. 2003. “Kub, cube, cubisme: Picasso et Braque en 1912”. *Histoire de l’art*, Vol. 53. Str. 33–44.
Vidalenche, Alexia. 2022. “Des catalogues commerciaux pour écrire une histoire culturelle de la publicité littéraire”. *Sociétés & Représentations*, Vol. 54. Str. 223–235. (Pristupljeno 6. veljače 2024)
2012–2022. Jean Cocteau – unique et multiple. (Pristupljeno 20. ožujka 2025)

Should Tablecloths and Altar Cloths Be Mixed?
(Fragments on the Relationship Between Advertising and Literature)

Abstract: Since its emergence, advertising has maintained close ties with literature, whether by skilfully employing literary techniques and stylistic devices or by drawing writers into the world of commercial promotion. The list of significant authors who at some point wrote advertising copy, worked as professional copywriters, or allowed fragments of their texts to be used for promotional purposes is considerable (E. Zola, P. Valéry, V. Hugo, J. Cocteau, V. Mayakovsky, F. S. Fitzgerald, S. Rushdie, P. Auster, A. Baricco, among others). As early as the nineteenth century, advertising divided writers into those who championed and those who firmly rejected any connection between advertising and literature; its discursive logic spurred the emergence of the blurb and provoked debate about the purpose of literary criticism in the press. In the late nineteenth and early twentieth centuries, advertising became an important constituent of modernist artistic practice. Just as advertising borrowed expressive techniques and devices from literature, writers were quick to draw on the tools and solutions of commercial promotion in return. Advertisements and advertising appear in the works of numerous authors (H. de Balzac, E. Hemingway, V. Woolf, J. Joyce; R. Marinković, B. Pavlović, A. Tomić, V. Bulić, among others), where they variously characterise the narrator’s voice, a character’s consciousness, or function as a significant element of the thematic layer or even the compositional structure of prose and poetic texts.

Keywords: blurb, literature, modernism, advertising, slogan

Tina Čatlaić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
tina.catlaic2@gmail.com

Udvarački ples ptica u digitalnoj džungli

Pragmastilistička analiza opisa profila na aplikaciji za upoznavanje *Tinder*

Sažetak: U radu se polazi od pretpostavke da korisnički profili i strategije predstavljanja indiciraju specifične društvene procese koji zahvaćaju suvremene romanse: ekspanziju seksualnog eksperimentiranja i ležernih odnosa, utjecaj digitalnih medija na procese upoznavanja i komunikaciju, ali i sve intenzivniju komodifikaciju ljubavi te depersonalizaciju i objektivizaciju partnera. Opisi profila odabrani su za analizu zato što su, uz same fotografije korisnika, izrazito uočljivi, utjecajni u ostavljanju dojma na potencijalne partnere i ključni u verbalnom samopredstavljanju korisnika. Te se kratke tekstualne forme stoga promatra kroz pragmastilističku optiku kao svojevrsni mikrožanr, često ukorijenjen u specifičnim leksičkim poljima flerta i erotike te obilježen apelativnom jezičnom funkcijom, orijentiranom na izazivanje pozitivne reakcije kod potencijalnog partnera. Istražuje se i uloga humora, hiperbole, ironije, igre riječima te analiziraju sličnosti i razlike u načinu predstavljanja između muškaraca i žena u kontekstu socijalnih i rodnih normi.

Ključne riječi: Tinder, pragmastilistika, samopredstavljanje, lice, govorni čin, aplikacija za upoznavanje, ulet, komodifikacija, apelativna jezična funkcija

1. Uvod

U eri digitalne tehnologije koncept ljubavi i intimnih odnosa duboko je izmijenjen, osobito što se tiče načina potrage za partnerom i uspostavljanja komunikacije. Današnje veze snažno obilježava “višemodalnost” (Walther – Parks

2002, u: Gibbs i dr. 2006: 153) – one funkcioniraju i u digitalnoj i u fizičkoj dimenziji, s tim da sve češće započinju upravo u virtualnom prostoru. Jedna od najznačajnijih promjena na ovom planu jest pojava aplikacija namijenjenih upoznavanju novih ljudi i potencijalnih romantično-seksualnih partnera. Platforme poput Tindera, Bumblea, Badooa ili Grindra jednim su dijelom naslijedile nekadašnje "ljubavne oglasnike" u novinama i časopisima te pridonijele njihovoj destigmatizaciji. Naime, među prijašnjim generacijama takvi su oglasi često bili predmet podsmijeha, a upoznavanje preko njih smatralo se posljednjim utočištem za izuzetno usamljene osobe. Ta je percepcija uvelike izmijenjena. Dapače, upoznavanje preko aplikacija postalo je iznimno popularno i među osobama koje često putuju i virtualnim putem traže nova poznanstva, kao i među svima koji su zainteresirani za uspostavljanje kontakata s pojedincima različitih etničkih i kulturnih pozadina.

Doduše, s vremenom su određene negativne konotacije počele pratiti i moderne platforme za upoznavanje, osobito u smislu plitkosti interakcija među korisnicima, sigurnosnih rizika i narušavanja tradicionalnih modela intimnosti i ljubavi. Percepcija Tindera kao aplikacije za uspostavljanje površnih, tjelesno orijentiranih odnosa bez emocionalne povezanosti sve je raširenija među mlađom populacijom. Polazeći od pretpostavke o takvom društvenom stanju, spomenuti će se fenomeni u ovom radu nastojati uočiti i analizirati na temelju korpusa sačinjenog od opisa korisničkih profila na aplikaciji Tinder.

Za ovaj je rad odabran upravo Tinder[1] s obzirom na činjenicu da ta digitalna platforma broji više od 75 milijuna korisnika diljem svijeta[2] (usp. Kumar 2024), što ju čini najpopularnijom aplikacijom za upoznavanje na globalnoj razini, pa tako i u Hrvatskoj. Općenito, u suvremenom je diskursu i kolektivnoj svijesti riječ o aplikaciji koja mladima obično prva pada na pamet pri spomenu aplikacija za upoznavanje jer se etablirala kao dominantna platforma te vrste. Njezino je sučelje prilično jednostavno: nakon što korisnici kreiraju svoj profil, u postavkama aplikacije mijenjaju parametre vezane uz osobe koje

1 Engleska imenica *tinder* označava suhi, zapaljivi materijal korišten za paljenje vatre, čime se uspostavlja dobro poznata metaforička veza između kognitivnih domena ljubavi i vatre te se ujedno aludira na interaktivni karakter same aplikacije. Valja se prisjetiti svih frazema i izraza konstruiranih na temelju ove konceptualne metafore (npr. "ljubavna iskra", "zapaliti koga", "vatrena strast") koji su u mnogim jezicima zabilježeni u istom ili sličnom obliku.

2 Ovdje treba uzeti u obzir i činjenicu da se taj broj često mijenja jer mnogi korisnici deaktiviraju svoje profile nakon što upoznaju novu osobu ili osjete zasićenje aplikacijom.

će im se prikazati na početnoj stranici – primjerice, maksimalnu udaljenost (2–160 km), spol (muški, ženski, svi) i raspon godina (18 – 100). Tada im se na početnoj stranici prikazuju osobe koje odgovaraju specificiranim parametrima.

Korisnici imaju mogućnost listanja (engl. *swipe*) ulijevo ili udesno: ako žele uspostaviti kontakt s prikazanom osobom, tada listaju udesno i na taj način biraju da im se osoba sviđa (engl. *like*), u suprotnom slučaju listaju ulijevo. Uspostavljanje komunikacije uvjetovano je reciprocitetom interesa, odnosno situacijom u kojoj se dvoje korisnika međusobno "lajka" i tada se događa spoj (engl. *match*). Tek je nakon spoja otključana mogućnost slanja poruka. Valja napomenuti da u besplatnoj inačici aplikacije, koja je i najzastupljenija među korisnicima, nije moguć otvoren uvid u osobe koje su nečiji profil "lajkale", tj. iskazale interes listanjem udesno. To se otkriva tek nakon uzajamnog slanja pozitivnog signala, tj. kada se dogodi spoj.

Profili se na Tinderu prikazuju jedan po jedan u obliku svojevrsnih kartica – na njima su prikazane sve informacije koje je određeni korisnik odlučio objaviti. Ti podatci obično uključuju ime, fotografije, dob, udaljenost, seksualnu orijentaciju, profesionalni status, visinu, jezike koje korisnik govori, interese, horoskopski znak, životne navike, preferirani tip odnosa (kratkoročna veza, dugotrajni odnos...) i slično. Posebno je relevantna komponenta sam opis profila – pri tome valja napomenuti da je riječ o slobodnom tekstu od maksimalno 500 znakova koji korisnici sami pišu, za razliku od ostalih dijelova, poput informacija o interesima, gdje odabiru neku od unaprijed verbalno definiranih, uvriježenih opcija koje im nudi sama aplikacija (npr. "Obilasci restorana", "Klasična glazba", "Šetanje psa"...). Upravo zbog činjenice da tu komponentu korisnici stvaraju vlastitim riječima, ona se, uz same fotografije, pokazuje kao jedan od najautentičnijih aspekata profila. Stoga je iznimno podložna za testiranje pretpostavke o kojoj je već bilo riječi – povećanoj sklonosti prema reduciranim, površnim interakcijama i zamjetnih promjena u modernom poimanju intime, koje zapravo indiciraju porast seksualnog eksperimentiranja i ležernih odnosa u širem društvenom kontekstu. Ti se procesi mogu povezati sa sve osjetnijim problemom komodifikacije ljubavi te depersonalizacije i objektivizacije partnera, o čemu će više riječi biti u nastavku rada.

2. Metodologija

Za analizu ove vrste kao prikladan i praktičan metodološki okvir ističe se pragmastilistika, stoga je najprije nužno pojasniti terminologiju i teorijske postavke ovog pristupa. Riječ je o stilističkoj poddisciplini koja se razvila iz

pragmatike, jezikoslovne grane koja se, prema Verschuerenu, može definirati kao "proučavanje uporabe jezika ili (...) proučavanje jezičnih fenomena s obzirom na njihova svojstva i procese uporabe" (Verschueren 1999: 1, u: Allan – Jaszczolt 2012: 502). To su polje Leech (1983) i Thomas (1983) dodatno podijelili na sociopragmatiku i pragmalingvistiku, od kojih se potonja bavi upravo lingvističkim resursima za ostvarivanje komunikacijskih činova i izražavanje međuljudskih odnosa. To se odnosi na strategije kao što su izravnost ili neizravnost, standardizirane izraze i jezične oblike koji mogu ojačati ili ublažiti određene komunikacijske činove (Jaszczolt – Allan 2012: 600). Dok pragmatika uključuje i kontekstualne i sociokulturne faktore komunikacije, pragmalingvistika je više orijentirana na jezična sredstva upotrijebljena za postizanje pragmatičkih ciljeva. Pragmalingvistika ispituje jezik kao konkretno djelovanje, obrasce socijalne interakcije i vrste jezičnih činova kao što su zahvale, naredbe ili isprike u svojoj djelotvornosti. Ona promatra kako rečenica poput "Ovdje je hladno" može implicirati niz različitih poruka ovisno o kontekstu, tj. izvanjezičnoj stvarnosti koja obavija izrečeni verbalni kod ("Kako je ovdje ugodno u odnosu na drugu prostoriju", "Molim Vas, zatvorite taj prozor, ne osjećam se dobro" i sl.). Tako je i ovdje primjenjiv Griceov pojam konverzacijske implikature (1967) iznimno značajan plod pragmalingvističkih istraživanja, uz Austinovu neizostavnu teoriju govornih činova (1962) te rad Penelope Brown i Stephena Levinsona o strategijama uljudnosti (1987), utemeljen na Goffmanovu konceptu lica (1967).

Čime se onda bavi pragmastilistika? Katnić-Bakaršić spominje da "pragmalingvistika također ima svoje mjesto u stilističkim istraživanjima" (2001: 300), ističući dijalog u razgovornom stilu ili u drami kao izvrsno tlo za analizu tog tipa. U *Stilistici dramskog diskursa* autorica posvećuje čitavo poglavlje pragmastilističkoj analizi dramskih tekstova i navodi da se modeli pragmatičke lingvistike moraju uključiti u stilističku analizu kako bi se nadišla "statičnost strukturalnog pristupa" (2003: 90). Nužno je poznavati "sociokulturne okolnosti i *background* likova" kako bi se tumačio "smisao i funkcija njihovih iskaza" (isto). Naravno, pragmastilistički pristup ne mora se fokusirati samo na književne tekstove. Tvrdnja koju Katnić-Bakaršić donosi izuzetno je primjenjiva i u kontekstu analize opisa korisničkih profila na Tinderu, koji će se u ovom radu promatrati kao mikrožanr digitalnog razgovornog diskursa. Uopće, prema Hickeyju, pragmatika i stilistika preklapaju se u istraživanju izbora koje govornici donose unutar domene gramatičkih prihvatljivih jezičnih oblika. Doduše, pragmatika izbor primarno promatra kao sredstvo za realizaciju određenih radnji, dok se stilistika usredotočuje na njegove posljedice na jezičnoj razini i učinke na recipijenta (1993: 578). Najbolji odgovor na

pitanje "Što čini pragmastilistika?" možda daje upravo Hickey, koji tvrdi: "Ako lingviste zanima *što ste rekli*, stiliste zanima *kako ste to rekli*, a pragmatičare *što ste time učinili*, tada pragmastilističari žele znati *kako ste učinili to što ste učinili*" (isto: 584).

Kontekst je, dakle, neizostavan čimbenik u pragmalingvističkoj, tj. pragmastilističkoj analizi. On uvjetuje intenciju i efekt diskursa, omogućujući da se isti iskaz u različitim kontekstima interpretira na niz različitih načina. Stoga je i opis korisničkog profila na Tinderu moguće promatrati kao tekst usidren u specifičan kontekst, usmjeren na postizanje specifičnog cilja. Naime, isti opis profila nema identičan učinak na društvenoj mreži poput Facebooka ili Instagrama ili na aplikaciji za upoznavanje poput Tindera. Za sve se navedene platforme vezuju različiti komunikacijski okviri i ciljevi. Kao i na ostalim mrežama, primarni je cilj opisa na Tinderu samopredstavljanje, ali i privlačenje pažnje, stvaranje povezanosti, otvoreno poticanje komunikacije. Te se dvije intencije općenito mogu smatrati međusobno isprepletenima, ali motiv pridobivanja pozornosti budućeg sugovornika/partnera na Tinderu neupitno je dominantniji nego na ostalim mrežama jer je riječ o aplikaciji stvorenoj i prilagođenoj za što brže i efikasnije upoznavanje novih osoba. Iako u procesu okupiranja pažnje sudjeluju i odabrane fotografije i ostale komponente profila, opis može biti od presudnog značaja mnogim korisnicima koji se nećkaju hoće li na određenom profilu prstom povući ulijevo ili udesno. Jezične strategije stoga igraju ključnu ulogu u tom "udvaračkom plesu". Ako su zastupljeni na samom korisničkom profilu, opisi se nerijetko kite perjem humora, citata, stilskih i retoričkih figura, paralingvističkih elemenata poput emotikona i sličnim stilskim ornamentima. Pragmatički je cilj tog procesa jasan, a može se reći i nagonski obilježen – impresioniranje potencijalnog partnera.

Već je rečeno da se pragmastilistika pokazuje kao odličan alat za konverzacijsku analizu. U slučaju opisa korisničkog profila riječ je o monološkom formatu *per se*, ali on nagoviješta razgovor koji bi se iz njega mogao razviti. Opisi nerijetko služe kao okidač za čavrljanje koje može uslijediti nakon spoja s određenim korisnikom. Mnoge osobe koje se služe Tinderom posegnut će za opisom profila svojeg sugovornika kao inspiracijom za početak razgovora, osobito ako u njemu pronalaze neki prepoznatljiv element, odnosno dijeljeni interes. Logično, u cilju je većine korisnika prikazati se u dobrom svjetlu – ili barem kao zanimljive osobe, što ne mora nužno značiti da će istaknuti pozitivnu osobinu kako bi to ostvarili.[3] Međutim, svakako im je u cilju njegovati

3 Upotrebljavajući tehnike tzv. obrnute psihologije, mnogi korisnici u opisu profila namjerno ističu svoje negativne karakteristike kako bi pobudili interes u drugoj

određeni društveni imidž, odnosno ono što je sociolog Erving Goffman u eseju "On Face-Work" svojedobno nazvao *licem* ili *obrazom* (*face*) (1967 : 5) – taj se pojam može definirati kao pozitivna društvena vrijednost koju osoba učinkovito prisvaja za sebe pomoću obrasca verbalnih i neverbalnih radnji kojima izražava svoje viđenje određene situacije (isto).[4] Drugim riječima, lice je kao maska, društvena fasada, pažljivo odabrana ekspresija identiteta kojom poručujemo kako želimo da nas drugi shvaćaju. Stoga su komunikacijske situacije dramaturški intonirane, uvjetovane pojmom lica i ritualizirane pomoću strategija njegova očuvanja, poput uljudnosti. Tako je i opis profila na Tinderu dio opisane društvene ceremonije u internetskom kontekstu, odličan primjer "digitalnog lica", prostor koji omogućuje pažljivu i promišljenu konstrukciju osobnosti.

Uz to, valja izdvojiti i činjenicu da Goffman u knjizi *The Presentation of Self in Everyday Life* piše i o strategijama samopredstavljanja. Referirajući se na Ichheisera, on ističe da pojedinac uvijek djeluje tako da vlastitom *ekspresijom* svjesno ili nesvjesno ostavlja *impresiju*, tj. dojam na sugovornike (1959: 2). Goffman govornike promatra i kao izvođače (*self-as-performer*), tj. aktivne agense i upravljače dojmom koji ostavljaju, i kao likove (*self-as-character*) (isto: 252). Potonji se pojam odnosi na utisak koji pojedinci nastoje ostaviti u percepciji sugovornika. Međutim, taj dojam konstruira se i pomoću interpretacije koju donose drugi, on je dramatični efekt izvedbe (isto: 253). Dakle, *lik* je manje podložan izravnoj kontroli pojedinca jer je uvjetovan socijalnim normama. Neporeciva je Goffmanova inspiracija kazalištem i njegovom terminologijom, zbog čega su njegove ideje bile i toliko privlačne pragmastilističarima te analitičarima dramskog i razgovornog diskursa. I ne čudi što je njegovo djelo ponovno postalo veoma aktualno posljednjih dvadesetak godina, s usponom društvenih mreža. Ljudska komunikacija iz takva je stajališta shvaćena kao dramaturgija, bazirana na nizu različitih skripata, koje

---

osobi. Takve su nepovoljne osobine u generaciji Z popularno nazvane crvenim zastavicama (*red flags*). Riječ je o izrazu koji se snažno proširio i može se već naći i u brojnim naslovima članaka iz područja (popularne) psihologije i ljubavnog savjetovanja. Uz to, često se nailazi i na popularni diskurs u kojem se spomenute "crvene zastavice" romantiziraju, čime osoba u pitanju zbog takvih karakteristika postaje distanciran, nedohvatljiv objekt žudnje, dobivajući na mistificiranoj, glorificiranoj privlačnosti.

4 Ovim su se pojmom naknadno bavili Brown i Levinson, podijelivši ga na pozitivno (potreba pojedinca da bude prihvaćen i poželjan barem nekim članovima zajednice) i negativno lice (potreba svakog kompetentnog odraslog pojedinca da ga drugi ne ometaju u njegovu djelovanju) (1987: 62).

se posebno snažno očituju u internetskom prostoru.

Povezano uz ovu razdiobu, Goffman razlikuje i dvije radikalno drugačije vrste znakovlja korištene u samopredstavljanju: prva se odnosi na ekspresiju koju pojedinac daje (*expression that he gives*), odnosno verbalne simbole korištene svjesno, skladno tradicionalnom shvaćanju pojma komunikacije. Drugu vrstu on naziva ekspresijom koju pojedinac odaje (*expression that he gives off*) (isto: 2), što obuhvaća uglavnom neverbalne znakove, simptome nesvjesnih ili skrivenih stavova i osobina u koje sugovornici upisuju određene zaključke o govorniku. Prvi je pojam izuzetno primjenjiv na opise korisničkih profila zato što se u njima manifestira aktivno i svjesno jezično kodiranje, hotimično usmjereno na stvaranje dojma. Pisana riječ u digitalnom razgovornom diskursu tako stvara svoju zasebnu zonu učinka, svoju modernu dramaturgiju. Ekspresija koju pojedinac nenamjerno odaje može se, pak, povezati s neverbalnim komponentama profila kao što su fotografije i njihovi detalji (poza, izraz lica, stil odijevanja...), iako i ovdje postoji udio artificijelnosti s obzirom na činjenicu da su slike korisnici svjesno, nerijetko i vrlo pomno birali.

Međutim, primjetno je da je znatan broj korisničkih profila bez ikakva opisa. Sam je manjak tog teksta simptomatičan: neki korisnici prednost daju vizualnoj komponenti svojih profila, što može upućivati i na zaključak da žele naglasak staviti na fizički izgled ili druge povezane informacije koje se sa slika mogu iščitati. Primjerice, na velikom broju profila zastupljene su fotografije s putovanja ili izlazaka, čime se korisnici nerijetko nastoje predstaviti kao avanturistički nastrojene, ekstrovertirane osobe čiji je društveni život ispunjen i dinamičan. Povezano s time, na fotografijama veliku ulogu igraju i markeri materijalnog statusa kao što su automobili, mobiteli, odjeća, obuća, nakit, različiti tipovi interijera itd. Vizualni su signali zasebno područje o kojima bi se dalo itekako raspravljati u ovom kontekstu. Kada bi se secirala kombinacija verbalnih i vizualnih elemenata, multimodalna analiza korpusa svakako bi ostvarila još dublji uvid u strategije autoreprezentacije. Međutim, za potrebe ovog istraživanja osvrnut ćemo se detaljnije samo na verbalni kod, koji se svakako može promatrati i kao izoliran segment koji nosi zasebna obilježja i funkcionira unutar odvojenog komunikacijskog okvira. Vlastiti je izbor riječi korisnika indikativan zato što predstavlja određene karakteristike korisnika, poput komunikacijskih vještina, pismenosti i sličnih verbalnih aspekata identiteta, koje se na fotografijama ne mogu nužno očitovati, barem ne na jednak način.

3. Analiza korpusa

Za potrebe ovoga rada osmišljene su minikategorije različitih vrsta opisa profila, utemeljene na njihovu sadržaju te djelomično inspirirane i povezane s pragmalingvističkom teorijom govornih činova[5] (Austin 1962, Searle 1969). Ta se teorija razvila polovicom 20. stoljeća, bazirana na ideji da se jezikom opisuje stvarnost, ali i aktivno djeluje. John Langshaw Austin prvi ju je sustavno razradio u knjizi *Kako djelovati riječima (How To Do Things With Words).* Najprije je uveo razliku između konstativa i performativa: prvi se odnose na iskaze kojima se nešto tvrdi i oni podliježu kriteriju istinitosti, dok performativi vrše neku radnju i ne mogu se opisati kao istiniti ili lažni (*Imenujem ovaj brod "Leonora"*) (Palašić 2020: 24–25). Kasnije je Austin pak ustanovio da je nemoguće konačno i jasno razgraničiti jednu kategoriju od druge jer svaki konstativ ima i performativnu dimenziju. Primjerice, i samo izgovaranje određene tvrdnje jednako je govornom činu – možemo zamisliti da je iskaz poput "Sunce sja" samo okrnjena inačica iskaza "*Tvrdim* da sunce sja", što dokazuje njegov perfomativni udio. Stoga se Austin posvetio lokuciji, tj. "samom činu izricanja iskaza" (isto: 28). Odredio je postojanje lokucijskog (samu verbalizaciju nekog značenja, npr. "Molim te, zatvori vrata"), ilokucijskog (radnje koja se izgovorenim riječima vrši, npr. molba) i perlokucijskog čina (efekta koji izgovorene riječi ostavljaju na sugovorniku, npr. ispunjenje molbe) (isto: 28–30).

Tvrdeći da se svakim izvedenim lokucijskim činom simultano ostvaruje i ilokucijski čin, tj. da se svakim izgovorenim iskazom vrši neka funkcija, Austin je donio taksonomiju govornih činova prema njihovoj ilokucijskoj snazi. Ona uključuje verdiktive (presude), egzercitive (odluke), komisive (obveze na kakvu buduću radnju), behabitive (postupke društvenog ophođenja) i ekspozitive (činove izlaganja stavova i pojašnjenja) (isto: 30–31). Austinova je teorija izazvala brojne polemike i kontroverze, no njegov učenik John Rogers Searle nadovezao se na rad svojeg profesora, istovremeno se odmaknuvši od

5 Ne smije se zaboraviti činjenica da je sam koncept govornog čina postojao prije Austina i Searlea, pa tako i prije samog nastanka pragmalingvistike i pragmastilistike kao jezičnih disciplina (Palašić 2020: 21). Naime, njemački filozof i lingvist Karl Bühler donosi pojmove *govorne radnje*, "konkretnog verbalnog ostvaraja" iliti "jedinice jezika u uporabi" kao društvene radnje, i apstraktnijeg *govornog čina*, "produkta tvorevine jezika koji izdiže jezičnu radnju iz određene situacije te omogućuje njezino svrstavanje u određenu klasu govornih činova" (isto: 20–21). I Bühler je jezik promatrao kao instrument za ostvarivanje ciljeva.

nekih njegovih ideja (isto: 33). Svoju je taksonomiju utemeljio na ideji da "postoji razlika između ilokucijske snage i njegova propozicijskog sadržaja"[6] (isto: 42) i posvetio se ilokucijskim činovima. Njegova klasifikacija obuhvaća asertive (tvrdnje, izjave; podliježu kriteriju istinitosti), direktive (navođenje sugovornika na što, zapovijedi, pitanja, molbe...), komisive (obvezivanje govornika na što, obećanje, ponuda, prijetnja...), ekspresive (iskaz psihološkog stanja, zahvala, isprika, žalba...) i deklarative (proizvodnja promjena u izvanjezičnoj stvarnosti, proglašenje, krštenje; zahtijevaju institucionalni autoritet) (isto: 49–57). Pomoću navedenih podjela možemo pragmastilistički čitati opise korisničkih profila na Tinderu. Kao što je već spomenuto, oni su u ovom radu dio autorske klasifikacije originalnih minikategorija opisa. Riječ je o svojevrsnim prigodnicama stvorenima za jedinstvene potrebe ovog konkretnog pregleda korpusa radi preglednosti i strukture.

3.1. "Mjera privlačnosti"

Analiza korpusa na prvom je mjestu iznjedrila iznimno velik broj opisa u kojima se kao glavna sadržajna komponenta pojavljuje isključivo visina korisnika, stoga je ta kategorija nazvana "Mjera privlačnosti" (Slika 1, Slika 2). Ako se radi o iznošenju vlastite visine, takav je tip opisa mnogo češći kod muškaraca nego kod žena. To ukazuje na rodne norme utemeljene na važnosti i poželjnosti visine u muškaraca, koja je i dalje snažno prisutna u suvremenom društvu. Muškarci pritom tu informaciju u opisu navode mnogo češće kada su visoki minimalno 180 centimetara kao strategiju konstruiranja pozitivnog lica, usklađenog s društvenim očekivanjima, i njegove zaštite, kako bi izbjegli odbijanje na temelju kriterija (nezadovoljavajuće) visine. Rečenice se obično konstruiraju kao asertivi, tj. tvrdnje, i to pisane gotovo administrativnim stilom prema formuli "broj + mjerna jedinica". One su u tom obliku i eliptične jer su iz njih izostavljeni subjekt i/ili predikat te funkcioniraju kao šture natuknice. Kako je vidljivo na Slici 1, neki se korisnici humoristično poigravaju ovom kategorijom i njezinim društvenim značenjem, pri čemu se iz asertivnog čina pomiču prema ekspresivnom. Jedan korisnik visinu navodi u obliku pitanja/direktiva "jel 190 cm dovoljno", istovremeno izražavajući blagi

6 Zajednički sadržaj iskaza s različitom ilokucijskom snagom. Palašić donosi Searleove primjere poput "John će napustiti prostoriju", "Johne, napusti prostoriju!", "Kada bi barem John napustio prostoriju" itd. Svaki iskaz na sadržajnoj razini govori o Johnu i njegovu napuštanju prostorije – taj je sadržaj *propozicija*. Međutim, jedan je iskaz tvrdnja, drugi zapovijed, a treći želja (2020: 39).

ironijski stav prema društvenoj normi u pitanju. Drugi navodi da je visok "193 ali se indentificira kao 200",[7] parodirajući tako diskurs identitetske politike. Neki korisnici ne navode točnu visinu, nego dvosmisleno kažu da su visoki "koliko treba", pridajući notu misterije i zavodljivosti svojem iskazu, ili da su "dovoljno visoki da obrišu prašinu s vrha ormara", pri čemu konkretnu brojku metonimijski zamjenjuje funkcija. Ta je funkcija istovremeno samopromotivne prirode i uvodi dodatnu poželjnu osobinu korisnika. Nadalje, primjećuju se i opisi u kojima se visina kao pozitivna karakteristika spaja s nekom negativnom osobinom ("205cm losih fora..", "2 metra gluposti", "190cm krkan"). Korištenjem strategije samopodcjenjivanja, korisnici tako namjerno i promišljeno izlažu vlastito lice "prijetnji" (*face-threating act*, Goffman 1967: 12) kako ih potencijalni sugovornici ne bi doživjeli kao egoiste.

Zanimljiva je i uporaba engleskog jezika u opisu "feminist, 6'9 ft btw" (="feminist, visok 205 cm, usput rečeno"). Taj korisnik rabi anglosaksonske mjerne jedinice za visinu ("ft") te postiže ironijski kontrast između dviju informacija: ideološke pozicije i fizičkog atributa, čijim navođenjem na humoristočan način banalizira svoj iskaz. Iako su za ovaj rad uglavnom birani opisi koji su pisani na hrvatskom jeziku, zamijećeno je da velik broj korisnika svoje opise piše na engleskom. To i ne čudi s obzirom na globalni status engleskog jezika kao *linguae francae* i njegove velike uloge u govoru mladih, pa tako i u *netspeaku*, odnosno mrežnom jeziku. Taj jezik odlikuju "uvođenje novih internetskih naziva, anglizmi, kratice, emotikoni, nepoštivanje pravopisnih pravila te rastuća težnja zajedništvu, međupovezanost, unutarnja veza prethodno odvojenih formata, što rezultira povećanom jezičnom raznolikošću i heteroglosijom" (Hrelja – Macan 2021: 297). To je sve vidljivo i u ovom korpusu. Primjerice, što se engleskog jezika tiče, za ovaj su rad birani samo poneki opisi hrvatskih korisnika pisani na engleskom: oni u kojima je pronađena relevantna retoričko-stilska figura ili pak opisi koji su pisani polovično na hrvatskom i na engleskom. U potonjem se slučaju radi o promjeni koda, odnosno "svakog prepoznatljivog govornog varijeteta" (isto: 296), i riječ je o "diskursnoj strategiji" koja ima "naglašenu ekspresivnu funkciju i pragmatičko značenje" (Nikolić-Hoyt 2006: 497, u: Hrelja – Macan 2021: 297). Stoga se i ovdje promjena koda promatra kao vrsta stilematičnosti. Korisnici uporabom engleskog impliciraju da su otvoreni i za potencijalne partnere različitih etničko-jezičnih pozadina, ali i ostvaruju dojam modernosti, ležernosti, društvene osviještenosti o prikladnom jezičnom registru.

7 Primjeri su citirani u autentičnom obliku u kojem se nalaze i na snimkama zaslona, bez ispravljanja gramatičkih i pravopisnih pogrešaka te omaški.



Slika 1. Kategorija "Mjera privlačnosti". Izražavanje visine muških korisnika.



Slika 2. Kategorija "Mjera privlačnosti". Izražavanje visine ženskih korisnica i određivanje željene visine potencijalnog partnera.

Nadalje, za žene su primjeri u kategoriji visine izdvojeni zasebno jer je kriterij visine rodno uvjetovan i stoga ponešto drugačije verbalno kodiran. Kao što je vidljivo na Slici 2, češće se nailazi na opise u kojima korisnice koriste direktive, kojima se potencijalnog partnera nastoji "navesti na kakvu radnju u budućnosti" (Palašić 2020: 50) i kojima se određena visina muškarca traži ili odbacuje. Korisnice često nastoje izvršiti zabranu ili molbu, kao što je u slučaju opisa "pliz ne lazi za visinu", gdje se imperativom naglašava odlučnost namjere, a fonetiziranim anglizmom "pliz" uvodi neformalnost i ublažava strogost iskaza. Druga korisnica želi "visoke dečke da se javljaju", istovremeno moleći muškarce niže od 190 da to ne čine, nazivajući ih kolokvijalnom umanjenicom "miceki" i omekšavajući tako iskaz strategijom pristojnosti,

izraženom pomoću molbe i djetinjeg leksema "miceki" (koji može potencijalno djelovati i patronizirajuće).

Kao strategije pristojnosti i ublažavanja iskaza mogu se koristiti i emotikoni, što je učinila korisnica koja navodi da "u stiklama ima 183". Emotikoni često "služe kao zamjena za paralingvističke kodove (intonacija te facijalna, posturalna i gestovna ekspresija)" (Karlić 2015: 55), i to kao "glavni supstituenti (...) u neposrednoj verbalnoj komunikaciji" (isto: 58). Korisnica je u ovom slučaju dodala emotikon nasmiješenog lica sa suzom kako bi ilustrirala emocionalni naboj svojeg zahtjeva i ujedno vizualnim modusom razbila monotoniju verbalnog. Uz emotikon sklopljenih ruku druga je pak korisnica svoju molbu neutralizirala i pomoću ustaljenih engleskih izraza iz internetske kulture *memeova* "no hate to short kings".[8] Nekada se, pak, strategije pristojnosti jednostavno zaobilaze, pa tako jedna korisnica kratko i odrješito traži da njezin potencijalni partner bude "visi od 181". Zanimljiv je i primjer opisa "182cm ako mozes nadmasi" kojim se naznačuje provokativan ton. Korisnica se pozicionira nadmoćnije otvarajući poziv na svojevrsno natjecanje, koje je ikonografski i simbolički osnaženo uporabom emotikona pumpe za gorivo.

3.2. "Hijeroglifi digitalne ere"

Osobito su stilistički zanimljivi opisi profila u kojima su emotikoni zastupljeni u velikom broju ili čak zamjenjuju čitav tekst. Ova je kategorija nazvana "Hijeroglifi digitalne ere" (Slika 3). Emotikoni nerijetko služe kao ekonomične vizualne reprezentacije ili popratne ilustracije određenih informacija koje korisnik obznanjuje kao tvrdnje. Primjerice, emotikon križa upućuje na korisnika koji prakticira katoličku vjeru, emotikon mačke ili psa na korisnika koji ima kućnog ljubimca ili jednostavno voli prikazanu životinju i sl. Ponekad emotikoni zamjenjuju određene izraze ili lekseme, pa tako opisom "😇 ili 😈" korisnik indicira podvojenost svoje osobnosti pomoću vizualno prepoznatljivih simbola dobra i zla koji svoje korijene vuku iz zapadnjačke, kršćanske kulture.

Značajna je stilska karakteristika i upotreba emotikona na mjestu tabuiziranih leksema, poprilično ovisna o neformalnoj društvenoj konvenciji koja ju čini prepoznatljivom. Ta praksa dokazuje snažnu prisutnost nove vrste jezične inovacije u digitalnom prostoru. Primjerice, emotikon snježne pahuljice

8 Izraz koji je zaživio u internetskom govoru mladih, odnosi se na niskog muškarca koji odiše samopouzdanjem i karizmom. Pojam tako preispituje ustaljene predodžbe o muževnosti i standardima privlačnosti kod muškaraca.



Slika 3. Kategorija "Hijeroglifi digitalne ere". Uporaba emotikona u različite svrhe – jezična ekonomija i vizualna reprezentacija interesa, supstitucija tabuiziranih leksema.

uvriježen je znak za amfetamine, dok se za marihuanu koriste emotikoni lišća ili djeteline. Ti emotikoni funkcioniraju kao svojevrsni ikonički znakovi jer se njihova prepoznatljivost temelji na vizualnoj podudarnosti s označenim, ali njihova je značenjska vrijednost zasnovana na implicitnom društvenom dogovoru. Tako korisnik apelira na specifične potencijalne partnere koji razumiju kod i dijele njegove interese za ilegalne supstance, izbjegavajući ih izričito imenovati riječima. Slična je uporaba emotikona zabilježena i u aluzivnom opisu u kojem emotikoni breskve i patlidžana zamjenjuju nazive za stražnjicu i muški spolni organ na temelju metaforičke asocijacije oblika. Ta je praksa također dio dobro poznate konvencije digitalnog razgovornog diskursa. Kao što opis u pitanju pokazuje, uz emotikone, za tabuizirane izraze iz domene erotike nerijetko se koriste i engleski izrazi ("switch",[9] "vanilla"[10]) – ponajprije zato što hrvatski jezik za njih najčešće nema ustaljene leksičke ekvivalente, ali i kako bi korisnici filtrirali i privukli publiku koja je upoznata s ovim registrom i njegovom "terminologijom". Navođenjem spomenutih seksualnih preferencija implicira se i poželjnost partnera/partnerice komplementarnih osobina.

9 *Switch* (engl.) – odnosi se na osobu koja se voli naći i u dominantnoj i u submisivnoj ulozi tijekom spolnog čina, ovisno o partneru i okolnostima.

10 *Vanilla* (engl.) – odnosi se na tradicionalne seksualne prakse koje ne uključuju fetiše ni ikakve nekonvencionalne elemente. Često korišteno u blago pejorativnom smislu sa stajališta seksualne zajednice koja prakticira manje uobičajene oblike spolnog čina (npr. BDSM, odnosno sadomazohizam).

3.3. "Uvjeti korištenja"

Za razliku od opisa u kojima se implicitno nastoji ukazati na preferirane karakteristike partnera, u mnogim se opisima eksplicitno navode ograničenja, odnosno faktori odbojnosti.[11] Ova je kategorija nazvana "Uvjeti korištenja" (Slika 4). Riječ je o negativno formuliranim tekstualnim opisima u kojima se izričito navodi što *nije* poželjno, od tjelesne građe ("fattie girls"), navika ("pušenje je minusic"), do dinamike odnosa ("neman volje za izdrkavanja i drame").

Takvi opisi ponajprije postavljaju jasne granice, ali razlikuju se u ilokucijskoj snazi, čime se istovremeno pojačava ili ublažava njihova strogost. Velik broj opisa ove vrste direktivne je prirode ("molim da...", "samo nemoj...", "ako znaš razlikovati sarkazam nastavi čitati..."). Uporabom pogodbene rečenice naglašava se i potencijalna posljedica postojanja određene karakteristike ("ak u živo nisi ko na fotkama, plaćaš mi cugu dok nisi ko na fotkama"). Drugi opisi u ovoj kategoriji nerijetko su napisani pomoću strategija ublažavanja, pomičući se na formalnoj razini od direktiva prema asertivima, tj. izjavama preferencije koje se neutraliziraju uporabom kondicionalnih glagolskih konstrukcija ("bilo bi poželjno da nisi nasjela na cijepljenje protiv C19"). Semantički je u svakom slučaju riječ o negativnoj preferenciji, samo se radi o razini tolerancije koju korisnici iskazuju prema određenoj osobini, ili ju barem prividno pokazuju kao strategiju uljudnosti kako bi ublažili svoj iskaz i tako očuvali lice potencijalnog partnera. Odbacivanje određenih ideja moguće je iskazati i uporabom emotikona, što čini korisnik koji stavlja emotikon minusa u crvenom polju pored akronima ONS[12] i tako stvara eliptični iskaz kojim daje do znanja da nije zainteresiran za prolazne odnose.

Povezano s time, među ženskim korisnicama nerijetko se nailazi i na opise u kojima one odbijaju započeti komunikaciju na svoju ruku, odnosno kao važan uvjet postavlja se muška inicijativa u uspostavljanju komunikacije. U takvim se opisima eksplicitno ili implicitno nameće tradicionalna rodna uloga muškarca kao predvodnika, aktivnog elementa, udvarača. Takva se preferencija, dakle, gdjegod verbalno manifestira kao imperativni direktiv u kojem se korisnica obraća potencijalnom sugovorniku i otvoreno oslanja na rodne stereotipe "necu ti se javit prva budi musko". Međutim, može se pojaviti i u odlučnom obliku asertiva, usmjerenog na opisivanje vlastitih navika i uvjerenja, poput "ne javljam se prva", "vjerojatno se nebum prva javila", "mislim

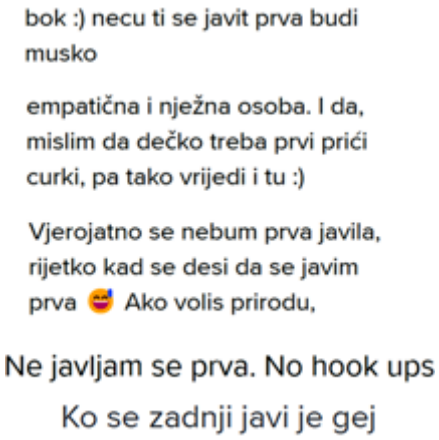
11 Kategorija se djelomično podudara i s kategorijom "Mjera privlačnosti" kada je riječ o opisima u kojima se navodi nepoželjna visina potencijalnog partnera.

12 ONS (engl.) – *one night stand*, seks za jednu noć.

da dečko treba prvi prići curki, pa tako vrijedi i tu :)", ili "Ko se zadnji javi je gej", s kritičkom oštricom usmjerenom prema maskulinitetu potencijalnog sugovornika. U takvim se slučajevima inicijativa muške osobe traži pomoću implikacije. Navedeni se zahtjev može ublažiti pomoću strategija uljudnosti kao što su nasmiješeni emotikoni i diplomatske riječi poput "vjerojatno", kojima se umanjuje snaga izjave i otvara potencijalni prostor za iznimku.



Slika 4. Kategorija "Uvjeti korištenja". Korisnici/e eksplicitno navode svoje zahtjeve, očekivanja ili nepoželjne karakteristike potencijalnih partnera, čime postavljaju jasne kriterije za interakciju.



Slika 5. Kategorija "Uvjeti korištenja". Iskazivanje želje za muškom inicijativom komunikacije.

3.4. "Tražilica"

Navođenje preferencija korisnicima aplikacija za upoznavanje obično je privlačnije kada je pozitivno formulirano i stoga ne predstavlja potencijalni čin prijetnje licu sugovornika. Veću kategoriju stoga čine opisi u kojima se umjesto izricanja nepoželjnog navodi poželjno, često formuliranih pomoću glagola kao što su "volim", "(h)oću", "tražim" i "zanima me" (u smislu osobina potencijalnog partnera i vrste odnosa) ili pak pomoću drugih jezičnih konstrukcija kojima se formira indirektni govorni čin. Ova je kategorija prigodno nazvana "Tražilica" (Slika 6).

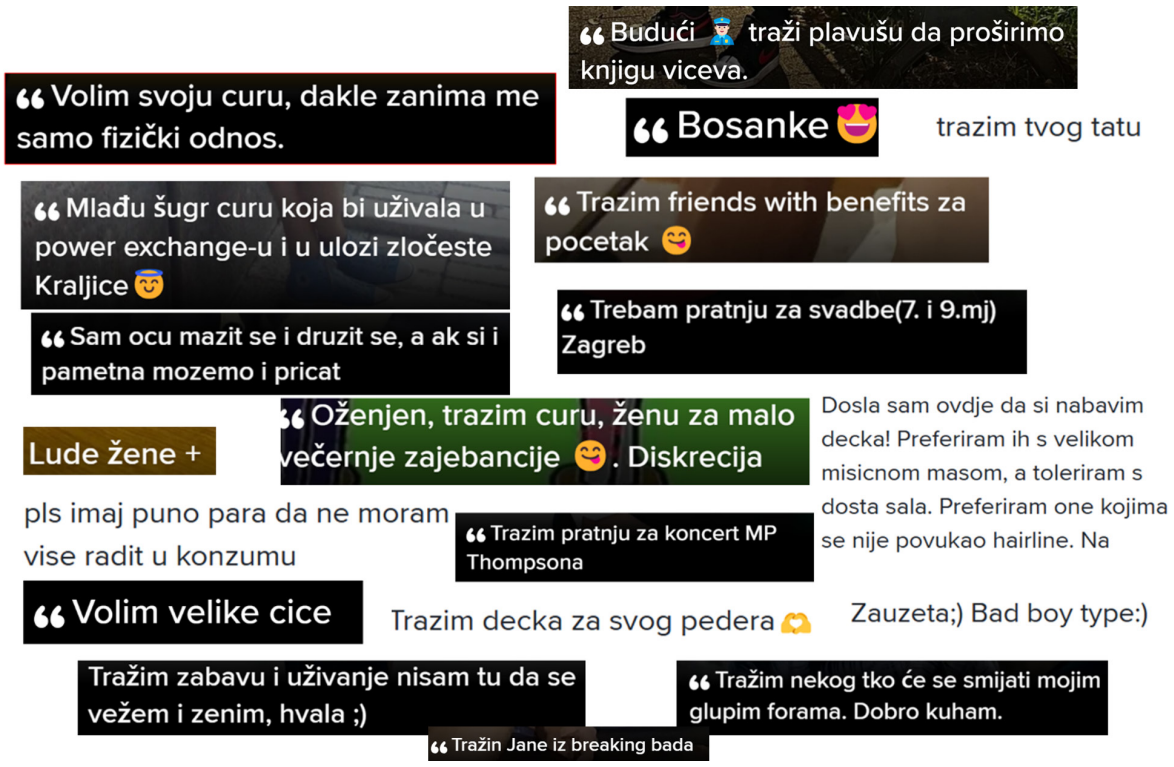
Direktnost se postiže uporabom aktivnih glagola u prezentu ("Trazim friends with benefits[13] za pocetak", "Trazim pratnju za koncert MP Thompsona", "Preferiram ih s velikom misicnom masom"), s tim da se na nekim mjestima on izostavlja pa se tako dobiva eliptična rečenica poput "[Tražim] mlađu šugr curu[14] koja bi uživala u power exchange-u[15] i ulozi zločeste Kraljice". U tom je primjeru ponovno prisutna uporaba engleskog nazivlja iz domene erotike, mjestimično fonetizirana ("šugr cura"), ublažena korištenjem kontrastnog emotikona anđela. Reference na stereotipe iz domene humora i viceva prisutne su u opisu u kojem budući policajac "traži plavušu da proširе knjigu viceva", čime se podrazumijevaju zajednički kulturni skripti koje grade humor određene zajednice. Uporaba referenci prisutna je i u primjeru "Tražin Jane[16] iz breaking bada", gdje se konkretan preferiran tip žene metonimijski posreduje kroz fiktivni lik iz televizijske serije. Tabuizirani izrazi za spolni čin u nekim se opisima zamjenjuju pomoću eufemizama kao što su "večernja zajebancija", iako se neformalni ton ponovno osnažuje uporabom vulgarizma u drugom značenju. U nekima se, pak, eksplicitnost ne izbjegava pa tako jedan korisnik otvoreno i jasno navodi da "voli velike cice". Mnogi korisnici pribjegavaju verbalnom minimalizmu, gdje se naznaka poželjnosti ostvaruje

13 *Friends with benefits* – prijatelji s povlasticama. Prijateljski odnos koji uključuje i povremene spolne odnose, bez progresije u romantičnu vezu.

14 *Sugar* cura/djevojka – izvedeno od engleskog *sugar baby*, odnosi se na mlađu ženu koja traži vezu s muškarcem koji bi joj pružao materijalnu podršku (često starijim, tzv. *sugar daddy* ili šećerni tatica).

15 *Power exchange* – u seksualnom kontekstu srodno s imenicom *switch,* odnos u kojem se izmjenjuju submisivna i dominantna uloga.

16 Riječ je jednom o najpopularnijih ženskih likova iz televizijskih serija. Ovakvom tipu odgovaraju mlade žene duge crne kose sa šiškama koje se odijevaju u alternativnom stilu, kompleksne i misteriozne.

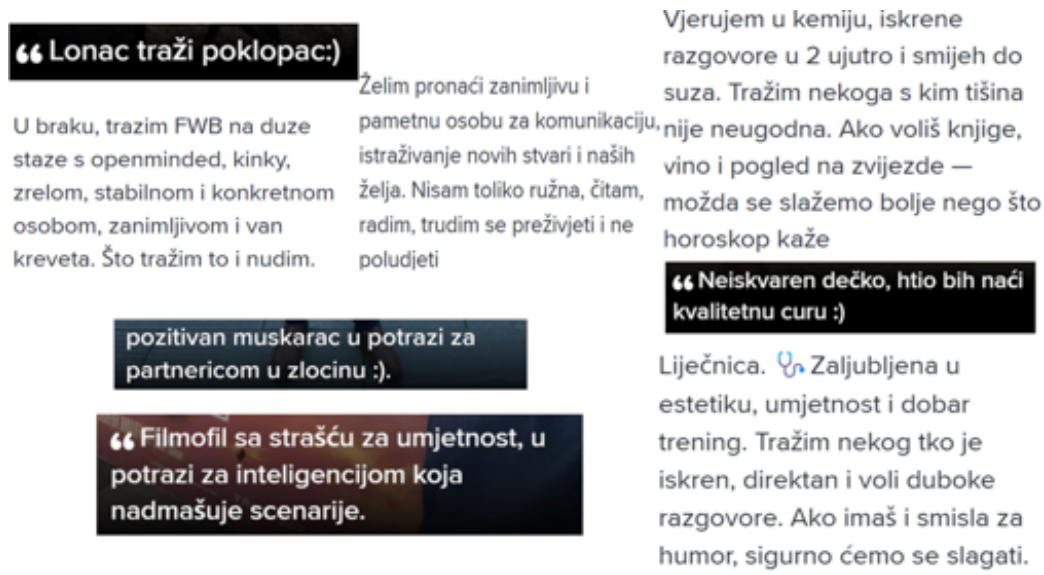


Slika 6. Kategorija "Tražilica". Iskazivanje poželjnih osobina i vrsta odnosa.

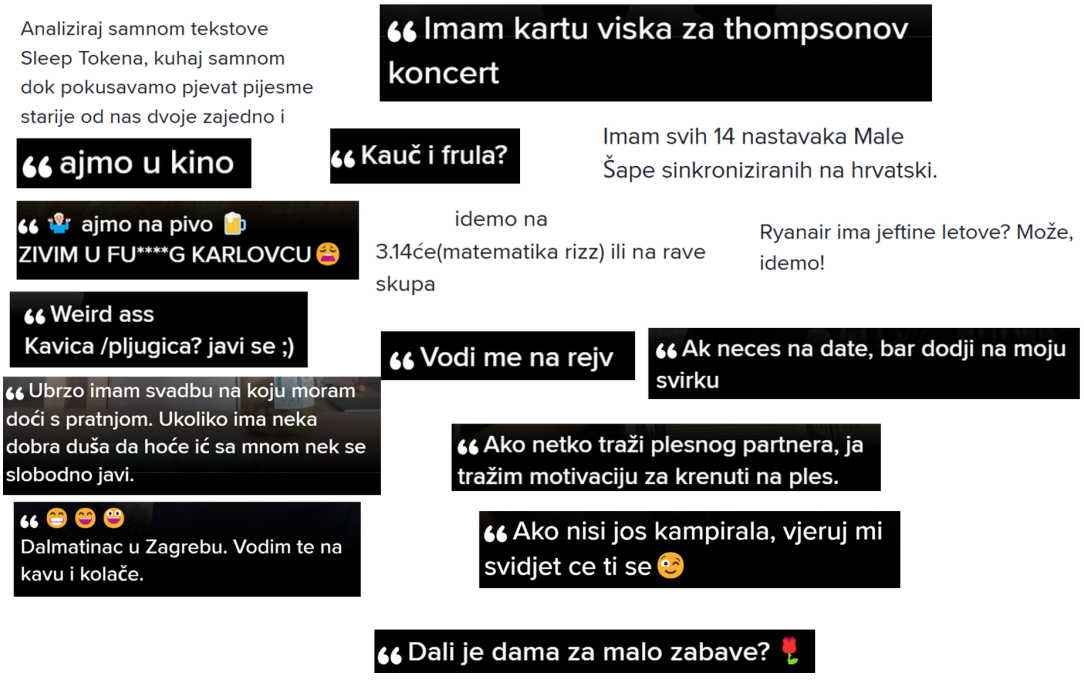
određenim simbolima, kao što je slučaj u primjerima "Lude žene +", "Bad boy type :)" ili "Bosanke". Uporaba plusa, smješka i emotikona sa srcolikim očima upućuje na izuzetnu atraktivnost navedenog karaktera ili podrijetla.

Takvi su iskazi prevladavali u nekadašnjim ljubavnim oglasima u novinama, koji su danas gotovo pa izumrli: rabe se manje-više isti glagoli i konstrukcija je teksta poprilično bliska na razini oblika, što pokazuje da se osnovna ljudska potreba za nalaskom kompatibilnog partnera i dalje manifestira na sličan način. Štoviše, kod dužih je opisa profila najčešće riječ o kombinaciji navođenja pozitivnih vlastitih osobina (strategije konstruiranja pozitivnog lica) i navođenja poželjnih osobina partnera, koja funkcionira po ključu komplementarnosti i povezivanja na temelju sličnosti (Slika 7).

Uočava se velik broj opisa konstruiranih poput direktnih govornih činova ("Trazim FWB na duze staze..."). U tom se opisu ujedno i eksplicitno naglašava želja za odnosom zasnovanim na uzajamnosti i svijest o ravnoteži kao ključnom elementu bilo kakvog uspješnog odnosa ("Što tražim to i nudim"). Korisnikova izjava da "nudi" točno to što traži približava ovaj iskazu komisivu kojim se on obvezuje na ispunjenje svoje ponude. Ta je ravnoteža princip po kojem i ostali korisnici konstruiraju svoje opise u ovoj kategoriji. U opisu



Slika 7. Kategorija "Tražilica". Kombinacija predstavljanja i navođenja poželjnih osobina na različite načine.



Slika 8. Kategorija "Pozivnica". Ideje za sastanke i zajedničke aktivnosti.

"Lonac traži poklopac:)" uporabom frazema naglašava se samo ta potreba za reciprocitetom, bez isticanja ikakvih konkretnih vrlina koje se očekuju. Slično je i u primjeru "pozitivan muskarac u potrazi za partnericom u zlocinu :)",

gdje se frazemom "partnerica u zločinu" jedino implicira poželjna sklonost zaigranosti i avanturizmu. Uporabom hiperbole u primjeru "filmofil sa strašću za umjetnost, u potrazi za inteligencijom koja nadmašuje scenarije", uzima se jezični materijal iz domene filmske umjetnosti kao snažnog elementa povezivanja s partnerom. Isticanje duboke emocionalno-intelektualne povezanosti čest je kriterij kod korisnika koji traže dugoročnu i kvalitetnu vezu, pa tako se iskazom "tražim nekoga s kim tišina nije neugodna" uporabom litote ("nije neugodna") te pojma "(ne)ugodne tišine" kao metonimijskog pokazatelja bliskosti između osoba ukazuje na važnost duboke povezanosti u odnosu.

3.5. "Pozivnica"

Situacija u kojoj se uspostavlja početak bilo kakve vrste povezanosti jest zajednički susret uživo – kolokvijalno zvan spoj, dejt ili čvenk. Mnogi korisnici nastoje pokazati da su sposobni osmisliti zanimljiv i dinamičan susret, pa u svojim opisima pozivaju potencijalne partnere na raznorazne zajedničke aktivnosti. Naravno, specificiranjem aktivnosti odmah se filtriraju korisnici koji također dijele interes prema njoj. Ta je kategorija nazvana "Pozivnica" (Slika 8).

Iskazi se često konstruiraju kao govorni činovi pretežito direktivne prirode, odnosno kao pozivi, dinamično oblikovani pomoću glagola u imperativu ("ajmo u kino", "ajmo na pivo", "analiziraj samnom tekstove Sleep Tokena"). U tim se primjerima naglašava zajedničko sudjelovanje u akciji, dok se u opisu poput "Vodi me na rejv" namjerno preuzima pasivnija uloga u organizaciji susreta, čime iskaz dobiva koketan prizvuk. Indirektniji pozivi očituju se u primjerima kao što su "Kavica/pljugica? javi se;)", "Dali je dama za malo zabave?", "Kauč i frula?", gdje se uporabom pitanja (često u kompaktnom, eliptičnom obliku) koristi strategija negativne uljudnosti kao "iskaza suzdržanosti" (Brown & Levinson 1987: 2). Točnije, pokazuje se veća razina poštovanja prema autonomiji potencijalnog partnera i umanjuje se napadnost direktnog govornog čina – uvažavaju se sugovornikove želje da se ne ometa njegova sloboda djelovanja i da se ne odvlači njegova pažnja (isto: 129).

Još su suptilniji primjeri poput "Imam kartu viska za thompsonov koncert" ili "Imam svih 14 nastavaka Male Šape sinkroniziranih na hrvatski", gdje korisnik gradi pozitivno lice ističući posjedovani objekt koji bi mogao impresionirati sugovornika i istovremeno implicira, ali ne izražava otvoreno poziv na zajedničku aktivnost (odlazak na Thompsonov koncert, gledanje 14 nastavaka animiranog filma). Uporabom kondicionala u opisima poput "Ako netko traži plesnog partnera..." i "Ako nisi jos kampirala...", također se kao

strategija uljudnosti koristi neizravnost. Ne navodi se da će korisnik pošto-poto partnera/icu voditi na kampiranje ili na ples, nego pogodbena surečenica funkcionira kao hipotetički scenarij kako bi se neutralizirala direktivnost.

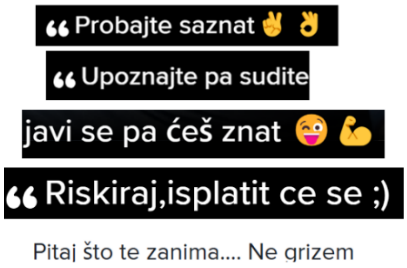
Pozivnice se mogu ostvariti i u obliku poziva na komunikaciju, pri čemu korisnici često u opisu najavljuju da će informacije o sebi otkriti tek u porukama ili tijekom susreta uživo, nakon što se dogodi spoj s potencijalnim partnerom koji taj opis čita. Ova je kategorija opisa nazvana "Poziv na akciju" (Slika 9).

Njima se stvara pretpostavka da postoje informacije o korisniku koje su vrijedne saznanja u privatnosti, u porukama ili uživo, čime se nastoji pobuditi znatiželja potencijalnih sugovornika. Korisnik se predstavlja misterioznim, ali otvorenim za komunikaciju – komunikacijska barijera i potencijalna prijetnja sugovornikovu licu nastoje se reducirati pomoću uvriježenih, pa i frazeologiziranih izraza kao što su "ne grizem" ili "isplatit će se". U takvim je opisima stoga izrazito naglašena apelativna funkcija: njezin je cilj djelovanje na primatelja, a uobičajena jezična sredstva "vokativ, drugo lice jednine ili množine i, naročito, imperativ" (Katnić-Bakaršić 2001: 17), kao što je ovdje vidljivo prema glagolima "javi se", "riskiraj", "upoznajte" itd.

3.6. "Osobna iskaznica"

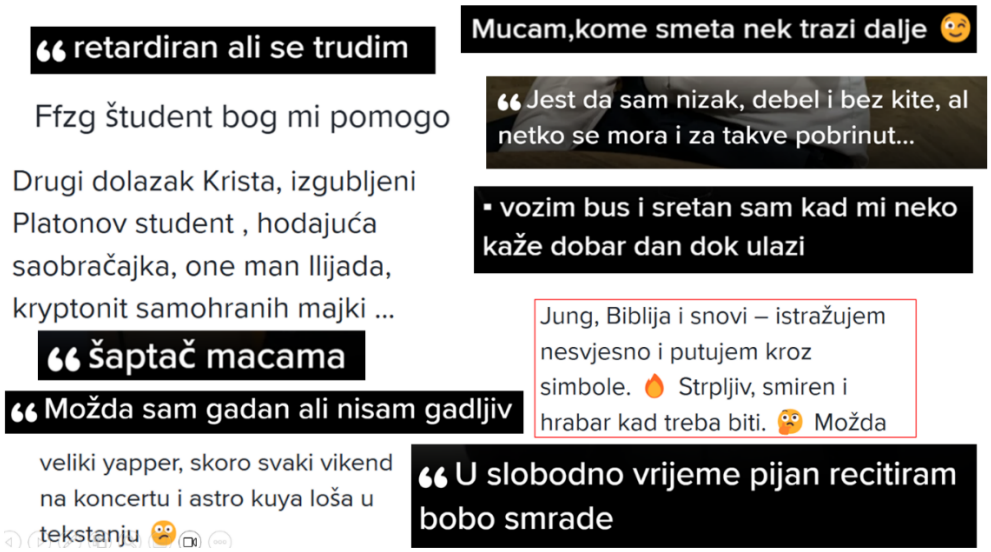
Brojni korisnici u opisu će ipak istaknuti ključne osobine i/ili navike kako bi pobudili interes potencijalnih sugovornika. Ova je kategorija stoga nazvana "Osobna iskaznica" i čini pozamašan dio korpusa (Slika 10, Slika 11). Kao što je vidljivo, u ovoj se kategoriji nalazi velik broj opisa u kojima se korisnici razmeću svojim stilskim kapitalom, odnosno koriste razne stilske postupke kako bi konstruirali svoje lice i deklarirali identitet. Navođenje informacija o sebi ovisno je o pragmatičnim ciljevima teksta. Isticanje određene karakteristike koja bi se mogla pojmiti kao mana služi i kao filter za brzo isključivanje korisnika koje bi to moglo odbiti pri susretu uživo ("Mucam, kome smeta nek trazi dalje"), štiteći istovremeno vlastito negativno lice, tj. autonomiju, te pozitivno lice potencijalnog sugovornika, koji se ovako može odmaknuti bez doživljavanja nelagodne situacije. Uočljiva je i uporaba autoironičnog humora, kada se korisnici namjerno opisuju negativnim ili nekonvencionalnim osobinama ("Neozbiljan, neiskren, nezanimljiv", "Ružan, siromašan i glup", "Alkoholičar", "Klaun") kako bi umanjili prijetnju licu potencijalnog sugovornika ili kada negativne osobine spajaju s pozitivnima kako bi naglasili dualnost karaktera ("Dobar decko, lose navike", "retardiran ali se trudim").

Većina je rečenica sintaktički eliptična – glagoli se izbacuju, a ostavljaju se imenske konstrukcije koje se odnose na korisnika ("Fina cura iz fine obitelji",



Slika 9. Kategorija "Poziv na akciju". Poticanje dijaloga.





Slike 10 i 11. Kategorija "Osobna iskaznica". Metode samopredstavljanja.



Slika 12. Kategorija "Verbalne akrobacije". Uporaba aforizama u opisima.



Slika 13. Kategorija "Verbalne akrobacije". Uporaba rime i pjesničkog diskursa.



Slika 14. Kategorija "Verbalne akrobacije". Pravi i izmišljeni citati.

"šaptač macama"). Ističe se i uporaba markera, kojima se korisnici pozicioniraju naspram određene ideologije, klase, religije, društvene grupe i sl. ("Ffzg student bog mi pomogo", "vozim bus i sretan sam kad mi neko kaže dobar dan kad ulazi"), pri čemu se ponekad otvoreno naglašava odmak od stereotipa koji se vezuju uz neku skupinu ("190cm Gym Croatia Katolik Nisam seljacina ‚normalan sam lik", "art kuja[17] u srcu").

Pozitivno se lice korisnika obično gradi riječima samohvale ("Poznati majstor žena"), koja ponekad graniči s humorom, kao što je u slučaju hiperboličnog opisa "Viši sam od tvog bivšeg, duhovitiji od trenutnog, a kuham bolje od tvoje mame (ili se barem trudim)" u kojem se kao referentne točke uzimaju važne osobe u životu potencijalnog sugovornika. Hiperbola se zamjećuje i u primjerima poput "Drugi dolazak Krista" i "Tajnovit ali prezgodan i prezanimljiv i preskroman))" – takvi se opisi odmiču od informativnosti i prelaze u aforistične oblike.

3.7. "Verbalne akrobacije"

Aforizam je općenito vrlo omiljena forma na Tinderu, pa je stoga izdvojen i kao zasebna kategorija opisa u kojima humoristična funkcija prevladava nad informativnom (Slika 12). Općenito, sljedeće kategorije opisa stvorene su prema kriteriju prominentnosti jezično-stilskih postupaka i igara ("Verbalne akrobacije", Slika 13). One se mogu pronaći u brojnim opisima različitih vrsta, no primjeri izdvojeni u ovom dijelu čine tzv. ornamentalne opise u kojima je stilematičnost nešto izraženija. U slučaju aforizama često se stvaraju aluzije na seksualnost ("Uklanjam travu jednako dobro kao i odjeću", "Pahuljice su mi druga najdraža stvar koju jedem u krevetu") pomoću višeznačnih glagola. Polisemija se iskorištava i u primjerima poput "Svakog dana se susrećem s pacijentima, ne treba mi još jedan" i "Ak su ti kod frajera bitne pločice, imam dost dobre u kupaoni i brutalne na autu". Nerijetko se radi o proširenim i poznatim "štosevima" koji dolaze i s engleskog govornog područja, npr. "Last time I was someone's type I was donating blood" ili "(...) I'm here for women's wrongs", koji ne funkcioniraju jednako efektno u prijevodu na

17 (Auto)ironičan naziv za žensku osobu koja se bavi umjetnošću ili gaji strast prema poljima umjetničkog djelovanja, često stereotipiziranu prema specifičnim odjevnim predmetima, dodacima i elementima stila (npr. *piercing* u nosu, šiške). Iako ima pejorativan prizvuk, često se koristi afirmativno kao deklaracija identiteta među ženama ili kao naziv za specifičnu, privlačnu vrstu žene, sada već i fetišiziranu, među muškarcima.

hrvatski. Humor se ostvaruje i u obliku disonance, paradoksa i iznevjerenog očekivanja u slučajevima opisa kao što su "Rođen vrlo mlad", "Jako pažljiv i brižan – vežem te za krevet da nebi pala i razbila se" ili "Moje sise govore da je mozak moj najveći adut". Igre riječima kao što je paronomazija također su jedna od omiljenijih stilskih strategija, kao što je riječ u opisu "Bolje pišat po tisku nego tiskat pišu" – riječi se povezuju na temelju "zvukovne srodnosti", koja "podcrtava njihovu značenjsku sličnost ili suprotnost" (Bagić 2012: 239). Korisnici tako nastoje zaokupiti pažnju i predstaviti se pomoću duhovitosti, koja je jedna od najpoželjnijih partnerskih osobina. Istovremeno, oni mogu izraziti kritiku prema rodnim i društvenim normama te implicitnu potrebu za partnerom koji dijeli referentni okvir i razumije izložene strategije humora.

Rima je odlično sredstvo humorističnog izražavanja, što je vidljivo u aforističnim opisima poput "Bolje boem pa po svojem" ili "Josip Broz before hoes", u kojima se dodatni učinak postiže kombiniranjem riječi koje nisu hrvatskog podrijetla. Kada se rima dodatno razvije, unutar aforističkog registra mogu se promatrati i primjeri kao na Slici 13. Riječ je o poetiziranim, ritmiziranim iskazima koji imitiraju lirske pjesme (čak i rasporedom redaka, tj. stihova). U prvi se plan postavljaju estetska i ludička funkcija jezika, dok se korisnik predstavlja kao osoba vesele, djetinje naravi i njegov se opis čini pamtljivijim i uočljivijim.

Međutim, kada vlastite riječi nemaju željeni učinak, korisnici se često služe tuđima i u svoje opise umeću citate, kao što je vidljivo na Slici 14. Citati se uzimaju iz raznoraznih područja, od dječjih pjesama ("Nije lako bubamarcu"),[18] domaće i strane *rap*-glazbe ("Ja sam ko Clint iz nepoznatog zaštitnika",[19] "Bing-bop-boom-boom-bop-bam (...)",[20] "A evo me brate u Milanu (...)"),[21] viralnih videozapisa i *meme* kulture ("A što reći, koju posluku porati, kome???"),[22] pop- i *rock*-glazbe (Madonnini stihovi iz pjesme *Material Girl*, stih iz Springsteenove pjesme *Dancing in the Dark*), klišejiziranih administrativnih upozorenja na uputama za lijekove itd. Tim se citatima korisnici povezuju s pop-kulturom i indirektno prenose stavove, emocije i interese, apelirajući na potencijalne partnere koji razumiju i cijene referencu.

18 Pjesma Zvonimira Baloga koju je uglazbio Arsen Dedić.

19 Stih iz pjesme *Maci* bivše splitske *rap*-skupine Dječaci.

20 Stih iz pjesme *peekaboo* američkog *rap*-glazbenika Kendricka Lamara.

21 Stih iz pjesme *Mangio pasta,* koju izvode hrvatski *rap*-glazbenici Grše i Peki.

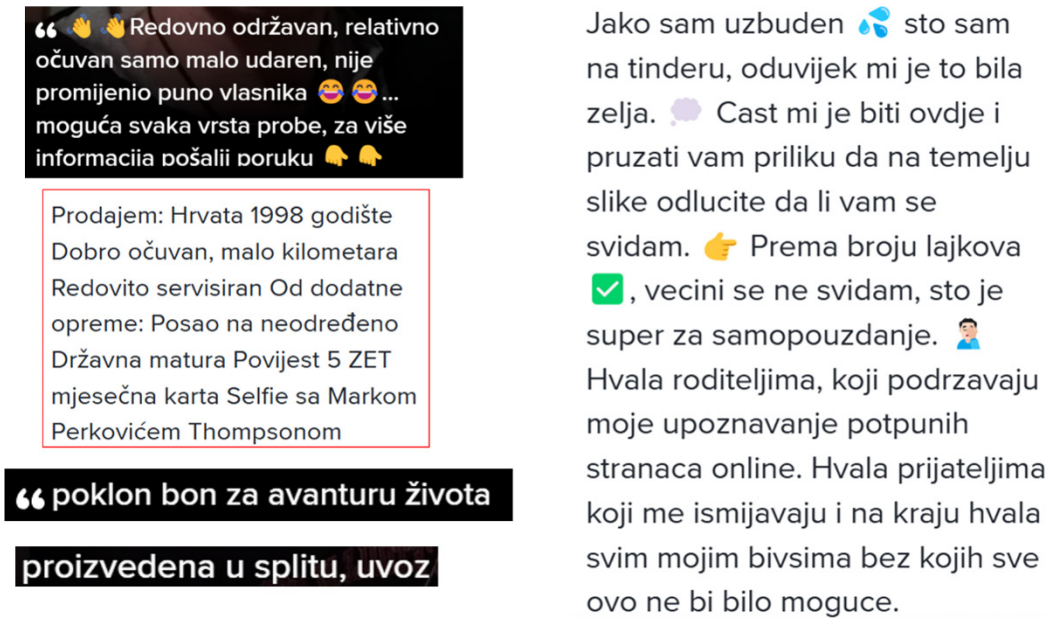
22 Odnosi se na viralni videozapis iz 2012. u kojem je jedan stariji gospodin izjavio te riječi. Videozapis je brzo postao popularan, a izjava je ušla u razgovorni diskurs.

Stilistički su posebno zanimljivi "lažni" citati, tj. izmišljeni Sokratovi i Platonovi citati o "skibidi šolji" te citat iz Hamurabijeva zakonika. U njima se radi komičnog efekta imitira stil filozofskog diskursa i arhaičnog zakonodavstva – moderan diskurs anakronistički se pripisuje povijesnim figurama iz davnih vremenskih perioda. U slučaju Platonovih i Sokratovih lažnih citata spaja se apsurdan internetski humor generacije Z,[23] čime se apelira na korisnike koji razumiju specifičan tip kulturnog koda. Imitirajući stil Hamurabijeva zakonika, jedna korisnica daje do znanja da ne voli klišejizirane poruke za početak razgovora (kao što je "Hej") i svoj iskaz neutralizira pomoću humora i intertekstualnosti.

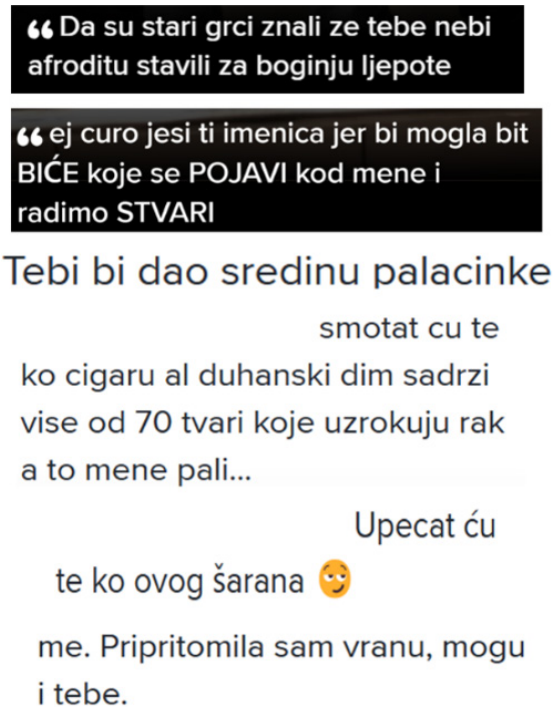
Imitiranje drugih jezičnih registara, primijećeno u ponekim opisima, još je jedna kreativna metoda samopredstavljanja koja funkcionira kao svojevrsna preregistracija[24] unutar razgovornog digitalnog diskursa. Na Slici 15 s desne strane vidljiv je primjer opisa u kojem korisnik informacije piše izlagačkim, govorničkim stilom, kao da je riječ o govoru na dodjeli nagrada Oscar, što je vidljivo po klišejiziranim izrazima poput "Jako sam sretan što...", "Čast mi je..." i nizu formula zahvaljivanja. Time se, uz upadljivo korištenje ilustrativnih emotikona, postiže sarkastičan ton. S druge strane, osobito je zanimljivo imitiranje reklamnog i oglašivačkog diskursa, vidljivo na primjerima s lijeve strane Slike 15. Korisnici svoje biografske podatke iznose u obliku oglasa, pokazujući jezičnu svijest o ustaljenim leksemima, frazama i ostalim jezičnim konstrukcijama kojima se oglasi služe. Osobito je zamjetan utjecaj oglasa za automobile, u kojima se obično navodi godina proizvodnje, stupanj održavanosti, broj dotadašnjih vlasnika itd. Opisi poput "poklon bon za avanturu života" pak imitiraju diskurs reklama uporabom konkretnih imenica iz te leksičke domene ("poklon bon") i hiperboličnih sintagmi kao što je "avantura života". Korisnici tako rabe reklamne strategije kako bi parodirali određeni tip diskursa. Uz to, ono što je posebno zanimljivo, oni kao da tako iskazuju svijest, pa možda i otpor, prema jačanju komodifikacije u sferi ljubavi i intimnih odnosa. Korisnički profil na Tinderu u brojnim je aspektima sličan oglasu ili reklami – svaki je opis u paketu s cijelim korisničkim profilom

23 Radi se o seriji *Skibidi Toilet*, nizu apsurdističkih videozapisa u kojoj antropomorfne WC školjke pjevaju pjesmu *Skibidi*. Zahvaljujući bizarnom humoru i grafici, ovi su videozapisi postali viralni i citirani među mlađim generacijama.

24 Obično se koristi u kontekstu književnoumjetničkih tekstova i podrazumijeva "mogućnost preuzimanja bilo kojeg registra", čime se stvara "dodatni nivo značenja" i "preuzeti elementi u novom okruženju poprimaju nove karakteristike, odnosno novi semantički i stilistički potencijal" (Katnić-Bakaršić 2001: 107–108).



Slika 15. Kategorija "Verbalne akrobacije". Imitiranje oglašivačkog, reklamnog i govorničkog diskursa.



Slika 16. Kategorija "Verbalne akrobacije". Korištenje tzv. "uleta".

neka vrsta marketinške strategije kojim se na digitalnom tržištu ljubavi nastoji "prodati" pojedini korisnik. Profil je kompaktna forma u kojoj je potrebno u ograničenom prostoru predstaviti sve najatraktivnije karakteristike korisnika – individualnost se oblikuje tako da bude poželjna i da dobije određenu "kupovnu moć". Kod ovakvih se primjera opisa, dakle, uz humorističan efekt, može govoriti i o određenoj vrsti metakomunikacijske svijesti.

Još jedan kreativan način da se konstruira opis profila jest korištenje tzv. uleta (engl. *pick-up line*), kratkim i duhovitim frazama više ili niže razine koketnosti koje se koriste kako bi se uspješno započeo razgovor s privlačnom osobom. Iz tog su razloga i usko povezani, pa čak i odredivi kao kratki usmeni žanrovi poput viceva. Recipijenti uleta obično su žene (Senko & Fyffe 2010: 648), što ponovno odgovara rodnoj normi kojom se određuje da su muškarci ti koji prilaze i iniciraju flert. Iako ih je na Tinderu uobičajenije pronaći u privatnim porukama kao čestu formu započinjanja razgovora – što je također pogodna tema za zasebno istraživanje – neki ih korisnici namjerno stavljaju u sam opis profila (Slika 16) i obraćaju se zamišljenim sugovornicima, unaprijed ih obasipajući slatkorječivošću, naglašavajući apelativnu funkciju samoga opisa. Više ih je uočeno na muškim profilima nego na ženskim, što odgovara spomenutom rodnom stereotipu.

Rečeno je, dakle, da su u pojedinim aspektima uleti slični vicevima, što znači da imaju poantu (engl. *punchline*) i nerijetko dolaze u obliku pitanja i odgovora koji iznevjerava očekivanje, npr. "ej CURO jesi ti imenica jer bi mogla bit BIĆE koje se POJAVI kod mene i radimo STVARI". U tom se primjeru uporabom velikih slova naglašavaju ključni elementi poante, tj. poveznice s rječničkom definicije imenica kao vrsta riječi. Seksualni se interes tako izražava putem humoristične igre riječima, uključujući eufemizme poput "stvari". Ulet se može ostvariti i putem hiperbole, kao što je u prvom primjeru, gdje ljepota zamišljene sugovornice nadmašuje i grčku božicu Afroditu, ili pak jednostavnom izjavom poput "Tebi bi dao sredinu palacinke", gdje namjera darivanja metonimijski zamjenjuje otvorenu ekspresiju osjećaja.

Velik broj uleta oslanja se na buduće/potencijalno stanje sugovornika u stilu komisiva i naglašava aktivnu ulogu samoga govornika. Tako se u posljednjima trima primjerima rabe glagoli poput "smotati (koga")", "upecati (koga)" i "pripitomiti (koga)". Riječ je o metaforama koje su česte i u svakodnevnom govoru, zbog čega ih možemo smatrati konceptualnima. Riječ "smotati" u neformalnom govoru koristi se u značenju manipulacije i pridobivanja čije naklonosti – osoba koja rabi ovaj glagol u svojem opisu poigrava se njegovom polisemijom. Glagoli "upecati" i "pripitomiti" dolaze, pak, iz domene lova ili uzgoja životinja, što dokazuje da se putanja razvoja romantično-seksualnog

odnosa često dovodi u analogiju s osvajanjem ili dresiranjem neke vrste. Korisnica koja navodi da će partnera "upecati kao ovog šarana" pritom se referira na šarana s fotografije koju je objavila na profilu, dovodeći tako elemente sa slika u vezu s jezikom flerta.

5. Zaključak

Provedena pragmastilistička analiza korpusa ukazuje na iznimno bogatstvo jezično-stilskih sredstava primijenjenih u samopredstavljanju korisnika i heterogenost strategija kojima korisnici nastoje ostvariti pragmatički cilj – komunikaciju, zbližavanje, susret uživo itd. Bez obzira na to, i dalje se mogu uočiti sadržajni i stilski obrasci koji se ponavljaju. Prema njima bilo je moguće govoriti o opisu korisničkih profila kao mikrožanru digitalnog razgovornog diskursa i stvoriti neku vrstu njegovih kategorija, iako se one preklapaju u brojnim aspektima, a njihove su granice porozne. To govori o hibridnosti strategija samopredstavljanja i izgradnje lica, bilo pozitivnog, bilo negativnog. Uz sve stilske postupke, pragmatičke načine oblikovanja, boje i intonacije opisa profila, ti opisi ne funkcioniraju samo kao informacija o korisnicima, nego su i kreativni, performativni iskazi kojima osobe same sebe aktivno pozicioniraju i oblikuju, apelirajući istovremeno na potencijalne partnere. U pojedinim opisima u kojima se imitira diskurs poput oglašivačkog ili govorničkog primijećena je i određena razina metakomunikacijske svijesti korisnika, što je signal stava ili kritičkog otklona od prirode samoga medija i njegovih ustaljenih normi. Možemo stoga zaključiti da su stilske i diskurzivne igre stoga moćno sredstvo u igri zavođenja.

Pojedini su obrasci uočeni na različitim razinama. Govorimo li o stilskoj razini, primijećena je česta uporaba aforizama, promjena koda na engleski jezik, ironija, hiperbola, igre riječima, rima, paralingvistički elementi poput emotikona. Na razini sadržaja i pragmatičkih ciljeva uočava se isticanje poželjnih i nepoželjnih osobina potencijalnog partnera, navođenje pozitivnih i negativnih osobina samoga korisnika, pozivanje na dijalog ili zajedničke aktivnosti itd. Naravno, te su dvije razine neodvojive, jer o stilu u konačnici ovisi i perlokucijski efekt iskaza. Pritom je neophodno naglasiti prisutnost rodnih normi u načinima samopredstavljanja, kao i u opisima direktivne prirode kojima se od druge strane traži određeno djelovanje. Tako je, primjerice, uočeno da muškarci često navode svoju visinu u opisu, osobito ako je riječ o iznadprosječnoj mjeri, dok žene znaju navoditi da im muškarci ispodprosječne visine ne odgovaraju kao potencijalni partneri. Takvim se iskazima

osnažuje uobičajeni heteronormativni stereotip prema kojem je visina kod muškarca poželjna, obično i povezana s karakteristikama poput muževnosti i dominantnosti. Slična se rodna uloga perpetuira i u opisima gdje se iznosi očekivanje da muškarac šalje prvu poruku ženi i tako inicira komunikaciju nakon spoja (engl. *matcha*), pri čemu se muška osoba percipira kao agens, pokretač ljubavne igre. Muškarci u opisima također često iznose zahtjev ili želju da potencijalne partnerice posjeduju određene psihičke ili fizičke osobine, koje variraju od tjelesne građe i prirodnosti izgleda do intelektualnih sposobnosti. Ti se iskazi konstruiraju pomoću niza različitih stilskih sredstava, koja variraju od pomno jezično oblikovanih strategija uljudnosti do otvorenih asertiva i direktiva, nerijetko popraćenih vulgarizmima, kolokvijalizmima i ostalim leksičkim slojevima.

Ova analiza, naravno, ima svoja ograničenja. Riječ je o pragmastilističkom čitanju, a ne o sociološkoj studiji s pomno određenim parametrima i statističkim podacima. Takvim se čitanjem ne može donijeti dubinski uvid u sve komponente profila, ponajprije zbog golemosti samoga korpusa i opsega informacija koje bi trebalo obraditi. Uz to, bilo bi izuzetno zanimljivo analizirati i opise profila korisnika koji traže istospolne partnere, ali to je već tema za zasebno istraživanje, koje bi potencijalno uključivalo i neke druge aplikacije. Svrha je ovog rada bila ilustrirati kako se pomoću pragmastilističkih alata mogu čitati i razumjeti verbalne komponente digitalnih mikrožanrova s kojima se korisnici interneta i raznih aplikacija susreću svakodnevno, u ovom slučaju na iznimno popularnoj aplikaciji za upoznavanje. Takvim se čitanjem nastoji stupiti u novo polje proučavanja unutar stilistike i analize razgovornog diskursa te doprinijeti boljem razumijevanju jezičnih praksi u digitalnom okruženju, konkretno u kontekstu aplikacija za upoznavanje. Bez sumnje, jezik se aktivno i kreativno koristi kao moćno sredstvo modeliranja identiteta, apeliranja na potencijalne partnere, utvrđivanja ili pobijanja društvenih normi i testiranja novih oblika odnosa i njihove gradnje.

Što se analizom ipak može zaključiti o suvremenim ljubavnim i intimnim odnosima, odnosno na temelju Tindera kao njihova mikrokozmosa? Roland Barthes u svojim je *Fragmentima ljubavnog diskursa* (2007 [1977]) zaljubljenu osobu prikazao kao subjekt koji prolazi kroz iznimno individualno i intenzivno iskustvo, pri čemu su "figure" niz trenutaka u jeziku ljubavnog subjekta, djelića njegovih raspršenih, često i kontradiktornih osjećaja i misli (2007: 15). Među njima ističe se figura čekanja, tj. pasivnost pozicije u kojoj se neprestano iščekuje odgovor Drugoga, jer "sudbinski identitet zaljubljenog nije ništa drugo nego: *ja sam onaj koji čeka*" (isto: 47). U digitalnoj je eri, pak, omogućeno brzo spajanje s potencijalnim objektom ljubavi tehnologijom

mikročipova i malih ekrana na dodir. Diskurzivne prakse na Tinderu u pojedinim su aspektima bartovske koncepcije ljubavi dijametralno suprotne. Tinder je osmišljen kako bi korisnici što manje čekali, odnosno što brže otvorili prostor za komunikaciju s drugim potencijalnim partnerom, čime se eliminira višak prostora za introspekciju i otvara prostor za interakciju. Tako se verbalna reprezentacija korisnika svodi na marketinške strategije koje iskorištava i reklamni diskurs – postići maksimalan efekt u minimalnoj formi.

Međutim, valja biti oprezan pri stvaranju preuranjenih zaključaka o generalnoj društvenoj slici na globalnoj razini, kao i o intencijama korisnika koji pišu opise profila na individualnoj razini. Iako su u analizi korpusa zamijećeni primjeri u kojima na sadržajnoj razini korisnici često iskazuju želju za kratkoročnim odnosima, nemoguće je predvidjeti u kakvom će se oni obliku doista realizirati ako iz virtualnog svijeta prijeđu u fizički. Uostalom, takvi odnosi nisu nastali kada i aplikacije za upoznavanje, oni su samo pronašli novi medij. Neminovno jest da je ljubav kročila u eru algoritama i tržišne logike, s čime su se taktike samopredstavljanja i zavođenja uvelike promijenile, i to prije nego sami odnosi. Romantično-seksualne veze bilo koje vrste smjestile su se u tehnički i pragmatički različit kontekst. No, težnja za izražavanjem, za komunikacijom, za dodirom, bilo na ekranu, bilo uživo, i dalje je prisutna. I dalje se osjeća potreba za time da se bira i da se bude odabran. Možda središnje pitanje više nije čeka li se uopće, nego *što* se čeka i *kako* se čeka.

Izvori

Allan, K. – Jaszczolt, K. M. (ur.). 2012. *The Cambridge Handbook of Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Barthes, Roland. 2007. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Zagreb: Naklada Pelago.

Brown, Penelope – Levinson, Stephen C. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge University Press.

Gibbs, Jennifer i dr. 2006. "Self-Presentation in Online Personals: The Role of Anticipated Future Interaction, Self-Disclosure, and Perceived Success in Internet Dating". *Communication Research*, Vol. 33, No. 2. Str. 152–177. doi:10.1177/0093650205285368.

Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, Doubleday & Company, Inc.

Goffman, Erving. 1967. "On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in

Social Interaction". U: Goffman, E. (ur.). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*: Str. 5–45. Garden City, NY: Anchor Books.

Hickey Leo. 1993. "Stylistics, Pragmatics and Pragmastylistics". *Revue belge de philologie et d'histoire*, Vol. 71, No. 3. Str. 573–586.

Hrelja, Dalibor – Macan, Željka. 2021. "Promjena koda u komunikaciji aplikacijom WhatsApp – studija slučaja". U: Stolac – Vlastelić (ur.). *Generacija interneta.* Str. 295–309. Zagreb, Rijeka: Hrvatska sveučilišna naklada, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.

Karlić, Virna. 2015. "Konverzacijska implikatura u SMS diskursu". *Rasprave, časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, Vol. 41, No. 1. Str. 49–63.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2001. *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Vrijeme.

Kumar, N., 2024. *Tinder Statistics 2025: Users & Revenue Data (Updated)*. (pristupljeno 1. travnja 2025)

Palašić, Nikolina. 2020. *Pragmalingvistika – lingvistički pravac ili petlja?* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Senko, Corwin – Fyffe, Viviana. 2010. "An Evolutionary Perspective on Effective vs. Ineffective Pick-up Lines". *The Journal of Social Psychology*, Vol. 150, No. 6. Str. 648–667.

The Courtship Dance of Birds in the Digital Jungle: a Pragmastylistic Analysis of Tinder Profile Descriptions

Abstract: This paper starts from the assumption that user profiles and self-presentation strategies reflect specific social processes shaping contemporary romantic relationships: the expansion of sexual experimentation and casual relationships, the influence of digital media on dating and communication practices, as well as the increasing commodification of love and the depersonalization and objectification of potential partners. Profile descriptions have been selected for analysis because, alongside users' photographs, they are highly visible, influential in forming first impressions on potential partners, and central to users' verbal self-presentation. These short textual forms will therefore be examined from a pragmastylistic perspective as a distinctive microgenre, often rooted in lexical fields associated with flirting and eroticism and characterized by an appellative language function aimed at eliciting a positive response from a potential partner. The study will also explore the role of intertextuality and quotation, humour, hyperbole, irony, and wordplay, while analysing similarities and differences in the self-presentation strategies of men and women within the framework of prevailing social and gender norms.

Keywords: Tinder, pragmastylistics, self-presentation, face, speech act, dating application, pick-up line, commodification, appellative language function

3. Stilistička čitanja

Nataša Govedić

Akademija dramskih umjetnosti
ngovedic@gmail.com

Čitanje kao autorstvo ili stilski *apeiros*

Sažetak: Tekst se bavi razgovorima s jedanaest pisaca različitih generacija (Ana Brnardić, Krešimir Bagić, Miljenko Jergović, Dinko Telećan, Sanja Baković, Tatjana Gromača, Tomislav Zajec, Mate Matišić, Marko Pogačar, Olja Savičević Ivančević, Branko Čegec) na temu kako se čitanjem oblikuje svojevrsna *arhestilistika* (gr. ἀρχή: početak, počelo, ono najdonje nečega, osnova, "pratvar", prapočelo, "prauzrok" ili građa od kojih je uspostavljena neka cjelina) autorskog rukopisa. Autore smo pitali je li čitanje vrsta nevidljivog/implicitnog stvaralaštva, kako se ono sedimentira, kako čitanje "izranja" i kako ga uključujemo ili isključujemo iz vlastita teksta, do koje mjere čitanje možemo tretirati kao "otvoreni dijalog" čijim se tekstovima namjerno vraćamo s novim iskustvima (sjećamo li se varijanti čitanja istog teksta) te postoje li stilski registri s kojima tek želimo raditi, ali zasad još nismo, zbog čega vremenski postoje i "spavajuće" stilske žudnje (stilske budućnosti), a ne samo sjećanja na asimilirane stilove. Cilj izlaganja je tretirati čitanje kao vrstu javno nevidljivog, ali veoma važnog pozadinskog i k tome kontinuiranog autorstva, koje uvelike određuje kvalitetu vidljivog literarnog teksta.

Ključne riječi: arhestilistika, čitanje, autorstvo

U svom tekstu *Uloga čitatelja* (1979: 10), Umberto Eco govori o čitatelju i piscu kao o paralelnim "tekstualnim strategijama", koje stvaraju zajedničku koreferencijalnost teksta (Eco 1979: 18). I doista: od sredine prošlog stoljeća čitav niz teoretičara književnosti iz različitih škola tumačenja – semiologije, naratologije, teorije recepcije, psihoanalize, dokonstrukcije, kulturalnih studija – također raspravlja o dinamici koreferencijalnosti, koja se prvenstveno promatra kroz čitateljsku kompetenciju u "posvajanju" spisateljskog djela. Analitički se također prema 21. stoljeću sve više izjednačavaju i procesi

čitanja-kao-pisanja, odnosno pisanja-kao-čitanja (spomenimo najznačajnije teoretičare "čitateljske paradigme" znanosti o književnosti: Roland Barthes, Tzvetan Todorov, H. R. Jauss, Wolgang Iser, Jonathan Culler, Norman Holland, Stanley Fish, Wayne C. Booth, E. D. Hirsch, J. Hillis Miller, Walter Ong, Paul de Man, Jacques Derrida, Gérard Genette, David Bleich, Andrew Bennett itd). Zamišljajući svog ili našeg, kolektivnog ili pojedinačnog "pretpostavljenog čitatelja" (termin Wolganga Isera, 1974) dio teoretičara ipak etnografski provjerava teren sa stvarnim uzorkom čitateljskog iskustva, pri čemu je posebno važna studija *Etnografija čitanja* urednika Jonathana Boyarina iz 1993. godine, koja demonstrira da najširi uzorak čitatelja u mnogo većoj mjeri i svakodnevno čita novinske i/ili popularne sadržaje, negoli umjetničku književnost, točnije (Boyarinov primjer) *Talmund* i *Priču o Genjiju* (Boyarin 1993: 7). No, na toj (dosta očekivanoj) konstataciji analiza se ne zaustavlja, već nas pomiče prema različitim oblicima usmene književnosti i komunalnosti samog iskustva čitanja. Boyarin (1993: 4): "Većina studija u ovoj knjizi dijele misiju razbijanja stereotipa o izoliranom i individualnom čitatelju, dokazujući da je čitanje ne samo socijalno uvjetovano, nego se većinom i odvija u društvenim grupama." Školovanje i studiranje su primjeri organiziranog grupnog čitanja, čije metodologije i otpore zapravo istražuje mali broj teoretičara čitanja (usp. Govedić, 2025). Ali svako se čitanje zapravo "prelijeva" prema zajednici sučitatelja, malokad ostajući u svom privatnom radijusu (ionako oblikovanom jezičnom komunalnošću).

Hrvatska istraživanja čitanja, posebno u djelu Lovre Škopljanca (2013, 2014, 2016) također se fokusiraju na varijantu pretpostavljenog čitatelja pod nazivom "običan čitatelj", u značenju: netko tko je čitao tijekom školovanja, ali kasnije se nije krenuo baviti književnim stvaralaštvom ili radom u kulturi. Njegovo/njezino/njihovo pamćenje i ukus (fokus je u ovim studijama na pamćenju umjetničke književnosti) podvrgnuti su različitim klasifikacijama, kako bismo ustvrdili kako se točno formira čitalačko kulturno pamćenje, prvenstveno na primjerima iz književnosti. To nije isti "obični čitatelj" o kojem govori Virginija Woolf u svom eseju "Obična čiteteljica" (1925): kod Škopljanca je *obični čitatelj* građanin-koji-s-mukom-pamti-lektiru, dok je kod Woolf to osoba koja naprosto *voli čitati*; nalazi intimni užitak u čitanju i taj žižak znatiželje nije podvrgnut nikakvoj naknadnoj mnemotehničkoj kontroli. Ako isti termin uzmemo u množini, dakle ako govorimo o "običnim čitateljima", onda odmah skrećemo u ne osobito suptilnu granu marketinga književnosti, u kojoj se prate trendovi i ukusi, memorijske kartice i broj posjeta čitatelja *online* knjžarama, ali samo zato da bi izdavači knjiga došli do svog profita. Drugim riječima, koncept *običnosti* u čitanju shvaća se na jednako mnogo

načina na koji je to problem i sa sintagmom "pretpostavljenog čitatelja".

Zato bih u ovom tekstu radije govorila o **intenzivnim čitateljima**.

O piscima.

U pitanjima ili početnim premisama istraživanja zanimalo me da li se dugogodišnjim čitanjem kroz koji prolaze književnice i književnici oblikuje i njihova **arhestilistika** (gr. ἀρχή: početak, počelo, ono najdonje nečega, osnova, "pratvar", prapočelo, "prauzrok" ili građa od kojih je uspostavljena neka cjelina)? Je li čitanje "temelj" autorskog rukopisa? Iz moje perspektive, čitanje doista jest najkompleksnija i trajna roditeljica pisanja. Panorama stilova, koliko i njihova drska izazivačica. U istraživanju koje sam provela interesiralo me također imaju li upravo pisci kao doajeni stila precizniju evidenciju o "posvajanju tuđeg pisanja" čitanjem i jesu li oko toga osviješteniji od ostatka "lektorske" populacije? Inicijalni impuls ovog istraživanja moguće je pronaći i u Bagićevoj (1994: 15) analizi iz *Živih jezika*:

> Suvremene su teorije čitanja izjednačile (stavile u istu ravan) tekst i njegovu interpretaciju. Sukob koji obilježava današnje teorijsko iskustvo recepcije pjesništva odvija se između dva stava, koja je moguće predstaviti maksimama "sva vlast tekstu" i "sva vlast čitatelju". Različita teorijska utemeljenja pristupa pjesničkome tekstu (retoričko, strukturalističko, stilističko, semiotičko, fenomenološko, psihoanalitičko, sociološko itd) na kraju se ipak svode na tri u optjecaju najaktualnija tipa interpretacije: tekst-aktivni, interakcijski i transakcijski. Prvome je jedino uporište tekst – on je predmet interpretacije i izvorište interpretacijskih tehnika. Drugi se zauzima za potpunu slobodu i teksta i čitatelja – njihova interakcija rezultira stvaranjem referencijalnoga polja čitanja. Treći, pak, **podrazumijeva tekst kao poticaj čitateljevu suočavanju s vlastitim iskustvom** (isticanje NG). Čitanje je, dakle, dobilo status kreativne aktualizacije teksta, status ponovljenog pisanja.

Tragajući za time da pisce[1] suočim s vlastitim iskustvom života u jeziku, pitala sam renomirane autorice i autore je li čitanje vrsta implicitnog, stalno otvorenog dijaloškog stvaralaštva, kako se ono sedimentira, kako čitanje "izranja" u spisateljskom tekstu te koliko svjesno uključujemo ili isključujemo *pročitano* iz vlastita autorskog glasa. Zanimalo me do koje mjere čitanje

1 Izabrani uzorak pisaca čije odgovore iznosim u nastavku teksta odgovorio je na moja pitanja *mailom*, isključivo radi potreba ovog istraživanja. Nisu svi pisci odgovorili na sva pitanja. Ali sve dobivene odgovore u cijelosti iznosim u nastavku teksta.

možemo tretirati kao "formativni slušateljski polilog" brojnih pred-slojeva i post-slojeva svakog autorskog rukopisa, kao i sjećamo li se varijanti čitanja istog teksta te postoje li stilski registri s kojima želimo raditi, ali zasad još nismo, zbog čega vremenski postoje i "spavajuće" stilske žudnje (stilske budućnosti), a ne samo sjećanja na asimilirane stilove. Cilj ove mikro-etnografije čitanja iz perspektive odabranih pisaca bilo je propitati čitanje kao vrstu **kontinuiranog pozadinskog autorstva**, koje uvelike određuje kvalitetu "prve linije" literarnog rukopisa.

Ono što je (iz moje perspektive) vidljivo iz dobivenih odgovora prvenstveno se tiče spisateljskog opreza oko izjednačavanja čitanja i pisanja kao stvaralačkih praksi. I jedno i drugo *mogu i ne moraju* imati autorsku snagu. I čitanje i pisanje mogu biti derivativni, mehanički, površni, nerazrađeni, nepromišljeni, obrazični do točke brbljanja (možda nije naodmet ovdje držati otvorenom opreku između "običnog" ili minimalno jezično osviještenog diskurza, nasuprot poetski obilježenog, retorički povišenog govora). Eruditsko čitanje, međutim, jest put do suverenog spisateljskog glasa. Kad čitanje i pisanje trajno i duboko surađuju, zrcaleći se jedno u drugome, govorimo o umjetnički izazovnom tekstu. Osim toga, dinamika tuđih stilskih utjecaja u pojedinačnom spisateljskom iskustvu veoma je velika, dobrodošla i kreativna, pri čemu se slojevi čitanja tuđih tekstova (prema svjedočanstvu samih autorica i autora) hotimice brišu, zaboravljaju, ponovno otkrivaju, namjerno ignoriraju – ali i namjerno prizivaju. Citiraju. Ako, dakle, uopće možemo govoriti o arhestilici intenzivnih čitatelja, ona je u stalnom radu, previranju, u mijeni, pucanju prethodnih granica, u prevrednovalačkoj relaciji neprekidne ekspanzije. **Umjesto prefiksa arhe-**, pokazalo je istraživanje, možda bi radije trebalo govoriti o znatno inkluzivijoj **apeiros-stilistici**, odnosno o neograničenoj, bezgraničnoj invarijantnosti stilova koji se ogledaju u drugim stilovima (bez straha od utjecaja; prije s ludizmom prizivanja i teatraliziranja utjecaja). Barem kad je riječ o intenzivnim čitateljima hrvatskog kulturnog kruga.

Prilažem uzorak dobivenih odgovora.

Nataša Govedić: Je li čitanje vrsta nevidljivog/implicitnog stvaralaštva? Onoga koje prethodi svakom pisanju, buja zajedno s njim i ponekad služi kao inspiracija da nastavimo s pisanjem (recimo tijekom autorskih umora, kriza, zasićenosti vlastitim tekstom)?

Ana Brnardić: Čitanje prethodi i *čitanju tekstova*, prije nego što smo naučili slova. Ono prvo čitanje dolazi iz potrebe da se "pročitaju" događaji u okolini i vlastita reakcija na njih. Kad se slova nauče, u prvim slikovnicama i prvim

pričama nalazimo na odgovore koji kreiraju nova pitanja. Tom procesu savršeno odgovara riječ *bujati*.

Vjerujem da se svako pisanje odvija ne kao jednostavan dijalog s (pro)čitanim tekstovima, već kao procesiranje složenog odnosa prema čitanim tekstovima. Dok pišem, u potrazi za vlastitim glasom (koja se ne završava) pristajem na govor drugog, na to da me preplave drugi tekstovi. Mogu pisati uz osjećaj distance prema drugim tekstovima, uz osjećaj nelagode ili iziritiranosti tekstovima koji se katkad pak mogu transformirati u privlačnost. Pisanje može proizaći i iz potrebe da se na drugi tekst kritički uzvrati, ali može početi teći i uslijed prepuštanja zvučnim i ritmičkim kvalitetama rečenica ili stihova. Nekad na pisanje potiče tekst koji doživljavam kao sklonište ili utočište ili ga otkrivam i prihvaćam kao bazu za vlastiti tekst. Inspiracija može doći iz zbilje, ali ju je tek čitanjem tekstova drugih moguće pravilno oblikovati. Primjerice, ako imam neki "sirovi" zapis, koji stoji neko vrijeme, i želim mu dati oblik, dogodi se da taj oblik preuzmem iz teksta koji čitam, jer mi je trebao točno taj kut, takav pristup detalju, ili ta stilska lekcija.

Krešimir Bagić: Čitanje je važan izvor pisanju, ono ga potiče, nevidljivo kultivira, upućuje na različite perspektive govora i pristupa temi. No interferencija čitanja i pisanja nije jednostavna niti trenutačna (naravno ako se isključi prepisivanje). U pitanju je prije maraton nego sprint, pričem ono pročitano nalikuje bočici vode koju publika dodaje piscu trkaču (iz koje će on otpiti gutljaj ili dva pa se politi po glavi i tijelu da se osvježi). Nekad me npr. čitanje poezije udaljava od pisanja stihova, ali to ne znači da nešto od pročitanog nekad u nekom obliku neće završiti u mojim stihovima. Taj ću događaj možda prepoznati, ali možda i ne.

Miljenko Jergović: Čitanje je nesumnjivo oblik stvaralaštva. U nekom smislu i kompleksnijeg stvaralaštva nego pisanje. Mogli bismo reći da je čitanje dekodiranje, rastvaranje, re-kreacija svijeta na osnovu teksta. (Koji je, naravno, napisao netko drugi.) Čitanje je proces čovjekove osobne imaginacije, u koji, međutim, biva uvedena cijela njegova osoba, cjelokupno iskustvo, sva sjećanja. Čitanje je individualni čin, i u svakom obliku to ostaje individualni čin – i kada čita pisac, i kada čita književni tumač, i kada čita cenzor – te je u tom smislu neobjašnjivo, neprenosivo kao iskustvo. Činjenica da je čitanje stvaralaštvo nije, koliko se meni čini, uvažena iz dva razloga: prvi je ta jedinstvena, u se zatvorena, osobna perspektiva svakog čitatelja, a drugi razlog je samorazumljiv: čitanje je stvaralaštvo čija se najvažnija djela pojave isključivo na unutarnjem čitateljevom ekranu. Ja taj ekran zamišljam na unutarnjoj strani čeone kosti.

Dinko Telećan: Čitanje, mislim, *može* biti stvaralačko i utoliko biti vrsta stvaralaštva. Ovisno o štivu i njegovoj izazovnosti, ono i *mora* biti stvaralačko, odnosno mora moći manje ili više ravnopravno poći u istu onu potragu u koju je pošao ili pošla ona koja je pisala i koja je u tom pisanju, dakako, u isti mah čitala i iščitavala eda bi uopće pisati mogla. Ništa od pisanja bez čitanja, kako prije tako i za vrijeme pisanja.

Sanja Baković: U ovom je pitanju već puno toga rečeno i utvrđeno. Čitanje jest stvaralaštvo na nekoliko načina.

Čitanje je čin. Fizički čin. Za njega se treba namjestiti, ukorijeniti u nekom prostoru, u sofi, za stolom. Valja odvojiti vrijeme. Valja osvojiti stranice.

Čitanje je psihički čin. Ono djeluje na proživljeno. Ponekad sa sobom nosim lik ili stih nakon čitanja. Time čitanje sudjeluje u nevidljivom stvaranju života samog.

Čitanje dodaje novi sloj. Kabanicu igre, spoznaje. Mudrost. Jednom je jedan hrvatski prozni pisac rekao kako se ljudima u očima vidi svaka nepročitana knjiga.

Proglašen je od mnogih nadmenih elitistom.

U njegovu obranu rekla bih da se možda nije snašao, možda je mislio: ljudima se u očima vidi svaka pročitana knjiga.

Tatjana Gromača: Pa, možda ne baš stvaralaštva, ali jedna vrst sukreacije, učestvovanja u tekstu u načinu da ga primajući oživljavamo vlastitim sposobnostima imaginacije, logičkih, analitičko kognitivnih sposobnosti, intelekta općenito, ali i senzitivnosti, nijansiranosti, emotivne i estetske, moralne i vrijednosne, u smislu vrijednosti do kojih držimo i pogleda na svijet, u čitateljskom doživljaju, kao i kod svake umjetnosti doduše... Svakako da je piscu čitanje, ukoliko ima sreću da “slučajno naleti” na knjigu koja će na njega djelovati poticajno, inspiracija, podrška, jedna vrst pokazatelja puta (neke vrste šireg smjera) kojim bi od prilike trebao ići. Svaki pisac raste, izrastao je iz brojnih tekstova koje je čitao, možda i onih koje nije pročitao, ali čija je kulturološka dominacija snažna, i postoji u kolektivnoj svijesti njegova prostora življenja i naroda, odnosno, kako je negdje zapisao Goethe, “nitko nije izrastao sam iz sebe”. To je nešto što je dio prirodnog tijeka stvari. Riječ je o jednoj vrsti zajedničkoga tkanja u svijetu i tijeku književnosti, koje se odvija na više razina, a za pisca je važno da pronađe vlastitu razinu, da joj pripada zbiljskom pripadnosti, ne onom koja je plod njegovih ambicija, već koja je rezultat specifičnosti njegova najdubljeg bića, karakterne konstrukcije, duševnosti, estetike, pogleda na svijet, nastojanja, namjere koja nevidljiva stoji iza njegova djelovanja, a što sve, zasigurno i mnogo toga više, on ujedinjuje

kroz svoj rad, marljivost, posvećenost pozivu, što onda na posljetku može ali i ne mora rezultirati dosezanjem određene razine (a na posljetku, nije njegovo da se o tome pita).

Tomislav Zajec: Bez svake sumnje, za mene je čitanje upravo to, uranjanje u tuđi pogled na iskustvo svijeta i disanje s tuđim iskustvom i doživljajem svijeta. Meni se čini da čitanje zapravo najbolje prevenira autorsku krizu, moja je strategija da u trenucima u kojima osjetim da bi kriza mogla nastupiti, s pisanja odmah prijeđem na čitanje i takav transfer odmah umanji ili potpuno ugasi bilo kakav osjećaj zasićenosti. Pritom je za mene osobito važno osjetiti koliko je trenutačna kriza u prostoru pisanja produktivna, jer nisu sve krize iste te se često kroz njih treba i probiti. Ali osjetiti trenutak u kojem je nemoguće prevladati zasićenje istovremeno je trenutak povratka čitanju.

Mate Matišić: Najjednostavnije i vjerojatno najtočnije je napisati: "Da, čitanje je vrsta nevidljivog/implicitnog stvaralaštva." Nemoguće je čitati bez tog *implicitnog stvaralaštva*. Čitanje koje ne bi "nešto" stvaralo, bilo bi neizvedivo, čak i kada bismo željeli *nestvarati* čitanjem. Stvaralaštvo je neizbježno prokletstvo čitanja. No, kada se vratim u "nevino" doba početaka svog pisanja, iliti mišljenja pisanja, onda moje pisanje nije bilo uzrokovano niti nadahnuto nekim prošlim, tuđim pisanjem i mojim čitanjem tuđeg pisanja. Iako sam dosta čitao u srednjoškolskim danima, mislim da je prauzrok moje potrebe da pišem bio u neobičnom i nenormalnom odrastanju. Imao sam djetinjstvo kakvo nije imao nijedan mladi građanin kojeg sam poznavao. Zahvaljujući tim *bolesnim i bajkovitim* godinama odrastanja imao sam, mogao bih to jednostavno nazvati, neobične uvide u naličja svega i svačega, ljudi, politike, grada, sela, seksa, droge... Mislim da su me više formirali ti *nastrani doživljeni uvidi* nego čitanje. Čitanje je imalo drugačiju funkciju. Ono mi je pomoglo da se ne bojim toga što sam postao, da se ne bojim "uvida" u puknuća zbilje, jer sam shvatio da mnogi pisci pišu baš o tim *puknućima*, *raspadima*. Čitanje mi je pokazalo da postoji izlaz iz tog pakla nepodnošljivosti onoga što smo postali – spasenje pisanjem, koje će onda netko drugi čitati. Tako se zapravo stvara savršeni lanac uzajamne pomoći od besmisla koje su implicitne svim uvidima. Možda i pišem zbog toga da se samo osjetim smisleno. Osjetiti svoje postojanje *uživo.*

Marko Pogačar: Čitanje je, svakako, na niz načina složen čin, bez ostatka ključan za svako pisanje. Metaforički, naravno, možemo govoriti o kreativnom, stvaralačkom čitanju. Ali valja ostati svjestan da smo na terenu prispodobe, figure. Ako čitanje, izvan tih okvira, promatramo kao stvaralački

čin, onda iole diverzicifirano pojmovlje – pa i samo umjetničko stvaranje – postaje izlišno. Bilo koji proces recepcije, umjetničke ili neumjetničke – od slušanja muzike do šetnje gradom – bi se isto tako moglo promatrati vrstom implicitnog stvaralaštva, pa se sve skupa približava truizmu. Čitanje je svakako neodvojivi dio procesa pisanja, po svemu sudeći njegov presudan dio, ali ipak tek dio, koji sam po sebi nije stvaralački u umjetničkom smislu. Njihova veza, naravno, višestruko nadilazi puki kauzalitet.

Olja Savičević Ivančević: Ravnopravno je s ostalim iskustvima, svakodnevnog života ili onog koje nude neke druge umjetnosti film, strip, kazalište, glazba, likovna umjetnost. Ali dok od drugih umjetnosti preuzimam formu i prvenstveno me inspiriraju novija, suvremena djela, onu vrstu čitanja knjiga koja dolazi uz pisanje, doživljavam kao bezvremensku riznicu jezika. Jedna pročitana riječ u određenom kontekstu ili ritam rečenice, njen zvuk ili slika, mogu pokrenuti ispisivanje brojnih stranica. Zato kad pišem, za čitanje biram prozaike bogatog izraza ili poeziju.

Također, namjerno nastojim pratiti najmlađe pisce, oni obnavljaju jezik, njihov leksik i sintaksa proizlaze iz nekog novog načina govora, a govor iz drugačijeg načina življenja i svijeta u dolasku.

Branko Čegec: Ne mora to biti svako čitanje. Ovisi tko čita. Kada čita autor, osoba koja čitanju pristupa kao prostoru iskustva s kreativnim potencijalom, onda je i čitanje, kao što kažeš, “implicitno stvaranje”.

Nataša Govedić: Jesu li čitanja kreativnija od pisanja? Zašto?

Ana Brnardić: Možda bi se trebala uvesti kovanicu čitanje-pisanje, kad se govori o kreativnom – i jednom i drugom. Pisanje je kreativno ako je u neprekidnom odnosu s drugim čitanim tekstovima. Rekla bih i da kreativnom čitanju pridonosi to ako se usput bilježi, ako se svijet koji buja čitanjem iznosi na površinu u obliku bilježaka, zapisa, komentara, dnevnika, te se s njime tako uspostavlja novi odnos. Pod ovim drugim ne mislim nužno na objavu i pokazivanje publici, nego na rafiniranje odnosa prema sebi, na artikulaciju tog odnosa u nekom rezu u vremenu, na širenje spoznaje o sebi i svijetu.

Krešimir Bagić: Ponekad čitanja vjerojatno jesu kreativnija od pisanja. Ovisi naravno o tome što čitamo i u kakvu smo stanju dok to činimo. Čitateljev odnos prema tekstu koji je pred njim stalno varira – čitatelj, pogotovo kad je i pisac, može biti spužva koja sve upija, nepropusni zid, učtiv sugovornik, ali i sanjar, lovac, svađalački raspoložen susjed, ironičar. Premda najčešće ostaje neartikulirana, živost čitanja se taloži u čovjeku, izoštrava njegove literarne

senzore i priprema ga za nove čitateljske ili spisateljske oluje. Nisam uvijek siguran da li me više veseli (i plaši) munja s tuđeg neba ili rečenica-munja, koju sam zapisao, a zapravo ne znam otkud pristiže niti je uspijevam kontrolirati.

Miljenko Jergović: U pisanju smo, ipak, vođeni svojom sviješću i limitirani smo njezinim ograničenjima. (Uzalud su se nadrealisti zabavljali automatizmom pisanja...). U čitanju smo vođeni uglavnom onim što u sebi nemamo osviješteno. Iz toga, čini mi se, proizlazi i ono najvažnije u čitateljskom ukusu. Zato s priličnom nevoljkošću prihvaćam ideološke, političke, socijalne odrednice i utjecaje na čitateljski ukus.

Dinko Telećan: Ostajem pri modalitetima: ona to *mogu* biti. I čini mi se da nerijetko jesu. A sigurno jesu ako je pisanje tek puko produciranje, što je često slučaj. Jer je naspram toga istinsko, dubinsko čitanje (branje!) ne tek stvaranje već i samostvaranje, ostvarivanje sebe u zajedničkom sabiranju.

Sanja Baković: Ne znam reći nadmeću li se čitanje i pisanje; svakako se na neki način ulijevaju jedno u drugo. Kao djevojčica sam često čitala neke knjige iz mamine kućne biblioteke, recimo jako sam voljela kuharice, knjige o ljekovitom bilju, o krojenju i šivanju. Slike i rečenice tih knjiga i danas pamtim. Što je to rabarbara? Kroz knjige sam naučila neke riječi koje sam čula prvi put. Ipak, čitanje je kreativnije sad vidim dok ovo pišem.

Tatjana Gromača: Ovisi što čitamo, odnosno što pišemo. Ukoliko pišemo, ali neuspjelo, onda je čitanje literarno veoma uspjelog teksta sigurno kreativnije, jer udišemo dah one kreativnosti koja je u njega upisana. Međutim, ukoliko uzmemo u obzir da nam se eventualno nekada i posreći pa pišemo književno nadahnut i vrijedan tekst, onda se to ne može usporediti sa čitanjem, pa niti najizvrsnijeg teksta, jer naprosto tada stvaramo ni iz čega, mi smo (točnije kroz nas djeluje) neka vrst nepokrenutog pokretača, tvorbena sila kojoj niti sami ne možemo točno pripisati porijeklo, pripadnost (možda možemo slutiti ili vjerovati da je tako), ali čijom smo milošću zaplahnuti, što primamo kao dar, ali dar kojega priskrbljujemo vlastitim djelovanjem, poniznim i često nemoćnim okretanjem ka svojemu poslu, koji nam je očito, ne bez razloga, namijenjen, jer zašto bi se u protivnom to očitovalo na takav način u pisanju, a ne u nekom drugom vidu naših djelovanja?

Tomislav Zajec: Onoliko koliko mi govori dosadašnje iskustvo čitanja sasvim sigurno jesu kreativna, ali za mene je ipak u pisanju potpuna i čista kreativnost. Jedini i nemjerljivo važan izuzetak svakako je ono što ti zoveš

adapt-autorstvom. Čitanje unutar prostora adaptacije, što više radim na različitim adaptacijama, za mene postaje nevjerojatno važnim i gotovo svetim mjestom susreta čitanja i pisanja, supisanja ili zajedničkog pisanja s autorom originalnog teksta. Sve češće tražim prilike za takvu vrstu pisanja, jer mojem vlastitom autorskom iskustvu pridodaju nešto potpuno nemjerljivo.

Mate Matišić: Kreativnija? Čitanja od pisanja...? Hm...? To su dva odvojena kreativna zbivanja u meni. Jedan mi uzrokuje *nešto,* drugi isto tako – *nešto,* ali malo drugačije nešto. U svakom slučaju to Nešto me ponekad nadilazi i pomalo kontrolira. Čitanje je kontrola na koju radosno pristajem. Osim glazbe, to je valjda jedina *kontrola* kojoj rado poklanjam svoje vrijeme.

Marko Pogačar: Ne iznalazim aparat kojim bih na bilo koji način uspio stupnjevati kreativnost kod čitanja i kod pisanja i metodologiju prema kojima bih ih usporedio, niti mi se to čini smislenim. Ali, ako bih se uvrgao logici, vjerojatno bih, ovako na brzinu, pretpostavio da je pisanje ipak u prednosti. Ima, ako ništa, onu jednu opciju više – praznu stranicu – naspram teksta, koji je jednu od gotovo beskonačnih mogućnosti, barem u tom trenutku, iscrpio. Ali to, naravno, vrijedi samo za istog pisca/čitatelja u istom trenutku. Ne zaboravimo starog Heraklita, poštujmo Pierrea Menarda.

Olja Savičević Ivančević: Nisu sva čitanja kreativnija od pisanja, jer neka nas čitanja i otupljuju, blokiraju, ali najsretnija čitanja (dobra knjiga koja izaziva, plus otvorena čitateljica, jednako autorica u čitanju) mogu pokrenuti kreaciju. Također, ako je autor nesiguran (a svi smo ponekad), čitanja mogu opteretiti tekst, učiniti ga neprotočnim. S druge strane, može se reći da je čitanje nulta točka pisanja, često i puno više od toga. Često imam čitav popis knjiga od stručne literature (na primjer, zadnjih tjedana čitam o sokolarstvu i astronomiji) do beletristike i poezije koje čitam prije pisanja romana ili za vrijeme pisanja. Slično radim prije pisanja većine tekstova. Moj cilj je da to istraživanje ne strši iz teksta.

Branko Čegec: Čini mi se da to ne bi trebalo vagati. Čitanje može biti kreativno, ne samo kao poticaj za novi kreativni čin, ali mislim da vrlo malo čitanja može biti kreativnije od procesa pisanja, procesa koji potpuno okupira prostor autorove imaginacije.

Nataša Govedić: Koliko se mijenja ono što smatrate svojim formativnim tekstovima, čitanjima koja oblikuju vaš stil i ukus? Koliko je taj skup čitanja otvoren novim jakim utjecajima? Možete li navesti primjere?

Ana Brnardić: Kao čitateljica, gradim svoj horizont očekivanja, na koji utječe moja osobna lektira koju izabirem prema interesima, znatiželji, potrebi da širim svoj unutarnji prostor. U vlastitoj povijesti čitanja pamtim više događaja – susreta s tekstovima – koji su pomaknuli granice tog horizonta, protresavši dotad uspostavljeni red u meni, neku naviklost. To su veliki događaji, primjerice, pamtim da sam nakon dugog perioda relativne nezainteresiranosti za poeziju u školi, zahvaljujući knjigama suvremene hrvatske poezije koje mi je moja profesorica hrvatskog bila posudila, ušla čitateljski u taj svijet najednom pohlepno i s obožavanjem. Nekoliko takvih velikih momenata vežem uz intenzivan proces obrazovanja, u školi, na faksu. Tako su mi se "otvorili" i tekstovi iz renesansne i barokne hrvatske književnosti, zahvaljujući seminarima prof. Dunje Fališevac na kroatistici na Filozofskom. Dovoljno je bilo čitanje naglas, i račje kretanje po tekstovima, naprijed-natrag, kao i profesoričini komentari, da se malo pomalo uspostavi bliskost s tekstom, koji bih inače sigurno prebrzo napustila. Sad uviđam – otvaranje novim utjecajima najčešće je bilo posredovano, vođeno nekom preporukom, kritičkim tekstom, razgovorom ili pošiljkom netom prevedenih tekstova koje se hitno mora pročitati. Primjerice, tako sam došla do tekstova Jacquesa Rancièrea, koje je meni i drugima, prevevši ih, slao prijatelj Leonardo Kovačević, a tako mi je stigla i Anne Carson, koju je zagovarao njezin prevoditelj Miroslav Kirin. U oba slučaja dodir je bio intenzivan i rasformirajući za neku vrstu naviklosti koja se formirala slijedom "običnih" čitanja.

Miljenko Jergović: Mijenja se stalno. Ja se samo mogu sjećati što su mi u kojem životnom razdoblju bili formativni tekstovi. I mogu o tome vrlo živo govoriti i pisati (jer to je moja biografija), ali ono što me je snažno određivalo s deset godina (Ćopić, Ferenc Molnar, Seliškar) razlikovalo se od onog što me je obuzimalo kada sam bio osmogodišnjak (*Priče iz davnine, Šegrt Hlapić, Heidi*). U četrnaestoj bio sam opčinjen Salingerom, *Staklenim zvonom* Sylvije Plath i Dostojevskim. A u posljednjih dvije-tri godine obuzet sam s *Dobrostivima* Jonathana Littella. I oduvijek mi se čini da sam se sav pretvorio u knjige koje doživljavam formativnim. Pritom, nisam ni spomenuo ono što mi je kroz cijeli život čitateljski važnije: pjesnici i pjesništvo.

Dinko Telećan: Mijenja se stalno. Heraklitovski. Ma koji Heraklit, ne možeš na istu rijeku dvaput ni pomisliti... Ne mijenja se jedino sjećanje na štivo koje mi se *nekad* činilo kao formativno. Tinejdžerske godine, recimo: Rilke i Hölderlin. Naravno da su mi važni i danas, ali čitam ih drukčije i ne osjećam da me oblikuju, da su presudni. S druge strane, tekstovi koje u pompoznoj mladenačkoj visokoparnosti ne bih ni primirisao danas mi mogu donijeti štošta, a

u tu prije svega mislim na raznu (tzv. fikcijsku) prozu.

Sanja Baković: Sigurno je da se mijenja ono što smatram formativnim tekstovima. Na koncu, smatram da razdoblje formativnog nije strogo zaključano u vremenu, te osim što smatram da se recimo, mijenja sjećanje, tako se mijenja i ono što smatram formativnim tekstovima. Upravo je u ovom pitanju odgovor: koliko je taj skup čitanja otvoren novim jakim utjecajima? Jako je otvoren, smatram da se stalno mijenja, dolijeva, gradi, slaže, kumulira. Upravo čitam poeziju Marija Suška, primjerice. Kada sam se srela s tim pjesnikom, 2012. godine, njegova mi je poezija bila teška, tamna, hermetična i nezanimljiva. Nije bilo udice na koju se moja čitateljska svijest mogla uhvatiti, ništa tu nije bilo za mene. Sada ga čitam, novi svijet mi se otvara i smatram da je za mene Mario Suško važan, prevažan pjesnik, dubok i pedantan u jeziku, pjesnik ljudske egzistencije, izmještenosti, velike ljudske samoće. Odjednom mi je jako blizak. Njegova je poezija za mene sada formativna. Imam li ga pravo ugraditi u opus formativnih tekstova tek sada? Ne znam, ali molim za to pravo.

Tatjana Gromača: Uvijek stižu novi i jaki utjecaji, ukoliko se čovjek razvija odnosno ukoliko je otvoren za njih. Svijet književnosti, ali ne samo on, jer utjecaji stižu sa svih strana, pregolem je, a životno vrijeme jednog čovjeka dosta kratko, ograničeno, pa s obzirom na to, kako god okrenemo, pročitali smo malo ili suviše malo onoga što je uistinu vrijedno i važno. Primjera je mnogo, teško mi je kazati koje tekstove smatram formativnima jer ne mogu do toga doprijeti, ali znam da su značajan utjecaj na mene ostavila čitanja književnih djela u mladalačkoj dobi, koja su najvećim dijelom bila ona nastala u periodu moderne, ali i predmoderne književnosti, općenito djela koja u sebi ili kroz sebe involviraju nešto za vrijeme svog nastanka pomalo avangardno, najavu nečeg novog odnosno drugačijeg...

Tomislav Zajec: Mijenja se do razine da neke autore koje sam smatrao formativnima danas više jednostavno niti mogu, niti želim čitati. Rekao bih da je to posljedica činjenice da su ti autori oblikovali nekog drugog autora u meni, ili možda prvog, kojeg se zapravo danas jedva mogu i sjetiti. Prisjećanje je to bez gorčine ili bilo kakvih negativnih osjećanja, više je riječ o prisjećanju kroz međusobno nerazumijevanje u prostoru sadašnjosti. Riječ je o autorima poput Breta Eastona Ellisa ili Chucka Palahniuka, koji su obilježili kraj dvadesetog i početak dvadeset i prvog stoljeća u američkoj prozi, pa tako i mene kao mladog prozaika koji nakon proze u trapericama nije mogao ili želio (o tome bih trebao dodatno razmisliti) pronaći pravu konekciju sa suvremenicima u našem kulturnom prostoru.

Mate Matišić: Vjerojatno ćete se iznenaditi jer ću napisati da sam u srednjoj školi bio fasciniran Krležom... njegovim dramama... rečenicama... Tim dugačkim dijalozima... On je za mene bio pravi – **P**isac. No, starenjem mu se sve rjeđe vraćam... Ne znam zašto... Moji formativni tekstovi se u mom doživljaju protokom vremena mijenjaju nekom čudnom vrstom pojednostavljivanja... Važni romani, priče ili drame postaju previše bliske, osobne. Neke važne motive i likove iz tih formativnih tekstova vulgariziram, ironiziram. Kao kad se zezamo na vlastiti račun, ili na račun vrijednosti do kojih nam je stalo. Jer, kad je nešto "moje", onda mogu s tim raditi štogod poželim.

Nakon što sam napisao svoju prvu dramu koja je imala više od dvadeset likova, podršku za takvu "neurednu dramaturgiju" sam kao pisac početnik našao, zamislite – u Shakespeareu... Pomislio sam, pa i on miješa razne žanrove u svojim dramama, ima raznih skretanja s glavnih linija... razmišljao sam o njemu kao o prijatelju piscu... kako glupo... Ako je on tako mogao, mogu i ja... Uz te književne gromade naravno da sam "učio" i od drugih dramatičara tzv. velikana... Čehova, Gogolja, Ionesca... njegovu sam jednu dramu "izokrenuo" u svoju... Dok ovo pišem, sjetih se jedne zbirke priča (ili ulomaka iz romana) ruskih autora koje je prevela Dubravka Ugrešić... Krajem osamdesetih godina sam "naišao" na tu knjigu; izbor tema, problema i likova mi se činio izuzetan. Ta knjiga, naslov ne pamtim, mi je u tom *formativnom trenutku* bila nadahnjujuća.

Važni su mi i neki filmovi povezani s literaturom. Npr. film *Kaos* braće Taviani. Obožavam taj film koji mi je bolji od Pirandellovih priča po kojemu je pisan scenarij. Kad se sjetim te Pirandellove proze, uvijek pomislim na filmsku adaptaciju. Pirandellovo pisanje je za mene formativno zahvaljujući tom filmu, to jest film je pojačao formativni utjecaj priča.

Uz tu *ozbiljnu* literaturu meni je bitna i tzv. trivijalna književnost koju sam nemilice gutao. Mislim da sam pročitao i dramatizirao najviše krimića u Hrvatskoj. Stotine tekstova. U krimićima je preciznost vođenja radnje najvažnije umijeće. U nekim žanrovima se može sakriti slabo složena priča, ali u krimiću... Svaka *rupa* je *rupetina*. Iz čitanja i uređivanja krimića baštinim mnoštvo strahova ponajprije za uvjerljivost zapleta, koje onda nadograđujem na svoj način...

Kada me pitate kako je taj *skup čitanja* otvoren novim jakim utjecajima – on se otvori najčešće kada čitam radove darovitih studenta. Kod njih otkrijem *nešto* što na mene neće utjecati, jer sam star i umoran, ali je to *nešto* ponekad doista zanimljivo i može izazvati učinak na neke nove autore...

Marko Pogačar: Mijenjamo se, naravno, iz časa u čas, kao ljudi, čitatelji, pisci. Formativno, međutim, ma što kasnije mislili o tekstovima u čijoj sjeni, odnosno pod čijim svjetlom smo se formirali kao čitatelji i kao autori, ostaje formativno – makar i *ex negativo*, kao nešto od čega se nastojimo odmaknuti, od čega bježimo. Novi utjecaji, ako čitamo, gledamo, slušamo, živimo, dolaze svakodnevno. S akumulacijom iskustva rjeđe nas, međutim, nešto izbaci iz cipela, na način da nas presudno autorski presloži, pre-formulira. Čini mi se da je to manje-više u svemu slučaj – polako ali nepovratno hrđamo. Osobno jako uživam u tim malim lomovima, pomacima koji se javljaju svaki put kad se pročita nešto izvanredno – novo, ili već nam donekle poznato. Preferiram šrapnele, širok spektar brzih, oštrih i bolnih utjecaja, nego oko pojedinih "kapitalnih" opusa snažne gravitacije usirenu tjeskobu istoga. Iznimno me raduju i potvrde: svaki put kad se, na primjer, vratim svom prvom i neko vrijeme jedinom pjesniku, Srečku Kosovelu, postane mi iznova ujedno jasna i sasvim strana nevjerojatna šifra jezika, njegova materijalnost, radost sricanja. Čudesni pjesnički satori.

Olja Savičević Ivančević: Stalno se mijenja, sa svakom knjigom. Krenula sam od lektire, pisci se ponekad kasnije toga srame, a uglavnom su krenuli od lektire, to je normalno. Kad sam se oslobodila dječjeg oponašanja tuđih tekstova, propisala sam. Ne bojim se utjecaja, pustim da u mom tekstu govori tko hoće, sigurno katkad nesvjesno prisvojim poneku konstrukciju, ali mislim da je ta polifonija lijepa u tekstu i da može dodatno obogatiti nečije čitanje. I sama katkad naiđem na svoje rečenice ili stihove u tuđim tekstovima. Više me to ne čudi i ne ljuti, ako ikad i jest.

Branko Čegec: Svakako se mijenja, iako "prvi" formativni tekstovi ne blijede. Meni su i danas jednako važni povijesni avangardisti ili, nešto kasnije pjesnici slovenske neoavangarde, kao i pjesnici npr. *beat* generacije, s kojima sam se, možda paradoksalno, susreo ipak nešto kasnije kada sam već objavio prve knjige.

Nataša Govedić: Kako se čitanje sedimentira, ako govorimo o dugotrajnim dijalozima koje vodite s drugim piscima?

Ana Brnardić: Za sedimentaciju ključno je vrijeme, dugo trajanje i polaganost. Naslojavanje iskustava čitanja istog teksta odvija se pod utjecajem mijena što se odvijaju u nama samima, a koja su povezana uz vlastiti život, iskustva izvana, iskustva obiteljskih odnosa, tijela, starenja, načina razmišljanja, osjećanja nekog šireg konteksta. Neke tekstove ili tragove tekstova koji

su ostali u meni otprije odmjeravam periodički tokom života. Vraćam im se iz drugog kuta, poigravam se s idejom da su nešto o meni mogli i predvidjeti ili da su na neki način opstali u meni samo zato da bih ih na drugi način uzela kao odgovore na pitanja koja su iskrsnula u sadašnjosti.

Miljenko Jergović: Sedimentira se, vjerujem, kroz cjelinu iskustva. U našim krajevima oduvijek je jedno od temeljnih pitanja u vezi teksta bilo je li to što čitamo fikcija ili fakcija, je li stvarno ili je izmišljeno. U našim sjećanjima gubi se razlika između fikcije i fakcije, između stvarnog i pročitanog, jer je ta razlika iz čitateljske perspektive irelevantna. Kao što je poprilično nebitno u našim sjećanjima i doživljajima što smo od svega doživjeli, a što smo pročitali. Sve zajedno čini cjelinu iskustva. A što se tiče drugih pisaca, teško mi je o njima jasno govoriti. Osim u ekstremnim slučajevima, kakvi su, na različite načine, Varlam Šalamov i Sylvia Plath, pisaca koji su u svom tekstu iskopali vlastite grobove, i koji tim bivaju neodvojivi od teksta, ja zapravo ne mislim previše o piscu. Mislim o tekstu, mislim o likovima, mislim o pripovjedaču. Ali o piscu baš i ne često. A nikad o piscu ne mislim kao o "kolegi", kao o "majstoru" od čije bih "majstorije" mogao nešto pokupiti. U to se ne mogu uživjeti. I naravno, postoje pisci – Kiš, Krleža, Andrić, Ujević, Kranjčević – koje doživljavam kao moguće književne likove. I postoje pisci koje poznajem, ali oni nisu pisci, nego su ljudi koje poznajem.

Dinko Telećan: Sedimentira se po svoj prilici nesvjesno i polusvjesno. Dugotrajni dijalozi, nisam siguran... Neki su trajali dosta dugo pa su prestali jer mi autor više nije imao što reći ili sam naprosto produžio dalje ili ga nadišao, ako to nije previše preuzetno i oholo. Recimo Cioran: godinama, skoro i desetljećima oblikovao mi je u nekoj mjeri i misao i pogled i rečenicu, a nedavno ga ponovo krenem čitati i sine mi, ne bez silne tuge, da stari dobri Emil prodaje stilističke trikove, a da je misaoni štof u pozadini sve te retoričke pirotehnike dozlaboga oskudan. To dolazi s godinama pisanja i čitanja: proziranje trikova. I teško je onda ne postati blaziran – ali protuotrov je otkrivanje novih glasova ili ponovo otkrivanje onih koje si već čuo, ali ih nisi znao slušati.

Sanja Baković: Kroz razgovore o pročitanom s drugim piscima čitanje kao da se prozračuje, dobija kisik i prostor kao i novu šansu da se presloži na neki kompaktniji, jasniji, novi način. Jako cijenim razgovore o pročitanom, smatram da su oni važni i da proširuju sve one koji su spremni napustiti fiksirane pozicije o pročitanom i o bilo čemu.

Tatjana Gromača: Uglavnom se ti dijalozi, ukoliko su zbilja dugotrajni i intenzivni, s vremenom na žalost ipak "razvodne", kao da se potroše, ono što

je bilo veoma gusto, postane providno, dođe se do točke nakon koje dalje ne ide, ili ide, ali više nije tako zanimljivo niti nadahnuto... Da, sve se troši, pa i vrhunska književnost, to je zacijelo prirodno, ali zato uvijek ima drugih i novih, odnosno starih djela i autora koje još nismo upoznali ili ih ne poznajemo dovoljno dobro...

Tomislav Zajec: Kroz slaganje slojeva razumijevanja, dodatnog ili istinskog, neke sam pisce volio samo zbog ritma, neke druge zbog unutarnje rečenične melodije, a da su mi pritom pravi sadržaji pročitanog potpuno izmicali. I pritom, dakako, ne mislim da postoji jedinstven pravi sadržaj, ali pravi za mene i za moje razumijevanje svijeta, ali i književnosti kao takve.

Marko Pogačar: Neki pisci, čijim se tekstovima kroz duži period vraćamo, postaju na neki način zaista dio nas; njihovi glasovi, načini, metode, postupci, stilski potpisi, likovi... žive kao integralni dio rizomske polifonije naše svijesti, napose, ali ne isključivo autorske. Ti dijalozi su nerijetko gotovo doslovni, vodim ih i sasvim svjesno, a ispod te tanke koprene, pretpostavljam, leži ostatak sante. Uživam u tim tuđim glasovima u glavi, koji ponekad sasvim očito boje moje vlastite oči. Zahvalan sam im.

Olja Savičević Ivančević: Ne možemo dva puta iste ući u istu knjigu. Uvijek čita neka druga ja, ali i ta knjiga nije sasvim ista knjiga. Autorsko čitanje podrazumijeva taloženje, zrenje, srastanja, a zatim ako imamo sreće, ili bešavno, organsko stapanje s novim tekstom ili fino upletanje tih čitanja u tkanje teksta.

Branko Čegec: Nemaju sva čitanja jednak sedimentacijski potencijal.

Nataša Govedić: Kako čitanje "izranja" u tekstu koji oblikujete? Koliko su ti izroni dobrodošli, a koliko vas smetaju? Uklanjate li ih iz svog teksta? Da li ponekad sami sebe citirate? Koliko skrivamo, zataškavamo, svjesno radimo na tome da ih transformiramo u prodore čitateljskog traga?

Ana Brnardić: Moj odnos/stav prema *izronima* čitanja u vlastitom tekstu mijenjao se tokom vremena. Ranije sam ih se bojala kao da su prokazivači, mislila sam da će na neki način ukazati na manjak autentičnosti. Danas smatram da su ti izroni prirodni i sama ih vidim kao mjesta susreta tekstova, iskustava, tonova, izgovora. Recimo, ako čitam Anne Carson ili Annie Ernaux, zamišljam da one izgovaraju te rečenice (ponekad "osjećam" i kako prevoditeljica/prevoditelj izgovaraju istovremeno s njima), da upravo sada,

ovdje, dok ih čitam, one proizvode tu misao koja se naseli u meni. Možda to zvuči malo mistično, ali čini mi se da je to smisao "žive riječi", koja je živa kroz mene koja ju čitam i rekreiram. Ako u to vrijeme pišem, zacijelo će taj susret, odnos, događaj biti na ovaj ili onaj način upisan i u moj tekst. No, ima još nešto u tome. Ako uzmem pisati "pod utjecajem" čitanja, događa se da pisanje ide u smjeru koji je "isti" kao smjer čitanog teksta, ali istovremeno mu pišem kontrapunkt, kao kontru, u sebi se s njime prepirem, prekrajam ga, "uređujem" prema svom cilju.

I moji su tekstovi ono što se u meni sedimentiralo, i na neki način ohladilo nakon rada na njima, i prirodno mi je da mi, uz ostale tekstove, iskrsavaju pod prstima, možda ne kao citat, više kao parfraza, reminiscencija, možda čak i neka vrsta sažimanja, kako bih se otisnula dalje (ali ne u smislu potpunog napuštanja starog).

Miljenko Jergović: Često samog sebe citiram. Često druge citiram i parafraziram. Ponekad lažem da sam citirao. A ponekad stvarne osobe angažiram kao književne likove, pa živim ljudima izmišljam živote koje nisu doživjeli. Čitanje stalno izranja u tekstu, ali mi je važno da to prikrijem. Ili da budućeg čitatelja pokušam prevariti i navesti ga na krivi trag. Ono što smo otkrili u tekstu u istoj je ravni s onim što smo otkrili u takozvanoj fizičkoj stvarnosti.

Dinko Telećan: Pitanje pretpostavlja strogo odvajanje "sebe" i "svoga" od "drugoga" i "tuđega". Ne ustrajem na tom odvajanju. Ako nešto izroni, neka izroni, dobrodošlo je, neka udahne zraka na površini. Nastojim ništa ne skrivati, upravo zato da se ne bih utjecao trikovima iz prethodnog odgovora. U neku ruku, nemoguće je sebe citirati: uvijek je to barem neka varijacija na temu, jer ono ja koje je izvor "citata" nije više ono ja koje "citira". Citiram li ja sada samoga sebe iz odgovora na pitanje broj 3? :)

Sanja Baković: Čitanje izranja kroz teme, riječi, sintagme, slike... često nesvjesno. Zapravo, smatram da se događa jedan alkemijski proces koji se ne može analitički ni statistički objasniti, to izranjanje nije matematičko, negdje u dubini psihe, pod prešom svih receptivnih elemenata, pročitano djeluje, kuha, isparava, nastaje novi kemijski element, novi tekst, za one koji pišu. Izranjanje pročitanog u novom tekstu koji se oblikuje je rezultat nepoznatog i neizrecivog untuarnjeg procesa.

Tatjana Gromača: Može izroniti kao vrsta slike, određene riječi, prizora, tonaliteta, a potom idem sama dalje, ili povremeno bacim oko, nakon određenog vremena, da osvježim početni zamah, poput udisaja. Ne hvatam se drugih pisaca da bih išla njihovim stazama, već samo kao poticaja, brzog i efektnog

načina, putem kratkog čitanja, da uplovim i prihvatim se za svijet literarnog rada, za frekvenciju u koju uđem, kao u vrst glazbe, hvatanja određenih akorda koji onda dalje određuju ritam, čak i sadržaj, što dalje oblikujem sama... Oponašanje mi ne bi bilo interesantno, tako da ne osjećam potrebu za čišćenjem teksta od drugih autora, ali katkada su svjesno prisutni kao vrst moje autorske citatnosti, reference, načina dijaloga, zahvale, iskaza ljubavi i poštovanja njihova djela... Gledam uvijek učiti od dobrih, onih koji mi imponiraju, utjecaji su prisutni, ali uvijek samo do određene čvrste i jasne točke koju nameće samo moje autorstvo, i koja je nekako unutar mene jasno definirana. Sebe nisam citirala do sada, mislim.

Tomislav Zajec: Ponovno bih rekao da je to iskustvo za mene zaista jako različito obzirom na tekst koji ispisujem. U adaptacijama cilj mi je ukazati na tragove i pretvoriti ih u razgovor, ali pritom im naći što bolju kolijevku unutar originalnog teksta. Riječ je ovdje o nekoj vrsti višeglasja koja može figurirati i kao primarni tekst, ali i kao intertekst, ovisno o onome tko adaptaciju čita ili promatra. Kod romana je potpuno drugačije na način da sam se s ponosom vezao za svoje uzore ili čak idole, smatrajući, pomalo početnički naivno, da prepoznavanjem po sličnosti pripadamo istom krugu iskustva svijeta. U dramama jednostavno puštam da se stvari dogode po osjećaju, da tonovi pročitanog pronađu svoj put u tekst i uglavnom su to vrlo suptilni, ali meni važni znakovi u tekstu. Sidra.

Mate Matišić: U mom slučaju spontano "izranjaju" samo tekstovi iz Biblije, molitve ili neke priče tzv. usmene književnosti mojih predaka. Zanimljivo je bilo odrastanjem otkrivati da priče o životu Isusa Krista nije smislila moja baba. Ona ih je samo kreativno reinterpretirala. Ne smetaju mi takva izranjanja, ako dolaze logikom proizašlom iz strukturiranja mog teksta.

Što se tiče citiranja sebe – zar pisanje nije samocitiranje... Zezam se... Ne citiram se na način kako sugerira vaše pitanje, ali sam od sebe u nekim dramama napravio lik koji podsjeća na mene. Taj izmišljeni lik sam proveo kroz nekoliko svojih drama, i u toj "podvali" je možda neka vrsta *citiranja* mene, kroz dijaloge lika koji je Ne-Ja.

Marko Pogačar: Načini su posve nepredvidivi, a o tome jesu li dobrodošli ili ih valja ukloniti odlučuje prije svega logika teksta uslijed kojeg su iskrsli. Rana teksta ih svojim radom apsorbira ili registrira kao strano tijelo i potom izlučuje. Ali mi sami tu ranu otvaramo i zatvaramo, čistimo, zašivamo, i nužno je da smo, barem većinu vremena, toga procesa svjesni, da je on kontroliran i pod nadzorom autorske svijesti. Kad nešto radimo, da znamo zašto.

Ponekad se citiram ili variram već napisano u drugim tekstovima. Ne zato što bi to bilo nešto mudro, što bi bilo nužno ponoviti, već jer je moja zaliha referenci ograničena.

Olja Savičević Ivančević: Treba znati krasti, to je dio pisanja – i ova rečenica je toliko puta ukradena i citirana da je postala javno dobro. Mislim da neka autorska etika nalaže ostaviti posvetu sasvim otvorenom, namjerno prepoznatljivom ili čitanje transformirati toliko da postane organski dio novog teksta, da mu se porijeklo ne razaznaje. Mislim da ni pisci katkad ne znaju gdje završava tuđi, a počinje njihov tekst, ali da su ipak svjesni plagiranja.

Branko Čegec: Nikako ne vidim mogućnost generalizacije. Različite knjige "djeluju" na proces pisanja na različite načine – ili ne djeluju. Meni osobno se ponekad svidi kako se nečiji tekst ogleda u mome, ili kako se utapa, na njegovu štetu.

Nataša Govedić: Za koje ste autori sigurni da su uvijek s vama?

Ana Brnardić: Formativne autorice (i autori), ili bolje reći njihovi pojedini tekstovi, koje sam čitala i "stekla" rano, koje sam čitala i kasnije, nakon što je prošlo vrijeme, ali se vratila potreba za provjerom, ali i oni kasniji koji se na sretan način nadovežu, kao neka vrsta nadgradnje na te prethodne ili jaka razlika u odnosu na njih, neka su vrsta mojeg kruga promjenjivih, nestalnih pratitelja. Bili bi to, iz raznih doba čitanja: Ivana Brlić Mažuranić, Ela Peroci, Virginia Woolf, Anka Žagar, Lucia Berlin, Anne Carson, Sunčana Škrinjarić, Gaston Bachelard, Béla Hamvas, Danijel Dragojević, Branko Maleš, Ursula K. Le Guin, Mihail Bulgakov, Urmuz, Émil Cioran, Flannery O'Connor... Ali nabrajanje samih imena je nekako nepravedno, jer nijedno od navedenih imena ne *stoji* uvijek isto i čvrsto, svaki od tekstova potpisan tim imenima ima svoju jasnoću i nesigurnosti, a interpretacija i njihovo smještanje u "moj krug" podložno je pak mojim (naravno, promjenjivim) jasnoćama i nesigurnostima.

Krešimir Bagić: Paul Celan, A. B. Šimić, Danijel Dragojević, Danilo Kiš, Josip Sever, Anka Žagar, Raymond Queneau, Roland Barthes... Ne znam jesu li uvijek sa mnom, ali osjećam ih bliskim osobama, gotovo prijateljima kojima se u svakom trenutku mogu obratiti za pomoć. Doduše ne pokušavam pisati poput njih; čak i kada bih htio, vjerojatno ne bih mogao.

Miljenko Jergović: Sa mnom su uvijek Andrić, Kovač, Kiš. Sa mnom je Miroslav Krleža. Sa mnom su Ujević, Kranjčević. Sa mnom je, kao vječna zaštitnica, Ivana Brlić Mažuranić. Sa mnom su Jan Kott, George Steiner i

Jaroslav Hašek. Ali ovo nabrajanje nema smisla. Sa mnom su svi koji su sa mnom, svi čiji je tekst u pozadini moje imaginacije. Ali u najosobnijem, najljudskijem smislu: Andrić, Kovač, Kiš. I Krleža. Ujević, Kranjčević...

Dinko Telećan: Zapravo se ne mogu sjetiti takvih. Bilo je dugih, važnih, intenzivnih i strastvenih veza, ali uglavnom sve su se nekako ugasile ili svele na poznanstva u kojima se i dalje čestitaju rođendani. Što ne znači da se ne sjetim rado zajedničkih trenutaka, uzleta i izgaranja.

Sanja Baković: A. B. Šimić, Vesna Parun, Astrid Lindgren, Nick Cave, Milan Kundera...

Tatjana Gromača: Ne mogu kazati da je netko uvijek sa mnom, postoje faze kada mi je određeni autor bliži, jer recimo to tako, približavam se, ali na značajnoj udaljenosti, struji stvaranja, samo od prilike bliskoj onoj u kojoj je taj određeni autor stvarao, u određenom periodu rada i nadahnuća. Ali autor kojega na poseban način poštujem i kojega posebno volim je William Shakespeare, pa je na jedan način možda on uvijek sa mnom, i kada ga ne čitam...

Tomislav Zajec: Možda je odgovor neočekivan, ali ne osjećam da mora biti duži. Vesna Parun. Nitko prije i nitko poslije.

Mate Matišić: U prethodnim sam odgovorima već naveo meni važne pisce. Osim njih postoji jedan scenarista kojeg volim: Charlie Kaufman... Osjetio sam bliskost s načinom na koji on *misli* svoje scenarije. Mislim da i ja slično mislim svoje drame u fazi njihovog nastajanja. Ali, to je samo moja naivna i pretenciozna pretpostavka.

Marko Pogačar: Uznemiruju me takvi popisi, i oduzimaju mi previše vremena, prije svega zbog te neizbježne implikacije da predstavljaju neku vrstu našeg ličnog i autorskog idealnog ogledala, koje je naravno posve iskrivljeno, pa ih radije preskačem.

Olja Savičević Ivančević: Jako intimno pitanje, pa ću morati bar malo lagati. Uvijek – nitko, ali najduže i najčešće: Kavafi. Možda je to neočekivano, ali je istinito. On je mogao živjeti i prije tisuću godina i za pedeset. Kao i pisci bajki ili Emily Dickinson, pa i Calvino bar donekle. Uz njega, valjda najduže, Vesna Parun. Često mi društvo prave Ugrešić i Perišić, ali trudim se da im ne maznem upaljač. Na otoku, Popadić i Dragojević. Rana Elena Ferrante, preko romana koje je napisala prije *Genijalne prijateljice*, ostavila je na mene snažnu impresiju načinom na koji nas njene protagonistice gotovo fizički usisavaju u svoja mentalna stanja i konfuzije, a ujedno nam daju uvid u naša vlastita

raslojavanja i sastavljanja. U poeziji to je najbolje uspijevalo Anne Sexton, možda i zato što joj nije uspijevalo u životu. Nisam sigurna u kojoj mjeri i da li uopće itko od njih izravno ulazi u moj tekst, čak bih, na prvu, rekla da ne, barem ne svjesno, ali ulaze posredno, na način da su me oblikovali kao čitateljicu, a time i kao autoricu.

Branko Čegec: Slamning, Mihalić, Sever, Šalamun, Dragojević, Mrkonjić, Maleš, Maković... Ili: Mallarmé, Kosovel, Cendrars, Pasolini, Celan, ali i Pavese, Montale... Kao da je to lako sažeti... Ne spominjem tu generacijski bliske autore, iako su neki od njih za mene iznimno značajni.

Nataša Govedić: Koje autore (stilove) s naporom izbacujete iz teksta, jer ih prepoznajete kao invazivni utjecaj (ili ih previše volite)?

Ana Brnardić: Ne bih rekla da sam ikada imala potrebu braniti se od invazije nečijeg utjecaja ili utjecaja nečijeg stila. Možda je najsličnije tome osjećaj preplavljenosti nečijim stilom, koji je usmjeravao oblikovanje vlastitog teksta. Katkad je to bilo svjesno nastojanje da tekst bude što prisniji uz nečiji drugi (stil), ali cijelo vrijeme, otkad pišem, događaju se i preplavljivanja i vrlo jaki otpori, i mislim da i jedan i drugi odnos imaju snažan utjecaj na moje pisanje, bilo da je časovit, instantan, ili odgođen.

Miljenko Jergović: Nema toga. Nikad ništa nisam doživio kao invazivni utjecaj. Razlog tome je sljedeći: u trećem gimnazije počelo me je zabavljati da na satove lektire donosim analize pjesama koje njihovi autori nisu napisali, nego koje sam sam pisao u duhu drugih pjesnika. Nikad me nisu otkrili, nego je profesorica još sasvim ozbiljno komentirala Ujevićeve i Šopove stihove koje sam ustvari ja napisao. Kasnije sam neke priče u *Sarajevskom marlboru* i *Karivanima* pisao po uzorku, urneku, modelu meni dragih i važnih pisaca. Mislio sam da će to biti više nego očigledno. Ali nikad nitko nije primijetio da sam te priče pisao kao da sam netko drugi. Nakon toga se svakom utjecaju vedro prepuštam i plovim na njegovom valu.

Dinko Telećan: Čini mi se da mi se to najviše događalo s Bélom Hamvasem – i na razini stila i na razini nazora. I ne mislim da je to u nekoj fazi bilo loše, ali znalo me smetati. Nisam se doduše previše trudio da ga izbacim iz teksta. Ključna stvar, naime: nikad nisam držao do toga da treba tražiti i uzgajati taj famozni "svoj glas". Ja jesam, ako uopće jesam, svi glasovi koji kroz mene mogu prozboriti i propjevati.

Sanja Baković: Jednom sam u svojoj (navodno uspjeloj) pjesmi prepoznala Arsena Dedića, čupala sam kosu, ali bilo je prekasno.

Tatjana Gromača: Nisam imala takvih iskustava. Ima invazivnih pisaca, stilova, pogleda, shvaćanja, kao što ima invazivnih ljudi. Na određenoj razini ili na određeni način svi možemo biti invazivni jedni naspram drugih, ovisi o našoj svijesti i o dobronamjernosti, zato su piscu potrebni mir i samoća, da može doprijeti do onoga što je njegovo, ali i do onoga što je opće, zajedničko svima.

Tomislav Zajec: Mislim da sam katarzu od takvih invazivnih utjecaja, kao što sam i pokušao objasniti u odgovoru na treće pitanje, doživio i preživio srećom vrlo rano na svom putu u pisanje. Kad sad razmišljam o tome, pitam se s jako velikom znatiželjom kako bi izgledala neka moja nova proza. I ne znam odgovor. Prazan prostor, razmišljam bojim li ga se i mislim da ne. Ali zaista je potpuno prazan. Ne znam što bih zapravo mislio o tome.

Mate Matišić: Za sad nisam imao potrebe izbacivati druge autore *iz sebe*. Možda ste vi nekoga prepoznali u meni, ali ja nisam... Mene su kritičari uspoređivali s mnogima... spajali su me sa Držićem, Brešanom, Pirandellom... Ja nijednog od tih uglednika koji su detektirani u mom pisanju nisam otkrio u svom načinu mišljenja pisanja, pa ih nisam morao izbacivati...

Nadam se da nisam kompilacija drugih pisaca i da moje dosadašnje pisanje nije anticipacija AI robota. Volio bih da mi to sitno veselje i umišljaj da sam autentičan – ne gušite. Što mi dovraga ostaje ako u pisanju nemam sebe. Nisam ljubitelj drama koje su pod preočitim invazivnim utjecajima drugih drama, tekstova... Nekako ne vidim smisla u kombinatorici koliko god ona vješta i smislena bila. AI će s vremenom možda postati mnogo bolja u kompilacijama invazivnih iskustava od ljudi autora. Predstoji nam nemilosrdna borba između takvih autora koji su samo zbir invazivnih utjecaja i AI autorstva. U tom ratu ja ću, nadam se, biti dezerter.

Marko Pogačar: Oni najideosinkratičniji najčešće niti ne uđu u tekst na svjesnoj razini, njih se filtrira u procesu, jer ih se odmah registrira. Ali sve to jako varira od teksta do teksta, od poezije do proze, od detalja do šire slike. Najviše izravnih utjecaja vidim na svojim najranijim tekstovima, i to mi se čini logičnim. Do jedne razine najpouzdanije učimo oponašanjem. A onda se u nekom trenutku nužno emancipirati i udariti vlastitim putem koji, jasno, nije ništa drugo do više ili manje specifični mozaik sastavljen od krhotina prethodno usvojenog.

Olja Savičević Ivančević: Prije Bernhard, ali njega sam se nekako oslobodila, zatim Rachel Cusk. On na razini rečenice, ona na razini konstrukcije teksta. Ne znam vide li to drugi, ali ja znam. Za neke je pisce i pjesnike, s kojima usko dijelimo prostor i porijeklo, mentalitet i otpor prema istom, nemoguće reći koliko su utjecali na nas, koliko su oni sami oblikovali način na koji određeno podneblje vidi sebe i koliko nas je sličan mentalitet, lokalni senzibilitet u kojem smo formirani, odredio na slične načine. Ovdje mislim na Smoju i Tomu Bebića, kao i na čitavu klasu splitskih autora, u najnovije doba i autorica.

Branko Čegec: Ne izbacujem – citiram!

Nataša Govedić: Sjećamo li se varijante čitanja istog teksta? Kojeg teksta? Koliko smo varijanti čitanja spremni pokloniti nekom tekstu? Postoje li tekstovi koje čitate ritualno, svake godine ili kad svijet postane prezagušljiv pa treba udahnuti malo pouzdanog, čitateljskog zraka?

Ana Brnardić: Sjećam se negativnih primjera, ako će se to uklopiti u ovo pitanje. Dugo sam pokušavala čitati Paula Celana i Cesarea Pavesea. I s jednim i s drugim sam se uporno sudarala. S prvim zato što sam odmalena voljela Anku Žagar i nekako sam mislila da moram proširiti hermetični vidokrug, i da to mora biti isto "porodično stablo", ali nisam uspijevala dugo vremena. Onda mi se dogodio neki trenutak (vjerojatno pripremljen drugim čitanjima – ovdje bih opet iskoristila tvoj pojam "sedimentiranja", jer se događa polagano i nekontrolirano i stvara humus za drugo) i Celan se ukazao u blještavoj jasnoći. Naprosto sam ga počela gutati poslije toga, i dan-danas uglavnom imam jaku emotivnu reakciju na njegove pjesničke tekstove (koju ni neki naknadni biografski uvidi nisu narušili). Cesarea Pavesea sam pročitala tek prošlo ljeto, nakon što je dvadesetak godina čekao na polici, kao dar prijatelja. Mislim da sam jednostavno tražila nešto drugo prije toga i odbijala ono što je Pavese nudio u svojim dugim narativnim stihovima i ponavljajućim motivima i vrstom tradicije koju opjevava. Malo tolerantnija i popustljivija *ja* ga sad može čitati.

Što se tiče pouzdanih autorica i autora, ili ritualnog čitanja: da, ali rituali su trajali po nekoliko mjeseci ili godina. Onda bi bila pauza ili novo čitalačko poglavlje, s novim "pouzdanim" autorima. Nakon pauze, te bih autorice i autore nužno čitala drugačije, ili barem malo drugačije, makar bih ih i dalje detektirala kao "svoje". Očito se dio vlastite povijesti i emotivnog krajolika upisuje u neki tekst i onda se u tom tekstu, osim za tekstom, poseže i za samim sobom. Kasnije ta osobna povijest, ili očište iz kojeg je sazdana malo

izblijedi, zamijeni ga intenzivno novo/sadašnje, i to je onda i polazište novog čitanja i novog doživljaja "starog" teksta.

Krešimir Bagić: Pojedini tekstovi čovjeka obuzmu i "nose" pa im se i vraća. Marinkovićeva *Kiklopa* pročitao sam valjda pet ili šest puta, gledao film, seriju, kazališnu predstavu. I svaki put sam u tekstu nalazio nešto što mi je prije promaklo ili bilo manje važno. Jednom me ponijela pripovjedačka igrivost i jezično umijeće, drugi put antiratni stav, treći put ironija, pa oblikovanje pojedinih likova, komunikacija s reklamnim diskurzom... Kako su se moji interesi mijenjali, tako su se mijenjali i "pronalasci" u tom romanu. Literatura doista traje dok se mi mijenjamo.

Miljenko Jergović: Ovako: na dvije nove knjige koje čitam, uvijek ću pročitati barem jednu koju sam ranije čitao. A postoje i dugi periodi u kojima čitam samo ono što sam već čitao. Recimo, dvaput sam u životu pročitao cijele *Zastave*, a još sam ih tri-četiri puta djelomice čitao. *Heidi* sam, na primjer, posljednji put čitao prije desetak godina.

Dinko Telećan: Ne znam koliko time odgovaram na tvoje pitanje, ali više puta dešavalo mi se nešto zanimljivo: iz pročitane knjige prisjećao bih se kao najvažnijeg onoga čega u toj knjizi uopće nije bilo, ili je bilo tek u naznakama. Znalo me to uplašiti. Meni jedan od najdražih putopisa, recimo, *Riba-škorpion* Nicolasa Bouviera: silno me se dojmio nadugačko i naširoko ispripovijedan naratorov razgovor sa svećenikom-utvarom. Znao sam i nekoliko rečenica iz tog dijaloga napamet. Nakon par godina latim se iste knjige i na svoj užas shvatim da je taj razgovor tek bio nagoviješten. Tih rečenica nije bilo, bogzna otkud i od koga su se stvorile. Utvara je ispala dvostruka. Svojevremeno sam imao naviku da se u redovitim intervalima vraćam ključnim romanima Dostojevskoga. Ostavio sam se te navike, ali baš si mislim kako bih joj se mogao vratiti.

Sanja Baković: Uvijek čitam Tolstoja i Dostojevskog.

Tatjana Gromača: Nietzschea sam nekada ranije više godina imala potrebu čitati u vrijeme Božića i Nove godine, premda posljednjih godina više ne. Zadnju Novu godinu, odnosno Božić, došao mi je dobro Rilke. Sebalda sam ranije nekada voljela čitati u vrijeme ljetnih siesti, kao i Camusa, Pavesea, Jursenar, Brodskog. Zimi: H. Arendt. Danila Kiša ujesen, Krležu isto zimi, itd... U proljeće T. S. Eliota. Katkada ne čitam ponovno cijele knjige, ovisi, nekada samo malo "ubodem", po koji zalogajčić nečijeg teksta, to također veoma volim...

Tomislav Zajec: Meni osobno, ponekad povratak nekoj knjizi znači uranjanje u jedan njezin dio, jedno poglavlje ili čak jednu rečenicu. A istovremeno, varijantama čitanja istog teksta podrazumijevam i samo razmišljanje o pojedinim djelima. Na taj se način, kroz prisjećanje, možda i paradoksalno, dolazi i do najtočnijeg osjećaja vezanog uz neko djelo.

Mate Matišić: Ako ste dramski pisac, u opisu posla su višestruka čitanja i razne varijante tumačenja dramskog teksta, vlastitog ili tuđeg. Ako na to niste spremni, onda vaš um nije izašao iz (zlo)duha kazališta. Dramski pisac je u jednoj večeri suočen sa nekoliko stotina varijanti čitanja svog teksta. Po tome se drama razlikuje od romana, ili poezije... baš po tom čoporativnom čitanju... Takva čoporativna čitanja mogu biti razarajuća za autore, ali kad pomislim na dramu, pomislim na varijante čitanja.

Marko Pogačar: Da. Mnogih pjesama, nešto teorije, ipak značajno manje fikcije. Lakše se, brže, trenutnije vratiti pjesmi nego nekom opsežnom romanu. Tekstove se, također, čita u različitim situacijama i s različitom svrhom, izvlačeći iz njih, ili puštajući ih da oni iz nas izvuku nešto posve drugo. Često vadim Šalamunove pjesme, njujoršku školu, prebirem po raznoraznim antologijama... Vraćao sam se pričama Flannery O'Connor. I nekim Salingerovim novelama, njima možda i najviše, toj neobičnoj, prividnoj lakoći pripovijedanja. To mi je postao svojevrsni ritual, da malo listam, po "Seymouru" recimo, svakih par godina, kad god mi padne pod ruke, iako, u nekom tehničkom smislu, nikada ondje ništa konkretno nisam tražio. Vraćam se također Bernhardu, Bolañu, njihovim različitim, ali uvijek i nekako istim knjigama; kod njih me ta beskonačna varijacija ne smeta. Kod nekih drugih mi je, naprotiv, zazorna, dosadi mi nakon prvog ponavljanja.

Olja Savičević Ivančević: Ritualno čitam samo Kavafija. Godinama imam popodnevna ljetna čitanja Kavafija "Kava i Kavafi" na terasi u Korčuli. Tada se uz popodnevnu kavu ili čaj, limunadu, lubenicu, pročita samo jedna Kavafijeva pjesma i raspravlja se o njoj. Pisala sam o tome već. Nekad bude i neki drugi pjesnik ili pjesnikinja, koja nam u tom trenutku ima nešto za reći, ali oni su gostujući. U zadnje vrijeme su me spašavali Dinko Telećan, Primo Levi i Anne Carson. Volim pročitati novinske tekstove koji spajaju žurnalizam i esejistiku, katkad i poeziju i bajku. Poezija palestinskih pjesnikinja i pjesnika koja kola internetom i na javnim čitanjima i za koju se nadam da će biti prevedena i objavljena u knjizi ili knjigama, melem je na rani svijeta. U tim je pjesmama sve što je ostalo od ljudske duše.

Branko Čegec: Mislim da je normalno vraćati se knjigama s vremenskim odmakom i novim iskustvom. Naravno da su ta čitanja drukčija, ponekad radikalno drukčija, ali to više govori o potencijalu tih djela nego o nekakvom mom "rastu". Meni su sva moja čitanja jednako pouzdana, iako me ponekad začudi kako ranije nešto od slojeva, značenja nisam uopće registrirao.

Nataša Govedić: Postoje li stilski registri koje volimo čitati, ali nikad s njima (u njima) ne pišemo? Zašto je tome tako? Postoji li žudnja da pišemo drugačije nego što pišemo, kao netko drugi? Tko?

Ana Brnardić: Da – i mislim da je to što *postoji* takav odnos prema nekim stilskim registrima – da ih volimo (ili smo *zavoljeli* čitati tako napisane tekstove) iako nikad u njima ne pišemo – znak čitalačke zrelosti. No ja vjerujem da čitanje različitih tekstova, napisanih u različitim registrima, u kanonskim oblicima i žanrovima ili onima koji su na rubu kanona, nužno, *odispod*, utječu na vlastiti stil. Taj utjecaj nikada ne mora biti u potpunosti osviješten, može čak biti i neželjen, može biti jedva vidljiv ili fantomski, ali svako čitanje je prožimajuće.

Pisati *kao netko drugi* – mislim da je to ono što mene uopće potiče na pisanje, oduvijek. Prvo sam pisala kao te i te autorice, baš sam htjela biti one, htjela sam biti u njihovoj koži i glasu, a zatim bih se zasitila ili predomislila i pokušala s drugima – uvijek kroz čitalačko zaljubljivanje ili začaravanje. Ovaj čas, recimo, želim pisati o vlastitom, proživljenom iskustvu smrti bližnjeg, i uzimam čitati – po svom instinktu – knjige koje bi mi na svoj način mogle utjeloviti to iskustvo (koje pak sáma na taj način, kroz čitalački sugovor, zapravo želim *podijeliti*). I tu želim pisati kao netko drugi – ali ovoga puta više negdje između (podijeljeno) – želim pisati u prostoru koji osjetim da se stvara između mene i iskustva/oblikovanja iskustva tog drugog. Želim vidjeti kako se na papiru (u ekranu) miješaju dva daha.

Krešimir Bagić: O, postoji obilje registara koji me kao čitatelja privlače, a u kojima se i ne pokušavam okušati. Veoma su različiti. Pri čitanju bilo koje vrste teksta najviše me zaokuplja rečenica, njezina struktura, protočnost, jasnoća. Privlače me i avangardistička odsječnost, i eruditska slojevitost, i pripovjedačka preciznost, i publicistička izravnost i novinarska gipkost. Ne bih rekao da žudim pisati kao netko od mojih dragih autora. Žudim zapravo otkriti kako ja mogu pisati. U svakom trenutku ja sam taj kojega još nema, koji je netko drugi, kako je kazao Rimbaud. Stalno sam u potrazi za svojom rečenicom i njezinom slojevitošću, protočnošću, gipkošću, jasnoćom i preciznošću.

Miljenko Jergović: Ja mislim da se stilski registri nas kao čitalaca bitno razlikuju od stilskih registara nas kao pisaca. Vrlo, vrlo rijetko nailazim na tekst u koji se zagledam, da ne kažem i zaljubim, koji pripada mojim stilskim registrima. Premda sve što pišem, ja zapravo pišem misleći o tome što bih volio čitati. Jedini čitatelj na kojega sam ikad kao pisac pomislio sam ja. Možda to nije ni lijepo, ni pametno, ni dobro, ali je tako.

Dinko Telećan: Mislim da sam iskušao sve one registre koje volim ili sam volio čitati. Kroz to sam, uostalom, valjda kao i svi, naučio koji mi bolje, a koji lošije idu.

Žudnja da pišem drugačije? Da, naravno, česta je. Ali prođe. Recimo, žudnja da pišem kao Laszlo Krasznahorkai.

Sanja Baković: Smatram da moje pisanje ne zna biti ludičko ni zaigrano, eh da mi je malo biti Ivan Slamnig. Htjela bih se više zezati, opustiti, igrati jezikom.

Tatjana Gromača: Postoje takvi stilski registri, a mislim da je tome tako jer oni nisu u doticaju s karakternim stranama naših ličnosti prije svega, kao što možemo određene ljude poštovati, a da istovremeno ne želimo da budu naši prijatelji...

Ne može se pisati drugačije nego što pišemo, a istovremeno uvijek pišemo kao netko drugi, čak i ukoliko to ne želimo, i ukoliko vjerujemo da pišemo kao *mi*. Ali ne znamo tko je taj drugi, pisac valjda, netko koga nismo sposobni vidjeti (njega će možda biti sposobni vidjeti netko drugi, godinama nakon što nas ne bude, ukoliko naši tekstovi prežive i nekom slučajnosti dopru do nekog budućeg čitatelja...).

Tomislav Zajec: Nekako mi se čini da kako sam stariji tako se teže odlučujem, ili zapravo ne odlučujem čitati one tekstove koji iz bilo kojeg razloga za mene ostaju neprobojni u suradništvu. Vjerujem da je pošteno u nekom trenutku priznati da postoje stolovi, autori ili čak narativi u koje je nepotrebno ulaziti ukoliko ne postoji temeljna iskra suradnje kroz čitanje. Isto je i sa potpitanjem vezanim uz pisanje "kao netko drugi". Već sam obrazložio kad i na koji način se za mene ta želja ugasla, ali s druge strane, mislim da je unutar pedagoškog procesa pisanje poput nekog drugog autora izvrsna metoda za prepoznavanje i izgrađivanje vlastitog stila pisanja.

Mate Matišić: Nemam epigonsku žudnju. Pišem kako moram i kako jedino znam. Dakle, jedino znam tako. Čitam ja autore koji pišu mnogo bolje od mene, i drame i prozu... ali nema načina da pišem kao oni... isto kao što ne postoji način da sviram gitaru kao neki moji gitaristički uzori. Od takvih sam

želja davno odustao, to jest shvatio sam da je to glupo, jer sam ja Mate, a on je John, Marija, Marta, ili Petar, ili Janko...

Marko Pogačar: Kod mene je to fikcijska, pripovjedna proza širokog zamaha. Volim je čitati, ali se skanjujem da se u njoj okušam. Kao da još nisam načisto s onim što bih sam od nje htio, i što bih s njom uopće bio u stanju. A ta žudnja da pišemo kao netko drugi javlja se, čini mi se, često, ali je kratkotrajna, nalik flertu, noću, u nekom baru; traje onoliko koliko traje titranje naših čula. Drži nas neko vrijeme nakon što sklopimo knjigu koja nas je oborila, ali s jutrom najčešće iščili, i tek je tada moguće smisleno, hladne glave prionuti poslu.

Olja Savičević Ivančević: Da, ranije John Fante, Marguerite Duras, Flannery O'Connor, Cortazar, Coetzee, danas možda najčešće Tokarczuk. Ne bih pisala kao oni ni da mogu, ali im se divim. Mogla sam navesti i sasvim drugi niz imena i bio bi točan.

Nedavno sam imala zanimljivo iskustvo – za kazališnu predstavu, napisala sam priče inspirirane Matvejevićevim "Mediteranskim brevijarom", a čiji je registar u suprotnosti s mojim. Možda nas opčinja upravo ono što je u pristupu različito od nas, a ipak prepoznatljivo, zavodljivo, prijateljsko i naše.

Branko Čegec: Ne, nikad nisam pokušavao pisati kao netko drugi, iako sam sa svojim studentima volio raditi vježbe, bernhardovski rečeno, imitiranja glasova, odnosno stilskih obilježja pojedinih autora.

Nataša Govedić: Kad razmišljate o svom stilu kao stablu, koje raste iz različitih korijena, u stilskoj ili botaničkoj obitelji to stablo pripada i – zašto? Gdje raste? Koliko je plodno?

Ana Brnardić: Moje stablo raste iz dvorišta u kojem sam provela djetinjstvo. Bio je to stari orah, pod kojim je moja baka ujutro, prije hranjenja kokoši i svinja i odlaska u vrt, pila tursku kavu i pola štamprleka rakije. Ali orah je, kad je umrla, posječen, jer je krošnja smetala kući i bilo je i drugih praktičnih problema. Dakle, to stablo više ne raste u konkretnom dvorištu, gdje sam odrasla, gdje sam čitala i pisala prve pjesme, ali je i dalje plodno, zapravo točno onoliko plodno koliko su to moja sjećanja i pamćenje. Osim bakina pjevanja i priča o djetinjstvu, porodici, ratovima i selidbama, i jamstva da sam pod tim orahom s njom zauvijek sigurna, to stablo – kasnije stablo-kao-stil – razvilo se u jezičnom ludizmu, magičnom realizmu, struji svijesti... Ali i dalje crpi iz različitih dostupnih izvora, jer se bez raznolikosti ne bi moglo razvijati.

Krešimir Bagić: Slika stabla doista odgovara mojoj predodžbi o vlastitome pisanju. Mislim da su promjene u njemu vidljive, ali ne radikalne, tj. da ih se metaforički može predočiti kao nove grane na stablu koje već ima svoj čvrst korijen, kojemu su oblikovani deblo i krošnja. Stilski na granama tog stabla raste lišće koje porijeklom može biti modernističko, postmodernističko, gdjekad i neomanirističko. Botanički, volio bih vjerovati da je to stablo nalik hrastu, naravno slavonskom. I da se ispod njega mogu vidjeti crne slavonske svinje kako jedu žir i ruju po blatu.

Miljenko Jergović: Dok bih se kao dječak vlakom vozio niz dolinu Neretve prema Pločama, gledao bih u vrhove sedimentnih stijena iz kojih bi izrastao poneki bor. Činilo se da raste iz stijene, da pod njim nikakve zemlje nema. Fasciniran sam tim borovima. Kao što sam fasciniran i stablima maslina. I živim hrastovima. Kada smo išli u ružičnjak kupovati sadnice za naš vrt, ja sam izabirao one najjadnije ruže, za koje sam mislio da će krepati ako ih mi ne spasimo. Eto, sve to su moja stabla. A koliko su plodna, ne znam. Onoliko koliko me ima, ili koliko ima njih i mene.

Dinko Telećan: U skladu s onim što sam natuknuo, ako uopće razmišljam o svom stilu, odnosno o tome imam li ga i mogu li ga uopće imati, onda bi prikladnija metafora bila – šuma.

Sanja Baković: To bi bila smokva u vinogradu. Barem si ja umišljam da bih mogla biti stablo smokve. Htjela bih biti kao smokva. Jako dugo živi. Ima godina kad je nitko ne pobere. Plodovi padaju na tlo. Nekad raste iz zida recimo, samo neka divlja grančica i tri lista provire iz betona, iz suhozida. Otporna je na vremenske nepogode. Samonikla je često. Samorazumljiva je i nitko je možda niti ne doživljava jako ozbiljno kao naprimjer maslinu ili naranču, i ostale uzgojene vrste. Ipak kad rodi, to je slatko i snažno.

Tatjana Gromača: Eh, pa to ja ne mogu vidjeti, a i ne zanima me previše to da znam. Važno mi je pisati, pisati dobro, dok takvo što bude moguće, nadam se ipak što dulje tijekom ovog života... Plodnost mi je važna, trudim se oko nje, i za nju sam zahvalna, na mnoge je načine povezana s mojom egzistencijom, njenom kvalitetom, radošću, užitkom, zapravo i samom svrhom.

Tomislav Zajec: Ono raste. Mislim da je to najvažnije. Stil je ime autorskog identiteta u kontinuiranoj promjeni. Njegovo korijenje možda jest uzemljeno, ali svoje male konopčiće pruža do i onog zadnjeg, tek izniknulog lista. Mislim da je to snaga razvoja kroz kontinuitet i opraštanja sebi u različitim stilovima, u različitim grananjima. Divna mi je ova metafora s drvetom jer

prije svega podrazumijeva nježnost.

Mate Matišić: Ja sam samo stablo. Stablo ne zna kojoj botaničkoj porodici pripada. Pitajte bilo koje stablo. Siguran sam da će svako pravo stablo zašutjeti ako mu postavite to pitanje. Tražite stablo da opiše svoju šumu... Možda bih i mogao... ali...

Marko Pogačar: Pripada gljivama. Nevidljivom micelijskom mrežom povezano je sa svim svojim mogućim i nemogućim srodnicima u jedno samo naizgled individualizirano tijelo, vlažno i otrovno, blizu je zemlji, upija iz nje i čeka da bude pojedeno, da bi se u zemlju vratilo.

Olja Savičević Ivančević: Raste na Mediteranu, negdje uz cestu. Svaka bura ga počupa, svaki požar zapali i do sljedeće zime ponovo naraste. Korijeni, ako ih ima, jesu posvuda, čak i u svemiru. Zimzeleno, nikne gdje mu sjeme padne, širi se vjetrom i peludom.

Branko Čegec: Užas, pa ja o tome uopće ne razmišljam. Zaboljelo me koliko sam neodgovoran, bez svijesti o ukorijenjenosti. Ovako, *ad hoc*, čini mi se da stablo raste tamo gdje ga odlučiš posaditi, baciti sjeme... Ovo drugo nisu pitanja za autorskog mene. Davno sam mislio pisati negativne kritike vlastitih knjiga pod pseudonimom, ali onda mi se ta ideja učinila krajnje infantilnom.

Nataša Govedić: Je li autorovo čitanje vlastita teksta pomnije čak i od prevodilačkog čitanja? Zašto?

Ana Brnardić: Prevodilačko čitanje zahtijeva jednu vrstu pomnosti, prodiranja kroz tekst i razumijevanja i prevođenja autorskog stila i svijeta. Mislim da su to različite vrste pomnosti, prevoditeljska i autorska. Autorsko čitanje naravno pritom ovisi na to kako je tekst i do koje mjere *pročitan* u prijevodu.

Miljenko Jergović: Prevodilačko čitanje je re-kreiranje teksta. Prevoditelj je pisac pod tuđom krinkom. Prevoditelj u tom smislu gotovo da i nije čitatelj (ili čitalac). Isto kao što ni čitalac (ili čitatelj) nije autor, tojest nije pisac, dok čita. Ne postoje čitatelji koji nisu pisci i čitatelji koji su pisci, nego postoje dobri i loši čitatelji, talentirani i netalentirani. Nekim čudom je među dobrim piscima znalo biti slabih čitatelja. To je nešto što ne razumijem, ali konstatiram.

Sanja Baković: Prevodilačko čitanje je najčudnije čitanje iz mojeg iskustva. Nitko mi nije postavio čudnija pitanja od prevoditelja. Tek sam se tada zamislila nad nekim stihovima, razmislila o svojem jeziku, o stvarnom značenju nekih slika... Mislim da je prevodilačko čitanje drugačije čitanje, no ipak je

možda najpomnije, pomnije od autorskog.

Tatjana Gromača: Možda pisac može vidjeti slojeve, sedimente, koje neki prevoditelj ne može vidjeti, a tiču se literature općenito... Prevoditelj više ide za preciznosti riječi, značenja, izraza... premda ima prevoditelja, vjerujem, koji stvari gledaju i dalje, očima pisca, ali to zatomljuju često, nesigurni su, ne usuđuju se, a ima i prevoditelja koji su i autori pa imaju veće povjerenje u svoj glas, intuitivno osjećanje, pa se kod njih ta čitanja preklapaju.

Tomislav Zajec: Odgovor koji ja mogu ponuditi je da čitanje tuđeg autorskog teksta iscjeljuje. Ne znam zbog čega – konkretan, poetički ili autopoetički razlog u ovom mi primjeru zapravo i nije potreban jer ga osjećam kao potpuni višak, ali čitajući *Jutarnju zvijezdu* Karla Ovea Knausgarda, netremice, u dahu, pomno, prije dva prosinca započela je iskra mog oporavka nakon tatine smrti. To je iskustvo koje je toliko snažno da ga nemam potrebe dodatno obrazlagati, ono je jednostavno tu, kao osjećaj koji se čitanjem pretvorio u činjenicu. Knjigu je s norveškog prevela Anja Majnarić.

Mate Matišić: Vjerojatno je prevoditeljevo samo drugačije od autorova... Mene prevoditelji fasciniraju preciznošću svog posredovanja, moraju biti autori i ne biti autori... Ne može se prevoditi i biti ne-autor... Ja čitam neodgovornije. To možda znači površnije, ali i slobodnije... Ne znam...

Marko Pogačar: Ne mislim da je moguće generalizirati, da takva čitanja postoje kao idealtipske kategorije. I prevoditelji i autori čitaju i iznimno pomno, i iznimno površno; ponekad, čini mi se, i kad je riječ o istim individuama. Kod autora, međutim, površno čitanje nije problem, pa čak i kada se negativno odražava na njihov vlastiti tekst. Ukoliko prevoditeljsko čitanje nije dovoljno pomno, problem je naprotiv evidentan.

Olja Savičević Ivančević: Mislim da se radi o različitim vrstama pomnje. Prevoditelji moraju konstantno biti i sabrani i lucidni. Autori-čitatelji ne moraju, najvažnije se dogodi iz uronjenosti u tekst, iz umijeća prepuštanja.

Branko Čegec: Ne, prevodilačka čitanja su najpomnija. Ona dopiru i u zakutke koje sam autor često ne osvijesti.

Nataša Govedić: Ako je čitanje dijalog (s autorom), kakva je vrsta javnog razgovora o čitanju dostojna iskustva? Postoji li format razgovora o čitanju koji nadilazi promocije i kritike – i treba nam, a premalo ga njegujemo?

Ana Brnardić: Čini mi se da si ovim pitanjem izravno adresirala situaciju na našem književnom platou. S pravom, vjerujem. Promocije su zadani format, manje-više. Nisam prisustvovala mnogo promocija gdje bi se taj format napuštao u korist nečeg što bi bilo prisnije izlaganje o iskustvu čitanja ili precizniji dijalog s tekstom. No, redovitost tih formata i dijaloga i rutiniranost pitanja i razgovora nisu, smatram, isključivo negativno obojena pojava. Ma, zapravo, nikako to ne mislim. Dapače, mislim da je nužno da postoji kontinuitet i u takvim šprancama, jer se na podlozi tog književnog života jednom mogu pojaviti i drukčiji oblici razgovora, bez repeticija i istih zaljučaka, bez podilaženja ikom, uz stalnu i upornu usmjerenost na tekst, kao što su bili, iz moje perspektive, nekad razgovori koje je u Booksi s pjesnikinjama i pjesnicima o njihovim rukopisima u nastanku minuciozno vodio Ivan Šamija, pod naslovom *Poezija na živo*.

Krešimir Bagić: Mislim da nisu toliko problem forme i formati javnoga razgovora o čitanju koliko načini na koje se taj razgovor događa. Čak se i na predstavljanjima knjiga može zapodjenuti produktivni dijalog s tekstom i autorom i krenuti na intrigantno intelektualno putovanje. Druga je stvar što se aktualna predstavljanja obično pretvaraju u reklamne panoe skromnoga dometa i što na njima dominiraju protokolarne pohvale i tzv. kolegijalne geste. U tim slučajevima dijalog izostaje, a lijepe geste pune literarno nebo šarenim balonima. Kritika je uvijek dobrodošla, ona je po naravi dijalogična. Naravno mislim na kritiku koja se otvara tekstu i koja otvara tekst. U kritičarskom razumijevanju i dojmu, u njegovim dvojbama i fikcijama očituju se mogućnosti komunikacije s literaturom, njezina uloga i mjesto u nekom društvu. Smještanje književnosti na društvenu marginu sigurno utječe na izostanak pravog razgovora o njoj. Pripadam velikom broju ljudi koji strastveno prate nogomet i koji pojedine utakmice i poteze mogu unedogled analizirati. Mediji naravno svesrdno podupiru tu našu strast i gotovo na dnevnoj bazi nude – uz utakmice – javne rasprave o igri, taktici, pojedinim potezima i sl. Istodobno pripadam i veoma malobrojnoj skupini koja često i strastveno razgovara o književnosti, koja analizira pojedine postupke, tekstove, poetičke odluke. Hipotetičko pitanje koje me kadšto golica glasi: kakav bi bio javni dijalog o literaturi kada bi ga javnost i mediji prakticirali i poticali jednako kao u slučaju nogometa?

Miljenko Jergović: Razgovor o knjigama i o čitanju oduvijek mi nedostaje. Imao sam prijatelja s kojima sam mogao razgovarati o knjigama. Imao sam i baku – Nona iz mojih knjiga – s kojom sam mogao razgovarati o knjigama, ali sam sreo malo pisaca, naročito u Zagrebu i u Hrvatskoj, koji umiju razgovarati o onome što su čitali. Ovdje kad nekog pitaš o čitanju, kao da si ga

upitao o tome kakva mu je jutros stolica.

Dinko Telećan: Tog iskustva najprije uopće treba biti, e da bi se onda moglo pretočiti u bilo kakav javni razgovor. Ne kažem da ga nema, ali možda je tu ključan raspored igrača na tabli: oni koji istinski (dubinski, ozbiljno, stvaralački) čitaju nisu na javnim mjestima, a ta javna mjesta po nekoj inerciji zauzmu oni kojima je do produciranja, a ne do samo-rastvaranja i sebe-propitivanja koje podrazumijeva takvo čitanje. Format (i medij) je onda, čini mi se, sporedan problem.

Sanja Baković: Nedostaje mi privatno i nejavno mjesto na kojem mogu razgovarati o čitanju. Promocije i kritike robuju očekivanim formama prečesto. Da, premalo njegujem, govorit ću u svoje ime, privatne razgovore o čitanju, smatram da su oni iskreniji, da ih odsustvo protokola čini slobodnijima. Na promocijama tu su naravno očekivana hvaljenja, kritika pak ima svoje alate, no spoj neumivenog, dubokog razgovora o čitanju koji nije zadan formom od 60 minuta ili osam tisuća znakova teksta, da, to mi nedostaje. Naše je vrijeme jako prenapregnuto. Često maštam da bih kod sebe doma organizirala uz kavu i grickalice takav jedan razgovor za koji nitko neće znati, kao neko tajno čitateljsko društvo. Kao da se danas svugdje mora javno govoriti, čitateljski klubovi, pisanje o knjigama, promociji, a tek festivalizacija književnosti (u kojoj i sama sudjelujem), kao da sve postaje moranje i obaveza. Da, privatnost, tajnost, opuštenost, neograničeno vrijeme u čitanju, to mi jako nedostaje.

Tatjana Gromača: Javni razgovor o čitanju... I da i ne. Ovisi tko s kime, kada, gdje, zašto... U posljednje vrijeme javnih razgovora ima, postoje TV emisije koje se time bave, dosta dobre. Ne znam. Za mene, čitanje je, kao i pisanje, duboko intimno iskustvo. Iznošenje tog iskustva u javnost sliči mi katkada na razgolićavanje, težnju ka tome, ako ga ima previše. Može voditi i u nešto površno, snobizam, modu, kod ljudi sklonih iskrivljavanju... Potrebna je mjera, kao i u svemu. Ono što mislim da je potrebno, to je promjena svijesti, među ljudima općenito, izlazak iz paradigme materijalizma, okretanje ka knjizi kao predmetu, izvoru, poticaju trajnih učenja i trajnih promjena, na bolje dakako. Ključ tih promjena je ponajviše u odgoju i u školstvu, tu mislim da je potreban razgovor o čitateljskim iskustvima, jer takav razgovor ostavlja najdubljeg i najvažnijeg traga na mladim dušama, njima je on zapravo i potreban, jer su djeca i mlade osobe u potrazi za uzorima, za potporom, za idealom, poticajem, a dobra literatura je takvo što oduvijek nudila. Potrebno je imati prave ljude na pravom mjestu, prvenstveno tu mislim na obrazovni sustav – ljude koji iznutra, po svome habitusu, dišu literaturu. Samo takvi će

znati ostaviti traga, svojom istinskom pripadnosti, svijetu literature i humanizma općenito.

Razgovor o čitanjima i o pisanju koji nije javni je značajan za pisce same, naročito kada se dogodi na intimnoj relaciji pisac – pisac, i kada se dogodi određena vrst skladnosti, razumijevanja u svjetovima i pogledima. To je nešto što je piscu potrebno, a vrlo je rijetko, kao što je rijetka i prava, iskrena ljubav – kada jedna osoba vidi drugu, i u tom pogledu postoji razumijevanje iz kojega spontano izranja kompatibilnost, lišena skrivenih pozadinskih stvari kao što su natjecateljstvo, koristoljublje, častohleplje i slično, odnosno kada jedan autor drugome želi dobrobit i rast, boljitak, jer ne promatra stvari pisanja i življenja iz sebične perspektive, odnosno razumije da su tuđi rast i boljitak ujedno i njegov vlastiti... Dakle radi se o jednoj vrsti duhovne srodnosti koja predstavlja rijetkost, no ona nije samo stvar sreće, treba je zacijelo i zaslužiti.

Tomislav Zajec: Nisam siguran, meni su sva iskustva čitanja kao dijaloga s autorom zapravo prije svega duboko intimna i nekako ne traže javni razgovor, odnosno ja se osobno ne bih izlagao takvoj vrsti javnog razgovora. A možda sam samo beznadno introvertiran.

Mate Matišić: Ako postoji takav *format razgovora o čitanju* koji nadilazi promocije i kritike, ja u njemu ne želim sudjelovati. Sramim se govoriti o čitanju. O čitanju mogu govoriti samo u četiri oka s autorom kojeg ne poznajem ili s nekom bliskom osobom. Šest ili više očiju nije moj teren... Stalno osjećam da moje čitanje treba ostati – moje. Tako sam vam odgovorio, a kao nastavnik stalno sa studentima *dijelim gledanja i čitanja*... I što sad...? Nemam pojma... Mogu samo reći da mi je draža nastava na MA studiju kada sa studentima radim individualno, u četiri oka i četiri uha. Ima dovoljno ljudi koji vole javne razgovore. Ja nisam taj... Učionica je najveća dvorana u kojoj mogu nastupati uživo razgovorom.

Marko Pogačar: Čitanje je intimna, privatna stvar. Javni razgovor o knjizi je međuljudsko komunikacijsko iskustvo, društveni čin i događaj, i nabor u književnom polju, a potencijalno i nekim drugima. Postoje, naravno, raznorazni javni formati razgovora o knjigama koji izlaze iz okvira promocija i kritika – od književnih klubova i tematskih tribina do raznoraznih radionica i tečajeva – i vjerujem da nam svi, i mnogi drugi, koji nam već jesu ili još nisu pali napamet, trebaju. Naći će svoju publiku, ili će je, još bolje, proizvesti.

Olja Savičević Ivančević: Pomalo mi je žao što nisam stigla u pravo vrijeme života biti članica nekog dobrog book cluba. Možda bih i danas posjećivala neki book club za spisateljice i pisce koji uključuje i kritičarke, teoretičare?

Kao *Klub boraca* riječima.

Branko Čegec: Mislim da su klasične promocije izlizan, potrošen format, kritika se nešto kao ponovno vraća na prizorište, iako često nemušto ili u službi Njegovog Božanstva Marketinga. Nedostaju nam debatni formati, razgovori kritičara o konkretnim djelima ili sučeljavanja autora i kritičara, međuautorski razgovori, dijalozi... Možda lupetam, ali ja tako vidim probleme na tzv. književnoj sceni.

Literatura

Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.

Boyarin, Jonathan (ur.). 1993. *The Etnography of Reading.* Oakland: University of California Press.

Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.

Govedić, Nataša. 2025. *Pohvala odriješenim rukama: odvažna čitanja i kritičke pedagogije*. Zagreb: Ljevak.

Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Maryland: the Johns Hopkins University Press.

Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading*. Maryland: the Johns Hopkins University Press.

Iser, Wolfgang. 2000. *The Range of Interpretation*. NY: Columbia University Press.

Škopljanac, Lovro. 2013. "Percepcija Krleže kod neprofesionalnih čitatelja". U: Pavlović – Glunčić-Bužančić – Meyer-Fraatz (ur.). *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova XV.: (ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe* Split, Str. 387–396.

Škopljanac, Lovro. 2014. *Književnost kao prisjećanje: što pamte čitatelji*. Zagreb: Ljevak.

Škopljanac, Lovro. 2016. "Empirijski čitatelji – stanje stvari". U: Senker – Glunčić-Bužančić (ur.). *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru, Publika i kritika*, No. 42, Str. 257–263.

Reading as Authorship, or Stylistic Apeiros

Abstract: This paper draws on conversations with eleven writers from different generations (Ana Brnardić, Krešimir Bagić, Miljenko Jergović, Dinko Telećan, Sanja Baković, Tatjana Gromača, Tomislav Zajec, Mate Matišić, Marko Pogačar, Olja Savičević Ivančević, and Branko Čegec) to explore how reading shapes a writer's own *archistylistics* – the foundational stylistic substratum of authorship (from the Greek *archē*: beginning, origin, first principle, underlying ground, primordial matter, or formative cause from which a whole emerges). The authors were asked whether reading can be understood as a form of invisible or implicit creativity; how its traces become sedimented within the writer's sensibility; how reading subsequently "surfaces" in literary production; and how writers consciously incorporate or exclude those traces from their own texts. We also examined the extent to which reading may be conceived as an "open dialogue" with texts to which we deliberately return over time, revisiting them through new experiences and thereby generating different readings of the same work. Finally, we addressed the question of whether there exist stylistic registers that writers aspire to engage with but have not yet incorporated into their practice, suggesting the existence not only of memories of assimilated styles but also of dormant stylistic desires – possible stylistic futures awaiting realization. The aim of the paper is to conceptualize reading as a form of publicly invisible yet crucial and continuous authorship operating in the background of literary production, one that profoundly shapes the quality and character of the visible literary text.

Keywords: archistylistics, reading, authorship

Mislav Graonić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
mislavgraonic@protonmail.com

Riječ-dvije o pjesmi-dvije Dživa Bunića Vučića (i još pokoja o nekim značajkama ljubavnih pjesama u *Plandovanjima*)

Sažetak: U radu se analizira pjesma br. 18 Dživa Bunića Vučića, čiju dvodijelnost primjećuje već M. Ratković u predgovoru kritičkom izdanju iz 1971, ističući da prvih šest strofa čini "potpunu pjesničku cjelinu", a da su preostale tri strofe, s drugačijim ustrojem rimovanja, svojevrstan višak. Unatoč tome kasniji istraživači (kao i prethodni) ne obaziru se posebno na tu pjesmu ni na Ratkovićevu primjedbu, smatrajući je i dalje jednom pjesmom. Rad nastoji analizom formalnih, kompozicijskih svojstava, stilskih postupaka i posebnim osvrtom na apostrofu i instanciju lirskoga subjekta u pjesmi, uspoređujući sve to s ostalim ljubavnim pjesmama iz Bunićeva opusa, potkrijepiti i razraditi Ratkovićevu početnu zamjedbu te obraniti stajalište da je riječ o dvjema pjesmama koje su se prepisivačkom omaškom u rukopisima stopile u jednu.

Ključne riječi: Dživo Bunić Vučić, lirska pjesma, rima, kompozicija, apostrofa, lirski subjekt

I. Uvod

Prijeći ćemo smjesta na stvar: zanima nas pjesma Dživa Bunića Vučića (o. 1592 – 1658) koja pripada ljubavnomu dijelu njegova lirskoga kanconijera *Plandovanja,* a koja u kritičkom izdanju koje je priredio M. Ratković (1971, u seriji *Stari pisci hrvatski*) nosi redni broj 18. Iz toga izdanja prenosimo je u cijelosti (doduše, bez kritičkoga aparata):

U kôj strani od nebesi
iznašla si, o naravi,
dvije zvijezde od ļubavi
moju vilu kijem uresi?

Vidje li se ijedna vila
imat prame tač zlaćene
kako ova kâ je mene
svijetlijem pramim zamamila?

Vidje li itko vik ružicu
u kom poļu ali u gori
rumenit se tako o ʒori,
kô se vidi u ńe licu?

Tijem nepravo svak svjedoči
svoje ljepos kê gospoje
ko nije vidio ove moje
lijepe vile svijetle oči.

Ne zna kako ļubav strili,
ne zna kô se žeļno vene
ko razblude ńe ļuvene
nije začuo i smijeh mili.

Tim ko hoće ļubav znati,
kê je moći i kreposti,
dođi rajske tej ljeposti
mê gospoje razgledati.

U pogledu razvedrenu,
među ʒore dvije rumene,
i u smijehu primedenu
drži Rakle sužńem mene.

Zlatnijem pramom mene sveza,
a bijelijem me rukam stegnu,
od slatkoga tako veza
nikad sužan da ne ubjegnu.

Nu mi robstvo toj omili,
sloboda mi draga nije,
Rakli lijepoj mojoj vili
robovati milo mi je.

(SPH 35: 92–93)[1]

Unutar korica iste knjige, u drugom od brojnih i informativnih popratnih tekstova, priređivač navedenoj pjesmi posvećuje čitav odlomak, koji također u potpunosti navodimo:

> Naša pjesma broj 18 (“U kôj strani od nebesi”) ima u rukopisima devet strofa po četiri osmerca: prvih se šest strofa rimuje *abba*, i one čine potpunu pjesničku cjelinu; posljednje tri strofe ovdje su suvišne. Osim toga, one se i drukčije rimuju, naime *abab*, što bi u Bunića bio jedini slučaj da u istoj pjesmi mijenja način rimovanja.*[2] Prema tome, spomenute tri strofe bez sumnje će pripadati nekoj drugoj pjesmi, a mogle bi biti i varijante naše pjesme broj 33 (“O snježane ruke bile”). (Ratković 1971: 9)

Ostavimo li po strani mjestimično spominjanje pjesme prilikom opisivanja rukopisâ Bunićevih pjesama koje je konzultirao za priređivanje izdanja (usp. isto: 23–50), to je jedino što je – koliko znamo – Ratković zapisao o pjesmi br. 18. Ipak, u tom relativno kratkom zapisu, on iznosi pronicljivo zapažanje i zauzimlje jasan stav: kao prvo, prvih šest strofa (redci 1–24) jesu zatvorena i potpuna pjesma, kojoj preostale tri strofe zacijelo *ne* pripadaju; kao drugo, posljednje tri strofe (25–36) ne čine samostalnu pjesmu, već su ili fragmenti neke druge pjesme ili svojevrsna inačica pjesme br. 33; i kao treće, sve to podupiru i formalna obilježja, tj. činjenica da Bunić u svim ostalim osmeračko-katrenskim tekstovima u okviru jedne pjesme dosljedno primjenjuje tek jednu vrstu rime: ili unakrsnu ili obgrljenu.[3]

---

1 U zapisu smo sačuvali izvornu, tzv. Akademijinu grafiju – grafem *ʒ* valja čitati kao sliveno [dz] (tj. kao zvučno [c]). Svi navodi iz Bunićeva pjesništva, osim ako nije drugačije napomenuto, donose se prema ovomu izdanju, i to rednim brojem pjesme i eventualnim rednim brojem retka.

2 U fusnoti uz ovu rečenicu Ratković ističe da se “Bunić [...] u tome razlikuje od drugih nekih dubrovačkih pjesnika”, navodeći kao primjer povremeno mijenjanje srokovne sheme u dramskim djelima I. Gundulića te tek spominjući M. Bunića Babulinovića i O. Mažibradića (Ratković 1971: 9b).

3 Pitanje je samo zašto je spornih devet strofa Ratković u konačnici odlučio prirediti i objaviti kao jednu pjesmu.

Cilj je ovoga rada raščlambom navedenih devet strofa i usporedbom s ostalim ljubavnim pjesmama iz Bunićeva kanconijera potkrijepiti, argumentirati i razraditi Ratkovićevu tezu, s tim da smatramo da i posljednje tri strofe, kao prvih šest, čine zatvorenu cjelinu. No prije nego što se upustimo u analizu samoga teksta, valja nam proučiti publikacijsku putanju polazne pjesme, a usto i njeno razmatranje u stručnoj literaturi, bilo prije, bilo poslije Ratkovićeva izdanja. Konkretno: u slučajevima u kojima bismo očekivali isticanje njezine dvodijelnosti, prije svega na planu formalnih obilježja.

II. Od pjesme XVII do pjesme br. 18

Kao što nam je poznato, Džívo Bunić Vučić za života je tiskom objavio tek religioznu poemu *Mandalijena pokornica* (1630. i 1638) te prigodnicu u čast Gundulićeve *Arijadne* (1633), a ostala su mu pjesnička djela – što uključuje i našu pjesmu br. 18 – sačuvana jedino u tuđim prijepisima (Ratković 1971: 5). Prvo koliko-toliko cjelovito izdanje njegovih *Plandovanja* pojavljuje se tek 1849, kada pod tim naslovom u almanahu *Dubrovnik* M. Pucić objavljuje 86 Bunićevih pjesama priređenih prema danas nepoznatu rukopisu (Ratković 1971: 47–48). U tom se izdanju pojavljuje i naša pjesma – doduše pod rednim brojem **XVII** – i to u manje-više istom obliku u kakvu je poznajemo i danas,[4]

4 Sâm Pucić u svom predgovoru *Plandovanjima* piše da je Bunićev "jezik, liepi sàrbski jezik, podnariečja dubrovačkoga, malo da ne sasviem čist izraza' i *forma*' slavenskieh ; u obće je jekavskoga izgovaranja ali ne svedj kako ni ostali pisaoci dubrovački, ni sam narod, i to smo mi, da bi bilo jednoličnije, onako kako smo bolje znali, popravili." (1849: 18). Dalje nabraja još neke izmjene koje je proveo: "postavili [smo razliku] izmedju predloga *pri* (ad) i *pre* (trans) koja se oba u sastavljeniem rečima izgovaraju u Dubrovniku na jedan način, to jest *pri*, [...] miesto *erbo er* upisalismo [*sic!*] *jerbo jer* [,] miesto *ali* (ili) upisali smo *jali 'ali*, i t. d." (isto: 19). Zanemarimo li navedene preinake, sitne interpunkcije razlike i drugačiji slovopis (npr. *nebesi'*, *svietliem*, *nezna*, *medju*, *dàrži*, *vezá* itd.), tekst koji je priredio Pucić razlikuje se tek u sljedećim oblicima od Ratkovićeva: a) *tak* umj. *tač* (6. redak); b) *ili* umj. *ali* (10); c) *zori*, *zore* umj. *ʒori*, *ʒore* (11, 27); d) *tim* umj. *tijem* (13); e) *liepost* umj. *ljepost* (14); f) *tko* umj. *ko* (15, 19); g) *nij* umj. *nije* (15); h) *čuo* umj. *začuo* (26); i) *sužnom* umj. *sužńem* (28); j) *vezá* umj. *sveza* (29); k) *bielome ružom* umj. *bijelijem me rukam* (30); l) *to* umj. *toj* (33). Pritom promjene d), j) i k) (odnosno one u 13, 29. i 30. retku) najvjerojatnije možemo pripisati drugomu rukopisnomu predlošku, a ne Pucićevoj lektorskoj ruci (usp. Ratković: 48–49; SPH 35: 93). Općenito o Pucićevu izdanju piše i A. Djamić, zaključujući da je ono "za ono vrijeme vrlo dobro i da je Medo Pucić učinio svojim izdanjem *Plandovanja* korisnu stvar" (1962: 48).

dakako kao jedna cjelovita pjesma (v. Bunić Vučić 1849: 38–39). U svom predgovoru Pucić se tek uzgredno osvrće na određene dijelove pojedinih pjesama, ne zalazeći u podrobnije razglobe, a XVII. pjesmu izrijekom ni ne navodi (usp. Pucić 1849). *Budi nam spomena* da je ovo izdanje sve do pojave Ratkovićeva 1971. g. (više od 120 godina!) služilo kao jedini široj javnosti dostupan izvor za većinu Bunićevih pjesama[5] te stoga valja imati na umu da se svi prijeratkovićevski radovi služe Pucićevom mjestimice drastično drugačijom numeracijom pjesama.[6]

F. Kulišić u svojoj monografiji o Bunićevu pjesništvu osvrće se i na njegovu metriku, odnosno strofiku, te piše sljedeće:

> Osmerce obično spaja u strofe od po 4 stiha, složena ili abba ili abab. Takovo je slaganje bilo i prije, no slaganje abba je starije, a abab mlađe. Po tome bi se moglo donekle suditi i vrijeme pojedinih pjesama. No Mandaljena pokornica se slaže u abab, a svakako je od starijih. Skoro redovno strofe su u osmercu kod Bunića abab, dočim abba su rijeđe [*sic!*]. Take su samo Pland. XVII [!], XXVII, XLII, XLIV, Pj. duh. I, X, XIV, XV; – dakle samo su osam pjesama slaganjem abba. (Kulišić 1911: 199)

Iz odlomka vidimo da je Kulišiću promakla činjenica da naša pjesma, koju prvu navodi u nisci obgrljeno rimovanih pjesama, mijenja svoje "slaganje" iz "starijega" (obgrljenog) u "mlađe" (unakrsno) nakon šeste strofe. Koliko smo uspjeli uvidjeti, Kulišić u svom pionirskom radu[7] – u kojem se dobrim svojim dijelom bavi uspoređivanjem Bunićeva djela s djelom talijanskoga pjesnika G. Chiabrere – našu pjesmu spominje još nekoliko puta, tek uzgredno: dvaput prilikom usporedbe Bunićevih motiva i sintagma s onima u navedenoga Talijana (isto: 80, 84) – upravo zbog ovog mjesta, gdje navodi po jednu sintagmu i iz druge i iz sedme strofe zaključujemo da našu pjesmu promatra kao jednu – te dvaput razmatrajući učestalost sinereza i elizija (isto: 183).

Od kasnijih prijeratkovićevskih zapisa možemo spomenuti još predgovor

---

5 U Njemačkoj objavljenu knjižicu *Gedichte* (Bunić Vučić 1965) ne smatramo novim izdanjem jer je ono, osim predgovora R. Lachmann, u stvari tek faksimil Pucićeva izdanja.

6 Pucićevo izdanje također sadrži pjesme LXIII i LXIV koja je danas poznata kao jedna pjesma, ona pod brojem 74 (Ratković 1971: 49).

7 Treba nadodati da u svom djelu Kulišić donosi i neke Bunićeve "doslije neštampane pjesme" (v. Kulišić 1911: 215–236; Ratković 1971: 50), a na to se izdanje kritički osvrće i B. Vodnik u vlastitu izdanju dotad neobjavljenih Bunićevih pjesama (v. Vodnik 1916: 232–234).

R. Lachmann njemačkomu pretisku Pucićeva izdanja *Gedichte* (Bunić Vučić 1965: III–XXIX; preveden na hrvatski u Lachmann 2015: 11–26), u kojem na dvama mjestima argumentaciju potkrepljuje navodima iz pjesme XVII, i to onima iz prvoga dijela pjesme (2015: 17, 22). Iz toga međutim ne možemo naslutiti da tu pjesmu smatra dvjema cjelinama. Ali u jednom podosta kasnijem zapisu (izvorno objavljenom 2007. g) također citira našu, XVII. pjesmu, i to dvaput: najprije njezin 17. redak, kao primjer za semantiku strijeljanja, a potom i posljednju, devetu strofu, kao primjer za semantiku ropstva (isto: 333). Po tome zaključujemo da je i ona smatra jednom pjesmom.

Kao što već napomenusmo, Ratkovićevo kritičko izdanje izlazi 1971. i postaje temeljno za kasnija proučavanja Bunićeva djela, kao i za priređivanje tzv. popularnih izdanja. Prvo od takvih izdanja uslijedilo je relativno brzo: riječ je o izboru iz Bunićeva pjesništva u glasovitoj biblioteci *Pet stoljeća hrvatske književnosti* što ga je priredio F. Švelec (Bunić Vučić 1975). U tom izdanju objavljena je i pjesma br. 18, doduše ne s rednim brojem već s početnim stihom u službi naslova (isto: 51–52). Tekst pjesme identičan je Ratkovićevu izuzmemo li očekivanu grafijsku (u slučaju *ʒ* i fonološku) prilagodbu,[8] što znači da i ovdje čini jednu cjelinu.[9] Švelec se u prigodnom predgovoru (1975: 7–23) na tu pjesmu ne osvrće.

Od stručne literature napisane nakon kritičkoga izdanja izdvojit ćemo tri slučaja u kojima smo mogli očekivati osvrt na dvoličnu narav pjesme br. 18. Prvi je od njih tekst M. Tomasovića, izvorno objavljen 1974, o intertekstualnim vezama između Bunićeva i Petrarkina pjesništva koji je najviše pozornosti posvetio polaznoj pjesmi. Zaključivši "da je Bunić pojedine stihove iz Petrarkina *Kanconijera* izravno ukomponirao u svoje sastave" (Tomasović 2004: 126), smjesta prelazi na snažnu povezanost pjesme br. 18 s Petrarkinom pjesmom CLIX (*In qual parte del ciel, in quale ydea* [U kojem dijelu neba, u kojoj ideji]),[10] navodeći obje pjesme u cijelosti te ističući iz Petrarke

8 Iz *Napomene* uz izdanje: "provedeno je jednačenje suglasnika [u našoj pjesmi dakle *robstvo* iz 33. retka postaje *ropstvo*] i transkribirani [su] Akademijini znaci *ļ, ń* i *ʒ* u *lj, nj* i *z*, kako bi pjesme bile i s te strane pristupačnije široj čitalačkoj publici. [...] Drugih izmjena nema." (Švelec 1975: 211).

9 Zanimljivo je opaziti da pjesma zauzimlje dvije stranice istoga lista, pričem prva stranica donosi prvih šest strofa, a druga posljednje tri, "suvišne"; u tom bi slučaju čitatelja, prvi put suočena s pjesmom u ovom izdanju, mogle iznenaditi tê posljednje tri strofe nakon što okrene list.

10 Navedenu Petrarkinu pjesmu Z. Kravar navodi kao dobar primjer transcendentalne ideje ljepote koju njeguje Dž. Držić (1995: 176).

“pozajmljene” dijelove u Bunićevoj pjesmi: retke 1–2, 5–6, 13–17, 20 i 22–23 (isto: 127). Zatim započinje poredbenu analizu iz koje prenosimo ključno:

Početne i završne riječi predloška [...] najvjernije su prenesene. Bunićev uvodni stih zapravo je doslovan prijevod prvog dijela početnoga Petrarkinog stiha, a i stih što ga slijedi u istomu je takvom odnosu prema drugom dijelu narednog stiha originala. [...] Izravan doticaj s uzorom uspostavlja opet na početku druge strofe, u kojoj su postupak i pridodatak slični pređašnjim. Treća je Bunićeva kitica posve interpolirana, a u njoj se njegovim omiljenim izrazima *(ružica, gora, zora)* crta ljepota *gospojina* lica, koju je Petrarca eksponirao već u prvom katrenu. Četvrta i peta Bunićeva strofa korespondiraju s talijanskim tercetima na način koji je karakterističan i za prve dvije. [...] Bunić se u šestoj kitici ponovo vraća nekim akcentima Petrarkina soneta [...] ističući *moć*, *krepost*, *rajsku ljepost ljubavi* (u Petrarke 4., 7. i 8. stih), **te zatim prelazi u izravno ispovijedanje svoga osjećaja prema Rakli gubeći s obzira pjesmu što ga je nadahnula i potaknula.** Indikativno je da su i te tri posljednje strofe nabijene petrarkističkom topikom, bunićevski adaptiranom. (Tomasović 2004: 128; kosa su slova Tomasovićeva, a masna naša)

Kao što vidimo, Tomasović vrlo dobro primjećuje povezanost prvih šest strofa s Petrarkinim predloškom (izuzmemo li “interpoliranu” treću) te naglu promjenu tona i manjak intertekstualnih signala u posljednjim trima strofama, ali to objašnjava prelaskom u “izravno ispovijedanje [...] osjećaja” (koje mî, uzgred budi rečeno, ne bismo baš nazvali izravnim, ali još nećemo o tome) kojim se zanemaruje predložak. Dalje takav nagao rez nakon šeste strofe dovodi u vezu s činjenicom da je riječ o slobodnoj preradbi izvornika povezanoj s tada drugačijim shvaćanjem originalnosti i itekako usporedivoj s ostalim našim starijim liricima, što načelno i jest točno,[11] a više je nego primjenjivo u slučaju treće strofe. Uočenu odvojenost posljednjih triju strofa od početnih šest, njihovu intertekstualnu neovisnost i činjenicu da se tek tada uvodi Raklino ime u pjesmu Tomasović objašnjava Bunićevim nadopjevavanjem (isto: 129), a ne time da je možda upravo zbog toga (i zbog, primjerice, već spomenute promjene srokovne sheme) riječ o dvjema odvojenim pjesmama. Iako nam jaka veza između tek prvih šest Bunićevih strofa i Petrarkina soneta može ići u prilog argumentaciji da je riječ o dvjema pjesmama, na ovaj se prepjevno-adaptacijski moment, budući da nas prije svega zanima Bunićeva pjesma u kontekstu Bunićeva opusa, nećemo posebno osvrtati, ali ćemo se pojedinim Tomasovićevim zapažanjima vratiti.

11 O prijevodima-adaptacijama iz Petrarke u starijoj hrvatskoj lirici usp. Bogdan 2017: 105–108.

U svojoj pak monografiji o Bunićevu pjesništvu, D. Fališevac osvrće se, između ostaloga, na formalna obilježja i stil (1987). Na pojedinim mjestima dotiče se pjesme br. 18, uglavnom prilikom oprimjerivanja, ali joj, što i očekujemo s obzirom na njezin nekanonski status, ne posvećuje podrobniju analizu (usp. isto: 29, 39, 146–147, 158). Napomenu o našoj pjesmi mogli bismo očekivati u odjeljku o stihovima i strofama (isto: 82–93), u kontekstu osmeračkoga rimovanja i (ne)mijenjanja sheme, međutim takve napomene ne nahodimo. O shemi rimovanja u osmercima progovara jedino citat iz Kulišićeve monografije, kraći od onoga koji smo prethodno naveli (Fališevac 1987: 82); Fališevac potom govori o osmercu i dvanaestercu kao najčešćim stihovima u *Plandovanjima* te o simetričnosti i dvočlankovitosti Bunićeva osmerca (isto: 85–86). Iz korisnog tabelarnog prikaza dvanaesteraca i osmeraca[12] u ljubavnom dijelu *Plandovanja* koji prilaže vidimo kako uz pjesmu br. 18 stoji da se sastoji od 36 stihova (tj. redaka) (isto: 87), iz čega zaključujemo da je i ona smatra jednom, cjelovitom pjesmom.

I konačno, Pavličić u svojoj monografiji, tj. knjizi sabranih autorovih studija o dubrovačkom baroknom stihu jedno poglavlje posvećuje Buniću Vučiću (Pavličić 1995: 61–86). Valja doduše istaći da je u knjizi naglasak na semantici stihovnih oblika (isto: 5), stoga ne treba na svakom koraku očekivati striktno formalnu metričku analizu. Pavličić ipak napominje da "su osmerci najčešće složeni u katrene" koji "imaju obično rimu *abab*, ali se u nekoliko pjesama javlja i *abba*; pri tome se ne može nazrijeti da bi se takve pjesme izdvajale još nečim (temom, tonom, stilom ili čime drugim)" (isto: 62). U bilješci uz posljednju citiranu rečenicu obgrljenu katrensku rimu oprimjeruje upravo predmetom našega rada: "Takav je slučaj npr. u pjesmi br. 18 ("*U koj strani od nebesi"*), gdje se, uz ostale osobine karakteristične za Bunićevu liriku pojavljuje i Rakličino ime." (isto: 62). Budući da u istom kontekstu navodi početni stih pjesme i ime *Rakle*, koje se u pjesmi pojavljuje tek u posljednjim trima strofama, jasno nam je da i Pavličić spornu pjesmu smatra jednom, cjelovitom. Pri analizi stihovnih oblika Pavličić se usredotočuje na odnos osmerca i dvanaesterca, ostavivši po strani one rjeđe zastupljene stihove koji su po njemu "gotovo [...] zanemarivi [...] zbog svoje izuzetnosti" (isto).[13] Nešto

12 U tabeli ipak zamjećujemo jednu grešku: dvanaesteračka je pjesma br. 44 (*Kad Ļubmir uteče od Rakle nemile...*) navedena u desnom, osmeračkom stupcu. (Fališevac 1987: 87).

13 Usput možemo reći da je pitanje koliko je takvo odbacivanje opravdano jer se u Bunića, koliko se god uglavnom držao osmeraca i dvanaesteraca, nalazi ipak i poprilično broj zanimljivih strofičko-stihovnih kombinacija (usp. Fališevac 1987: 88).

kasnije prilikom razlaganja o učestalosti apostrofiranja u Bunića, čega ćemo se također kasnije dotaći, Pavličić navodi našu pjesmu kao primjer, konkretno za obraćanje prirodi (isto: 64b).[14] U daljnjem izlaganju naše se pjesme ne dotiče izravno, ali iznosi zaključak (koji nas u kontekstu pjesme br. 18 može zanimati) da su Bunićeve osmeračke pjesme, za razliku od njegovih dvanaesteračkih, pisane s manjom literarnom ambicijom, za širu, manje obrazovanu publiku (isto: 77), s čime se baš i ne slažemo.[15]

I još za kraj recimo koju o kasnijim, ujedno i najrecentnijim izdanjima Bunićeva djela. Druga polovica 90-ih godina prošloga stoljeća, mahom u valu nadobudna pokretanja raznoraznih nakladničkih nizova posvećenih objavljivanju kanonskih hrvatskih pisaca (a i dotada nekanonskih koji se time nastoje kanonizirati), iznjedrila je čak četiri popularna izdanja Bunićevih pjesama. Tako se 1995. pojavljuju čak dvije knjige: *Djela* u biblioteci *Stoljeća hrvatske književnosti* Matice hrvatske, koja je priredila Fališevac (Bunić Vučić 1995a), te izbor pjesama u *Školskoj knjižnici* Erasmus naklade, koji priređuje A. Stamać (Bunić Vučić 1995b); 1998. g. u Matičinoj biblioteci *Parnas* izlaze *Izabrane pjesme (iz Plandovanja)* koje također priređuje Fališevac (Bunić Vučić 1998), a godinu dana poslije u vinkovačkoj biblioteci *Croatica* objelodanjen je *Izbor iz djela* koji je priredio T. Bogdan (Bunić Vučić 1999). Sva ta izdanja dakako polaze od kritičkoga. Pjesma br. 18 u svaku je od navedenih publikacija, od kojih se tek u prvoj ne provodi nikakav izbor, uvrštena, i to u

---

Prihvatimo li da su stihovni oblici "čiji [je] metametrički aspekt [...] toliko nerazvijen da praktički ne postoji [...] oblici skromne prošlosti i oblici široko rasprostranjeni a istovremeno slabo označeni" (Petrović 2003: 41), čini nam se da je u značenjski neobilježene ili obilježene oblike jednako opravdano svrstati Bunićev osmerac i dvanaesterac kao i rjeđe zastupljene oblike. Ipak se valja zapitati zašto je primjerice pjesma br. 71 (*Počašnica*), u stvari napitnica koja se u mnogočemu razlikuje od ostalih Bunićevih pjesama (usp. Fališevac 1987: 16), ispjevana upravo parno rimovanim petercima i podijeljena na dvije duže strofe nejednake duljine, a ne kojim drugim, uobičajenijim stihom i strofom. Usp. i dalje bilješke 41 i 42.

14 Time u neku ruku ispravlja D. Fališevac, koja piše da Bunić tu pjesmu otvara "apostrofom Ljubavi" (1995: 166).

15 Usp. primjedbu T. Bogdana na sličan Pavličićev zaključak o nedvanaesteračkim pjesmama O. Mažibradića, primjenjivu i na zaključak o Buniću, a pred čiji kraj dodaje: "Kada bi doista bilo tako [kako utvrđuje Pavličić], onda bi dobar dio ljubavnoga pjesništva Dživa Bunića također trebalo promatrati kao 'nižu vrstu poezije', bez estetskih ambicija, s čime se nitko ne bi lako složio" (Bogdan 2012: 293).

praktički istom obliku, prema Ratkovićevu izdanju,[16] nerazdijeljena.

Kao što smo mogli vidjeti, i prije i poslije Ratkovićeva zapažanja pisalo se o pjesmi br. 18 rijetko, tek uzgredno i pritom se bez iznimke razmatrala kao jedna cjelovita pjesma. Premda je Ratkovićevo zapažanje potencijalno moglo uputiti i kasnije priređivače Bunićeva djela da posljednje tri "suvišne" strofe odvoje u zasebnu pjesmu ili ih čak uklone, vidjeli smo kako se nitko od njih nije na to odvažio. Zamijetili smo da se i u slučaju konkretnoga razmatranja same pjesme Ratkovićeve primjedbe nisu uzimale u obzir, premda se tekst citirao prema njegovu izdanju, a da je pri formalnim analizama izostajala ma i bilješka o tome da se u posljednjim trima strofama mijenja vrsta rimovanja, i to iz Buniću rjeđe obgrljene u njemu češću i karakterističniju unakrsnu. Osim što će nam u narednim dijelovima rada biti u interesu da raščlambom potkrijepimo Ratkovićeve početne zamjedbe i pokušamo obraniti stajalište da je riječ o dvjema pjesmama, zanimat će nas i zašto je dvodijelnost pjesme promakla ostalim proučavateljima, postoji li nešto u pjesmi zbog čega je naglu promjenu na više razina nakon šeste strofe bilo lako previdjeti. To nam je pitanje zanimljivo i zbog toga što stoji u vezi s pitanjem zbog čega su se dvije pjesme prepisivačkom omaškom stopile u jednu – ako dakako takvo stajalište zastupamo.

III. Formalna i ina obilježja. Slučaj *Rakle* i slučaj *ti(je)m*

Konačno se upuštamo u analizu teksta, a vjerujemo da je najkraće proći već višekratno spominjanja formalna obilježja. Pjesma br. 18 kakvu smo je citirali na početku sastoji se od 36 redaka pisanih simetričnim osmercem koji su ravnopravno podijeljeni na devet katrena. Prvih šest katrena sadrži obgrlje-

16 Konkretno na sljedećim mjestima: Bunić Vučić 1995: 53–54; 1995a: 20–21; 1998: 29–30; 1999: 25–26. Primijetimo kako se i svakom od ovih izdanja pjesma proteže na dvije stranice, a u Stamaćevu izdanju, kao i u Švelčevu (usp. bilješku br. 8), pjesma se prelama upravo nakon šeste strofe, ali na zasebnom listu. Izdanja se, ako dobro primjećujemo, od Ratkovićeva kritičkoga razlikuju tek očekivanom grafijskom prilagodbom: sva četiri Akademijine grafeme *ļ* i *ń* zamjenjuju dvoslovima *lj* i *nj* (pričem oblike *ljepos* i *ljeposti* ostavljaju upravo takvima, što u grafijski prilagođenom kontekstu upućuje na drugačije, upravo sliveno čitanje); Stamaćevo pritom čak čuva i grafem *ʒ* te sve dijakritičke znakove za tzv. stegnute oblike (npr. *kôj*, *kâ*, *kô* [u značenju *kako*], *mê*), dočim preostala tri izdanja imaju *dz* i zadržavaju dijakritiku samo u oblicima gdje ona igra razlikovnu ulogu (pa tako *koj*, *ka*, ali *kô*, *mê*).

nu rimu (*abba*), a posljednja tri katrena unakrsnu (*abab*). Kao što smo već na početku istakli, smatramo li da je ovaj tekst jedna cjelovita pjesma, onda "bi u Bunića [ovo] bio jedini slučaj da u istoj pjesmi mijenja način rimovanja" (Ratković 1971: 9).[17] Rima je, što se u osmeračkim pjesmama starijega hrvatskog pjesništva i očekuje, dosljedno ženska.[18] Može nam se činiti da je nepotrebno naširoko razglabati o rimi, već u Ratkovića jasno razjašnjenoj i ponavljanoj u prethodnom dijelu rada, ali upravo je njezina promjena redovito promicala istraživačima. Vjerujemo da je tako upravo zbog specifičnosti sedme strofe, koja i mijenja rimu u unakrsnu, a čiji dočetci glase: *-enu*, *-ene*, *-enu*, *-ene*. Upravo zbog toga što im je razlika jedino u završnom samoglasniku, a ono što mu prethodi jednako je (*-en-*), držimo kako je pri prvom, površnijem čitanju teže zapaziti da je srokovna shema drugačija nego u prethodnim strofama. Budući da ona doista jest promijenjena, prilikom čitanja posljednjih dviju strofa s unakrsnom rimom, toliko češćom i uobičajenijom u Bunića (usp. bilj. 17), ne zamjećuje se ništa neobično. Tâ prijelazna sedma strofa također sadrži asonancu, baroku a time i Buniću dragoj figuri (usp. Fališevac 1987: 114). Konkretno se u njoj ponavlja samoglasnik *e* (npr. u 26. retku: "m*e*đu ʒor*e* dvij*e* rum*e*n*e*"), što je sedmoj strofi zajedničko s prvim dvama redcima naredne strofe (29–30), ali i redcima iz dviju, čak i triju strofa koje joj prethode (npr. "lij*e*p*e* vil*e* svij*e*tl*e* oči.", 16 i "n*e* zna kô s*e* žeļno v*e*n*e*", 18). Možemo još i reći da osma strofa, odnosno druga druge pjesme, također sadrži dočetke čiji je drugi samoglasnik od kraja isti, i to *e*: *-eza*, *-egnu*, *-eza*,

17 Ne oslanjajući se na stariju evidenciju F. Kulišića (1911: 199) i ograničavajući se samo na preostale ljubavne pjesme iz *Plandovanja* (1–17, 19–75), površna nam analiza pokazuje da je unakrsno rimovanih osmeračko-katrenskih pjesama 23 (2, 7, 9, 14, 16, 20, 24, 27, 33, 35, 37, 38, 40, 42, 50, 52, 54, 59, 65, 70, 72–74), a onih s obgrljenom rimom tek 4 (30, 32, 51, 53). Prvi dio pjesme br. 18 pripada drugoj, malobrojnijoj skupini, a drugi dio prvoj, učestaloj; usto bismo prvoj mogli pribrojiti i sestinsku pjesmu br. 48 (*ababcc*), a drugoj pjesmu br. 46 (*abbacc*), usp. Pavličić 1995: 62; v. i našu bilješku br. 42.

18 Pritom dakako mislimo na to da obvezatno glasovno podudaranje počinje od predzadnjega sloga fonetske riječi s kraja retka, a ne da je klauzula stiha ženska po naglasku (paroksitona). Naglasna mjesta ionako ne možemo s potpunom preciznošću rekonstruirati, a ni ne moramo jer "se stari hrvatski stih nije obazirao na naglasak" (Slamnig 1981: 42); on je "čisto silabički [i] njegov [se] ritam zasniva na nizanju izosilabičnih i sintaktički podjednako artikuliranih redaka" (Kravar 1993a: 23). Srokovni par *kreposti – ljeposti* iz šeste strofe (redci 22–23) po današnjem se čitanju doimlje kao primjer čiste, daktilske rime – uzorno matoševske – ali ona je ujedno i ženska jer se rimuje od predzadnjega sloga (*-osti*) i to je ono što je u kontekstu ove pjesme, a i starijega pjesništva uopće, bitno.

-egnu. Sve ovo doprinosi prividnoj stopljenosti prvog i drugog dijela pjesme, što odvraća od njezine inače uočljive formalne dvodijelnosti. Od ostalih figura *per adjectionem* izdvaja se aliteracija glasa *v*, prisutna u početnim strofama, a koja kulminira u četvrtoj strofi, dočim praktički iščezava iz kasnijih strofa. To možda može, ali i ne mora ići u prilog našoj argumentaciji o odvojenosti posljednjih triju strofa. Također je zamjetan i paralelizam između druge i treće te četvrte i pete strofe, posljednja od kojih također sadržava i anaforu (redci 17–18). Sve navedeno u skladu je sa sklonošću baroknih pjesnika prema "najrazličitijim formama gomilanja i paralelizma" (Kravar 1978: 233–234).

Valjalo bi i sadržajno proći strofu po strofu. Prva strofa otvara pjesmu apostrofom prirode i retoričkim pitanjem o podrijetlu očiju drage; prve su tri strofe uopće oblikovane kao retorička pitanja koja služe isticanju superiornosti pojedinih dijelova tijela drage: u prvom katrenu riječ je o očima, u drugom o kosi, a u trećem o rumenilu lica. Četvrta je strofa logičan zaključak koji iz njih proizlazi (što vidimo i po riječi *tijem*), ona je iskaz o nevaljanosti tuđih sudova o ljepoti, a pritom ponavlja motiv očiju. Peta se strofa na nju nadovezuje, dodatno je objašnjava, razrađuje te uvodi motiv smijeha. Šesta je strofa, slično kao i četvrta, zaključak (vidljivo ovoga puta u obliku *tim*), ali ovoga puta općenitiji – uvodi se govor o moći ljubavi i o ljepoti drage u cjelini, a ne o dijelu tijela. Time je i prikladniji završetku pjesme, poentiranju.

S druge strane, sedma strofa ni po čemu ne proizlazi iz prethodnoga zaključka; štoviše, ona opisuje situaciju u kojoj se nalazi lirski subjekt, proizašlu iz zaljubljivanja u voljenu osobu, čime (zajedno s osmom strofom, opisom "zarobljavanja") podsjeća na početke nekih drugih Bunićevih pjesama (npr. na početak pjesme br. 41: "Mlađahna Rakle mâ, kâ ne zna ļubavi, / medenijem ustima srce mi zatravi;"). Voljena je osoba u ovoj strofi, kao i u devetoj, konkretno imenovana, i to više nego konvencionalnim imenom *Rakle*. O tom se imenu govori kao o karakterističnom za Bunićeve ljubavne pjesme,[19] međutim je za Bunića nekarakteristično da se ono pojavi ovoliko

19 Tako Pavličić, što smo već jednom naveli, piše za pjesmu br. 18 da se u njoj "uz ostale osobine karakteristične za Bunićevu liriku pojavljuje i Rakličino ime." (1995: 62), a za *Plandovanja* Tomasović kaže da su, vjerojatno po uzoru na Petrarkin *Kanconijer*, "Bunićeva pjesmarica Rakli" (2004: 123). Istina jest da je to ime u Bunića često, no ne javlja se samo kao predmet žudnje zaljubljena lirskoga subjekta već npr. kao predmet Ljubdragove žudnje u II. razgovoru pastirskom ili ime lika iz baladesknih pjesama (usp. Kravar 1993b: 85) s impersonalnim i distanciranim lirskim pripovjedačem (npr. pjesme 24, 26, 44 u kojima je njezin dragi Ljubmir). Usto možemo govoriti i o drugim imenima za predmet žudnje lirskoga subjekta: npr. *Nevenka* u pjesmi br. 56, *Dzorka* u 74 ili *Ljubica* ako držimo da u pjesmama br. 5 (*O snježane*),

kasno u pjesmi. Površna analiza Bunićevih preostalih 74 pjesama iz ljubavnoga dijela *Plandovanja* pokazuje da se to ime pojavljuje u još 12 pjesama (6, 7, 9, 16, 23–26, 41, 44, 50, 70), a u svakoj se od njih javlja na *samom* početku pjesme ili ljubavnoga iskaza, s tim da se u nekojima i kasnije ponavlja.[20] Zbog toga bi bilo vrlo neobično da se oblik *Rakle* prvi put pojavi ovako kasno u pjesmi br. 18, u tek sedmom katrenu od sveukupno devet,[21] no ako posljednje tri strofe smatramo zasebnom pjesmom, onda je njegovo pojavljivanje na početku pjesme u Bunićevu kontekstu očekivano, pravilno. Nadalje ponavljanje imena u devetoj strofi, koja sadrži obrat u paradoksu (milo robovanje) i ponovo čini neku vrstu poente (i obratu i poenti u prilog ide početni veznik *nu*), lijepo se nadovezuje na sedmu strofu i time ističe zaokruženost ovih posljednjih triju katrena.[22]

Od ovoga trenutka vjerojatno nam je lakše govoriti o prvoj pjesmi [18] (redci 1–24) i o drugoj pjesmi [18a] (25–36) umjesto o cjelovitoj pjesmi br. 18, odnosno o njezinim dvama dijelovima.

Kao što smo prethodno spomenuli, obje pjesme sadrže poentu. Taj "završetak koji se prema početku pjesme i njezinu srednjem dijelu odnosi slično kao što se logička, ili paralogička, konkluzija odnosi prema premisama, rasplet prema zapletu ili negacija prema tezi" njeguje "[n]e samo barokna, nego i sva ranonovovjekovna lirika" (Kravar 2003: 426). U kontekstu našega

---

38 (*Nemoj, nemoj, mâ Ļubice*) i 48 (*Komu hoćeš, mâ Ļubice*) taj oblik ne znači opću imenicu *ljubica*, već ime – a takvu čitanju u prilog ide i kontekst u kojem se isti oblik javlja u pjesmi br. 9, uz druga ženska imena. O općenitoj konvencionalnosti imena *Rakle* (*Raklica*) svjedoče i natuknice J. Hamma u tzv. Akademijinu rječniku: "Rakle se često sreta u umjetničkom dubrovačkom pjesništvu kao ime lijepe ili zaļubļene djevojke, osobito pastjerice" (ARj: s. v. *RAKLE*); "*ne razabira se pravo, znači li žensko ime ili djevojku uopće*" (isto: s. v. *RAKLICA*); kao i puko postojanje opće imenice *rakla* (v. isto: s. v. *RAKLA*).

20 Konkretno u prvom retku pjesme u čak osam pjesama (6, 7, 16, 24, 25, 41, 44, 50), čemu rubno možemo pribrojiti i početak iskaza iz pjesme br. 70, doduše s kraja same pjesme, ali koji lirski subjekt traži od stada da izgovori: "...rec'te istinu: / Rakle lijepa i nemila / umori ga, prav poginu." (redci 26–28). U drugom se retku same pjesme javlja u pjesmama br. 9 i 26. Na kraju prve od sveukupno deset sestinskih polimetričkih strofa javlja se u pjesmi br. 23 (6. redak: "Rakle, slatka mâ gospoje."), što je ujedno i iskaz pastira Ljubdraga.

21 Možda upravo zbog toga što ime Rakle u Bunića nerijetko signalizira početak ljubavnoga iskaza Tomasović smatra da se u sedmoj strofi "prelazi u izravno ispovijedanje" (2004: 128).

22 Takva je kraća cjelina od triju katrena onda srodna i kompozicijski usporediva s ostalim Bunićevim trokatrenskim pjesmama (br. 16, 20, 51, 12).

pjesnika možemo reći da "[p]oentirani završetak [...] obilježuje gotovo sve Bunićeve pjesme" (Fališevac 1995: 177), a sama poenta često stoji u uskoj vezi s baroku bitnim pojmom končeta[23] (Fališevac 1987: 173). Tako se u Bunićevim pjesmama mogu pronaći i končetuozne poente koje se temelje na tipično baroknom "shvaćanj[u] pjesme kao strukture od figura" (Kravar 2003: 428), ali nije uvijek tako: "U nekim se slučajevima završetak pjesme motivira zaokretima ili obratima u tematskom razvoju" (isto). Upravo bi u potonju kategoriju mogli svrstati poentu druge pjesme. Što se tiče ponešto umjerenije poente prve pjesme, istakli smo već uporabu priloga/čestice *tijem*/*tim* prilikom zaključivanja, a tomu bi valjalo pridodati i *zato* u kontekstu Bunićeva opusa. Njihovu funkciju i poziciju primjećuje Pavličić pri opisu osmeračkih pjesama argumentacijskoga tipa te napominje da "posljednja strofa takvih pjesama u više slučajeva počinje riječju *zato* ili *tim*, jer se cjelina pjesme predstavlja kao nizanje dokaza iz kojeg zaključak neminovno slijedi" (1995: 70). Na tragu toga zapažanja odlučili smo provesti još jednu manju (površnu i dakako ne konačnu) analizu o položaju i funkciji tih triju oblika (*tijem*, *tim*, *zato*) u preostalim Bunićevim ljubavnim pjesmama, ne uzimljući u obzir oduže epistolarne pjesme br. 34 (*Kńiga*) i 35 (*Odgovor*);[24] navedene oblike nismo pribrajali kada bi se pojavljivali u vremenskom ili zamjeničkom značenju.

U tom mini korpusu oblik *tijem* javlja se 5 puta (pjesme br. 3, 9, 32, 38, 63), *tim* 4 puta (8, 20, 21, 66), a *zato* 9 puta (7, 30, 33, 42, 52, 62, 63, 70, 72); sveukupno 18 puta. Dojma smo da su sa značenjskoga gledišta oblici *tijem*/*tim* i *zato* potpuno međusobno zamjenjivi, tj. da je pojavljivanje duljega oblika (*zato*) ili kraćega (*tim*/*tijem*) u pjesmi metrički uvjetovano,[25] tijem ćemo ih zajedno razmatrati. Ti se oblici redovito javljaju na početku stihovnoga retka; usto 15 puta na početku same strofe, osmeračkoga katrena ili dvanaesteračkoga distiha – kao i u našoj pjesmi br. 18 – te jednom u zadnjem retku katrena, kao njegov zaključak (pjesma br. 9), a dvaput u predzadnjem retku završnoga katrena (32 i 72), ali na početku nove značenjske cjeline i u stvari još bliže

23 O končetu v. Fališevac 1987: 173–203, 2007a.

24 Za potrebe ovoga rada i ovu kraću analizu površno se dakle ograničavamo na 72 pjesme (1–17, 19–33, 36–70), dočim bi za šire, temeljitije i pouzdanije istraživanje valjalo uzeti u obzir čitav Bunićev pjesnički opus.

25 Tomu bi u prilog išla činjenica da se u pjesmama pisanim ternarno fraziranim dvanaestercem dvosložni oblik *zato* pojavljuje tek dvaput, dočim se u osmeračko-katrenskim pjesmama javlja sedam puta. Šire gledano, u kategoriju formula kojima se otvaraju zaključna zatvaranja pjesme u Bunića mogli bismo pridodati i oblike *tako*, *ter*, pa i *nu*, što se javlja na kraju pjesme 18a.

kraju pjesme. Situacija kakvu je opisao Pavličić (pojavljivanje takvih riječi u posljednjoj strofi pjesme) vrlo je česta, u čak 13 pjesama (3, 7, 8, 20, 30, 32, 33, 38, 42, 62, 63, 66, 72). Ovomu bismo mogli pribrojiti i pjesmu br. 52 (*I mogla si, moja mila*), u kojoj se *zato* javlja u trećoj strofi otkraja (a desetoj od početka), ali je zato riječ o zadnjoj strofi u kojoj je adresat gospoja. U posljednjim dvjema strofama nastupa adresatski obrat, lirski subjekt naime metatekstualno apostrofira pjesmu samu, što je relativno čest postupak u Bunića (usp. Fališevac 1995: 174 te npr. antologijsku pjesmu br. 37 [*Neka druzi hvale i slave*]). Taj je postupak "ujedno [i] signal da je izlaganju kraj" (Pavličić 1995: 70). Također valja primijetiti i spomenutu pjesmu br. 63 (*Poraza od moga kriviću mû vilu*), u kojoj se *tijem* pojavljuje na očekivanom mjestu (predzadnji, 17. redak), u njezinoj završnoj "antitetičkoj poenti" (Fališevac 1987: 117), a koja se izvodi iz izvrtanja prethodno donesena zaključka (redci 9–10), u kojem se pak pojavljuje *zato*. U preostalim se slučajevima (pjesme br. 9, 21, 70) oblici pojavljuju također u funkciji zaključivanja, premda bismo u samo jednoj pjesmi (br. 21) mogli govoriti da riječju *tim* započinje konačno zaključivanje teksta. Iako ovakva analiza, svakako podložna interpretacijskim i inim propustima, nije uvjerljiva u istoj mjeri kao prethodna o položaju imena *Rakle*, iz nje se može zaključiti da pojava oblika *tijem*/*tim* i *zato* signalizira skori završetak teksta. To bi potvrđivalo i njihovo pojavljivanje u pjesmi br. 18: najprije se javlja *tijem* (očekivano na samom početku strofe) u trećem katrenu otkraja, na mjestu u Bunića nešto rjeđem ali mogućem (usp. pjesmu br. 52), a zatim se pojavljuje *tim* kao konačna zaključna riječ u posljednjem katrenu (identično kao u osmeračko-katrenskim pjesmama br. 7, 20, 30, 33, 38, 42);[26] pojavljivanje zaključnih riječi dvaput unutar iste pjesme potvrđeno je, premda u nešto drugačijoj funkciji, i u spomenutoj pjesmi br. 63, u kojoj je drugo pojavljivanje ujedno i na kraju.

Sve u svemu, kada bi pjesme 18 i 18a sačinjavale jedinstvenu cjelinu, bilo bi neobično da se nakon naoko završnoga zaključivanja (s tipičnim oblikom *tim*) u šestoj strofi pjesma nastavlja, i to uvođenjem imena *Rakle* pred kraj pjesme, za koje smo utvrdili da se redovito javlja na početku.

Od postupaka povezanih s formalnim planom pjesme možemo izdvojiti i za Bunićeve osmeračke pjesme nekarakteristično opkoračenje. U drugoj pjesmi lako se primjećuje težnja da se svakim stihovnim retkom ostvari sintaktički

26 Valja ipak napomenuti da u svim navedenim pjesmama nalazimo Buniću svojstven završetak koji sadrži "poziv na ljubav" (Fališevac 1995: 170), s "izražavanjem želje da se taj odnos [između lirskoga subjekta i adresata] prom[i]jeni" (Kravar 2003: 428), dočim konac pjesme br. 18 nikako ne odgovara toj kategoriji.

povezana cjelina; to dobro ilustriraju i priređivački zarezi. S druge strane, u prvoj pjesmi na više mjesta susrećemo opkoračenje, koje je najizraženije u posljednjim trima strofama (redci 15–16, 19–20, 23–24), gdje susrećemo i svojevrsnu inverziju. Vjerujemo da nalazimo ovakva "za našu stariju liriku neuobičajena opkoračenja" u pjesmi zbog toga što je riječ o adaptaciji iz Petrarke (usp. Bogdan 2017: 111, gdje je riječ o analognoj pojavi u Dž. Držića). U svakom slučaju ona jasno ukazuju na drugačiji odnos sintaktičkih cjelina i stihovnih redaka u prvoj pjesmi. Njezin je dakle ritam redaka znatno manje pravilan u usporedbi s drugom [18a], za koju bismo pak mogli reći da joj je ritam redaka onakav kakav se i očekuje u starijoj hrvatskoj lirici (usp. Kravar 1993a: 19–23), a time i u Bunića.[27]

IV. Motivika i metaforika

U prethodnom dijelu nekih smo se motiva tek ovlaš dotakli, koliko je bilo nužno, a u ovom nam je dijelu cilj usredotočiti se na njih i pokazati neke zajedničke crte, ali i razlike između dviju polaznih pjesama. Također ćemo razmotriti i distribuciju metafora, koje se izdvajaju "kao kruna baroknog stilskog repertoara" (Fališevac 1987: 98).

Naširoko je raspisano da se naša sedamnaestostoljetna lirika služi motivsko-tematskim kompleksom baštinjenim iz starije, renesansne, petrarkističke lirike (usp. Pavličić 1979: 83; Kravar 1993b: 87; Fališevac 2007b: 160), što je dakako primjenjivo i na Bunića Vučića (usp. Lachmann 2015: 19; Stamać 1977: 160–161; Fališevac 1987: 34–36, 2007b: 177). Tako se i "Bunićeve [...] ljubavne pjesme uglavnom oslanjaju na motiviku i podvrste tradicionalne petrarkističke ljubavne pjesme" (Bogdan 1999: 8–9). Nadalje, što je u našem slučaju bitno, "[n]eke pjesme koje opjevavaju već poznatu emocionalnu ovisnost zaljubljenika o dragoj [...] ni stilski ne djeluju novije" (isto: 9). Tako je i više radova znalo spominjati Bunićev "nedvojbeno petrarkistički rekvizitarij" (Stamać 1977: 171), odnosno Petrarkin "verbalni inventar" (Tomasović 2004: 132), pričem se izdvajaju motivi poput zlatne kose, ljubavne strijele, ljubavnih rana, ropstva i sl. (isto). Ipak, u hrvatskom baroku dolazi do određenih inovacija, razlikovanja od renesanse koja prethodi, i to u "mogućnostima

27 Tako A. Stamać napominje kako u Bunića "ritam govora i metar forme rijetko su kada u neskladu, i posebni postupci kojima se taj nesklad učvršćuje [...] doista su rijetki" (1977: 174).

drukčijega (redovito kompliciranijega) izlaganja naslijeđenih tematskih kompleksa" (Kravar 1978: 226), tj. u služenju "već 'istrošenim' sadržajima, ali na nov način" (isto: 230). Takvu prilagodbu u kontekstu našega pjesnika zamjećuje na neki način već B. Vodnik: "Finim umjetničkim osjećajem prima Bunić mnogo od konvencionalizma petrarkista, ali ga osvježuje" (1909: 47).

U uskoj svezi s petrarkističkim motivskim naslijeđem stoji i baroknim pjesnicima više nego draga figura – metafora. Figure uopće u baroknom stilu nisu više "dodatni ornament", već "načelo komponiranja"; nadalje, "figurativni [se] izraz baroknoga tipa [...] većim dijelom dade svesti na retoričke klišeje metaforičkoga oblika" (Kravar 1978: 233). Tako je i "Bunićeva metaforika vezana uz domaću petrarkističku tradiciju, [ali] njezina je funkcija posve drugačija od one što ju je ta metaforika imala u kontekstu petrarkističkog shvaćanja ljubavi i ljepote" (Fališevac 1987: 142), njemu su svojstvene i "neobične, na prvi pogled neprozirne metafore, koje obilježava velika udaljenost odnosno vrlo uvjetna povezanost dvaju njegovih značenja" (Kravar 2003: 421). No valja naglasiti da po pitanju metaforičke funkcionalnosti i inovativnosti Bunićev pjesnički opus nije homogen. Premda se nerijetko ističe da u njegovu djelu mahom nagomilane figure zauzimaju kompozicijski nadređenu ulogu (Fališevac 1987: 96), Z. Kravar naglašava da u "*Plandovanjima* nalazimo podosta pjesama bez nagomilanih figura ili čak s figurama u podređenoj ulozi (što se u stručnoj literaturi smatra tragom petrarkizma)" (2003: 423).

Nakon svega rečenoga valjalo bi proučiti glavne motive i njima popratne metafore u predmetnim pjesmama. U prvoj pjesmi [18] primjećujemo sljedeće: *svijetle oči*, izražene "jakom" metaforom *dvije zvijezde od ļubavi* u prvoj strofi (redak 3, usp. Fališevac 1987: 146–147) te sintagmom doslovna značenja *svijetle oči* u četvrtoj strofi (16); *zlatnu, svijetlu kosu* (6, 8); *rumenilo lica*, izraženo dinamičkom metaforom ruže (9–11, usp. isto: 158);[28] *smijeh* (20); *ljepotu uopće* (14, 19, 23); *ljubavnu patnju – ļubav strili*[29] i *žeļno* se *vene* (17–18) – te *transcedentalnu moć ljubavi*, izraženu već u *strani od*

28 Fališevac ističe da u toj strofi "Bunić oblikuje oživljenu, dinamiziranu metaforičku sliku [...] gdje su doslovni i metaforički sadržaj sintaktički tako povezani da se i doslovna i metaforička značenja spajaju u metaforu nadvisivanja koja ne postavlja granice prema doslovno označenim sadržajima, već se 'ružica u gori i u polju' identificira s ružicom u licu drage" (1987: 158). Ponovimo da je riječ o "umetnutoj" strofi s obzirom na Petrarkin predložak (Tomasović 2004: 128).

29 Za navedenu metaforu, inače čestu u Bunića, Stamać naglašava izgubljenu alegorijsku podlogu (Kupid što strijelja): "to bi nam se danas činilo odvažnom metaforom; između dva disparatna semema ne arbitriraju semi koji bi upućivali na ikakvu sličnost ili istost" (1977: 173). To je usporedivo s već spomenutom jakom metafo-

nebesi (1) i u sintagmi *rajske ljeposti* (23). U drugoj pak pjesmi [18a] izdvajamo: *pogled, razvedren* (25) i metaforički povezan s *očima* ili *rumenilom lica – zore dvije rumene* (26),[30] *smijeh, primeden* (27); *zlatnu kosu*, koja metaforički veže (29) i *bijele ruke* koje stežu (30) te *ljubavno ropstvo*, koje se proteže kroz čitavu pjesmu, a čija se *ugoda* ističe u metaforičkom *slatkom vezu* (31) te u 33. i 36. retku.

Kao što vidimo, određeni se motivi javljaju i u jednoj i drugoj pjesmi (*oči, zlatna kosa, smijeh*). Usto su popratni atributi na dvama mjestima bliskoznačnice, čime tvore vrlo slične sintagme (*zlaćeni prami, smijeh mili* u prvoj naspram *zlatnoga prama* i *smijeha primedena* u drugoj pjesmi). Vjerujemo da su ovakve zajedničke crte mogle lako zamutiti granicu između dviju pjesama. Međutim valja odmah istaći da su zajednički motivi istovremeno prisutni u golemu broju preostalih Bunićevih pjesama, a slično vrijedi i za varijacije sintagme *zlatni prami*, čije je ishodište dakako u Petrarki (Tomasović 2004: 132),[31] a za koju Stamać smatra da je preuzeta "kao goli rekvizit" i da ju je zbog svoje učestalosti "moguće smatrati već leksikaliziranom metaforom" (1977: 172). Stoga takva podudarnost, koja bi se mogla uvidjeti i u mnogim drugim parovima proizvoljno odabranih pjesama, baš i ne govori u prilog tezi da je riječ o jednoj pjesmi.

Naprotiv, moguće je primijetiti znatna motivska odudaranja koja prelaze i na tematski i na formalni plan. Prva pjesma ističe transcendentalni izvor očiju u prvoj strofi (metaforičke su *zvijezde* asocijativno povezane s metaforičkim *nebom*), a i ljepote gospoje uopće u zaključnoj strofi (*rajske ljeposti*). U strofi koja joj prethodi ističe se *ljubavna patnja*. Zaključak, a i cijela pjesma uopće, upućuju na to da ljepota upravo opjevane gospoje nadvisuje sve ostale i da je

---

rom, čiji su "polovi udaljeni jedan od drugoga ne samo formalno gramatički nego i sadržajno" (Kravar 1978: 235).

30 Tradicionalno bismo *zore dvije rumene* mogli tumačiti kao oči, kao što to čini Lachmann (2015: 20) i kao što se prozirnije vidi u nekim drugim Bunićevim pjesmama (br. 12, 37, 38 i posebno u pjesmi 47). No s obzirom na obuhvatnost i zbog nje proizašlu neodredivost nekih metafora (usp. Fališevac 1987, gdje među primjere takvih metafora svrstava i ovu sintagmu) držimo da ove dvije zore, posebno s epitetom *rumen*, podjednako mogu označavati i rumenilo lica, odnosno dva rumena obraza.

31 Tomasović donosi i popis s brojevima pjesama (njih trinaest) i redaka u kojima se javljaju varijantne sintagme, što uključuje i pjesmu br. 18 (koju, kao što smo imali priliku vidjeti, smatra jednom pjesmom). Uz nju navodi retke 6 i 9 (2004: 132). Pritom je *9* vjerojatno laka omaška ili tipfeler (sintagma se javlja u 8. retku), a nedostaje 29. redak ("Zlatnijem pramom...").

transcendentalna.[32] S druge strane, druga pjesma načelno sadrži iste motive na opisnoj razini, ali uvodi i nov motiv *bijelih ruku*, te prije svega tematizira *ljubavno ropstvo* – koje se u prvoj pjesmi eventualno može naslutiti u 8. retku ili petoj strofi – odnosno *uživanje* u tome, čega nema u prvoj pjesmi, ali je prisutno u drugim Bunićevim pjesmama (br. 9, 33, 59).

Valja primijetiti da se prva polazna pjesma može također svrstati i u onaj tip Bunićevih osmeračko-katrenskih pjesama koje tematiziraju ljepotu drage, a u kojima "svaka metaforička preobrazba jednog detalja fizičkog lika gospoje zauzima jednu strofu" (Fališevac 1995: 177). Tako prva strofa opisuje samo oči, druga kosu, treća lice, četvrta ponovo oči, peta smijeh, a šesta ljepotu uopće. Recimo još da se i figure mogu ritmički i aritmički redati, a "u *Plandovanjima* [se] nalaze potvrde za oboje" (Kravar 2003: 425). Prva bi nam pjesma stoga mogla poslužiti kao primjer pjesme u kojoj se koliko-toliko ritmički pravilno smjenjuju metafore. S druge strane, druga pjesma [18a], ako ne nepravilnije, onda zacijelo ritmički brže uvodi motive, a time i metafore. Usporedbe radi, kako smo u prvoj pjesmi imali tek jednu fizičku karakteristiku u svakoj strofi, tako je u drugoj pjesmi obično tek jedan redak rezerviran za jedan fizički detalj (v. početne retke prve i druge strofe).

Za kraj bismo se htjeli osvrnuti i na Ratkovićevu tezu o povezanosti pjesme 18a i pjesme br. 33. Kao što smo na samom početku istakli, Ratković pjesmu 18a smatra tek trima strofama koje pripadaju nekojoj drugoj pjesmi ili koje bi "mogle [...] biti i varijante naše pjesme broj 33 ('O snježane ruke bile')" (1971: 9). Zajedničke se crte ovih dviju pjesama itekako naziru: obje sadrže motiv *bijelih ruku* i opjevavaju *uživanje u ropstvu*. Usto se obje sastoje od manjeg broja osmeračkih unakrsno rimovanih katrena (18a ima tri, a 33 četiri katrena) i pritom, gledamo li ih izolirano, završni katren pjesme 18a i predzadnji katren pjesme br. 33[33] na prvi pogled podosta i nalikuju. Međutim valja uočiti stanovitu razliku: pjesma br. 33 opjevava i spominje tek jedno fizičko svojstvo gospoje: *bijele ruke*, dočim pjesma 18a uz ruke, kao što smo spomenuli, spominje i druge dijelove tijela. Kao takva, pjesma br. 33 pripada onoj relativno malenoj skupini Bunićevih pjesama koje opjevavaju tek jedan dio tijela, a u koju se 18a nikako ne uklapa. U takvim pjesmama predmetni

32 Takva je koncepcija ljubavnoga odnosa u ovoj pjesmi i očekivana s obzirom na to da je riječ o adaptaciji Petrarkine pjesme koja jasno formulira tu ideju (Kravar 1995: 176) O takvoj koncepciji ljubavi v. i Bogdan 2003: 112–115, a o Bunićevoj uopće usp. Fališevac 1987: 37.

33 "Neka druzi dni provode / u slobodi na sem sviti, / mene žeļa nije slobode / dokli mogu vezan biti." (9–12)

dio tijela redovito se apostrofira (Kravar 1993b: 84), "Bunić apostrofira samo jedan njezin [tj. gospojin] dio" te "reducira pojam ljepote na jedan jedini motiv" (Fališevac 1987: 163; usp. i sljedeći dio rada),[34] a u pjesmi 18a nema ni traga obraćanja kojemugod adresatu od strane lirskoga subjekta. Zbog svega toga držimo da se pjesma 18a ne može smatrati varijantom pjesme 33 – prije svega jer nipošto ne pripada specifičnom tipu pjesme kojemu pripada pjesma br. 33.[35]

V. Apostrofa i instancija lirskoga subjekta

Na kraju prethodnoga dijela rada, a i prije, spomenuli smo apostrofu. Riječ je o figuri izravnoga obraćanja, a kojoj se u recentnijoj teorijskoj literaturi posvećuje sve više pozornosti (usp. Culler 2001 i 2022: 133–134), razmatra se i "kao tvorbeno načelo čitavog pjesništva" (Bagić 2012: 66). U našem se pak kontekstu apostrofa smatra jednim "od čestih i karakterističnih obilježja baroknog stila" (Fališevac 1987: 132), a u Bunića je izrazito učestala, pričem "nema samo funkciju metaforiziranja temeljnog predmetnotematskog konstituensa pjesme, već je često i kompozicijsko načelo" (isto: 133). Primjere mnogih njegovih apostrofa navode i Lachmann (2015: 335) i Fališevac (1987: 133), koja također zamjećuje da su skoro "sve Bunićeve pjesme po obliku izlaganja lirske materije oblikovane kao apostrofe" te se tako "fingira snažna komunikacijska veza između lirskoga subjekta, lirskoga objekta i čitaoca" (isto: 16).

U uskoj svezi s (ne)prisutnošću apostrofe u pjesničkom tekstu stoji dakle i komunikacijski aspekt pjesme. Pišući o hrvatskoj sedamnaestostoljetnoj lirici, Kravar ističe da je njezina retorička forma iznenađujuće jednolika – "hrvatska

---

34 Na prvu loptu kao takve izdvajamo sljedeće pjesme (lako je moguće da nam je koja promakla): br. 5 (prsa), 33 (ruke), 47 (oči), 59 (kosa), 74 (usta). Z. Kravar navodi gotovo iste Bunićeve pjesme za oprimjeravanje tipa pjesme gdje je adresat dio tijela (1993b: 84). No navodi i pjesmu br. 37 (tj. pjesmu o lijepoj crničici, u kojoj adresat jesu između ostaloga usta, ali ne jedini koji se opjevava: "ja ću dike tvê gizdave / spijevat, lijepa crničice", 3–4), a ne navodi pjesmu br. 59 u kojoj se uglavnom apostrofira kosa (v. Fališevac 1987: 135, 163–173).

35 Zanimljivo je i što u nekim rukopisima, a zbog toga i u Pucićevu izdanju, u pjesmi 18a umjesto *bijelijem me rukam* u 30. retku stoji *bijelome ružom* (SPH 35: 93), što između ostaloga ukazuje na to da motiv ruku nije presudan za ovu pjesmu, dočim je u pjesmi br. 33 ključan.

seičenteskna lirska pjesma rado simulira komunikacijske društvene situacije i međuljudske interakcije" (1993b: 81). S obzirom na model lirskoga subjekta i adresata, kao najčešći tip lirske ljubavne pjesme izdvaja 1) izravno, dijaloško izjavljivanje ljubavi, a kao drugi najčešći tip 2) neizravno ljubavno priznanje, koje često ostaje u granicama dijalogičnosti upravo "[p]omoću različitih apostrofa" (isto: 82). Te dvije podvrste pjesme "tvore jezgru lirsko-generičkoga repertoara hrvatske lirike 17. stoljeća. One su posebno česte u Ivana Bunića: valjda se u tri četvrtine ljubavnih pjesama iz njegovih *Plandovanja* ponavljaju generička svojstva pjesme-izjave, pri čemu je omjer izravnih i neizravnih osjećajnih izljeva nesimetričan, i to u korist izravnih" (isto: 83). Tako Bunić Vučić ponovo uspostavlja "naivnost najstarije ljubavne lirike", uporno gajeći "povjerenje u udvaračku liriku i njezinu estetičku djelotvornost" (Kravar 1995: 173). Uz navedene dvije dominantne, Kravar navodi i "dvije vrlo vitalne podvrste", najprije 3) "baladeskne pjesme [...] sa stajališta impersonalnoga pripovjedača", a zatim 4) "izjavnu pjesmu [u kojoj je] adresat lirskoga subjekta i njegovih priznanja [...] neki personificirani dio ženskoga tijela"[36] (1993b: 84). Bunićevu naklonost izravnomu obraćanju i apostrofama primjećuje i Pavličić, koji zaključuje da "obraćanje u drugom licu kao da je za našega pjesnika najprirodniji medij istraživanja" (1995: 64), a zamjećuje i veću učestalost takva obraćanja u osmeračkim pjesmama (isto: 65).

Na temelju u prvom redu Kravarevih zapažanja T. Bogdan pristupa analizi lirskoga teksta u svrhu "uspostav[e] svojevrsne tipologije lirskih subjekata i njihovih odnosa prema adresatima" (2003: 50). Tako lirski glas u pjesmi može biti a) *impersonalan*, u pjesmama "u kojima se ni zamjenicom ni nekim drugim deiktikom ne ukazuje na govornika prvog lica jednine" (isto: 35), može biti zamišljen kao b) *lirsko ja* ili kao c) *kolektiviziran* (isto: 51). Usto se mogu kao podvrste izdvojiti *monološke* pjesme, one koje "nisu opremljene apelativnim signalima" (isto: 72), te *dijaloške*, "obilježene govorom obraćanja [a koje] nazivamo još i invokacijskom ili apelativnom lirikom" (isto). Pritom valja istaći da "[s]lučajevi retoričkog, poslovičnog obraćanja ne mogu zadovoljiti uvjet" dijaloške pjesme (isto: 76), štoviše, "nužno je samo da [obraćanje] bude presudno u oblikovanju [...] govorne perspektive" (isto: 77). Na takav način Bogdan pristupa analizi instancije lirskoga subjekta u kanconijeru Džore Držića (v. isto: 58–144) te u opusima drugih naših renesansnih liričara (v. Bogdan 2012).

36 O ovom tipu govorili smo u posljednjem odlomku prethodnoga dijela rada.

Na tragu svega rečenoga, a potaknuti činjenicom da, koliko nam je poznato, analogna analiza Bunićevih *Plandovanja* nije provedena, vjerujemo kako treba da barem ovlaš razmotrimo komunikacijski aspekt njegovih ljubavnih pjesama, tj. status lirskoga subjekta i prisutnost apostrofe u njima, eda bismo u takvu površno dobivenu kontekstu mogli razmotriti polazne pjesme 18 i 18a. Za našu letimičnu raščlambu, nipošto apsolutnu, podložnu pogreškama i koju bi valjalo razraditi uvrštavanjem i duhovne te prigodne lirike, ograničili smo se na ljubavni dio *Plandovanja* (prvih 75 pjesama, doduše bez polaznih pjesama 18 i 18a, koje ostavljamo za kraj) u kojem razmatramo lirski glas i prisutnost apostrofe.[37]

Prema našim zapažanjima u ljubavnim pjesmama nema pjesama s kolektiviziranim lirskim subjektom.[38]

Manji broj pjesama pripada skupini s impersonalnim lirskim subjektom, njih svega šest: 23, 24, 26, 27, 44, 75. Njih bismo mahom mogli odrediti kao *baladeskne* (usp. gore te Kravar 1995: 177) – sve sadrže iskaze instancija koje su podređene lirskomu subjektu.[39] Prvih pet pjesama i jest napisano u pastoralnoj maniri, u kojima glas preuzimlju bilo pastir Ljubmir bilo Rakle, dočim u antologijskoj pjesmi br. 75 progovara antička Helena. Pjesme ovakva tipa svojim su iskaznim svojstvima uvelike usporedive s impersonalnim pjesmama D. Ranjine, Bunićeva prethodnika, a koje predstavljaju "višerazinski tekst u kojem su doživljajni i pripovjedni subjekt razdvojeni", odnosno "relativno opsežan upravni govor nekoga lika uz kratak kazivačev komentar" (Bogdan 2012: 255). Premda nas ova skupina ne zanima u kontekstu polaznih pjesama 18 i 18a, zanimljivo je dodatno uočiti da se u njima apostrofa, budući da se ne može javiti u iskazima lirskog subjekta što smo ga krstili impersonalnim, redovito pojavljuje u iskazima likova, i to gotovo beziznimno po nekoliko

37 Pitanje je li riječ o monološkim ili dijaloškim pjesmama svakako bi bilo vrlo zanimljivo ispitati u Bunića (vjerojatno ljubavni dio *Plandovanja* sačinjavaju mahom dijaloške pjesme, usp. Kravar 1993b: 82 i Pavličić 1995: 83–84), no određivanje je dijaloških pjesama nešto složenije i zahtijeva pozornije čitanje i ispitivanje (možda i uvođenje posebne podvrste s obzirom na načelno monološke pjesme s tek početnim i/ili završnim dijaloškim momentom, postignutim najčešće upravo apostrofom – usp. Pavličić 1995: 64–65), stoga se zbog opsega rada nismo iscrpno u to upustili.

38 To ne znači da ga nema drugdje u Bunićevoj lirici – lirski je subjekt primjerice kolektivizirano koncipiran u poznatoj pjesmi br. 91 (*Vrhu smrti*): "Budi *nam* spomena: ļudcka su godišta" (1. i 15. redak; isticanje naše).

39 Govor je lirskomu subjektu podređenih instancija u Ratkovićevu izdanju načelno naznačen navodnicima, ali nije u pjesmi br. 23, u kojoj, kao u pjesmi br. 27, tek posljednja strofa nije Ljubmirov iskaz.

puta.[40] U toj manjoj skupini nazire se i izrazita metrička heterogenost, ne odviše svojstvena Buniću: strofe u pjesmi 23 sastoje se od isprepletenih četveraca i osmeraca (4a4a8b4c4c8b), pjesme 24 i 27 jedine su dosljedno osmeračke, pjesma 26 načelno je peteračka s pokojim šestercem,[41] a pjesme 44 i 75 dvanaesteračke su.[42]

Zasebnu bi pak kategoriju lirike dijaloga – a koja bi obuhvaćala "lirske pjesme koje su u potpunosti dijalogične, odnosno čiji likovi izmjenjuju replike bez prisutnosti lirskoga subjekta" (Bogdan 2003: 72) – činila tek pjesma br. 45, koju tvore replike između muškarca i žene, pričem su neparne strofe ženskoga glasa, a parne muškoga. I ona, kao što očekujemo u Bunića, sadrži apostrofu, i to prije svega u prvom retku i početne ženske i početne muške strofe (redci 1, 5). U ovu bi kategoriju mogle spadati podulje pjesme br. 34 (*Kńiga*) i 35 (*Odgovor*), ali su one ipak zasebne sadržajno povezane pjesme u kojoj se replike ne smjenjuju, već se jedino pjesma ženskoga glasa *Odgovor* nadovezuje na prethodnu muškoga glasa; zbog toga ih ne pridružujemo pjesmi br. 45.

---

40 Iznimka je pjesma br. 27, gdje se javlja tek jednom (1. redak), dok se npr. u pjesmi br. 44, u kojoj Raklin iskaz zauzimlje manje od tri retka, pojavljuje dvaput (6–7).

41 Ovu bi pjesmu, a možda i druge s neuobičajenijim metričkim obilježjima, trebalo temeljitije ispitati. Fališevac navodi da su u svakoj strofi te pjesme svi redci peterački, osim trećega retka, koji je šesterac (1987: 88), no u prvoj strofi pjesme na tom je mjestu nesumnjivo peterac ("k bistrom kladencu", 3), a i treći redak treće strofe također se može tako pročitati uz sinalefu ("uz dragu i milu", 17). Inače, od šest pjesama koje na neki način sadrže peterce (usp. isto), polovina (pjesme br. 13, 26 i 45) inkorporira neki oblik ženskoga glasa, što bi svakako valjalo uzeti u obzir pri razmatranju etosa Bunićevih stihovnih oblika (v. i narednu bilješku).

42 S baladesknim pjesmama možemo, vrlo nategnuto zbog malena uzorka, pokušati naslutiti nenaslućenu razliku između unakrsnoga i obgrljenoga rimovanja u osmeračkim katrenima (usp. Pavličić 1995: 62). Pjesme 24 i 27 osmeračke su pjesme s unakrsno rimovanim katrenima *(8a8b8a8b)*, a pjesma br. 23 mogla bi se protumačiti, umjesto kao četveračko-osmeračka pjesma sa strofičko-srokovnom shemom *4a4a8b4c4c8b* (Fališevac 1987: 88), kao osmeračko-katrenska pjesma u kojoj neparni redci sadrže leoninsku rimu (*8aa8b8cc8b*). Priroda li se tome i činjenica da je Bunićeva *Mandalijena pokornica* također ispjevana po shemi *8a8b8a8b*, a da pjesme sa shemom *8a8b8b8a* (v. bilj. 17) ne sadrže iskaze podređene lirskomu subjektu, možemo pretpostaviti da Buniću Vučiću u osmeračko-katrenskim stihovima s kakvom-takvom anegdotalnošću, s likovima i njihovim iskazima, a i sa ženskim glasom, nikako nije dolazila u obzir srokovna shema *abba*. O metričkim specifičnostima baladnih pjesama u još starijoj hrvatskoj lirici v. Kravar 1995: 177.

Preostalih bi 67 pjesama zbog svojih deiktičkih i apelativnih signala tvorilo u Bunića najbrojniju skupinu pjesama, onu s izraženim lirskim ja.[43] U velikoj većini takvih pjesama riječ je o zaljubljenom lirskom subjektu muškoga roda, najčešće je gramatički vidljiv, a ako nije, dade se izlučiti iz konvencionalnosti komunikacijske situacije. Jedino već spomenuta pjesma br. 35 (*Odgovor*) ima ženski lirski subjekt, a najkraća Bunićeva pjesma – pjesma br. 10 od svega dva dvanaesteračka retka[44] – rodno je neodređena, premda vjerojatno ne bismo pogriješili kad bismo je priključili pjesmama muškoga glasa. Ono što je još svojstveno golemu broju pjesama (57) u ovoj skupini jest već spominjana, Buniću više nego draga apostrofa. Najčešće je riječ o nemetaforičkom ili metaforičkom obraćanju jednoj gospoji (usp. Fališevac 1987: 133), koja time čini i najčešći adresat pjesama – takav je slučaj, ako ne griješimo, u 40 pjesama.[45] Istaknimo odmah da je u Bunića unutar jedne pjesme moguća promjena adresata, kao što je slučaj u autoreferencijalnim završetcima s apostrofiranjem pjesme same (Fališevac 1995: 174), u već spominjanim pjesmama posvećenima jednom dijelu tijela ili u pjesmi br. 14 (*Ļuveno uživańe*),[46] koja je izgrađena na učestaloj promjeni obraćanja s jedne na drugu od dviju gospoja. Pjesma ženskoga glasa (35) sadrži, sasvim očekivano, brojne apostrofe dragomu muškom adresatu. U pjesmama koje se ne obraćaju voljenim osobama "nedostatak antropomorfnoga adresata nadoknađuje [se] uvođenjem neživih predmeta i pojava u krug zamjenske publike" (Kravar 1993b: 83), pa tako pronalazimo spomenute metatekstualne apostrofe pjesmama (br. 1, 14, 37, 52, 54, 59, 74), ali i apostrofe dijelovima tijela gospoje (v. bilj. 34), vlastitu srcu (14) i suzama (73). Od živih bića nahodimo apostrofe Amoru, odnosno Ljubavi (br. 19, 21, 41, 51, 53), Kupidu (65), djetetu (57), leptiru (12), stadu (70), a apostrofiraju se i prirodne pojave – zora (61) i vrijeme (64). Gotovo sve pjesme s apostrofama sadrže jednu na samom početku (usp. Fališevac

43 Dakle pjesme 1–17, 19–22, 25, 28–43, 46–74. Problematičnima se mogu doimati kraće pjesme 11 i 17 u kojima se na prvu ne zamjećuju signali koji bi upućivali na određenje lirskoga ja. Međutim obje sadrže u početnom retku apostrofe ("diklice", 1, 11; "gospoje", 1, 17), a budući da apostrofni "vokativ uspostavlja odnos između dvaju subjekata" (Culler 2001: 156), pribrajamo ih ovoj skupini.

44 "Glad mene mori sad, a ļubav zlo davi, / nu mogu trpjet glad, ne mogu ļubavi".

45 Pjesme br. 2–8, 11, 13, 15–17, 20, 25, 29–32, 34, 36–43, 46, 48, 50, 52, 53, 56, 59–61, 68, 69, 71, 72.

46 Valja napomenuti da je tu pjesmu, kao i pjesme br. 40 i 54, možda ipak napisao St. Đurđević, a ne Bunić Vučić (Ratković 1971: 8–9), stoga zaključke izvedene na temelju tih pjesama valja uzimati s dozom opreza.

1995: 167) – u 48 pjesama javljaju se u prvoj strofi. Gledamo li površno, ovih bismo 57 pjesama mogli mahom odrediti kao dijaloške, premda je moguće da u nekoj pjesmi imamo posla s monološkim iskazivanjem s tek jednim poslovičnim obraćanjem.

Valjalo bi obratiti posebnu pozornost na onih 10 Bunićevih ljubavnih pjesama s izraženim lirskim ja koje ipak ne sadrže apostrofu. To su pjesme br. 10, 22, 28, 49, 55, 58, 62, 63, 66, 67; sve se one – osim posljednje (67), bez sumnje dijaloške pjesme zbog jasnih deiksa – mogu odrediti kao monološke. Pritom valja istaći da pjesma br. 49 ipak sadrži apostrofu, ali u podređenoj govornoj instanci, u onome što lirski subjekt u upravnom govoru prepričava da je rekao. Ovim je pjesmama zajedničko svojstvo stih: sve su dvanaesteračke, što se i moglo naslutiti (usp. Pavličić 1995: 65), a iz čega se može zaključiti da je u svim osmeračkim pjesmama apostrofa prisutna. U svakom slučaju riječ je o maloj ali ipak prisutnoj skupini pjesama u kojima izostaje Buniću karakteristična apostrofa i koje su gotovo sve monološke, što je također rijedak slučaj u njegovu ljubavnom pjesništvu.

Sve u svemu, u ovakvu sliku o Bunićevom lirskom subjektu i apostrofama valja nam uklopiti polazne pjesme. Nesumnjivo i pjesma br. 18 i 18a pripadaju najbrojnijoj skupini, onoj s izraženim lirskim subjektom muškoga roda.[47] Obje nam pjesme daju do znanja u više nego konvencionalnom kontekstu – svaka opjevava žensku osobu (prva neimenovanu gospoju, druga često prisutnu Rakle) u koju je zaljubljen subjekt – a u drugoj je pjesmi muški rod eksplicitno i potvrđen oblicima *sužńem* (28), *sužan* (32). No valja obratiti pažnju na neobičnu monologičnost i na (ne)prisutnost apostrofe u polaznim pjesmama.

Prva pjesma sadrži apostrofu odmah u prvoj strofi, u drugom retku, i to prirodi, kao što smo već spominjali, čime se ona personificira. Kao takva uklapa se u one malobrojne no prisutne Bunićeve pjesme koje se obraćaju neantropomorfnomu adresatu. No valja uočiti kako nakon početne dijaloške strofe, s apostrofom i drugim licem (*iznašla si, o naravi*, 2; *uresi*, 4), pjesma prelazi u monološki način izlaganja – ničime se ponovo ne upućuje na obraćanje početno naznačenu adresatu, prirodi, niti se izravno naglašava novi adresat,[48] što u Bunića ne bi bilo neobično, on je tek impliciran. Takva se pjesma, strogo uzevši dijaloška, ali većim dijelom monološka, ističe kao manje tipična u Bunićevu kontekstu, što bi se moglo objasniti već spominjanom činjenicom da je riječ

47 Stoga ih valja prilijepiti pjesmama popisanima u bilješci 43.

48 Valja uočiti da oblik *dođi* u predzadnjem retku pjesme nije imperativ u 2. licu, čime bi se uvodio nov adresat, već imperativ u 3. licu jednine (u značenju *neka dođe*); usp. *dođi kraljevstvo tvoje* u Očenašu.

o adaptaciji Petrarkine pjesme br. CLIX (Tomasović 2004: 127).[49] Međutim, Buniću je više nego svojstvena apostrofa na početku pjesme ipak prisutna.

S druge strane, druga pjesma [18a] još je neobičnija. Već pri početku naglasili smo da Tomasović retke ove pjesme shvaća kao "izravno ispovijedanje [...] osjećaja prema Rakli" (2004: 128). Međutim u toj pjesmi ne zamjećujemo retorička svojstva tipične pjesme-izjave, tj. dijaloške pjesme s gospojom u ulozi adresata. Osim što joj nedostaje Buniću gotovo neizostavna apostrofa, ništa u njoj ne upućuje na postojanje kakva bilo adresata, on se ne dade ni naslutiti kao u prethodnoj pjesmi, a izlaganje je o Rakli očigledno distancirano, dosljedno u trećem licu (*drži Rakle*, 28; *sveza*, 29; *stegnu*, 30; *Rakli*, 35), pričem nema govora o direktnoj ispovijesti. Ona bi po svojem sastavu spadala u navedenu, malne anomalijsku skupinu Bunićevih pjesama koje ne sadrže apostrofu ni u kojem obliku i koje su svojim izlagačkim načinom monološke (v. gore). No njezino pripadanje ovoj skupini predstavlja još veću anomaliju u Bunićevu ljubavnu opusu: sve su ostale monološke pjesme bez apostrofa, kao što smo naveli, dvanaesteračke, a pjesma 18a bila bi dakle jedina osmeračka pjesma bez apostrofe. Možda je upravo ta činjenica nesvjesno navela Ratkovića na pomisao da je riječ o fragmentu ("spomenute tri strofe bez sumnje će pripadati nekoj drugoj pjesmi", 1971: 9), a ona bi mogla i poljuljati uvjerljivost čitave naše dosadašnje argumentacije. Ipak vjerujemo, budući da nema tih zakonitosti koje se pokušavaju naslutiti a koje nisu apsolutne i u svakoj prilici obvezujuće, kako je prije riječ o iznimci koja potvrđuje pravilo. Druga pjesma svakako ne pripada prvoj, ne nalazimo pjesme kojoj bi se mogla "priključiti", čini zaokruženu cjelinu kojoj je eventualno moguće na kraj pridodati Buniću svojstven autoreferencijalni obrat u obliku obraćanja samoj pjesmi (usp. gore) – čime bi se dokinula njezina neuobičajenost i iznimnost – ali što nije nužno za njezino funkcioniranje. No možda je upravo zbog takve neobičnosti pjesma prepisivačkom omaškom (ili čak odlukom) stopljena s prethodnom.

---

49 Petrarkina je pjesma, ako dobro čitamo talijanski, sasvim monološka, a njezina prva strofa, djelimice analogna Bunićevoj prvoj, glasi: "In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'exempio, onde Natura tolse / quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse / mostrar qua giú quanto lassú potea?" (Petrarca 1974: 438), a u prepjevu N. Milićevića: "Iz kojeg dijela neba i iz koje / zamisli Narav uzor je uzéla / za mio lijepi lik, u kom je htjela / pokazat tu sve rajske moći svoje?" (isto: 439). Ona dobro ilustrira da, premda Bunić načelno preuzima monološki način izražavanja i premda obojica personificiraju prirodu, Bunić ne propušta priliku da upotrijebi upravo apostrofu za dodatnu personifikaciju, čime narušava monološki način.

VI. Rukopisno stanje

Prije zaključka nakratko se vraćamo onomu čime smo počeli – Ratkovićevim priređivačkim napomenama – kako bismo razmotrili kakve su prilike da se u rukopisima dogodi stapanje za koje vjerujemo da se dogodilo u slučaju pjesama 18 i 18a.

Pri izdavanju Bunićevih *Plandovanja* problem predstavlja činjenica da je većina pjesama sačuvana tek u znatno mlađim rukopisima, onima iz 18. stoljeća (Ratković 1971: 10). Jedini rukopis nastao za Bunićeva života, onaj koji je pisao O. Mažibradić a koji Ratković označava kraticom *M*, ne sadrži predmetne pjesme (isto: 23). Po svoj prilici najstariji rukopis s pjesmama 18 i 18a jest rukopis *D*, u kojem su one zapisane kao dakako jedna pjesma, i to "u šesnaestercima, u kojemu ih metru Bunić sigurno nije napisao" (isto: 10, v. i isto: 25 i SPH 35: 93). Zanimljivo je da isti taj rukopis pod brojem 5 donosi dvije stopljene pjesme, one koje danas označavamo brojevima 6 i 7, od kojih je prva dvanaesteračka, a druga osmeračka, odnosno šesnaesteračka; istovremeno je u njemu "naša pjesma broj 65 [...] pogrešno podijeljena u dvije pjesme" (Ratković 1971: 25). Do odvojena zapisivanja pojedinih pjesama dolazi i u drugim prijepisima: tako je i pjesma br. 21 u rukopisu *N* "podijeljena na dvije pjesme" (SPH 35: 95), a današnja pjesma broj 74 razdijeljena je u rukopisu *R* i u Pucićevu izdanju (isto: 138).

Od zanimanja nam može biti osamnaestostoljetni prijepis *B*, po čijem rukopisu Ratković zaključuje da ga je pisao Petar Bašić (Ratković 1971: 32). On jedini, koliko nam je poznato, polazne pjesme donosi kao dvije cjeline: našu pjesmu 18 pod brojem 43, a 18a pod brojem 44. (isto: 33). Kao što smo vidjeli, i do stapanja i do razdvajanja pojedinih pjesama u rukopisima svakako je dolazilo, no vjerujemo kako je u ovom rukopisu očuvano izvorno stanje.

VII. Zaključak

Upuštanjem u razmatranje devet Bunićevih strofa za koje se ustalio običaj da se smatraju jednom pjesmom br. 18 i da se tako objavljuju, a koje mi smatramo dvjema odvojenim pjesmama, dotakli smo se i nekih drugih potankosti Bunićeva opusa.

Prije svega smo razmotrili formalna obilježja, pričem smo ponovili Ratkovićevo zapažanje o promjeni rimovanja koje bi bilo izuzetno kada bi se radilo o dvjema pjesmama. Zamijetili smo i glasovna podudaranja koja su lakše

mogla zamutiti granice među pjesmama. Razmotrili smo i kako pjesme funkcioniraju smisleno tek kad su odvojene, a usto smo i sagledali uporabu pojedinih leksema u Bunića (zaključnih čestica *tijem*/*tim*/*zato* te imena *Rakle*) i ustvrdili da mjesta koja oni zauzimaju u pjesmama idu u prilog tomu da je riječ o dvjema pjesmama. Također smo uočili i neke sličnosti, ali i znatne razlike među pjesmama na motivskom i metaforičkom planu i na njihovoj ritmičkoj distribuciji na strofičkoj râvni. Vidjeli smo i kako se polazne pjesme uklapaju u Bunićev opus s obzirom na (ne)prisutnost apostrofe u njima te s obzirom na instanciju lirskoga subjekta i retoričku razinu u pjesmama. Konačno, vidjeli smo da su pjesme zapisane odvojeno i u jednom od rukopisa. Mogli smo vidjeti koliko se mnogo pitanja otvara zagledavanjem u tek jednu-dvije pjesme. Nadamo se da smo jednostavnim i površnim analizama o poziciji leksema, instanciji lirskoga subjekta i sl. dali kakav-takav poticaj drugima za daljnja, opsežnija i složenija, ali zato uvelike plodonosnija i korisnija istraživanja Bunićeva pjesništva, bilo pojedinih pjesama, bilo njegova opusa u cjelini.

Sve u svemu, vjerujemo da sve što je rečeno govori u prilog tomu da se u onome što već više od pedeset godina nazivamo Bunićevom pjesmom br. 18 kriju dvije pjesme. Stoga bi pri daljnjim opisima i istraživanjima pjesničkoga djela Dživa Bunića Vučića bilo najbolje govoriti o njegovim pjesmama 18 i 18a. Pritom se dakako ne oblikuje potpuna i konačna slika čitavoga njegova opusa (usp. npr. bilj. 46 i Ratković 1971: 26), već se nedostižnomu formiranju takve slike pokušava tek malčice doprinijeti.

VIII. *Post scriptum*

Nakon što je zbrda-zdola održano izlaganje i nakon što je napisan ovaj tekst koji se na njem temelji, prof. Tomislav Bogdan, neovisno o tome, održao je vlastito izlaganje o istoj ovoj pjesmi (pjesmama) 25. veljače 2026. pod naslovom *Marginalije uz pjesmu Dživa Bunića "U kôj strani od nebesi"* na znanstvenom kolokviju u povodu 80. rođendana Dunje Fališevac. Premda je zaključak manje-više isti – riječ je o dvjema pjesmama – izlaganje se dakako razlikovalo, od čega je vjerojatno najbitnije navesti sljedeće: profesor Bogdan jače je istakao formalno-kompozicijsku srodnost trokatrenske pjesme 18a s također trokatrenskim pjesmama 16 i 20; dosta je prostora posvetio translatološkom aspektu, uvjerljivo pokazujući između ostaloga da je Bunić u pjesmi br. 18 (izdvoje li se dakako posljednja tri katrena kao zasebna pjesma) vjerniji

izvorniku nego što se dosada mislilo; konačno, osobno je pregledao dostupne mu rukopise, među ostalim i onaj Petra Bašića (*B*), te potvrdio da je u njemu pjesma razdvojena, samo što zaključuje da će prije biti da je Bašić, prepisivač koji je vodio dosta računa oko tekstova koje prepisuje, pritom ih katkad jezično osuvremenjujući, na svoju ruku odlučio zbog smisla odvojiti pjesme. Za vrijeme rasprave nakon izlaganja prof. Morana Čale predložila je mogućnost da je pjesma 18a prijevod kojega madrigala s talijanskoga, na što je prof. Bogdan odgovorio da je to vrlo moguće a da najvjerojatnije *nije* prijevod jednoga od Petrarkinih madrigala. Nakon kolokvija profesor je pročitao ovaj tekst i dao prijedloge za poneke izmjene, na čemu mu ovom prilikom srdačno – konačno skoknuvši iz nespretnih bezličnih konstrukcija i valjda skromne množine u tašto prvo lice jednine – zahvaljujem.

Vrela

Bunić Vučić [Vučičević], Ivan. 1849. “Plandovanja Ivana Bunića Vučičevića vlastel. dubrov. s uvodniem govorom Orsata Počića”. *Dubrovnik*. *Cviet narodnog književstva*, Vol. I. Str. 3–118.

Bunić Vučić [Vučićević], Ivan. 1965. *Gedichte*. Mit einer Einleitung von Renate Lachmann. München: Wilhem Fink Verlag.

Bunić Vučić, Ivan. 1975. *Plandovanja. Pjesni razlike*. *Mandalijena pokornica*. Prir. Franjo Švelec. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.

Bunić Vučić, Dživo. 1995a. *Djela*. Prir. Dunja Fališevac. Zagreb: Matica hrvatska.

Bunić Vučić, Ivan. 1995b. *Izabrane pjesme*. Prir. Ante Stamać. Zagreb: Erasmus naklada.

Bunić Vučić, Dživo. 1998. *Izabrane pjesme* (iz Plandovanja). Prir. Dunja Fališevac. Zagreb: Matica hrvatska.

Bunić Vučić, Ivan. 1999. *Izbor iz djela*. Prir. Tomislav Bogdan. Vinkovci: Riječ.

SPH 35 = *Djela Dživa Bunića Vučića*. 1971. Stari pisci hrvatski, knj. 35. Prir. Milan Ratković. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Literatura

ARj = *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. 1880–1976. Knj. I–XXIII. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Bogdan, Tomislav. 1999. Predgovor. U: Bunić Vučić 1999. Str. 7–11.

Bogdan, Tomislav. 2003. *Lica ljubavi*. *Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike*. *Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.

Bogdan, Tomislav. 2017. "Novi stari prijevodi iz Petrarkina *Kanconijera*". U: *Prva svitlos. Studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 105–128.

Culler, Jonathan. 2001. "Apostrophe". U: *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. London – New York: Routledge.

Culler, Jonathan. 2022. "Promjene u proučavanju lirike". Prev. Andrea Milanko. U: *Teorija lirike* (ur. Andrea Milanko). Zagreb: FF press.

Djamić, Antun. 1962. "Pucićevo izdanje Bunićevih Plandovanja". *Filologija*, No. 3. Str. 41–48.

Fališevac, Dunja. 1987. *Ivan Bunić Vučić*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta – Sveučilišna naklada Liber.

Fališevac, Dunja. 1995. "Tipovi kompozicije u Bunićevim *Plandovanjima*". U: *Smiješno & ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Fališevac, Dunja. 2007a. "*Concetto* kao pojam barokne poetike i pjesnički postupak u hrvatskoj književnosti 17. stoljeća". U: *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Fališevac, Dunja. 2007b. "Književno opremanje stana. Barokni petrarkizam u dubrovačkoj književnosti". U: *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Kravar, Zoran. 1978. Stil hrvatskoga književnog baroka. U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* (ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta – Sveučilišna naklada Liber.

Kravar, Zoran. 1993a. "Ritam u retku i ritam redaka". U: *Tema "stih"*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Kravar, Zoran. 1993b. “Stil i genus hrvatske lirike 17. stoljeća”. U: *Nakon godine MDC. Studije o književnom baroku i dodirnim temama*. Dubrovnik: Matica hrvatska.

Kravar, Zoran. 1995. Najstarija hrvatska ljubavna lirika. *Dubrovnik* VI, No. 4. Str. 171–180.

Kravar, Zoran. 2003. “Jedan dijeljeno s tri. Acutezza u Bunića, Gundulića i Đurđevića”. U: *Hrvatska književna baština* (ur. Dunja Fališevac, Josip Lisac i Darko Novaković). Knjiga 2. Zagreb: Ex libris.

Kulišić, Frano. 1911. *Dživo Bunić Vučićević. Literarno-istorički prilog poznavanju lirske poezije u Dubrovniku u XVII vijeku*. Dubrovnik: Matica srpska.

Lachmann, Renate. 2015. “Hvalospjev ljepoti u pjesništvu Ivana Bunića”; “Ljubav u petrarkizmu i moderni”. U: *Od ljubavi do nostalgije. Ogledi o hrvatskoj književnosti*. Prev. Davor Beganović. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 11–26; 329–349.

Pavličić, Pavao. 1979. “Hrvatska barokna lirika prema renesansnoj”. U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*. Split: Čakavski sabor.

Pavličić, Pavao. 1995. *Barokni stih u Dubrovniku*. Dubrovnik: Matica hrvatska.

Petrarca, Francesco. 1974. *Il Canzoniere* / *Kanconijer*. Prir. Frano Čale. Zagreb – Dubrovnik: Nakladni zavod Matice hrvatske – Hrvatsko filološko društvo – Sveučilišna naklada Liber.

Petrović, Svetozar. 2003. “Metametrička funkcija stihovnih oblika”. U: *Oblik i smisao. Spisi o stihu*. Beograd: Fabrika knjiga.

Pucić [Počić], Medo [Orsat]. 1849. [Uvodni govor]. U: Bunić Vučić 1849. Str. 5–24.

Ratković, Milan. 1971. “Uvod”; “Što je ušlo u ovo izdanje”; “Rukopisi Bunićevih pjesama”; “Izdanja Bunićevih pjesama”. U: SPH. Str. 35: 5–6; 7–13; 23–46; 47–50.

Slamnig, Ivan. 1981. “Razvoj stiha u XVII stoljeću”. U: *Hrvatska versifikacija. Narav, povijest, veze*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Stamać, Ante. 1977. “Džıvo Bunić Vučić u zrcalu metafore”. U: *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Švelec, Franjo. 1975. Ivan Bunić Vučić; Napomena. U: Bunić Vučić 1975. Str. 7–23; 211.

Tomasović, Mirko. 2004. “Intertekstualna sprega Bunićevih *Plandovanja* s Petrarkinim *Rasutim rimama*”. U: *Vila Lovorka. Studije o hrvatskom petrarkizmu*. Split: Književni krug.

Vodnik [Drechsler], Branko. 1909. “Gjivo Bunić-Vučićević. Literarno-historička studija”. *Obzor ilustrovani* II 1, 17. siječnja, 31. siječnja, 14.

veljače: 16–18, 44–47, 88–[90], 121–123.
Vodnik [Drechsler], Branko. 1916. “Iz ‘Plandovańa’ Ćiva Bunića Vučićevića”. *Građa za povijest kńiževnosti hrvatske*, No. VIII. Str. 229–246.

Abstract

The paper analyses Dživo Bunić Vučić’s poem no. 18. The two different parts of the poem have already been noticed by M. Ratković in his preface to the critical edition from 1971, in which he points out that the first six stanzas make up a “poetic whole” and that the remaining three stanzas, which contain a different rhyming scheme, are redundant. Despite that, subsequent scholarly writings (just like the preceding ones) do not pay much attention to the poem and fail to take Ratković’s observations into account, as they still consider it a whole, complete poem. The paper analyses the formal, compositional and stylistic characteristics of the poem and pays attention to the relation between the apostrophe (as a literary device) and the lyrical speaker, whilst comparing all of that with the remainder of Bunić’s love poetry. It does so in hopes of confirming and elaborating Ratković’s observations and to defend the opinion that the poem is, in fact, two poems that blended into one in the manuscripts because of a copying oversight.

Key words: Dživo Bunić Vučić, lyric poem, rhyme, composition, apostrophe, lyrical speaker

Nika Pulig i Anera Ryznar

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
nikapulig@gmail.com
aryznar@m.ffzg.hr

Književnost u fusnoti: o peritekstu i peritekstoidu u prozi Dubravke Ugrešić[1]

Sažetak: Ovaj rad analizira paratekstualne strategije u prozi Dubravke Ugrešić, s posebnim naglaskom na peritekstove: naslove, podnaslove, epigrafe, fusnote i autorske napomene. Polazeći od Genetteove teorije parateksta i njezinih kasnijih razrada u radovima Marie Maclean, Edwarda Maloneyja i Laure Kohlrausch, rad pokazuje kako Ugrešić paratekst sustavno pretvara u aktivan pripovjedni mehanizam koji destabilizira čitateljevu poziciju, iznevjerava žanrovska očekivanja i potkopava autobiografsko čitanje. Analiza obuhvaća žanrovske peritekstove koji fingiraju nepostojeće tradicije (*Život je bajka*, *Štefica Cvek u raljama života*, *Baba Jaga je snijela jaje*), naslove i međunaslove koji funkcioniraju kao ironijski komentar (*Muzej bezuvjetne predaje*) te epigrafe i fusnote koje se u *Lisici* otkrivaju kao "fingirana intertekstualnost" i na kušnju stavljaju čitateljeve hermeneutičke sposobnosti. Oslanjajući se na terminologiju Ivane Buljubašić-Srb, rad primjenjuje distinkciju između peritekstova i peritekstoida kako bi objasnio mehaniku tog prelaska. Zaključuje se da Ugrešićkina paratekstualna poetika počiva na sustavnom iskorištavanju čitateljevog povjerenja u žanrovske i intertekstualne signale te da se u njezinu opusu periferija teksta pretvara u središte interpretativnog događaja.

Ključne riječi: paratekst, peritekst, peritekstoidi, Dubravka Ugrešić, fingirana intertekstualnost, fusnota, epigraf, metafikcija, postmodernizam

1 Ovaj rad je nastao u okviru institucionalnoga istraživačkog projekta *Upotrebe književnosti i razmjene književnih vrijednosti: hrvatska književnost u postsocijalizmu* Filozofskog fakulteta u Zagrebu koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

1. Uvod

"Fusnota je oblik preživljavanja." Ta rečenica iz romana *Lisica* (2017: 105) mogla bi poslužiti kao moto cjelokupnoga Ugrešićkina odnosa prema paratekstu. U njezinu opusu naslovi, epigrafi, fusnote i bilješke sustavno preuzimaju ulogu koja im konvencionalno ne pripada. Oni propituju granicu između fikcije i zbilje, fingiraju autoritet i iznevjeravaju čitateljevo povjerenje u žanrovske i intertekstualne signale. Paratekst stoga kod Ugrešić nije samo "prag teksta", kako ga je definirao Gérard Genette (1997), nego ravnopravna dijegetička razina na kojoj lisičja igra s čitateljem tek počinje. Ovaj rad prati tu igru kroz cijeli opus, od krojačkih peritekstova u *Štefici Cvek u raljama života* pa sve do epigrafa i fusnota u *Lisici*, gdje paratekstualna strategija dostiže svoju najsloženiju izvedbu i gdje fusnota dobiva svoj najpotpuniji smisao.

2. Paratekst i njegovi pragovi

Pojam parateksta i paratekstualnosti u znanost o književnosti uvodi Gérard Genette,[2] a njime označava različite elemente koji prate književno djelo, ali se sami po sebi ne moraju smatrati sastavnim dijelom književnoga teksta. Iako su vizualno odvojeni od glavnog sadržaja, upravo ti elementi omogućuju da se djelo oblikuje kao knjiga. Osim materijalne funkcije, imaju i važnu interpretacijsku ulogu jer pružaju kontekst i usmjeravaju čitateljevo razumijevanje.

Genette razlikuje dvije temeljne skupine parateksta: peritekst i epitekst (1997: 5). Peritekst obuhvaća elemente koji neposredno okružuju djelo, poput nakladničkih dodataka, posveta, epigrafa, predgovora, pogovora, međunaslova i bilježaka. S druge strane, epitekst uključuje sadržaje koji nisu fizički dio djela, ali su s njim povezani putem različitih vanjskih kanala, kao što su intervjui, pisma, dnevnici, predavanja, promotivni materijali, internetske stranice i profili na društvenim mrežama.

Za Genettea su paratekstualni elementi u pravilu periferni i podređeni glavnom tekstu: oni ga prate i dopunjuju, ali mu nisu ravnopravni. Kako sam ističe: "Paratekst je uvijek heteronoman, pomoćni diskurs u službi nečega drugoga što mu daje pravo na postojanje – naime teksta" (Genette 1997: 1).

---

2 Kako ističe Buljubašić-Srb (2024: 70), suprotno uvriježenom mišljenju, neologizam je zapravo formulirao Michael Martins-Baltar 1977. godine. U isto vrijeme termin na sličan način koristi i Ihab Hassan, dok ga Genette prvi put spominje nešto kasnije, u studiji *Introduction à l'architexte* iz 1979.

Novija istraživanja u teoriji parateksta počela su u tim elementima prepoznavati i literarnu vrijednost. Krajem osamdesetih Baetens je pisao o "paratekstualizaciji teksta i tekstualizaciji parateksta" (Baetens 1987: 714), odnosno o brisanju njihove granice, pri čemu paratekst postaje konceptualno važan element teksta i neophodna sastavnica čitateljskog iskustva. Sabine Zubarik, analizirajući suvremeni "roman fusnota", tvrdi da rubni elementi poput bilješki i fusnota u romanima s kraja 20. i početka 21. stoljeća postaju "strukturni sukonstituenti fikcije" (Zubarik 2005: 3) te se emancipiraju od pomoćnog diskursa i ulaze u prostor literarnog oblikovanja. Virginia Pignagnoli pak revidira Genetteovu tipologiju u smjeru literarnih funkcija, pokazujući da materijalni peritekstovi u suvremenoj prozi ontološki destabiliziraju čitanje tako što ogoljavaju posredovanje i konstituiraju napetost između zbiljskog predmeta i fikcijskog konstrukta (Pignagnoli 2014: 97). U domaćem kontekstu iznimno je važna opsežna studija Ivane Buljubašić-Srb (2024) koja ilustrira kako paratekstualni elementi u suvremenome hrvatskom romanu nadrastaju svoju rubnu, pomoćnu funkciju i postaju ravnopravni nositelji pripovjednog i stilskog smisla.

Kao granično interpretativno područje paratekst, dakle, u pojedinim slučajevima ulazi u diskurs pripovijedanja, dok u drugima ostaje izvan njega kao njegov vanjski okvir, zbog čega predstavlja ključno mjesto naratološke analize koje pokazuje da se značenje književnog djela konstituira i izvan samoga pripovjednog teksta (Buljubašić 2017: 19–22). Buljubašić-Srb (2024) pritom uvodi termin "peritekstoid" za one paratekstualne elemente koji su fizički izmješteni iz dijegetičkog prostora, ali mu funkcionalno i semantički pripadaju.

No, za analizu koja slijedi posebno su relevantna tri koncepta koja teoriju parateksta pomiču od opisa prema retorici i poetici. Marie Maclean opisuje "umjetnost perifernog" kao raskorak između autorske namjere i praktične izvedbe parateksta, prostor u kojem tekst govori drukčije nego što je zamišljeno i u kojem se čitatelju otvaraju značenja koja autor nije planirao (Maclean 1991: 273). Edward Maloney, analizirajući fusnote u fikcionalnim tekstovima, pokazuje kako "artificijelni paratekstovi"[3] mogu istovremeno pojačavati mimetičke učinke pripovijedanja i podrivati čitateljevu poziciju, stvarajući napetost koju linearna priča ne može sama razriješiti (Maloney 2005: 62). Laura Kohlrausch, pišući o Borgesu, razvija pojam "fingirane intertekstualnosti" kao reference na fiktivni prototekst koja simulira klasičnu intertekstualnu gestu dok tekst prividno polaže pravo na referencijalnost unutar stvarnosti

3 Maloney koristi termin "artificial paratexts", misleći na paratekstove koji su svjesno konstruirani kao dio fikcijskog aparata teksta.

primatelja (Kohlrausch 2018: 157).

Osobito je važna Maloneyeva distinkcija između mimetičke i sintetičke funkcije artificijelnog parateksta (Maloney 2005: 70). Mimetička funkcija pojačava realističke učinke narativa. To su, primjerice, fusnote koje citiraju vanjske izvore, navode bibliografske podatke ili pojašnjavaju povijesni kontekst te tako uvjeravaju čitatelja da se nalazi u pouzdanom, referencijalnom diskursu. Sintetička funkcija, s druge strane, ističe konstruirani, metafikcijski karakter teksta i upozorava čitatelja da čita fikcionalni artefakt. Maloney pokazuje da artificijelni paratekstovi u postmodernom romanu najčešće obavljaju obje funkcije istovremeno, čime u čitatelju proizvode napetost između uranjanja u pripovjedni svijet i svijesti o njegovu fiktivnom statusu (Maloney 2005: 71). Ugrešić upravo taj mehanizam čitateljskog povjerenja postavlja kao predmet propitivanja.

No ta napetost odmah otvara pitanje o kakvom je čitatelju riječ. Prema Maloneyu, učinak artificijelnog parateksta ovisi o tome prepoznaje li čitatelj fusnotu kao fikcionalni signal ili je prima kao stvarnu, i ta razlika određuje koliko slojeva teksta čitatelj zapravo uočava (Maloney 2005). Maloneyjev model, međutim, ne zahvaća specifičnost Ugrešićkina implicitnog čitatelja, onoga koji isprva poklekne pred mimetičkim aparatom, a potom ga prozre. Taj oscilirajući položaj temeljni je poetički instrument njezine proze.

3. Peritekst kao dijegetički okvir

U romanu *Štefica Cvek u raljama života* iz 1981. paratekstualni je aparat uzdignut na razinu književnog teksta. Upravo zato taj roman služi kao polazište za razumijevanje šireg uzorka koji se ponavlja, varira i radikalizira kroz cijeli Ugrešićkin opus. Roman na samom početku sadrži “Tumačenje raznih oznaka”, svojevrsnu legendu koja uključuje vizualne krojačke simbole i njihovo tumačenje i u kojoj se metaforički povezuje književnokritička i krojačka terminologija. Već je ovdje oformljena metafora pripovijedanja kao šivanja, koja se razrađuje u drugom peritekstu naslovljenom “Krojni arak”, svojevrsnom kazalu romana u kojem svako poglavlje identificira kao određena krojačka radnja. Ti su peritekstovi specifični po tome što su autorski, a ne alografski odnosno nakladnički, i što se značenjski produžuju u prvo poglavlje, u kojem pripovjedačica, koja samu sebe predstavlja kao autoricu, promišlja o izboru idealnog materijala, modela i tehnike za krojenje svoje priče i tako ogoljava vlastiti postupak. Taj metafikcijski peritekstualni okvir zatvara se poglavljem “Završna obrada modela”, koje je oblikovano kao fingirani kritički pogovor i u kojem “autorica” tumači svoje namjere, komentira podrijetlo žanra,

identificira intertekstualne poveznice i smješta priču o Štefici u pripadajući književni kontekst.[4]

Usprkos fizičkoj izmještenosti, peritekstovi u *Štefici* konstituiraju okvirnu dijegezu romana i pripadaju domeni ekstradijegetičkog pripovjedača, pa ih se može smatrati artificijelnim peritekstovima (Maloney) odnosno peritekstoidima (Buljubašić-Srb). Buljubašić-Srb (2024) eksplicitno navodi *Šteficu Cvek* i njezin "Krojni arak" kao paradigmatski primjer peritekstoidnog oblikovanja. U Buljubašićkinu tumačenju razlika između periteksta i peritekstoida funkcionalna je i pragmatička, a ne prostorna, što znači da se oba elementa mogu nalaziti u fizički marginalnim zonama knjige. Peritekst, u Genetteovom smislu, čitanje navigira i kontekstualizira, ali se može izuzeti a da se semantika teksta suštinski ne naruši. Kod peritekstoida takvo isključivanje nije moguće jer je on integriran u fikcijski mikrokozmos te suproizvodi značenje teksta. Upravo to vrijedi za "Krojni arak" kao aktivni sudionik metafikcijskog projekta u kojem su pripovjedni tekst i krojačka terminologija komplementarni semantički sustavi koji se međusobno tumače. U okvirima Maloneyeve tipologije "Krojni arak" funkcionira kao diskurzivni autografski artificijelni paratekst, fiktivni glas koji iznutra razgrađuje instrumentalnost forme koju preuzima i pretvara popis u poetički manifest. Naime, naslov "Krojni arak" obećava kazalo: popis s brojevima stranica, navigacijski aparat koji će pomoći u snalaženju. No što čitatelj pronalazi umjesto toga? *I. O izradi modela: a) izbor tehnike, b) izbor materijala, c) izbor modela.* Zatim *falcanje, futranje, autorski ajneri, fabulativno nadoštukavanje*. Čitatelju koji to prihvati kao navigacijski tekst i nastavi čitati autorica je već u prvim sekundama podmetnula fikciju ondje gdje on očekuje informaciju. Ta gesta predstavlja obrazac koji će se ponavljati kroz cijeli Ugrešićkin opus: fingiranje autoriteta, iznevjeravanje žanrovskih očekivanja, zamućivanje granice između pripovjedačice i autorice.

Jedna od njegovih najindikativnijih pojava je migracija peritekstova koji u novom kontekstu mijenjaju svoju semantičku funkciju. *Slučaj Harms* je tekst koji postoji u dvije inačice: u prvoj kao pogovor prevoditeljice knjizi *Nule i ništice* Danila Harmsa,[5] a u drugoj, proširenoj, kao priča uvrštena u drugo izdanje zbirke *Ljubav je bajka* (2001). No taj je pogovor od početka fikcionalan: pisan je iz perspektive izmišljene prevoditeljice Vavke Ušić, u

4 Sličan postupak nalazimo i u zbirci *Život je bajka*, čije "Autorske napomene" razjašnjavaju intertekstualno podrijetlo i tumače postupak pastiša, te u romanu *Baba Jaga je snijela jaje*, gdje se kritičko čitanje osamostaljuje u trećem poglavlju kao etnološko-mitološka interpretacija prethodnih dvaju.

5 Knjiga je objavljena 1987, a Ugrešić potpisuje izbor, prijevod s ruskog i pogovor.

epistolarnoj formi i u punoj imitaciji Harmsova stila. Isti tekst koji je u jednoj knjizi zauzimao paratekstualni položaj, kao komentar uz strano književno djelo, u drugoj postaje ravnopravna pripovijetka u zbirci. Tom migracijom ne briše se samo granica između komentara i fikcije, nego se razotkriva da ju je paratekstualni okvir od početka simulirao. Retroaktivno se nameće pitanje: nije li i svaki drugi Ugrešićkin pogovor, čak i onaj koji ne oponaša Harmsa, u određenom smislu uvijek već fikcija?

Srodna logika vidljiva je u transformaciji epigrafa u naslove. Rečenica "Baba Jaga je snijela jaje", koja se pojavljuje kao jedan od epigrafa zbirke *Život je bajka* (1983), preuzeta je od Alekseja Mihajloviča Remizova, a u kontekstu zbirke funkcionira kao naklon ruskoj modernističkoj poetici fantastike i bizarnosti čiji stil se u zbirci imitira. No, kad se ista rečenica potom pojavi kao naslov romana objavljenog dvadeset i pet godina kasnije (*Baba Jaga je snijela jaje*, 2008), mijenja svoju pragmatičku vrijednost: ono što je u zbirci bio tuđi glas sada preuzima vlastiti identitet. Citat koji je bio paratekst postaje tekst, a tuđi glas postaje autoričin naslov. Implicitni čitatelj koji poznaje oba teksta čita naslov romana drukčije od onoga koji ga čita prvi put jer u njemu prepoznaje dvostruku ontologiju, Remizovljevu i Ugrešićkinu, i epigraf i naslov.

Još su jedan primjer migracije "kućni duhovi", koji se prvotno pojavljuju kao naslov Ugrešićkine slikovnice za djecu (1988), a potom kao naslov eseja u zbirci *Zabranjeno čitanje* (2002). Pojam se u oba djela objašnjava na sličan način:

> U starom ruskom folkloru postoji običaj: kada stanari napuštaju kuću u kojoj su živjeli, oni pored ognjišta ostavljaju papuče kako bi kućni duhovi, *domovye*, mogli doći za njima. U narodnim vjerovanjima *domovye* su čuvari pamćenja i kontinuiteta. (...) Danas se ne mogu ni sjetiti koliko sam stvari ostavila po tuđim stanovima, uključujući i papuče (*Zabranjeno čitanje*: 207).
>
> Kad se selim – a selila sam se dosad nekoliko puta – u stanu koji napuštam uvijek ostavljam stare papuče ili cipele, kako bi dobri kućni duhovi, ako to zažele, mogli doći za mnom. (*Kućni duhovi*: 2).

Isti se paratekst (a time i motiv) prenosi kroz različite registre – od anegdotalnog, intimnog i svakodnevnog – prilagođenog djeci, do esejističkog i autorefleksivnog, gdje se kroz tematiziranje raspada Jugoslavije i devalvacije književnosti povezuje s iskustvom premještanja, gubitka i kontinuiteta identiteta.

Te migracije peritekstova svjedoče o tome da je Ugrešić svoj paratekstualni sustav gradila sustavno i dugoročno, kao autoreferencijalni mikrokozmos

koji se razvija kroz cijeli opus. Epigrafi, pogovori, bilješke i naslovi ulaze u dijalog unutar opusa, cirkuliraju, mijenjaju uloge i rekontekstualiziraju se. Taj korpusni vid paratekstualnosti, gdje svaki novi paratekstualni element retroaktivno resemantizira one koji su mu prethodili, otvara i poseban tip čitateljskog iskustva koje otkriva nove slojeve u već pročitanim djelima.

4. Žanrovski peritekstovi i fingirana intertekstualnost

Žanrovske odrednice Ugrešić je propitivala već u svojim djelima iz sedamdesetih (zbirka priča *Poza za prozu*) i u prvome romanu (*Štefica Cvek u raljama života*). U obje knjige ona ispisuje žanrovsku ljubavnu priču, ali zapravo posebnost djelā proizlazi iz istodobnog oblikovanja ljubavne priče i ironijskog razotkrivanja samoga pripovjednog postupka, pri čemu se taj postupak kritički propituje u odnosu na književnu tradiciju i očekivanja čitatelja (Dakić 2025: 308).

Priča "Love story" iz knjige *Poza za prozu* (1978) nije klasična ljubavna priča, nego parodija žanra koju u prvom licu pripovijeda neimenovana pripovjedačica. U središtu je odnos između pisca i čitatelja, pri čemu pripovjedačica istodobno slijedi i ironizira očekivanja svog implicitnog čitatelja, razotkrivajući književne konvencije i čitateljska očekivanja (isto: 312).

Sličnom logikom ravna se i naslov *Forsiranje romana-reke* (1988) koji naizgled obećava ambicioznu naratološku formu koju roman programatski iznevjerava, čineći od samog "forsiranja" temeljnu ironijsku gestu. Kako tumači Ivić (2025: 297), "Forsiranje" se može razumjeti kao niz postupaka – prelaženje, pretjecanje, nametanje, zastiranje – koji oblikuju i strategiju fikcije i način njezina čitanja. Roman tako istodobno djeluje iznutra i izvan književnosti, prizivajući i potvrđujući vlastiti, teško uhvatljiv mehanizam proizvodnje značenja.

No uz to implicitno ironiziranje žanra, Ugrešić istovremeno razvija i eksplicitniju strategiju i uvodi žanrovske oznake koje fingiraju nepostojeće tradicije i autore. Žanr se više ne razgrađuje iznutra nego se izmišlja već u peritekstu, pa taj postupak, koji Genette naziva "fiktivnom referencom" (Genette 1997: 179), funkcionira već na razini naslovnice, prije nego što čitatelj uopće zakorači u tekst.

Prvi je takav primjer zbirka pripovijetki *Život je bajka* koja je podnaslovljena kao "metaterxies". U napomenama na kraju zbirke autorica objašnjava da je termin preuzet iz tradicije opata d'Adalberona i da označava kratke, metatekstno-terapeutske priče. Termin, međutim, ne postoji ni u jednom

rječniku ni relevantnom izvoru. Ugrešić izmišlja žanr i konstruira mu lažnu genealogiju, smještajući ga u srednjovjekovnu tradiciju koja mu priskrbljuje autoritet starosti i učenosti. Taj postupak nadilazi konvencionalnu igru s književnom erudicijom čitatelja. Maloney pokazuje da artificijelni paratekst, koji funkcionira kao konstitutivan element teksta, mijenja samu prirodu čitateljskog ugovora. Čitatelj koji ne uoči da *metaterxies* ili Pat Patch ne postoje, zapravo čita semantički okrnjeno djelo, bez jednog od njegovih konstitutivnih slojeva, u Maloneyevu smislu (2005: 61).

Roman *Štefica Cvek u raljama života* nosi podnaslov "patchwork roman". Ta se žanrovska oznaka u autorskim napomenama pripisuje dnevniku izvjesne autorice Pat Patch, prototipu fragmentarne, ženske, usmene i *underground* proze. Ni Pat Patch ni patchwork roman kao definirana žanrovska kategorija ne postoje. Dok se krojački peritekst koji uokviruje roman poigrava s konvencijama oblikovanja knjige, žanrovska oznaka poigrava se s konvencijama književne legitimacije; Ugrešić izmišlja žanr i autoritet, a potom mu pripisuje vlastitu poetiku.

Treći je primjer *Baba Jaga je snijela jaje*[6] (2008), podnaslovljena kao "Mit o Babi Jagi", što sugerira mitsku rekonstrukciju ili preradu bajkovne predaje, dok je roman zapravo parodirana bajka s postmodernističkim slojevima (usp. Ryznar 2010: 314). Podnaslov, dakle, funkcionira kao paratekstualni element koji nudi žanrovsko sidrenje, samo da bi ga tekst potom demantirao.

U svim tim primjerima Ugrešić čini isto – informacije o tekstovima podmeće već u peritekstu, fingiranjem genealogije ili autorstva, čime čitatelju namješta lažni referentni okvir još prije nego što čitanje počne. Žanrovska oznaka koja fingira tradiciju ili autoritet djeluje neopaženo upravo zato što čitatelj žanrovskim signalima vjeruje automatski.

5. Naslovi između reference i ironije

Naslovi u književnim djelima, prema tumačenju Katnić-Bakaršić (1999: 98), imaju višestruku funkciju: sintetiziraju osnovne informacije o predmetu djela (referencijalna funkcija), nastoje privući pozornost recipijenata (konativna

6 Naslov romana *Baba Jaga je snijela jaje* moguće je dijelom razumjeti i kao izvanjski motiviran, budući da je djelo nastalo u sklopu međunarodne edicije *Mitovi*, projekta koji okuplja suvremene autore s ciljem reinterpretacije mitološke građe. U tom kontekstu izbor lika Babe Jage proizlazi iz unaprijed zadanog mitskog okvira, ali ga autorica istodobno preoblikuje i reinterpretira u skladu s vlastitom poetikom i tematskim interesima.

funkcija) i predstavljaju autorovu osobnost i umjetnički izričaj (ekspresivna funkcija).

Kod Ugrešić sve tri funkcije djeluju istovremeno, uvijek s pomaknutim predznakom: referencija je višestruko kodirana, pažnja se privlači iznevjeravanjem očekivanja, a autorski izričaj redovito uključuje ironijski odmak.

Naslov *Muzeja bezuvjetne predaje* pripada, prema Genetteovoj klasifikaciji (1997: 81), tematskoj kategoriji jer izravno aludira na sadržaj djela. Premda se na prvi pogled čini da se referira na konkretan objekt – berlinski muzej posvećen završetku Drugog svjetskog rata – funkcija ovoga naslova ponajprije je simbolička. Upotreba vojnog leksika čita se u okviru trauma koje iz rata proizlaze: gubitka doma, identiteta, jezika, i kroz tu prizmu naslov funkcionira kao višestruko kodiran metaforički okvir koji čitatelju nudi privid stabilne reference, a potom ga u samom romanu suočava s fragmentarnošću i dislociranošću koja taj privid razgrađuje.

Čitatelj koji odmakne dalje od naslova prije prvoga poglavlja nailazi na dva izrazito sugestivna parateksta: fotografiju triju žena, o kojima se na ovome mjestu ne saznaje ništa, te priču o morskome slonu Rolandu iz berlinskog zoološkog vrta i sadržaju njegova želuca, svim nasumičnim stvarima koje je za života pojeo:

> U berlinskom zoološkom vrtu, pored bazena sa živim morskim slonom, stoji neobična vitrina. Pod staklom se nalaze predmeti nađeni u trbuhu morskog slona Rolanda koji je skončao život 21. kolovoza 1961, ili točnije: upaljač roze boje, četiri štapića od sladoleda (drvena), metalni broš u obliku pudlice, otvarač za pivske boce, ženska narukvica (vjerovatno srebrna), kopča za kosu, drvena olovka, plastični dječji pištolj na vodu, plastični nož, sunčane naočale, lančić, opruga (manja), gumeni kolut, padobran (dječja igračka), željezni lanac cca 40 cm, četiri čavla (velika), plastični automobil zelene boje, metalni češalj, plastični bedž, lutkica, pivska limenka (Pilsner, 0,33 l), kutija šibica, dječja papuča, kompas, automobilski ključ, četiri novčića, nož s drvenom drškom, duda-varalica, svežanj ključeva (5 kom.), lokot, plastična torbica za igle i konac (*Muzej bezuvjetne predaje*: 11)

Dok čitatelj pokušava pronaći poveznice među tim predmetima i uspostaviti red i cjelinu, tekst o Rolandu završava izravnom instrukcijom: roman bi trebalo čitati na sličan način, strpljivo, dopuštajući vezama da se uspostave same. Pripovjedačica ovim postupkom anticipira strukturalne osobitosti romana i izravno intervenira u čitateljev interpretacijski proces prije nego što je čitanje uopće počelo.

Rolandova priča uvodi i temeljni paratekstualni postupak koji Sabine Zubarik (2005: 17–18) opisuje kao "dehijerarhizaciju romanesknih struktura". Tekst koji bi po konvenciji trebao biti periferan ili uvodni (uputa za čitanje, inventar predmeta, napomena autorice), preuzima strukturnu i interpretativnu nadređenost nad narativom koji slijedi. Lista predmeta iz Rolandova želuca formalni je model koji anticipira kompozicijsku logiku cijeloga romana: kolažnost, metonimijsku asocijativnost, odsutnost hijerarhije između velikog i malog, historijskog i anegdotalnog. Na taj se način muzejski katalog, sam po sebi paratekstualni žanr, preobražava u narativni princip. Ni *Muzej* kao naslov ne bira slučajno upravo tu instituciju budući da je muzej mjesto u kojemu su predmeti izvučeni iz izvornog konteksta i nanovo raspoređeni prema logici interpretacije, a isto to čini i roman s fragmentima autobiografskog sjećanja.

Sugerirajući slobodnu igru asocijacija, autorica istovremeno nastoji obeshrabriti autobiografsko čitanje, ono koje se u njezinim paratekstovima redovito prokazuje kao manjkavo. Naime, u istoj napomeni stoji da pitanje je li roman autobiografski spada u nadležnost policije, a ne čitatelja, što je formulacija koja iznevjerava konvenciju autorske napomene jednako radikalno kao što napomena o morskom slonu iznevjerava konvenciju predgovora.

Nadalje, *Muzej bezuvjetne predaje* strukturiran je u sedam poglavlja, pri čemu svako nosi njemački naslov.[7] Ta poglavlja nemaju međunaslove i karakterizira ih fragmentarnost: sastavljena su od crtica iz svakodnevice, asocijativnih sjećanja i kraćih zapisa o umjetnosti. Poglavlja s hrvatskim naslovima, s druge strane, čvršće su strukturirana i sadržavaju međunaslove koji tematski označavaju pripovjedačičin odnos prema prošlosti, zavičaju i obiteljskom pamćenju. Ta dvostruka jezična strategija – izmjena njemačkih i hrvatskih naslova – u funkciji je strukturiranja teksta, ali i identitetskog pitanja egzilanta. Pripovjedačica kaže: "Ich bin müde jedina je njemačka rečenica koju zasad znam. U ovom trenutku kao da ne želim naučiti više. Naučiti više znači otvoriti se. A ja još neko vrijeme želim ostati zatvorenom" (Ugrešić 2002: 23). Jezik je ovdje temelj egzilantske distance, ali i simptom unutarnjeg otpora prema asimilaciji, gubitku starog identiteta, kao i prema potpunoj pripadnosti novome. Posljednje poglavlje, koje bi konvencionalno trebalo ponuditi razrješenje, u naslovu sadrži pitanje "Wo bin ich?", čime se implicira da pitanje identiteta ostaje strukturno otvoreno i nedovršeno.

---

7 Nazivi su poglavlja sljedeći: 1. "Ich bin müde", 2. "Kućni muzej", 3. "Guten Tag", 4. "Priče s diskretnim motivom anđela koji napušta prostor", 5. "Was ist Kunst?", 6. "Grupna fotografija", 7. "Wo bin ich?".

Poglavlje “Grupna fotografija” izdvaja se kao primjer izražene ironijske distance pripovjedačice prema vlastitoj prošlosti. Svakoj od bivših prijateljica pripisana je tarot-karta kao međunaslov, pri čemu izbor nije arbitraran: prijateljicama prema kojima je odnos neutralan ili prirodno završen pripisane su karte koje odgovaraju njihovu karakteru, dok su onima opisanima negativno dodijeljene simbolički suprotne ili ironične karte. Međunaslovi su: “Nuša. The Queen of Wands”, “Alma. The Queen of Pentacles”, “Nina. The Page of Pentacles”, “Hana. The Queen of Cups”, “Dinka. The Queen of Swords”, “Doti. The King of Swords”, “Ivana. The Empress”, “Ja. The Fool”. Međunaslov ovdje funkcionira kao autoričin komentar koji čitatelju prepušta da čita između redaka, točnije između međunaslova.

Ta strategija ironijskog odmaka kontinuirano je prisutna i u Ugrešićkinim esejima, gdje naslovi i podnaslovi poput “U boljim kućama se o takvim stvarima ne govori” (*Kultura laži*), “Dobro jutro, luzeri” (*Doba kože*), “Cinici, vratite se, sve vam je oprošteno!” (*Zabranjeno čitanje*) nose isti naboj stiliziranog autorskog komentara. U *Muzeju bezuvjetne predaje* ta se esejistička gesta seli u romaneskni peritekst, potvrđujući da je ironija kod Ugrešić strukturno načelo, a ne površinska oznaka tona.

6. Fusnota i epigraf kroz opus

Fusnota se kao motiv i kao koncept često pojavljuje u Ugrešićkinim esejističkim tekstovima, gdje figurira kao metafora autorstva, a potom i kao način artikulacije položaja pojedinca unutar povijesnih i diskurzivnih okvira. U *Kulturi laži* ona piše: “Knjige kao što je ova nemaju svog pravog kraja. Fusnota, samoobrambena piščeva gesta, pretvara se u iscrpljujuću trku u kojoj trkač nikad ne stiže na cilj. Svaka točka traži status zareza, svaka se rečenica bori za fusnotu. Fusnota se tako pretvara u višestruku metaforu, za književni i za ljudski poraz” (Ugrešić 2002: 215). Taj autopoetički opis fusnote kao geste kojom pisac pokušava obuhvatiti ono što mu izmiče temeljni je ključ za razumijevanje Ugrešićkine upotrebe fusnote. Fusnota kao “oblik preživljavanja” (Ugrešić 2017: 105) istovremeno je egzistencijalna metafora i opis pripovjednog mehanizma.

Epigrafi se u Ugrešićkinom opusu pojavljuju često, premrežuju ga, javljaju se na početku knjige, kao i na počecima pojedinih poglavlja i eseja, te figuriraju kao mjesta na kojima se u najeksplicitnijem obliku uspostavlja njezin intertekstualni dijalog s književnom i popularnom kulturom. *Ministarstvo*

boli otvara se pjesmom Marine Cvetajeve, prvo poglavlje stihovima Ceesa Notebooma, a daljnja poglavlja citatima Wisławe Szymborske, Feride Duraković, Josepha Brodskog, Ive Andrića, pjesmice o pionirima, Nene Mojčinovića, bukvara za prvi razred, Lewisa Carrolla, Franka L. Bauma, a roman završava popisom južnoslavenskih kletvi. *Muzej bezuvjetne predaje* citira Susan Sontag, Gogolja, Kunderu, Šklovskog, Rilkea, Wendersa, Babelja i Harmsa. U esejima je ta citatnost još izraženija: *Zabranjeno čitanje* oblikovano je kao citatni dijalog s likom Eeyorea iz slikovnice o Winniju Poohu, u *Nikog nema doma* svaka je cjelina uokvirena citatom iz *Zlatnoga teleta* Iljfa i Petrova, a u *Europi u sepiji* i *Dobu kože* epigrafi su preuzeti, primjerice, iz školske početnice iz 1957, od Marilyn Monroe, od Nevidljivog komiteta, iz *Ninočke*, iz internetskog rječnika slenga, iz Krležina eseja *Evropa danas* i romana *Na rubu pameti*, od Isaka Babelja, iz Grimmove *Snjeguljice*, od Leonarda Cohena i nepoznatog američkog veterana iz Vijetnamskog rata...

Posebno je ilustrativan primjer *Kulture laži*, gdje epigrafi funkcioniraju drukčije nego u romanima i odmah razotkrivaju poziciju iz koje se govori. Zbirka nastaje u vrlo specifičnom trenutku, neposredno nakon medijske hajke i javnog progona kojem je Ugrešić bila izložena zbog svojih kritičkih eseja o nacionalizmu i ratnoj zbilji devedesetih. U takvim okolnostima i sama knjiga postaje "antipolitički čin" kako ga naziva Jasmina Lukić (2001), a njezini epigrafi su programatska objava pozicije iz koje se taj čin izvodi. Zbirka se otvara dvama epigrafima koji zajedno definiraju etiku i poetiku onoga što slijedi. Prvi je epigraf iz *Antipolitike jednog romanopisca* Györgyja Konráda koji antipolitiku opisuje kao "začuđenost pred grotesknom i besmislenom zbiljom", kao osobni poduhvat ciničnog utopista koji ne zastupa ni stranku, ni državu, ni naciju, koji "nikomu nije dužan polagati račune" i čija je "legitimacija antipolitike jednaka, ni manje ni više, legitimaciji pisanja." Krležin zapis o ratu, s druge strane, nudi pogled odozgo koji u ratnoj stvarnosti prepoznaje iste mehanizme kao u književnosti, te u ljudskoj gluposti vidi "elementarnu, ogromnu, svakodnevnu pojavu" što u ratu niče "kao gljive nakon grmljavine". Vrijedi pritom primijetiti da između ta dva epigrafa stoji i treći – citat iz Ugrešićkinog vlastitog teksta objavljenog u časopisu *Danas*, čime, kako primjećuje Rokolj, "Ugrešić bira svoje suvremenike i svoje mjesto u panteonu" (2018: 10).[8] Preuzimajući Konrádov glas intelektualca koji govori sam za sebe, onkraj stranačkih i nacionalnih spona, i Krležin registar

8 Rokolj (2018) analizira Ugrešićkinu paratekstualnu praksu iz komplementarne perspektive, s naglaskom na esejistiku i na ulogu parateksta – posebno intervjua, bilješki i epigrafa – u uspostavljanju diskurzivnog autoriteta autorice unutar global-

sarkazma i erudicije, Ugrešić će u esejima iz *Kulture laži* sustavno razobličavati nacionalistički diskurs devedesetih. Citiranjem svojih intelektualnih srodnika ona uspostavlja autorsku poziciju koja se, paradoksalno, temelji na prividnom odricanju od izravnog autorskog glasa. Ta antipolitička gesta proteže se i izvan epigrafa. Na poleđini drugog izdanja, umjesto uobičajenih pohvala izdavača i kritičara, nalaze se najgore uvrede koje je autorica dobila na račun svoje knjige, i peritekst se tu pokazuje kao prostor zajedničke autorske i nakladničke strategije kojom se subverzija proširuje izvan samog teksta. Shari Benstock (1983) pokazuje da fusnote i drugi rubni elementi teksta funkcioniraju na granici između onoga što diskurs može reći i onoga što si može priuštiti da kaže. Poleđina *Kulture laži* upravo je takav liminalni element, jer u trenutku kad svaki kritički istup izaziva javni progon, peritekst postaje prostor u kojem se taj pritisak dokumentira i pretvara u argument.

Ugrešićkin odabir sugovornika nije slučajan ni u ostatku njezine proze. Iz perspektive cjelokupnog opusa izbor epigrafa može se čitati kao postupak izgradnje alternativnog kanona. U *Ministarstvu boli* epigrafi prizivaju Marinu Cvetajevu, Jozefa Brodskog, Feridu Duraković i Ceesa Notebooma, glasove disidenata, prognanika i onih koji su pisali s margine i iz rubnih jezičnih prostora. Cvetajeva je umrla u bijedi i progonstvu, Brodski je bio u izgnanstvu, Duraković piše iz ratom razorene Bosne, Noteboom je nizozemski putnik i europski marginalac. Svi ti glasovi stoje izvan središta kanona koji ih se tiču, ruskoga, europskog ili anglosaskog, i govore s mjesta bez moći. Odabirom upravo tih glasova za moto i okvir svojeg romana o egzilu Ugrešić uspostavlja vlastitu književnu genealogiju, onu koju sama kreira nasuprot onoj koju nameću europski književni kanoni. U *Ministarstvu boli* epigrafi stoga funkcioniraju kao protukanonska gesta, diskretan ali sustavan odabir pravih sugovornika.

Ta hibridnost izvora, od visoke književnosti i filozofije, preko popularne kulture, do izmišljenih ili fingiranih izvora, odražava Ugrešićkinu postmodernističku poetiku i njezinu stalnu igru s granicama između stvarnog i izmišljenog teksta. Pišući o povijesti epigrafa u engleskom romanu, Readioff zaključuje da epigraf funkcionira kao "intertekstualna zagonetka puna interpretacijskih mogućnosti čije razrješenje ovisi o čitateljevoj domišljatosti" (Readioff 2023: 156). Ugrešićkini epigrafi tu zagonetku sustavno otežavaju jer dolaze iz toliko različitih registara i konteksta da čitatelj ne može uspostaviti jedinstven interpretacijski ključ, nego mora ostati u stanju produktivne nesigurnosti. Epigrafi kod Ugrešić stoga funkcioniraju kao semantička polja koja

---

nog književnog sustava. Za razliku od tog pristupa, ovaj rad se fokusira na učinke parateksta na čitatelja, a ne na autorsku strategiju samopozicioniranja.

se otvaraju prije samog teksta, a čije se značenje razotkriva tek kroz čitanje, no uvijek djelomično i uvijek s rubom koji ostaje nečitljiv.

7. Paratekstualno čitanje *Lisice*

Ovo poglavlje usmjereno je na paratekstualno čitanje romana *Lisica* (2017), u kojemu međuigra teksta i periteksta konstituira posebnu, metadijegetičku razinu romana, opsegom manju, ali ipak usporedivu s onom u romanu *Blijeda vatra* Vladimira Nabokova, koji je i eksplicitno prizvan u roman tako što mu je posvećeno čitavo jedno poglavlje naslovljeno "Little Miss Footnote". Uz knjigu *Glas* Jacquesa Derridaa, *Blijeda vatra* može se smatrati, ističe Linda Hutcheon (1986: 305), "paratekstualnim klasikom" te jednim od najradikalnijih primjera upotrebe periteksta u oblikovanju pripovjednog teksta, budući da se cijeli konstituira u napetosti između primarnog, umjetničkog teksta i njegovog kritičkog komentara sadržanog u fiktivnim fusnotama i predgovoru.

Lisica se otvara epigrafom koji sadrži citat iz knjige Irine Ferris *The Magnificent Art of Translating Life into a Story and Vice Versa*. Tom citatu, koji govori o pitanju autorske kontrole, čitatelj ne pridaje preveliku pažnju i ne sumnja u njegovu autentičnost, naprosto zato što mu roman isprva za to ne daje povoda. Naime, čim zagazimo u prvo poglavlje, vidimo da se diskurs romana oblikuje kao visokomimetički, kao kombinacija književnog eseja i književnopovijesne studije o Borisu Piljnjaku i ruskoj avangardi. Takav diskurs odlikuje visoki stupanj referencijalnosti, koja se između ostaloga postiže bogatom upotrebom faktografskih fusnota koje vjerno slijede uzuse akademskog stila: u njima se navode bibliografske reference na kritičku literaturu, tumače neke ruske riječi, opisuje povijesni kontekst i izlistavaju biografski podaci o više i manje poznatim piscima. Te fusnote u ovoj fazi čitanja funkcioniraju kao peritekstovi u Genetteovu smislu – rubni, pomoćni elementi koji ovjeravaju diskurs i ostaju izvan dijegetičkog prostora romana. Kako primjećuje Maloney, faktografske fusnote "priskrbljuju autentičnost rukopisu u cjelini pa se ta autentičnost projicira i na one dijelove teksta s manje mimetičkih obilježja" (2005: 31), zbog čega "utječu na status pouzdanosti pripovjedača" (isto: 36). Stoga i čitatelj *Lisice* svoje povjerenje u referencijalnost teksta počinje projicirati i na samu autodijegetičku pripovjedačicu čija životna priča rusistice i spisateljice u egzilu dodatno navodi na mogućnost njezina autobiografskog sidrenja. Drugim riječima, čitatelj

se kreće kroz roman ne sumnjajući ni u autentičnost povijesnih, književnih i biografskih podataka ni u izvantekstualnu referenciju glasa koji govori; njegova jedina dvojba je po čemu je ovo zapravo roman, a ne tek jedan od Ugrešićkinih duljih eseja. Genette primjećuje da je "svaki epigraf uvijek nijema gesta čije je tumačenje prepušteno čitatelju", a budući da je često enigmatičan, njegova se značenja otkrivaju tek kroz čitanje (Genette 1997: 156, 158). Tako funkcionira i citat Irine Ferris, koji čitatelj prihvaća bez sumnje i nastavlja čitati, ne sluteći da će se ta nijema gesta tek naknadno pokazati ključem cijelog romana.

Naime, kada se u četvrtom poglavlju ona ista Irina Ferris iz epigrafa pojavi kao lik, i to u posve začudnom kontekstu, čitatelj naglo postaje sumnjičav te brzopoteznom provjerom otkriva da takva osoba ne postoji, kao što ne postoji ni knjiga iz koje je preuzet navodni epigraf. U tom trenutku postaje jasno da peritekst romana nije ontološki homogen i da autentične fusnote i epigrafi supostoje s onima koje imitiraju njihov stil, ali su zapravo konstitutivni dijelovi romaneskne dijegeze. Fiktivna referenca ostaje neprepoznata zato što je okružena autentičnim peritekstom koji na nju projicira vlastiti kredibilitet, ali i zato što čitatelj epigrafe prima kao konvenciju koja se a priori ne propituje. Riječ je o fingiranoj intertekstualnosti kako ju tumači Kohlrausch, ovdje dovedenoj do vrhunca jer njezino otkrivanje poljuljava to povjerenje i retroaktivno mijenja čitanje cijelog teksta.

Nadalje, opis te Ferrisine fiktivne, žanrovski neodredive knjige sugerira da se radi o parodijskoj inverziji same *Lisice*, njezinom fraktalu ili umanjenoj kopiji. Primjerice, svako poglavlje Ferrisine knjige, tvrdi pripovjedačica, počinje Bulgakovljevim citatom "Hajde, Behemote, daj roman!", istim onim koji kao epigraf stoji na početku četvrtog poglavlja *Lisice*. Zrcaljenje dvaju rukopisa potencira i zrcaljenje njihovih autorica, pa se izmišljena Irina Ferris počinje nadati kao pripovjedačičina dvojnica, jedna od brojnih lisičjih maski za kojima poseže pripovjedačica romana. Ako je lisica temeljna metafora za prijetvornu i lukavu prirodu pisca, onda se ta metafora u pragmatičkom smislu ostvaruje kao čitateljev lov na lisicu – onaj tip autobiografskog čitanja koji je Ugrešić u svojim paratekstovima nastojala suzbiti i koji se u njezinim romanima sustavno prokazuje kao manjkav. No dok čitatelj ganja lisicu i nastoji ju pripitomiti u osobi autorice i njezinoj biografiji, ne uviđa da se i sam uhvatio u lisičju stupicu. Pripovjedačica čitatelja najprije zavodi visokomimetičnim diskursom i zasipa ga faktografskim fusnotama, da bi potom iz samog teksta potkopala referenciju na izvantekstualnu zbilju te osporila tip čitanja koji zanemaruje autoreferencijalnost i ontološku drugost književne zbilje, a svoje iskustvo pripovjednog svijeta ovjerava biografskom i faktografskom

provjerom.[9] Tako će se, nevidljivo uklopljen u fusnotama, u jednoj od njih pojaviti indikativan citat iz romana Konstantina Vaginova o izmišljenom piscu Svistonovu: "Na kraju je osjetio da je definitivno zatvoren u svome romanu. Gdje god bi se pojavio, posvuda je viđao svoje junake. Oni su imali druga prezimena, druga tijela, drukčije frizure i drukčije su se ponašali, ali ih je odmah prepoznavao. Na taj se način Svistonov u potpunosti preselio u svoje djelo" (Konstantin Vaginov, *Trudy i dni Svistonova*, cit. prema Ugrešić 2017: 233). I gle, eto ključa za razmrsivanje ovog lisičjeg čvora: oni koji tragaju za autorom, naći će ga samo u fikciji jer *Lisica* je, kako kaže epigraf od kojega smo krenuli, "umjetnost prevođenja života u priču i obrnuto".

No *Lisica* je i roman o potrazi za glasovima s ruba književnog kanona koji su, kako stoji u jednom drugom, Nabokovljevom epigrafu, "ostali samo fusnote ogromnom, nejasnom, nedovršenom remekdjelu" (Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit. prema Ugrešić 2017: 239). Te fusnote pravi su junaci ovog romana: zaboravljeni pisci, književne udovice i muze, agenti i čitatelji, ta anonimna vojska na kojoj se održava književni sistem, a književna historiografija ih ne bilježi ili o njima nudi pogrešne, nepotpune i proturječne informacije, pa se oni pretvaraju u "hodajuće tekstove koji kolaju uokolo s brojnim revizijama sebe samih" (isto: 231). Ugrešićkin roman pokušaj je književne rekonstrukcije tih biografija koji pokazuje da se, unatoč opetovanom pozivanju na historiografske izvore i tekstove, pravi život književnosti može obnoviti samo kroz fikciju odnosno da se književno pamćenje može sačuvati samo kao priča. Obračun s književnom kritikom i historiografijom koji se odvija u Ugrešićkinom fusnotama stoga je usporediv s onim kod Nabokova, Borgesa i Fowlesa, a fusnote i epigrafi pretvaraju se u ono što Evelyn Fishburn naziva "reading machines" – strojeve za čitanje, generatore interpretacija koji "buše rupe u tekstu kako bi ga prerazmjestili i omogućili drugačije konfiguracije" (Fishburn 2002: 2).

Taj mehanizam Maloney (2005: 111–126) osobito precizno opisuje na primjeru Borgesa, čije fusnote na izmišljene knjige proizvode ontološke nestabilnosti ondje gdje bi se očekivale izvanjske reference. Fusnote grade iluziju erudicijskog autoriteta, a taj autoritet potom ruši granicu između fikcijskog i stvarnog dokumenta, što je istovremeno mimetička i sintetička

9 Takvom čitatelju pripovjedačica na jednom mjestu poručuje: "Prije, u BG (Before Google) epohi, manjak informacija dopunjala je imaginacija. Još do prije samo dvadesetak godina svijet je bio zamamno tajanstven i velik. Danas, poput kakve mehaničke ljame, Internet pljuje u naša lica ravnodušne odgovore. Istina, odgovori su, proporcionalno lakoći s kojom dolazimo do njih, lagašni, nepouzdani i likvidni" (Ugrešić 2017: 192–193).

strategija. U *Lisici* taj obrazac funkcionira na isti način jer faktografske fusnote s početka romana uspostavljaju visokomimetički diskurs romana-eseja o Piljnjaku i ruskoj avangardi, da bi se zatim ta autentičnost počela retroaktivno raspadati uvođenjem Irine Ferris kao fikcijskog lika. Tekst koji je izgledao kao jednoglasna književnopovijesna studija otkriva svoju palimpsestnu narav jer se ispod vidljivog sloja književnopovijesnog diskursa iščitava autoreferencijalni sloj koji problematizira samu mogućnost rekonstrukcije književne prošlosti. Ugrešić, kao i Borges, bira pisanje bilješki o izmišljenim knjigama, oblik koji Borges (1999: 67) opisuje kao čin "razumnijeg, neumješnijeg i ljenijeg čovjeka",[10] ali koji mu omogućuje da destabilizira granicu između dokumenta i izmišljotine i težište književnog događaja premjesti u fusnotu.

Vratimo se još na trenutak fiktivnom epigrafu Irine Ferris. U njemu se iznosi tvrdnja da "prava književna zabava započinje u onom trenutku kada priča izmakne autorovoj kontroli, kada se počne ponašati poput rotirajućih prskalica za travu i prskati u raznim smjerovima; kada trava krene rasti ne zbog vlage, već zbog žeđi za bliskim izvorom vlage" (Ugrešić 2017: 7). *Lisica* pokazuje da Ugrešićkino poigravanje čitateljskim navikama i očekivanjima doista nije apoteoza autorstva i autorske kontrole, već teži tome da potkopa kulturni i tekstualni autoritet autora kao postojanog središta teksta kako bi privilegiralo čitatelja i obnovilo njegovu percepciju. Stoga osnovnu lisičju gestu ovaj roman izvodi izravno iz počela ruskog formalizma i avangarde u čijem se središtu nalazi "izdaja, *ostranenie*, začudnost, razbijanje književnih normi i iznevjeravanje čitaočeva očekivanja. U tom smislu pisac je bio izdajnik, lisica, a metafora izdaje bila je zaštitni znak pravog umjetničkog djela" (Ugrešić 2002: 163–164).

8. Zaključak

Paratekst kod Dubravke Ugrešić od samog početka nadilazi funkciju rubnog elementa koji tekst okružuje i legitimira. Analiza provedena u ovom radu pokazuje da peritekstovi i u njezinu opusu sustavno preuzimaju ulogu koja im konvencionalno ne pripada, destabiliziraju čitateljevu poziciju, fingiraju autoritet i iznevjeravaju povjerenje u žanrovske i intertekstualne signale. Ta strategija počinje već na naslovnici i završava tek kad čitatelj posumnja u ono što misli da zna o tekstu koji drži u rukama.

10 Riječ je o Borgesovom predgovoru zbirci priča *Vrt razgranatih staza* iz 1941.

Kroz analizu smo pratili kako se taj program razvija i radikalizira. Krojački peritekstoidi u *Štefici Cvek* uspostavljaju načelo po kojemu paratekst može biti tekst. Fingirane žanrovske genealogije u *Životu je bajka* i *Štefici* pokazuju da se krivotvorina može smjestiti već u podnaslov. Dvojezični naslovi i tarot-karte u *Muzeju bezuvjetne predaje* paratekst pretvaraju u prostor ironijskog komentara i identitetskog argumenta. Epigrafi u *Kulturi laži* postaju antipolitički čin, a poleđina knjige prostor u kojem se društveni pritisak dokumentira i postaje vidljiv. U *Lisici* sve te strategije dosežu svoju najsloženiju izvedbu jer se faktografske fusnote otkrivaju kao fikcija: fiktivni epigraf kao ključ koji otvara vrata koja ne postoje, a sam roman kao umjetnost prevođenja života u priču i obrnuto.

U svemu tome čitatelj je predmet i sudionik igre. Ugrešić gradi paratekstualne strukture koje računaju na njegovo povjerenje u žanrovske signale i akademski aparat, a potom to povjerenje iskorištavaju kao mehanizam očuđenja. U tom smislu njezina je poetika duboko formalistička, pa i avangardna: *ostranenie* koje prakticira počinje već na pragu knjige i nastavlja se u samom tekstu. Maclean je taj raskorak između autorske namjere i praktične izvedbe nazvala "umjetnošću perifernog", a kod Ugrešić periferija je promišljeno odabran prostor iz kojeg se pokreće cijeli interpretacijski stroj.

Jedan od najslavnijih citata o fusnotama pripada britanskom dramatičaru Noelu Cowardu, koji je jednom duhovito primijetio da je čitanje fusnote u romanu poput silaska niz stepenice da biste otvorili vrata upravo u trenutku dok vodite ljubav. Književna praksa, međutim, pokazuje da fusnote, kao i drugi peritekstovi, mogu bitno utjecati na oblikovanje pripovjednog diskursa, proširiti rubove narativnog okvira, uvesti nove interpretativne modele i postaviti ključna pitanja o prirodi književne komunikacije. Kako primjećuje Maloney, "ako je i istina da nas fusnote tjeraju da 'siđemo otvoriti vrata', mi zapravo nikad ne znamo tko kuca, a još manje kako će njihov dolazak utjecati na ono što se događa kad se vratimo 'gore'." Proza Dubravke Ugrešić iskorištava tu porubljenost teksta kako bi začudila i narušila čitateljeve pretpostavke o statusu teksta te stavila njegove hermeneutičke sposobnosti na kušnju.

U njezinu opusu fusnota, epigraf i bilješka tajna su os teksta, prostor u kojem se književnost bori za opstanak, rekonstruira zaboravljene glasove i osporava vlastitu granicu. Taj borbeni potencijal fusnote Ugrešić sama tematizira u *Lisici*, gdje kaže da se "književne fusnote bore za opstanak kao pijetlovi priučeni za borbu" i da se "sve u nekom času svodi na to tko će koga pretvoriti u svoju fusnotu, tko će koga pofusnotiti, tko će biti tekst, a tko fusnota" (Ugrešić 2017: 241). Fusnota kao "oblik preživljavanja", moto od kojega smo krenuli, jest opis stalnog, neizvjesnog i uvijek iznova otvorenog književnog rata.

Literatura

Benstock, Shari. 1983. “At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text.” *PMLA*, Vol. 98, No. 2. Str. 204–225.

Buljubašić, Ivana. 2017. “Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru suvremene naratologije”. *Anafora*, Vol. 4, No. 1, 2017. Str. 15–35.

Buljubašić-Srb, Ivana. 2024. *Stilski učinci peritekstova i peritekstoida u suvremenom hrvatskom multimodalnom romanu*. Doktorski rad. Osijek: Filozofski fakultet u Osijeku.

Dakić, Mirela. 2025. “Politika žanra – na njezin način”. *Umjetnost riječi*, Vol. 69, No. 2, srpanj – prosinac 2025. Str. 307–322.

Fishburn, Evelyn. 2002. *A Footnote to Borges Studies: a Study of the Footnotes*. Institute of Latin American Studies. University of London.

Genette, Gérard. 1997. Paratexts: *Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harms, Daniil. 1987. *Nule i ništice*. Prev. Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Hutcheon, Linda. 1986. “Postmodern Paratextuality and History”. *Texte-revue de critique et de théorie littéraire* 5 (1986). Str. 301–312.

Ivić, Nenad. 2025. “Politika zmije. *Forsiranje romana reke* Dubravke Ugrešić”. *Umjetnost riječi*, Vol. 69, No. 2, srpanj – prosinac 2025. Str. 297–306.

Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.

Kohlrausch, Laura. 2018. “I have chosen to write notes on imaginary books”: On the Forgery of Textual Sources. U: *Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practices at the Margins of Mimesis* (ur. Daniel Becker, Annalisa Fischer i Yola Schmitz). Transcript Verlag.

Lukić, Jasmina. 2001. “Pisanje kao antipolitika.” *Reč*, br. 64/10, prosinac 2001. Str. 73–102.

Maclean, Marie. 1991. “Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral”. *New Literary History*, Vol. 22, No. 2. Str. 273–279.

Maloney, Edward J. 2005. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach* (doktorski rad). Columbus: The Ohio State University.

Pignagnoli, Virginia. 2014. *Paratexts 2.0: New Perspectives on Twenty-first Century Literary Narrative* (doktorski rad). Venezia: Università Ca’ Foscari.

Readioff, Corrina. 2023. *Epigraphs in the English Novel 1750–1850. Seducing*

the Reader. Edinburgh University Press.

Rokolj, Téa. 2018. "Many a Footnote and Afterword: Dubravka Ugrešić and the Essay." *Open Library of Humanities* 4(1). (pristupljeno 1. travnja 2026)

Ugrešić, Dubravka. 1983. *Život je bajka*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Ugrešić, Dubravka. 1988. *Kućni duhovi*. Zagreb: August Cesarec.

Ugrešić, Dubravka. 1996. *Kultura laži*. Zagreb: Arkzin. (2. prošireno izd. 1999.)

Ugrešić, Dubravka. 2002. *Muzej bezuvjetne predaje*. Beograd: Konzor & Samizdat B92.

Ugrešić, Dubravka. 2002. *Zabranjeno čitanje*. Zagreb: Konzor.

Ugrešić, Dubravka. 2004. *Ministarstvo boli*. Zagreb: Faust Vrančić.

Ugrešić, Dubravka. 2004. *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: Večernji list.

Ugrešić, Dubravka. 2008. *Baba Jaga je snijela jaje*. Zagreb: Vuković & Runjić.

Ugrešić, Dubravka. 2017. *Lisica*. Zagreb: Fraktura.

Ugrešić, Dubravka. 2019. *Doba kože*. Zagreb: Fraktura.

Zubarik, Sabine. 2005. *Paratexte: Fußnoten und Anmerkungen als textkonstituierende Bestandteile neuerer Erzählliteratur* (magistarski rad). Erfurt: Philosophische Fakultät der Universität Erfurt. (pristupljeno 7. ožujka 2026)

Zubarik, Sabine. 2011. "Roman mit Fußnoten." U: P*aratexte in Literatur, Film, Fernsehen* (ur. Klaus Kreimeier i Georg Stanitzek). Berlin: Akademie Verlag.

Literature in the Footnote: Peritext and Peritextoid in the Prose of Dubravka Ugrešić

Abstract: This paper analyses paratextual strategies in the prose of Dubravka Ugrešić, with particular focus on peritexts: titles, subtitles, epigraphs, footnotes, and authorial notes. Drawing on Gérard Genette's theory of paratext and its subsequent developments in the work of Marie Maclean, Edward Maloney, and Laura Kohlrausch, the paper argues that Ugrešić systematically transforms paratext into an active narrative mechanism that destabilises the reader's position, subverts generic expectations, and undermines autobiographical reading. The analysis covers genre-defining peritexts that fabricate non-existent traditions (*Life is a Fairy Tale*, *Steffie Cvek in the Jaws of Life*, *Baba Yaga Laid an Egg*) and titles and subheadings that function as ironic commentary (*Museum of Unconditional Surrender*). It further examines epigraphs that establish authorial positioning indirectly (*Culture of Lies*) and footnotes that, in the novel *Fox*, reveal themselves as "feigned intertextuality" – fabricated references that simulate academic authority and alter the ontological status of the entire text. Drawing on Ivana Buljubašić-Srb's terminology, the paper applies the distinction between peritexts and peritextoids to account for the mechanics of this transformation. The paper concludes that Ugrešić's paratextual poetics rests on the systematic exploitation of the reader's trust in generic and intertextual signals, and that in her work the margins of the text become the centre of the interpretive event.

Keywords: paratext, peritext, peritextoids, Dubravka Ugrešić, feigned intertextuality, footnote, epigraph, metafiction, postmodernism

Đurđica Garvanović-Porobija

Nezavisna filologinja
dporobija@gmail.com

Aktualna hrvatska stilistička kritika poezije

Sažetak: U ovom se radu preispituje svrha i cilj hrvatske aktualne stilističke kritike poezije, smještene između književne kritike i akademske stilističke kritike. Stoga se analiziraju i predstavljaju kritike prominentnih hrvatskih stilističkih kritičara (K. Bagića, T. Lemca, D. Šalata i L. Žigo Španić), čiji diskurzi pokazuju kretanje od literarne do diskurzne stilističke kritike, ponekad i s elementima kritičke diskurzne analize. Iako još ostaje prostora za razvoj interdisciplinarne i kritičke diskurzne analize, dosezi hrvatskih stilističkih kritičara pokazuju značajno umijeće pisanja stilističkih kritika, koje mlađi naraštaj kritičara može nasljedovati. Treći dio rada sadrži praktičan prijedlog pisane aktualne stilističke kritike zbirke pjesama u prozi E. Kovač *kao huia kao voda kao stablo* (2025).

Ključne riječi: aktualna stilistička kritika, poezija, konceptualna metafora, analiza, interpretacija

Uvod

Naslov rada upućuje na njegovu temu i njime će se nastojati odgovoriti na osnovna pitanja u pogledu na aktualnu hrvatsku stilističku kritiku poezije. U prvome je dijelu izloženo razumijevanje aktualne stilističke kritike poezije i njezine funkcije u ovom radu, dopunjeno autoritativnim mišljenjima stilističara. U drugome su dijelu predstavljeni najistaknutiji književni kritičari koji barem dijelom pišu kritike sa stilističkim predznakom. Taj je dio metakritički profiliran i prikazuje obrise i profil tekstova svakog odabranog kritičara/kritičarke, što može unekoliko pokrenuti šire predstavljanje hrvatske aktualne

stilističke kritike i njezinih pravaca. Treći dio čini prijedlog pisanja aktualne stilističke kritike poezije na primjeru nove pjesničke zbirke pjesnikinje Emilije Kovač, koji bi trebao biti primjena naprijed izložena razumijevanja aktualne stilističke kritike korigirana i obogaćena iskustvima hrvatskih i inozemnih stilističkih kritičara. U sve obilnijoj produkciji poezije na hrvatskoj pjesničkoj sceni aktualna stilistička kritika može biti produktivan doprinos prepoznavanju i posredovanju njezine kvalitete.

I.

Znano je da je stilistička kritika grana književne kritike koja se usredotočuje na analizu pretežito individualnog (iako i skupnog) književnog diskurza, pa tako i poetskog, pri čemu drži u fokusu njegovu porabu jezika, stila i retoričkih (ili poetskih) figura te načina na koji to sveukupno pridonosi nutarnjoj organizaciji poetskog diskurza, utjecaju na čitateljstvo i ishodišnom umjetničkom učinku. Treba upozoriti da stilistička kritika nije što i kritička stilistika, grana stilistike koja proučava kako jezični izbori u tekstu reflektiraju i produžuju odnose moći, ideologije i socijalnih struktura fokusirajući se na interakciju između jezika i socijalnog značenja.[1] Također treba podsjetiti da se aktualna stilistička kritika razlikuje od akademske stilističke kritike. Dok se akademska temelji na rigoroznim metodološkim okvirima, i sadrži vrlo pomne lingvističke, semiotičke, retoričke, literarne i diskurzne analize, kao i teorijske rasprave, koje se s akademskom aparaturom objavljuju u akademskim časopisima i monografijama s namjerom da daju dugoročan doprinos stilistici i književnosti, dotle je stilistička kritika koja prati aktualni književni trenutak manjeg obima, fleksibilna, prilagođena široj publici te sadrži i subjektivne kritičarske stavove, koji – dakako – trebaju biti pomno promišljeni i vrijedni, te se objavljuje u književnim tiskanim ili mrežnim časopisima. Ona treba biti, svakako, na tragu akademske i ne bi smjela neoprezno pojednostavnjivati stilske vrijednosti promatranog poetskog diskurza. Zajedno s akademskom stilističkom kritikom i općom književnom kritikom doprinosi

1 Primarni su interesi kritičke stilistike moć, ideologija, društvene strukture, dok su primarni interesi stilističke kritike estetika, stil i umjetnički učinak. Kritička stilistika ovisi o društvenom kontekstu, a stilistička kritika je fokusirana na tekst/diskurz. Kritička stilistika u pogledu na interdisciplinarnost kombinira lingvistiku i društvene znanosti, a stilistička kritika prvenstveno upreže lingvistiku i književne znanosti, iako je u interdisciplinarnim pristupima otvorena također i za društvene znanosti.

deskripciji književnih pravaca i kvalitete objavljenih knjiga te obogaćuje sliku trenutačne poetske produkcije. Ona kao i druge grane književne kritike ima i stanovitu moć da podupre kvalitetne, mlade, a možda i nepravično marginalizirane autore.

Stilistička i "estetička" kritika. Kad kažemo da je stilistička kritika grana književne kritike, valja napomenuti da je ona jednako tako, štoviše prvenstveno, grana stilistike. Njezin dvojni i hibridni karakter ne postavlja je u subordiniran položaj, već je karakterizira kao snažnu primijenjenu i praktičnu granu stilistike. Sama je stilistika kao disciplina već po sebi praktična i usmjerena na tekst, kako kazuje i Katie Wales u svom rječniku stilistike *A Dictionary of Stylistics* (2014) ističući srodnost stilistike i kritike: "U mnogim aspektima, međutim, stilistika je slična književnoj kritici i praktičnoj kritici. Daleko najčešća vrsta materijala koji se proučava jest književna; a pažnja je uglavnom i usko usredotočena na tekst" (2014: 400). I unatoč činjenici da je stilistika danas zakoračila sve smjelije i u područje opserviranja neknjiževnih diskurza, zamjedba o sličnosti s književnom kritikom ostaje i dalje značajnom.

Istaknut ću da je stilistička ili stilska kritika poezije za razliku od književne ili "estetičke", kako ih je daleke 1961. godine razlikovao Franjo Grčević,[2] po svojoj usmjerenosti na tekst nalik na engleski *close reading* ili na francuski *explication de texte*,[3] vjerojatno manje sklona subjektivnim procjenama od "estetičke". Wales će pojasniti narav "objektivnosti" stilistike: "Stilistika je samo 'objektivna' [...] u smislu da je metodična, sustavna, empirijska, analitička, koherentna, pristupačna, dohvatna i konsenzualna" (2014: 400). Ona slijedeći tekst izbjegava rizik impresionističke kritike, što ne znači da je "estetička" kritika, ako je kvalitetna, proizvoljna. Obje kritike, kako u prošlosti tako i danas, mogu biti komplementarne tako što se pojednostavnjeno

2 Usp. Grčević 1963. Prema Grčeviću, obje kritike ujedinjuje stavljanje književnog teksta u središte pozornosti, ne uspijevajući prevladati staru podjelu na *što* i *kako*. Pritom daje prednost stilističkoj/stilskoj kritici uz sljedeće obrazloženje: "Stilska je kritika u pogledu tačnosti i razvijenosti pojmovnog aparata daleko ispred estetičke kritike, okolnost potpuno razumljiva s obzirom na viši stepen nauke o književnosti u sadašnjem času" (1963).

3 U sažetom oksfordskom rječniku književnih termina *(The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms)* iz 2001. stoji pod natuknicom *explication*: "NOVA KRITIKA i u Britaniji pod nazivom *PRAKTIČNA KRITIKA. (...) takva analiza nastoji naglasiti dvosmislenost i složenost teksta, ostavljajući postrani pitanja povijesnog ili biografskog konteksta. Manje je temeljit oblik analize francuska školska vježba poznata kao *explication de texte*, u kojoj učenici daju prikaz značenja djela i njegovih stilskih značajki" (90).

rečeno, stilistička kritika usredotočuje na način organizacije poetskog diskurza, njegovu procesualnost i strategije, dok se "estetička" bavi zamjećivanjem estetičkih/poetičkih koncepata u poetskim diskurzima i njihove aktualnosti te izriče prosudbu o vrednovanju pojedinačnog poetskog diskurza.

Cilj i uloga stilističke kritike. Cilj je stilističke kritike, i akademske i aktualne (praktične), pokazati ne samo kako je organiziran ili ustrojen promatrani poetski diskurz, čime je obilježen i kojom se strategijom upravlja, što se ostvaruje stilističkom analizom, već i čemu služi, to jest čime pridonosi interpretaciji, kako objašnjava i Wales: "Cilj većine stilističkih studija jest pokazati kako tekst 'funkcionira': ali ne samo opisivati formalne značajke tekstova radi njih samih, već kako bi se pokazalo njihovo funkcionalno značenje za tumačenje teksta" (isto). Zanimljive su i znatno starije opservacije Ive Frangeša u tekstu referata *Vrijednosti i granice stilističke kritike*. On upozorava da stilistička kritika ne bi smjela biti sama sebi cilj:

> A kako se stilistička kritika kreće na području izraza, kako je njezino postojanje uvjetovano upravo tim analitičkim aktom dekomponiranja izraza, lako je razumjeti bojazan da se ta kritika ne izrodi u običnu formalističku analizu, pri kojoj bi se zaboravila osnovna istina svake korisne stilističke kritike, istina da je njezin postupak privremen, da je njezina metoda analiza, a njezin cilj sinteza. (1957)

Mnoga lica i profili stilističke kritike. Tijekom povijesti i danas razvili su se razni pravci i profili stilističke kritike i kako je ta činjenica razvidna u akademskoj stilističkoj analizi, tako je i u mogućnostima koje stoje na raspolaganju stilističkom kritičaru koji prati aktualnu hrvatsku ili koju drugu pjesničku scenu, odnosno produkciju, i u ovom trenutku u Hrvatskoj brojne pjesničke zbirke. Pritom je moguće da profil stilističke analize koja dotiče interpretaciju ovisi o kritičaru i njegovom razvijenom kritičarskom instrumentariju, alatu i modelu koji prakticira, ali i o diskurzu zbirke o kojoj piše. Vjerojatno je da će stilistički kritičar biti usmjeren pojedinačnim pjesničkim diskurzom da analizu vodi kao osuvremenjenu lingvostilističku, literarnostilističku ili kao literarnokulturološku, diskurznu ili pak interdisciplinarnu, i druge ako se uzmu u obzir i sve stilističke subdiscipline ili kako se još nazivaju evolutivne prakse, kao što su feministička stilistika, korpusna, kritička, kognitivna, nova povijesna, empirijska, pedagoška, postkolonijalna, računalna itd.

S obzirom na brojne pravce stilistike, stilistička kritika može biti multimodalna i kritičar može odabrati najprimjereniju analizu prema promatranom poetskom diskurzu. Dok se kritičar može opredijeliti za pluralni model

stilističke analize u kritici, s druge strane stižu pozivi da se stilistička kritika zasnuje na temeljima lingvističke stilistike i literarne stilistike kako se stilistika, i njoj pripadajuća analiza, kao znanstvena interdisciplina, a kasnije samostalna disciplina, u svojim začecima prakticirala,[4] ne strahujući u tom slučaju od zamki formalističke analize koja se usredotočuje isključivo na nutarnje elemente poetskog diskurza. Sada bi se stilistika i stilistička kritika mogle ponovno okrenuti suvremenoj lingvističkoj i literarnoj osnovi, dakako ipak obogaćene novim znanstvenim i interdisciplinarnim iskustvima.[5] Znanstvena je zabrinutost u toj dvojbi podijeljena, dok jedni upozoravaju na metodološko rasulo uvođenjem novijih pristupa, dotle drugi vide nužnost prihvaćanja multimodalnosti. Tako za Nørgaard, "multimodalne analize nisu opcija, već očito nužnost modernog doba" i premda razumije uznemirenost koja stoji iza upozorenja da se stilističari trebaju držati jezika, ova suvremena danska stilističarka[6] smatra da se "multimodalna komunikacijska stvarnost s kojom se danas suočavamo ne može zanemariti" (2014: 480).

Koliko je razvidno, danas stilistička kritika podrazumijeva sljedeće ključne točke:

– jezičnu analizu, najčešće leksika i sintakse, i analizu stilskih figura; razmatranje glasa subjekta i poetskog ritma; narativne tehnike (ako je i poetska naracija u fokusu), uključujući gledište, glas pripovjedača i narativni tempo;
– utvrđivanje intonacije (autorskog pristupa) i emotivnog ozračja u tekstu te istraživanje kako oni utječu na percepciju čitatelja i interpretaciju;
– retorička sredstva – analiza retoričkih figura i tehnika kojima se ostvaruju uvjeravanje i utjecaj na čitateljstvo, kao što su retorička pitanja, paralelizmi i ponavljanje;
– kontekstualni utjecaji – razmatranje kako povijesni, kulturalni i socijalni konteksti utječu na stilske izbore autora; ispitivanje kako autorska osobna iskustva i zaleđe oblikuju njihov stil;

4 Usp. Sorlin, koja piše: "Prema Stockwellu, ako se stilistika prije 1990-ih percipirala kao 'interdisciplina', sada je postala 'jedinstvena koherentna disciplina'." (296)

5 O razvoju i pravcima u hrvatskoj stilistici usp. Stolac 2024 i Biti, Marot Kiš i Stanić 2024.

6 Nina Nørgaard je izvanredna profesorica primijenjene lingvistike i direktorica Centra za multimodalnu komunikaciju (CMC) na Odsjeku jezika, kulture, povijesti i komunikacije Sveučilišta Južne Danske. Ona je doktorica engleske filologije (2002) i doktorica multimodalne stilistike (2020).

– interdisciplinarni pristup – za obogaćenje analize inkorporiranje lingvističkog, psihološkog i semiotičkog uvida; provedba *close reading*, diskurzne analize i kritičke stilistike.

Opremljenost stilističkih kritičara. U Hrvatskoj svakako za obuku stilističkog kritičara stoje na raspolaganju uz naše znane starije stilističare kao što su Krunoslav Pranjić i Cvjetko Milanja, radovi akademika Krešimira Bagića, dugogodišnjeg voditelja Katedre za stilistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i njezinog redovnog profesora, posebno njegove tri knjige: *Rječnik stilskih figura* (2012), *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost* (2016) i *Figure i stilovi* (2023) te portal Katedre za stilistiku: stilistika.org. Također je značajna za metastilistiku poezije i knjiga Tina Lemca *O pjesmi pjesmom* (2023), koju predstavljaju Ivan Šunjić u časopisu *Umjetnost riječi* (2023) prikazom pod naslovom "Specijalizirana stilistička studija o poeziji i metaestetskoj književnoj problematici: raritetan i vrijedan književno-znanstveni žanr i doprinos" i Andrijana Kos Lajtman u časopisu *Kolo* 2/2024 svojim prikazom "Sumiranje stilističkih tema". Ovi su prikazi uvod u čitanje i kasnije i stanovitu primjenu Lemčeve knjige. Za stilističkog je kritičara bitno poznavanje temeljnih teorijskih smjernica i modela stilistike koje će, njima opremljen, u načelu ili barem djelomice primijeniti u svojoj analitici poetskih i ostalih književnih diskurza. Svakako je preporučljivo poznavati tri značajna udžbenika na engleskom jeziku: *The Routledge Handbook of Stylistics* (2014), *The Cambridge Handbook of Stylistics* (2014) i *The Bloomsbury Companion to Stylistics* (2016) koje predstavlja već spomenuta Sorlin člankom "Three major handbooks in three years: Stylistics as a mature discipline" (2016), te za drugi od navedenih piše: "Iako nije samo osmišljen da bude 'vodič' za studente, doista je pošteno reći da ne predstavlja priručnik za brzo snalaženje" (296). Vjerojatno je zato prvi češće citiran u literaturi, iako je upravo drugi pravi "zlatni rudnik" za stilističare. Stilistička kritika poetske i uopće književne produkcije za šire čitateljstvo zacijelo je sažeti oblik akademske stilističke kritike te se ne može provoditi bez akademskog stilističkog iskustva ili proučavanja.

Namjena stilističkih kritika poetskih diskurza suvremenih hrvatskih pjesnika. Budući da se aktualna stilistička kritika novih pjesničkih zbirki ili autorskih skupnih poetskih postignuća razlikuje od detaljističke i razvijene akademske stilističke analize i interpretacije po svom obimu i po svom jednostavnijem obliku, ona je usto što posreduje poeziju prvenstveno educiranim recipijentima, koji mogu pratiti temeljnu stilističku analizu, i pedagoški usmjerena poučavajući širu zainteresiranu publiku o elementima i organizaciji poezije

s kojom se susreću. Ona je edukativna i, štoviše, ima utjecaj u pogledu na vrednovanje autora i njihovih pjesničkih produkata za recepciju javnosti i raznih povjerenstava, iako se stilistička kritika u načelu ne bavi vrijednosnim sudovima o pojedinim pjesničkim zbirkama – ona ih analitički predočuje i na taj način može pridonijeti i vrijednosnoj prosudbi. Najposlije, aktualna stilistička kritika je i povratna informacija autorima o jezičnim i literarnim, retoričkim i drugim postupcima kojih možda nisu ni svjesni te ih tako oprema za razumijevanje vlastitih kreacija, kao i za autokritičku procjenu i samovrednovanje vlastitih poetskih radova. Ona je i poticajna i razvojna, ističe poželjne, inovativne i kreativne vidove poezije.

II.

Slijedi predstavljanje najistaknutijih stilističkih kritičara koji pišu aktualne kritike o suvremenim pjesničkim izdanjima u Hrvatskoj. Bit će to niz koji započinje s Krešimirom Bagićem, te slijede Tin Lemac, Davor Šalat i Lada Žigo Španić. Dakako, postoje i drugi zaslužni stilistički kritičari, no za poeziju čini se da su nabrojani temeljna postava.

BAGIĆ, Krešimir

Uz pisanje akademskih radova i fakultetsku nastavu Krešimir Bagić ustrajno je pratio i produkciju suvremene poezije te ju predstavljao pisanjem kritika, posebice maratonski u časopisu *Vijenac* Matice hrvatske u rubrici *Pogled iz Dubrave*. Tako su nastale i njegove dvije knjige *Pogled iz Dubrave* (2017), s tekstovima od 10. siječnja 2013. do 24. lipnja 2015. i *Republika stiha* (2023), s tekstovima kako iz *Vijenca* tako iz drugih objavljenih izdanja, knjiga i časopisa. Knjiga sadrži, kako piše Bagić, “53 kritička eseja i prikaza, koji su nastali od 2015. do 2022. godine” (2023: 11).

Već na početku knjige *Pogledi iz Dubrave* razvidno je da je Krešimir Bagić, kako se i očekuje, stilistički kritičar, te da odgovara i na pitanje koje su teme zamjetne u diskurzu pojedine pjesničke zbirke, a zatim osobito pomno na pitanje kojim jezikom, stilskim postupcima, intonativnim registrom, stilskim i retoričkim figurama autor razvija teme i na kraju i kako stilska arhitektonika utječe na interpretaciju, koji je literarni učinak takve stilske postave i koja joj je funkcija. Temeljni je koncept Bagićeve stilističke kritike literarni i kulturološki, s elementima diskurzne stilistike, čak i kritičke, u pogledu na kontekst. Kako to izgleda u knjizi, evo primjera.

Na samom početku *Pogleda iz Dubrave* nalazi se, drugi u nizu, kritički tekst pod naslovom "*Poeta politikon*" i odnosi se na zbirku pjesama *Zapisi iz pustog jezika* (2011) Branka Čegeca. Navedene elemente poduprijet ću citatima, budući da su iznimno precizni i transparentni i može ih razumjeti i šira publika, što je jedna od prepoznatljivih kvaliteta Bagićeva kritičarskog rukopisa, jer najposlije i poezija nije pisana samo za uzani krug posvećenog čitateljstva.

Tema: "Motivsko-tematska čvorišta knjige su politika i spolnost, stvarnost i literatura, intimni i javni život" (2017: 19).

Provedba tematizacije: "Tematizacija se provodi po načelu suprotnosti. (...) Zbirka je načelno komponirana iz dva paralelna niza pjesama, što je podcrtano i tipografskom gestom – na lijevoj su strani tekstovi pisani velikim, a na desnoj malim tiskanim slovima." (isto)

Interpretacija postupka provedbe tematizacije: "Ta se gesta može mistificirati kao važan hermeneutički signal, kao izraz dubinskog nerazumijevanja (...) između pojedinca i zajednice, između dviju strana ili opcija (...)." (isto)

Jezična karakteristika: leksik označen frekventnim vulgarizmima Bagić obrazlaže ovako: "Vjerojatno to da ustrajava u odmicanju od oficijelnog jezika i prirođene mu pristojnosti, eufemističnosti i krutosti (...)." (isto: 20)

Karakterizacija autorskog i lirskog glasa u pogledu na društveni i ideološki kontekst: "Čegec je *poeta politikon*. On ustrajno brine i govori o ideološkim kontekstima, o stanju stvari... Njegova je klasična gesta (...) revolucionarnost, upravo polemičnost" (isto) i "Čitatelj u pojedinim ulomcima tih tekstova može naći i prepoznavati rečenice, događaje, situacije i likove s aktualne društvene pozornice" (isto). Tako Bagić zacijelo odčitava pozadinski diskurz moći naspram pojedincu koji predstavlja "stoku sitnog zuba" i drugi pol u raspodjeli moći, moćnu vlast i nemoćna pojedinca.

Stilske figure: "Aluzija je oblikovno uporište zbirke, pokretač govora i mišljenja njezina subjekta. (...) Te su aluzije obično parodijske ili sarkastične." (isto: 21)

Stil zbirke: "Pjesnički stil iz zbirke *Zapisi iz pustog jezika*, uz aluzivnost, karakteriziraju eksklamativnost, asindetičnost i antitetičnost." (isto) Zatim slijedi opis svake od tih sastavnica stila i njihova interpretacija pa tako, na primjer, za antitetičnost kazuje: "Posežući za figurama suprotnosti (antitezom, paradoksom i oksimoronom), pjesnik povezuje naizgled nepovezivo, upućuje na neočekivane podudarnosti, iznenađuje, provocira." (isto: 22) Bagićevo znalačko poznavanje figura omogućuje njihovu brzu identifikaciju, ali i njihovu interpretaciju i doprinos u promatranom poetskom diskurzu.

Interdiskurzivnost: "Iskošena sentencioznost koja se krije u navedenim iskazima podcrtava esejističnost i kritički potencijal Čegecova lirskog

idioma." (isto: 23) Bagić tako zamjećuje implicitne sentence u Čegeca i njihovu dekonstrukciju i deformiranje zaradi novih poruka. Promjena diskurza i ustaljenih sentenci način je revolucioniranja društva u malome koja *poeti politikonu* stoji na raspolaganju, što Bagić ne previđa.

Ton diskurza zbirke: Bagić određuje ton prema raspoloženju subjekta, koji je urban, zagrebački, "bez iluzija, umoran i rezigniran", a "njegov bunt je osjenčan ironično-sarkastičnim tonom, tonom koji zrcali iskustvo i svjedoči o neumitnom ponavljanju iste loše stvarnosti" (isto). Tako dakle Bagić zamjećuje odnos poetskog diskurza B. Čegeca i u odnosu na stvarnost te na taj način unosi i elemente kontekstualne stilističke i elemente kritičke diskurzne analize.

Na kraju te stilističke kritike Bagić ističe posljednju pjesmu u zbirci koja pozicionirana na jakom mjestu konačno podvlači poruke raspršene duž cijeloga prethodnog dijela diskurza. Pjesma je, primjećuje Bagić, zasnovana na "metatezi, premetanju slogova" (isto), objašnjavajući je kao metapoetsku uputu o nužnosti "napora tumačenja", a usto još jednom uprizoruje "gotovo apokaliptičnu viziju Hrvatske" (isto: 24).

Čini se da je osobita radost Bagića kao stilističkog kritičara razotkrivanje dobrih i jakih mjesta, razvidna u svim tekstovima zbirke *Pogled iz Dubrave*, kao što je na primjer osobito jasno u kritici zbirke *Zmijski car* (2015) anonimnog poete Svena Adama Ewina, kojega Bagić zamišlja, kaže doslovno "vidi", u bogatoj osobnoj biblioteci punoj pjesničkih knjiga kako virtuozno i duhovito izumljuje nove pjesme na tekstovima postojećih, čime je odmah uputio na podtekst Ewinove poezije, na uskrsavanje znatnog dijela svekolike hrvatske poezije u novom ruhu, izrijekom aksiomatski "da se u istinskoj poeziji jezik i svijet iznova rađaju" (isto: 423). Izričaji "kritičarske radosti" u susretu s tom zbirkom i opusom Svena Adama Ewina prepoznaju se od samog početka kritičkog teksta. Za zbirku *Zmijski car* Bagić piše da je "intrigantna knjiga", da je "književni događaj", da je "domišljen, izgrađen i snažan lirski glas" (isto: 417). Ako svojim autoritetom stilističara Bagić kazuje o jednoj kritici takve izrazite kvalifikacije, onda to sigurno djeluje na čitatelje ili publiku osobito persuazivno. Naravno, u razvoju kritike takve će izjave biti argumentirane navođenjem i analizom "ključnih obilježja Ewinove lirike" koja su: "eruditnost, dijalogičnost, parafrastičnost, autoreferencijalnost i tehnička besprijekornost" (isto: 418).

Premda se ne ustremljuje ni protiv koga osobitim kritičarskim gnjevom, Bagić se ne ustručava spomenuti i slaba mjesta u nekim pjesničkim diskurzima, iako pritom autoironijski i autohumorno sumnja i u vlastitu sposobnost proniknuća u razloge takvih slabosti, a usput možda i kritičara postavlja u

skroman red čitatelja koji mogu, ali i ne moraju razumjeti sve zamisli autora. Tako, na primjer, na kraju kritike "Zarezi, zagrade i crtice u akciji", o zbirkama *Metakmorfoze* (2015) Alena Brleka i *Igra kameleona* (2014) Luke Mavretića, stoji: "Kao što Mavretićevu 'crtičarenju' nisam uspio naći dubljega razloga, tako i njegove (Brlekove – op. moje) sljepljenice i stopljenice prije doživljavam kao izraz želje za leksičkom atrakcijom nego kao funkcionalne i s kontekstom usklađene poetizme. Ne isključujem dakako mogućnost da je problem u meni" (401). Posljednja rečenica je i uza svoju humornost – vrlo etična.

O Bagićevoj nesumnjivo stilističkoj kritici, koja nadrasta samu sebe te zalazi i u kulturološki i društveni kontekst, moglo bi se još pisati dugo i potanko. Napominjem tek na kraju kratkog predstavljanja *Pogleda iz Dubrave* da knjiga sadrži i metakritičke tekstove kao što su tekstovi o radovima Cvjetka Milanje i Davora Šalata. Također je cijela knjiga kritičkih zapisa *Republika stiha* (2023) ispunjena kritičkim tekstovima sa stilističkim predznakom, koja se nazire već i u nekim naslovima kao što su, na primjer, "Disjunktivni stil" ili "Vrtoglavi ples metafora".

LEMAC, Tin

Tin Lemac jedan je od najistaknutijih književnih kritičara sa stilističkim predznakom. Njegova još svježa knjiga *Pečati i kistovi* (2024) zbirka je odabranih kritičkih tekstova o aktualnoj pjesničkoj produkciji što ih je pisao od 2011. do 2021. godine. Prvi je dojam da su svi tekstovi kratki i ekonomični, što doprinosi dojmu jezgrovitosti i promišljenom obziru što ga pisac ima prema publici, odnosno recipijentima koji slušaju ili čitaju njegove kritičke zapise.

No uđe li se pomnije u svijet tih kritika, vidjet će se da one nisu jednostavne i transparentne, već da zahtijevaju i stanovit napor publike. Gotovo svaka kritika sadrži dvije razine, ili dva registra: jedna je stručna, druga gotovo poetska u kojoj se kritičar obraća slušateljstvu i čitateljstvu figurativno i slikovito – možda i stoga da drugu, stručnu razinu učini pristupačnijom i kritiku učini zanimljivom i humanom.

Figurativna razina. Ovdje će se navesti dva primjera, od kojih je prvi sljedeći: "Ova će se zbirka pronaći cijelom u rukama čitatelja, duhovnika i dobronamjernih kritičara, a njezina će poetska zrna zibati se u kolijevci zova, šapta ili molitve" (2024: 11), a drugi: "Lirski junak šeće svojim stavcima kao čovjek pored pruge sluteći vlak u daljini ili odajama svoje unutrašnjosti čiji su stropovi sačinjeni od staklene vune" (isto: 54). U tu se figurativnu razinu mogu ubrojati i naslovi kritičkih tekstova. Već je prvi naslov figurativan i sadrži stanovit oksimoron, kako stoji: "Duhovna svjetovnost Alena Kristića".

Slijedi još nekoliko osobito slikovitih: “Još malo kvasca u stvarnosno tijesto”; “Eci peci rez, ti si mali svijet, a ja mala utežica, eci reži bum”; “(Mito) morfologija tijela” itd. Kritiku o zbirci Svena Adama Ewina *Poslije tebe samo noć* (2020) prati tekstom s naslovom “O ljubavi i erotici humorno i humano” (2024: 133). Tako Lemac privlači čitateljstvo i stvara ozračje ugode u odnosu na potencijalne recipijente.

Stručna razina odaje dojam kompetentnog kritičara koji vlada sofisticiranim poznavanjem teorije, što se očituje i u terminologiji i najposlije katkad i u pozivanju na imena znanih lingvističkih i stilističkih teoretičara kojima podupire svoje stavove. Također se može odčitati nastojanje da teoriju provede u praksi te da literarnostilističku analizu dopuni pa i zamijeni diskurznom. Terminologiju koju koristi i koja je publici nepoznata ponekad objašnjava, a ponekad je ostavlja kao kušnju za publiku nadilazeći njihovu sposobnost poimanja svih termina iz njima nedostatno poznatog područja, povodeći se možda za sedmom smjernicom, to jest imperativom, u Stockwellovu *Stilističkom manifestu* (Stockwell – Carter 2008: 297–299) koja glasi: “Budi zahtjevan!” Kao primjer teksta u kojem ne objašnjava svoje termine, što može značiti da ga jedan dio publike neće razumjeti, može biti sljedeći tekst: “S obzirom na semantičku istovrijednost kumuliranih pronominalnih sastavnica, simulira se izvjesna asemantičnost koja prianja za intimističke zidove pjesme.” (isto: 54) Čini se da je Lemac sklon i samostalnom stvaranju nove ili barem vlastite terminologije, kao što je slučaj u distinkciji između ispovjednog i refleksivnog lirskog iskustva i njemu pripadnih Univerzalija, kako stoji na primjer u ovom citatu:

> U duhovnom predmetnom polju nalazimo raznorodne tematizacije. Većina pripada ispovjednom i refleksivnom lirskom iskustvu (tu sam razliku izoštrio u nekim svojim teorijskim radovima, a ona se prije svega odnosi na odabir i semantizaciju poetske građe; u ispovjednom modusu prevladava empiričnost i /kvazi/biografičnost, dok u refleksivnom Univerzalije). (isto: 11)

U prethodno navedenom citatu razvidna je i autoreferencijalnost i prisutnost kritičarskog *ja* u rečenici, kao i u sljedećem dijelu rečenice: “Takva gesta, koju sam u zadnjoj studiji nazvao *retorizacijom tistva* (predmetna odrednica intimističko-ispovjednog poetskog stila ljubavne podteme /.../)” (isto: 135). U tom se izrazu *retorizacija tistva* također oprimjeruje Lemčeva sklonost ka kovanju novih termina.

Sastavnice Lemčeve kritičke analize. Uza sve navedene karakteristike, ostaje središnje pitanje koje su temeljne sastavnice Lemčeve kritičke analize.

Čitajući njegovu knjigu *Pečati i kistovi*, vidjet će se da je to sljedeći niz istraživačkih i analitičkih pitanja: pozicija lirskog *ja*, istaknut ili nevidljiv dijalog s lirskim *ti*, intonacija govora, stilske figure, sintagmatski i leksički nizovi, poetska sintaksa, metapoetske teme, interdiskurzivnost, duhovni i religijski ili predreligijski svjetonazori koji stoje iza pojedinačnog poetskog diskurza, intimistička poezija, analiza govornih činova i drugo. Te su sastavnice pokazatelji da je Lemac na zacrtanom putu u rasponu od literarnostilističke do diskurzne stilističke kritike, no da još ostaje prostora za sociolingvističke analize i strategije uljudnosti i moći u razmatranim poetskim diskurzima, kako bi ostvario i punu interdisciplinarnost diskurzivne analize i njezin kritički potencijal te time dosegnuo i krajnje ciljeve današnje stilističke kritike.

Humani aspekti Lemčeve kritike. U te humane aspekte svakako treba ubrojiti Lemčevo zauzimanje za marginalizirane pjesnike i njihove pjesničke zbirke. Pišući o pjesničkom diskurzu u zbirci *Otuđeni svijet* (2019) Alke Pintarić, Lemac je smješta unutar duhovnog katoličkog pjesništva za koje kaže da "stoji na marginama suvremenog hrvatskog pjesništva" tumačeći da se to zbiva "zbog velike ekspanzije stvarnosne poetičke matrice i drugih poetičkih iskustava", te nastavlja: "Razlog tomu također su nekritička i neetička ideologizacija poetskog znaka i dežurni skalpeli pojedinih kritičkih osobnosti koje vlastiti svjetonazorski sklop uvode u poetičku analizu i estetsku procjenu pjesme ne suzdržavajući se katkad ni od nipodaštavajućih sudova." (isto: 10) Tako supostavljajući jedan tip diskurza nasuprot drugome koji ga nastoji istisnuti, on se opredjeljuje za onaj koji je marginaliziran. No da to nije slučaj samo s ideologijskim, religijskim i svjetonazorskim bitkama u zaleđu, pokazuje i Lemčevo zalaganje za pjesnikinju Anku Žagar, koju su dvojica čak imenovanih kritičara čitala u njezinim kasnijim zbirkama prateći ih negativnim prosudbama i izričajima kao što su "zamor materijala" i "istrošenost forme i sadržaja". Lemac se usprotivio takvim ocjenama i pozvao na ozbiljnije čitanje pjesničkih zbirki Anke Žagar, kako slijedi:

> Svaka njezina zbirka nudi raznorodne tematizacije koje je potrebno precizno iščitavati jer se u prvoloptaškom čitanju nude iz zbirke u zbirku prepoznatljivi oblici, riječi i stvari sličnih smisaonih pretinaca i suptilnih uznesenja. Ovom se tezom suprotstavljam recentnim čitanjima Žagaričine poezije (...) Takve teze nisu neobične i pojavljuju se zbog genezne Žagaričine poetike, stanovitog predmetno-tematskog inventara, određenog broja stalnih motiva i mitologema. (isto: 160)

ŠALAT, Davor

Izrazito produktivan pjesnik prisutan kako na hrvatskoj tako i na međunarodnoj pjesničkoj sceni, Davor Šalat istodobno je jedan od najzapaženijih književnih kritičara poezije. Objavio je šest knjiga kritičkih eseja o suvremenom hrvatskom pjesništvu: *Odgođena šutnja* (2007), *Posrtanje za alibijem* (2011), *U tigrovoj kući – ogledi o poeziji Tomislava Marijana Bilosnića* (2012), *Zrcalni ogled – eseji i kritike o hrvatskoj poeziji* (2014), *Skeniranje vjetra* (2016), *Povećalo za poeziju* (2021) i *Nijanse* (2025).

Krešimir Bagić je u svom spomenutom kritičkom eseju napisao da Šalat slijedi poetski tekst o kojemu piše, odnosno da je njegova književna kritika imanentna, prema Lešićevoj podjeli na "estetsku, idejnu, etičku, didaktičku i imanentnu" (Bagić 2017: 408). Slijedom takve orijentacije, Šalat se sve tješnje približavao stilističkoj kritici budući da se ona također priljubljuje uza tekst te da u diskurznoj analizi odčitava i kontekstualna zaleđa i time proširuje razumijevanje pojedinih poetskih diskurza. Navest ću nekoliko uvida iz Šalatove pretposljednje knjige kritika *Povećalo za poeziju*, iz njezina drugog dijela pod naslovom "Eseji o knjigama pjesama".

Prva ovdje predstavljena kritika, "Glas tranzicijskih gubitnika", Šalatovo je čitanje zbirke Božice Brkan *obrubljivanje veronikina rupca ili muka 2013.*, objavljene u Zagrebu 2014. godine. Usto što predočuje tematsko-motivski križni put od 18 postaja koji interpretira u njegovoj protegnutoj i hiperboličnoj dužini kao dugotrajniji od izvornog te time i mukotrpniji, Šalat upućuje na stvarno zaleđe diskurza te zbirke, na brodolom tekstilne industrije i tekstilnih radnica. Takva socijalna situacija u poetskom diskurzu reflektira diskurz pogođenih radnica, posebice u iskazima i naraciji glavne lirske protagonistice/subjekta, ali i u kazivanju drugih likova koji "njezinu sudbinu iznose iz svojih perspektiva" (2021: 233). Uz "naglašena narativna obilježja" Šalat zamjećuje da u tom višeglasju i poliperspektivnosti "knjiga stječe i dramski karakter", prikazujući sve uloge kao lica "u drami propadanja jedne žene kao sinegdohe svih gubitnika" (isto). Tako uz polidiskurz – lirski, narativni i dramski – Šalat zamjećuje i stilsku figuru sinegdohu s njezinom funkcijom. Nakon toga usredotočuje se na jezično-stilsku analizu idiolekata koji se međusobno suprotstavljaju i predstavljaju likove koji ih govore. Šalat tako povezuje dramu opstanka s "dramom jezika, bolje rečeno raznih jezika koji se mimoilaze u generacijskim i statusnim jazovima" (isto). I ono što je rezultat te jezične "bahtinovske heteroglosije" jest "babilonska rascijepljenost i ranjenost svijeta" i to su "ljudi koje oblikuje tegobna stvarnost" (isto). Tako Šalat u sudarima različitih diskurza ne previđa socijalnu patnju u interdiskurzivnom presijecanju

što ga je pjesnikinja Božica Brkan uspjela oživjeti, već je razotkriva kroz i iza govora glavne lirske kazivačice i drugačijih, razlikovnih govora, slengova i standarda ostalih likova (kćeri, bivše kolegice, tajkuna i dr.). Da zamjećuje u tim interakcijama također odnose diskurza i moći svjedoči i dodatno izdvajanje dviju perspektiva: glavne kazivačice – subjekta (iz žablje perspektive) i Boga koji je zavijen u šutnju (iz ptičje perspektive) i kojeg lirska protagonistica svojim idiolektom proziva da mu je "lefko odzgor gledeti" (isto: 234). Božju šutnju i ljudsku patnju Šalat prepoznaje i kao univerzalno ljudsko pitanje te tako otkriva posvemašnju egzistencijalnu muku ljudskog roda svojom krajnjom interpretacijom.

Iz te je kritike razvidno da Šalat uz analizu poetskog diskurza koji se promeće u polidiskurz i stilsku figuru sinegdohu te uočavanje suodnosa i suprotstavljanja prisutnih idiolekata što ih izgovaraju predočeni likovi, uočava i socijalnu i individualnu patnju manje obrazovanih tekstilnih radnica. Možda je s korakom dalje u analizi mogao zaći i u feminističku kritiku, kojoj je nadomak rečenicom: "Upravo ta žena kao sinegdoha društva i arhetip ženske i majčinske brige za opstanak života kao takvog (...)". U slučaju protagonistice i u njezinoj monološkoj molitvi Šalat prepoznaje egzistencijalističku muku isticanjem "brige za opstanak života kao takvog", te u nastavku rečenice primjećuje i, "duboku etiku njezine egzistencijalističke borbe" (isto).

Šalat o autoričinu stilu, uzimajući terminologiju funkcionalne stilistike, kaže da se ona "gotovo u potpunosti oslanja na razgovorni stil pisanja kojeg obilježuju neposrednost, osobnost, prirodnost, emotivnost, nezavršene rečenice, digresije, poštapalice te, u leksičkome smislu, kolokvijalizmi, vulgarizmi, žargonizmi" (isto: 235). Zbog naravi teme odnos teksta prema stvarnosti je izravniji, a njezin diskurz nosiv autentičnošću više nego ljepotom.

Drugačija je i posrednija pjesnička zbirka Andrijane Kos Lajtman, koju kao pjesnikinju Šalat prati kritikom te se tako u *Povećalu za poeziju* nalazi i kritika njezine zbirke *Stepenice za Stojanku K.* (2019) u kojoj je, prema Šalatu, "najveća vrijednost ove knjige da se o dubinskim temama osobnog i društvenog postojanja govori kombinacijom neizravnih, metaforičkih sugestija i izravnih referencija koje autorica iznosi deskriptivno, a ne odveć afektivno" (isto: 349). Na početku pak te kritike Šalat zamjećuje "disciplineriranje metafore", koja se ne ostvaruje ni providno ni hermetično, već autorica nalazi srednji i uvjerljiv metaforički izričaj. No iako sve navedeno nosi stilistički predznak, on još bolje dolazi do izražaja uočavanjem i analizom, kako ih naziva, (mikro)narativnosti i diskurzivne raznovrsnosti (isto: 346/347). Kod ove potonje tako, na primjer, između brojnih odrednica tog poetskog diskurza nalazi "suptilnu suigru ritma i značenja" promatrajući versifikaciju i figurativnost u

međuodnosima. Po svemu, Šalat ne nastoji samo uočiti strukturne osobine, figure i jezično-stilske karakteristike već ih promotriti i istaknuti u njihovim intradiskurzivnim suodnosima. U kritici zbirke *Plava i smeđa knjiga* (2021) iste autorice, objavljenoj nakon izdanja *Povećala za poeziju*, Šalat objašnjava referencijalni naslov te ga naziva tautologijom, jer taj naslov nije samo referencija ili upućivanje na Wittgensteinove "knjige" nego i posvemašnje poistovjećivanje, u skladu s Wittgensteinovom analitičkom filozofijom. Tautologija je klasična stilska figura, a ovdje joj je Šalat posredovanjem Franje Nagulova dao i novije lice. Potom nakon kontekstualizacije naslova Šalat iskazuje da je po njegovoj prosudbi najvažnija kvaliteta te zbirke "posvemašnja isprepletenost slikovitosti i refleksivnosti" te ih analizira. Također tumači i profil i funkciju "deskriptivnosti, asocijativnosti i metaforičnosti" što ih nalazi u zbirci te opisuje subjekt za koji piše da je "egzistencijalistički", povlačeći pitanja o odnosima diskurza i subjekta. Također zamjećuje da uz intertekstualnost i citatnost kao odlike postmodernizma taj diskurz nosi i "(kasno)modernističku senzibilnost" i poetiku, ističući u toj potonjoj "prevlast tamne osjećajnosti", koju onda analizira i tumači, kao i temeljne odnose u raznovrsnim diskurznim sastavnicama, ulazeći u intimističku narav tih odnosa i njihov psihološki profil. No ono što je kod Šalata s gledišta ovog rada značajno jest njegov eksplicitan iskaz o stilističkom pristupu koji nastoji provesti u svojim kritičkim esejima i zapisima. Takav bi iskaz mogao biti sljedeći, koji imenuje stilističko-diskurzivni pristup kao onaj kojemu on teži, uz ustaljene i nove literarne i jezikoslovne vrste stilističke kritike:

> U stilističko-diskurzivnom smislu u *Plavoj i smeđoj knjizi* dominira kontrolirani i ekonomični izričaj. On kombinira dokumentarističke segmente i nešto razvedeniju sintaksu, nizanje imenskih sintagmi koje se nadovezuju jedna na drugu ili se jukstaponiraju u stilu filmskih rezova, apstraktniju refleksivnost isprepletenu s izrazitom metaforičnošću, suzdržanu, ali razmjerno čvrstu perspektivu subjektice u iskazu, slobodni stih srednje dužine koji se lomi na gramatički logičnim mjestima. Pjesnička struktura tako pulsira između deskriptivnih i mikronarativnih te refleksivnih i visokoretoričnih dijelova, punih metafora, poredbi, gradacija, kontrasta, proverbijalnih izraza. (Šalat 2022)

ŽIGO ŠPANIĆ, Lada

U ovom je odabiru književnih kritičara koji pišu stilističku kritiku, u cijelosti ili djelomice, i kritičarka Lada Žigo Španić, koja je znana na književnoj sceni i kao spisateljica. Njezina nedavno predstavljena knjiga eseja i kritika *Život među koricama* (2024) uz eseje o potvrđenim imenima u hrvatskoj i svjetskoj književnosti i suvremenim hrvatskim prozaistima, u trećem dijelu, "Ronjenje u poeziji", donosi niz kritika i prikaza pjesničkih zbirki suvremenih pjesnika (D. Žilić, D. Šalat, E. Fišer †, B. Jelušić i B. Brkan, M. Grubić, D. Štambuk i A. Horvat). Prvo što će se zamijetiti u njezinu kritičarskom diskurzu jest da je samosvojan, meditativan, obziran prema čitatelju, štoviše da odaje kako je kritičarka istodobno i uz pjesnika zbirke koju predstavlja i uza njezine čitatelje te da unatoč tome ostaje i kompetentno uza svoju kritiku. Njezin pristup je pun poštovanja, a svaku predstavljenu knjigu promatra kao učitelja od kojega svi – često u prvom licu množine – primaju dobrobit i bogatstvo. U svojoj kritici Žigo Španić nema praznog hoda i kao što je K. Bagić izrekao za D. Šalata da je njegova kritika imanentna tekstu koji predstavlja, ista se kvalifikacija može primijeniti i na Žigo Španić, čemu pridonose primjereno odabrani citati iz promatranog poetskog diskurza.

Metodički počeci. U svom pisanom obraćanju publici Žigo Španić primjenjuje spoznaje iz pedagogije, posebice metodike književnosti, kao i retorike, u nastojanju da privuče pažnju i pokrene motivaciju za slušanje. Može se zamisliti i kao profesorica književnosti koja poznaje umove svojih učenika ili studenata te ih stoga potiče na slušanje probranim postupcima. U prvom kritičkom tekstu "Magični prsti prebiru po svijetu" – predstavljajući pjesničku zbirku *Prsti i prerije* (2021) Darije Žilić, ona se rukovodi načelom Od poznatog k nepoznatom, kako slijedi:

> Osjećamo li danas magiju **ruku**? Ili 'razbacujemo' prste po tipkovnici, **ruku**jemo se, držimo se u prepunim tramvajima za **ruko**hvate, uzimamo **rukama** predmete, čestitamo na tuđim za**ruka**ma, brzo spravljamo ručkove i ubacujemo prstohvate soli, stavljamo na **ruke** moderne **ruka**vice, na**ruk**vice, peglamo **ruka**ve za poslovne sastanke? (2024: 176)

Započinjući motivom ruku kako ih čitatelji doživljuju u svakodnevnom životu, i ističući ga stilografijski, Žigo Španić podsjeća na isti motiv i u prozi, kontekstualizirajući ga poznatim književnim tekstom Ranka Marinkovića, da bi nakon toga predstavila prste u pjesničkom diskurzu *Prsti i prerije* (2021) u svoj njihovoj živosti i nemiru, u ugodi i punom potencijalu, kako već

pjesnikinja Žilić u svom dinamičnom poetskom nadahnuću umije izreći. Tek će nakon toga prijeći na deskripciju "izvrsnih jezičnih preobrazbi" i "raskošnih metafora" da bi potom predstavila i analizirala i druge motive i kvalitete (i stilske) te zbirke.

U predstavljanju pak pjesničke zbirke *Zvijezde, davna lica spašenih* (2019) Davora Šalata u kritici pod naslovom "Himna svetosti svjetlosti", ona će se poslužiti zamjećivanjem onoga što je raritetno i stoga može biti motivirajuće za čitatelje. Ovo načelo iznošenja raritetnih detalja funkcionira poput emocionalnih "sidrišta" – povezuje publiku s porukom na dubokoj, osobnoj razini, budući da sadrži elemente priče i pokreće znatiželju i emocije. Veće je dobro ono što je rjeđe.[7]

Evo taj početak o Šalatu:

> Malo je autora koji su istodobno kritičari i pisci, a takvi imaju bogovski dar, jer pišu svoje knjige i temeljito čitaju tuđe. Davor Šalat već je desetljećima nezaobilazno ime pjesničke kritike, jer je i sam uvaženi pjesnik, pa poeziju svojih kolega duboko osjeća i precizno secira, i svjetonazorski i stilski, stvarajući u kritici prave pjesničke goblene. (isto: 183)

Samo nešto dalje, Žigo Španić ističe još jedan raritet:

> Doista je rijetko u poeziji, a i u prozi, pronaći djelo koje je ozračeno optimizmom, jer vazda vlada predrasuda da zlo pokreće radnju, koleba misli, uskovitlava emocije i oštro prodire u tajnovitu i slojevitu dušu svijeta. Naprotiv, ova zbirka ruši takve predrasude i pokazuje da svjetlo, jednako kao i tmina, može zaći u esenciju ljudi i stvari, dapače, pokazati onu drugu, razigranu stranu svijeta. (isto)

U recenziji zbirke kritika i eseja *Život među koricama*, tiskanoj u toj knjizi, i Šalat, kao recenzent, nalazi rijetkost u kritičkom diskurzu Lade Žigo Španić, stavljajući pred taj iskaz pozitivan predznak tijekom cijele recenzije: "Stoga su ti tekstovi sadržajno osebujni, bez ikakve teorijske pretencioznosti koja bi knjigu udaljila od njezina vlastitog sadržaja." (isto: 242) Nastavljajući se na Šalatovu misao, u sljedećoj će se njezinoj kritici pokazati da je teorija kojom Žigo Španić vlada, posebice stilistička, zaradi drugih dimenzija – metodičkih,

---

7 Usp. Aristotel, *Retorika* I, 7 (1363b–1364a): rasprava o kriterijima "većeg dobra" temeljenima na nadmašivanju uobičajene mjere; rijetkost se može tumačiti kao znak takva nadmašivanja. U svom prijevodu Aristotelove *Retorike* Višić koristi upravo pridjev *ređe*, "da je veće dobro ono što se teže pribavlja i što je ređe" (Aristotel 2008: 67)

retoričkih, filozofskih, posebice etičkih, i kognitivnih – postavljena u zaleđe njezina kritičkog diskurza, te da je zamjetna, posebno filozofska, ali istodobno decentna u toj mjeri da "ne udaljuje knjigu od njezina vlastitog sadržaja" i usto da ne obeshrabruje u čitanju širu publiku.

Predgovor koji nosi naslov "Raskošne stilske akrobacije", u zbirci pjesama Irene Stanić Rašin *Iza devet velova* (2024), pokazuje izrazito zanimanje Lade Žigo Španić za stilističku kritiku poezije. U toj je kritici stilistička analiza ovijena književnoumjetničkim proznim diskurzom, ali se providi dostatno jasno da se mogu prepoznati njezine temeljne konture i točke. Evo kako funkcionira taj dvojaki diskurz na početku teksta:

> Pravo je zadovoljstvo u ovim tmurnim vremenima, koja su se uselila i na stranice književnosti, ponovno uskliknuti onu krugovašku: 'Neka bude živost!' i pustiti riječi da se otkače, razigraju, prodišu, iziđu malo iz zagušljive globalne tvornice melankolije i jala. (Stanić Rašin 2024: 6)

Dodaje usto da su riječi "oboljele od apatije" i "treba ih liječiti". Iza tih uvodnih iskaza unatoč oživljavanju i personifikaciji riječi koje su istodobno i sinegdoha ljudskih suvremenika, saznaje se društveni kontekst i globalna stvarna situacija: tmurna vremena, globalna proizvodnja melankolije i jala. Također se odčitava i primjereni književni kontekst krugovaša s njihovim sloganom "Neka bude živost", kojim će publiku uvesti u zbirku živosti i "stilskih akrobacija". Slijedom takvog promatranja iza zavjese otkriva se daljnja analiza s njezinim žarišnim odrednicama:

– virtuozne katrene, tercine, i drugi stihotvorni oblici (od soneta do anegdota), kratke i duge pjesme, transparentne i slojevite (tautogramske);
– subjekt je homo ludens, što tu poeziju približuje i djeci i odraslima;
– devet velova asociraju na devet kazališnih scena i zastore koji se spuštaju i podižu kao poetski teatar, što je intermedijalna opservacija;
– intonativno je zbirka humoristična i sarkastična, vrlo zaigrana i vedra, s promjenom u osmoj i devetoj sceni u kojoj vladaju tjeskoba i klaustrofobija i slična raspoloženja;
– stilističko interpretiranje zbilje i referiranje na klasike pjesništva (Parun, Begović, Gundulić, Leopardi, Tolkien i dr. kao i na suvremene autore, ali i bajke i narodne pjesme) – uz primjer demistificiranja tišine dodatkom u pjesmi D. Cesarića "Pjesma o tišini";
– dijalogičnost i komunikacija s drugim pjesničkim rukopisima, na primjer sa Svenom Adamom Ewinom; intertekstualna gradnja vlastitog diskurza

bez zavisti i uz neautističan humor;
– odabran, lijep leksik; udaljena od pomodnog uličnog govora i inflacije praznih riječi; povremeni žargon funkcionalan;
– ushit istaknut brojnim stilskim figurama, opkoračenjima, srokovima, sinestezijama, slikama.

Potom slijedi tekst o kompoziciji tog poetskog diskurza i sadržajima:

– prvi veo (ciklus pjesama) s naslovom "Nepoznate verzije bajkovitih heroina", čiji je sadržaj sažet u naslovu;
– drugi veo "Na slovo na slovo", u kojemu sve pjesme imaju isto početno slovo;
– treći veo "Na srok na srok", u kojemu se razvija svakovrsna rima;
– četvrti veo "Liporicks" – poigravanje zagonetkama i odgonetkama;
– peti veo "Pjesme naglavačke" – pjesme koje se mogu čitati i odozgo i odozdo.

I tako do kraja zbirke, do devetog vela, što čitatelju omogućuje uvid u konstituciju, kompoziciju i sadržaje cijelog diskurza.

U toj analizi zbirke *Iza devet velova* na kraju su još dva odjeljka u kojima se Žigo Španić zadržava na elementima ključnim za zbirku – na rimama i njihovim varijantama te na humoru i sarkazmu, analizirajući ih dodatno i sažimajući potom kao odrednice koje daju žarišnu kvalitetu cijelome poetskom diskurzu te zbirke, pritom citirajući i oprimjerujući svaku tvrdnju. Dodala bih još da je uza jasno ostvaren cilj ove kritike da uputi i posreduje visoke poetske i estetske vrijednosti tog pjesničkog pothvata, što je cilj stilističke kritike, ostvaren i kontekstualni sadržaj u pogledu na zbilju i u pogledu na recipijente (trebaju biti voljni jednakoj razigranosti kao i glas ženskog subjekta i glas autorice da mogu imati punu radost te komunikacije), a usto se također povlači i pitanje odnosa prema kritici i kritičarima koji s takvom zbirkom mogu također ostvariti razgovjetnu kritiku.

Na kraju ovog dijela rada vrijedno je napomenuti da se u stilističke kritičare koji se bave poetskim diskurzima mogu svakako ubrojiti i drugi s takvim naklonostima, kao što su Goran Rem, Andrijana Kos Lajtman, Sanja Jukić i Milan Bošnjak.[8] O potonjem, koji piše o pjesništvu dijaspore, treba istaknuti sljedeće: Milan Bošnjak autor je knjige *Suvremena hrvatska književnost nastala izvan Hrvatske* (2024). U toj je knjizi Bošnjak prikupio svoje prikaze pjesničkih zbirki i drugih književnih djela čiji su pisci u iseljeništvu te se za

8 Za uvid u suvremene kritike korisno je izlistati STAV – Časopis za kritiku.

njih najčešće u književnoznanstvenim i književnokritičkim krugovima malo zna zbog udaljenosti i drugih prepreka kojima su takvi autori izloženi. Slijede primjeri njegovih prikaza koji otkrivaju sklonost k stilističkoj kritici, usto što se na mrežnim stranicama mogu naći i njegove akademske stilističke analize, uz brojne književnopovijesne radove, kao što je članak "Figure riječi u poeziji Malkice Dugeč". (Bošnjak 2017: 551–569). U tome članku težište istraživanja počiva na identificiranju stilskih figura riječi i njihovim funkcijama. U kraćim prikazima, koji se mogu smatrati stilističkom kritikom, Bošnjak ne odustaje od istraživanja stilskih figura, no u njima je on usredotočen na dominantne stilske figure u cijelome diskurzu pjesničkih zbirki koje nastoji posredovati u kraćim koracima, pri čemu daje uzoran primjer za razlikovanje stilističke kritike namijenjene praćenju aktualnih izdanja od akademske. Tako časopis *Kolo* 4, 2021. objavljuje njegov prikaz "Čežnja koja prati pjesnika jača je od straha", u kojemu predstavlja pjesničku zbirku hrvatskog pjesnika u Crnoj Gori Adriana Vuksanovića *Dvije trećine* (2019). Pritom uočava snažan autorski i lirski glas, koji se zna suočiti i s "gorčinom života" i s "bljeskovima nade", što je prvi raspon u nizu suprotnosti i antiteza u zbirci. Prema profilu i vrsti, ta je poezija i duhovna i refleksivna, i pojmovna i slikovna, a iza nje stoji autorsko poznavanje katoličke duhovne tradicije, razvidne po motivima, ali također i pravoslavne. Učestali su i motivi iz prirode. Dominantne su stilske figure uz alegoriju i metafora i poredba, i njihova sprega, što Bošnjak predočuje citatima. Stilski je registar visok, jezik je hrvatski standardni, koji može podnijeti i povremeni regionalizam i "montenegrinizam (crnogorizam)", a također i neologizam. Ključno je raspoloženje pozitivno te se razumijeva kao poruka o životu, ljubavi, istini i dobru. Tako Bošnjak koncizno i suvereno provodi stilističku kritiku u kraćem prikazu, prepoznavajući i nutarnji stilski potencijal kao i kontekstualne i svjetonazorske odrednice iza lirskog glasa koji svoju snagu duguje uvelike funkcionalnim stilskim figurama.

U drugom kritičkom zapisu "Igra, jezik i ljubav – tri središta poetskoga svijeta", u istom broju *Kola*, Bošnjak predstavlja pjesničku zbirku Tuge Tarle *Anatomija Tuge* (2021). Pritom predstavlja pjesnikinju kao diplomatkinju i promicateljicu hrvatske kulture u svijetu i članicu Hrvatske iseljeničke lirike New York. Prema naslovu, Bošnjak se percipirajući temeljne kvalitete diskurza te zbirke usredotočuje prvenstveno na pjesnički jezik o kojemu kazuje: "Temeljeni fokus je na jeziku, jezik je ishodišna točka i središte poetskoga svijeta Tuge Tarle." Pritom uz opis leksika (standardni stilizirani leksemi, "kontekstualizirani anglizmi, hispanizmi, germanizmi, regionalizmi i, nerijetko, vulgarizmi, kao i pokoji neologizam i arhaizam") uključuje i nezavršeni popis stilskih figura misli i figura riječi u njihovoj iznimnoj mnoštvenosti.

Također ističe i “upečatljivu i vrlo autentičnu kombinaciju lokalnih govora, ovdje južnohrvatskih i engleskoga jezika, često iskrivljenoga. ‘Ringamo mi / ofen kući u Rvatsku’...” Posebno se usredotočuje na jezične igre koje se spajaju i s motivom plesa te najposlije i s motivom ljubavi. Ekonomičnim pisanjem unutar kratkog teksta Bošnjak uspijeva predočiti zbirku iznimne dinamike i energije, stilskih dometa i razigranosti.

No unatoč imenima kritičara koji bi zavrijedili više prostora, u ovom su radu odabrana kao paradigmatska navedena četiri imena. Svi su u svojim kritikama usmjereni na tekst i diskurz u njihovoj sprezi (kakva suvremena stilistička kritika i treba biti), no svako ime među njima ima svoje osobitosti: Krešimir Bagić akademsku preciznost, oštrovidu opservaciju i lakoću pisanja, usto što i kontekstualno registrira kulturološke i društvene aspekte, štoviše i odnose moći; Tin Lemac ambicioznu težnju da primijeni teorijske smjernice suvremene stilistike, da se nagne k polu diskurzne stilističke kritike i uključi lingvističke spoznaje iz semiotike, posebice semantike, te da obrani marginalizirane; Davor Šalat koji diskurzni stilistički pristup spaja i s kritičkom diskurznom analizom te tako, naprimjer, otkriva društvenu patnju žena koje u postsocijalističkom društvu ostaju bez radnih mjesta i egzistencijalne sigurnosti. Šalatova je kritika duboko analitička i sadrži obazrivu sućut prema subjektu i poetskim likovima. I najposlije Žigo Španić koja čini ono što Bagić očekuje od stilističkog kritičara u knjizi *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*: “Stilistički kritičar, a ne egzaktni lingvist treba se uhvatiti u koštac s beletrističkim tekstom, i to kritičar koji će svoj posao na stanovit način shvaćati kao obnavljanje (dapače, kao nedoslovno udvajanje) umjetničkoga govora.” (2005)

III.

U ovom dijelu predlaže se stilistička kritika upravo objavljene pjesničke zbirke hrvatske književnice, poglavito pjesnikinje, Emilije Kovač, koja i u svoje četiri prozne knjige, osim u pet poetskih, u prozni upleće poetski diskurz, kao što je osobito razvidno u njezinom poetskom romanu *Slike, na dah* (2017). Nova zbirka ponovno hibridnog, dvojakog diskurza pjesama u prozi nosi naslov *kao huia, kao voda kao stablo*, u kojemu prva imenica označuje izumrlu novozelandsku pticu. Imenicom *huia* naslov je ponio uz priziv egzotičnosti i kvalitetu onomatopeičnosti, koja sugerira hujanje ptičjeg leta, usto što je i ritmičan u svom tročlanom imeničkom nizu uz triput ponovljen prilog komparacije *kao*. Taj *kao*, uz isticajnu i ritmotvornu funkciju, zacijelo

upućuje na nekoga ili nešto tko je/što je nalik izumrloj huiji. Naslov je neosporno figurativan i sadrži trojaku poredbu. Dodamo li i podatak da je huia imala uz lijepo perje i poseban status svete ptice među Maorima, naslov ove zbirke uz svoju raritetnost i egzotičnost sadrži i estetsku i mističnu odrednicu.

Zbirka je dobila potporu Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske za poticanje književnog stvaralaštva te je započela svoj urednički put u Ogranku Matice hrvatske u Varaždinu, no budući da je urednik Ernest Fišer preminuo, njegovu je funkciju preuzeo Ivan Pranjić u Matičinu ogranku u Čakovcu. Posveta uredniku Fišeru pod naslovom "sklonjen u mir zemlje" uz spomen na blisku suradnju autorice s njim, kako u toj zbirci tako i u njezinom višegodišnjem suradništvu u časopisu *Kolo*, također sadrži i signal o naravi diskurza u zbirci, posebno o njezinoj kognitivnoj dimenziji, koji se dade odčitati u propitivačkom iskazu s njegova početka: "sklonjen u mir zemlje ako je to mir i ako postoji neka razlika u odnosu na ravnodušnost" (2017: 4). Tu se već nagovješćuje spoznajno nastojanje autorice da istraži nedokučivo i prekorači granicu nerazumijevanja u pogledu na pitanje smrti.

Ulazak u tekst/diskurz olakšava prikazan sadržaj, podijeljen – ne slučajno – u sedam ciklusa, koji otkriva i prvu značajniju činjenicu o organizaciji zbirke. Naime, prva i posljednja pjesma nose isti naslov i posvema isti tekst, što upućuje na repeticiju, figuru diskurza kojom se u tom slučaju ostvaruje prstenasta kompozicija, koja sugerira svjetotvorstvo uz njegovih biblizmom istaknutih sedam dana stvaranja. Upravo je stvaranje i temeljna tema ove zbirke pjesama u prozi, uz neumitno rastvaranje, koja bi se još mogla nazvati i procesom konstrukcije i dekonstrukcije. Istodobno ta prva i posljednja pjesma donose i plodan prostorno-vremenski motiv ruba, koji pruža specifično gledište i sugerira decentriranost subjekta. Stil je već na prvi pogled elegantan, uz suvremen književni leksik, izrazito bogat i stilski iznijansiran, povremeno s pasažima ludičnih i familijarnih skupova leksema, i s odstupanjima od gramatičkog standarda u arhaičnim oblicima *za me, za te, za se, u se*, koji pridaju diskurzu dašak knjiške intonacije i patosa starije književnosti.

Taj svijet koji nastaje potezima riječi i umjetničkim marom Emilije Kovač od samog početka iznenađuje svojom nepoznatošću, drugačijom logikom u odnosu na poznati svijet zbilje, pa i onih poetskih tekstova koji je pokušavaju premjestiti u svoj diskurz ili je oponašati, i kako se bude razvijao, sve će se više odavati kao alternativan, udaljen, neobičan i dostanciran poput svjetova kakve su u pjesmama u prozi ostvarili na primjer znani Charles Baudelaire u "N'importe où hors du monde" / hrv. "Bilo gdje izvan ovog svijeta", Italo Calvino u *Le città invisibili* / hrv. "Nevidljivi gradovi", Arthur Rimbaud u *Les Illuminations* / hrv. "Iluminacije" i u novije vrijeme kanadska pjesnikinja Lisa

Robertson u zbirci *The Weather* / hrv. "Vrijeme". Na pitanje što je razlog stvaranja novog svijeta i prelaženja u njega saznat će se odgovor ako prikažemo naracijsku liniju i njezine temeljne postaje u prikazu narativnog glasa, koji je istodobno i dominantan lirski glas ili subjekt i ujedinjuje dvojaki poetski i prozni diskurz u pjesmama u prozi. Odgovor koji se može pretpostaviti jest, s jedne strane, spoznajna znatiželja ili pak, s druge, bijeg iz svijeta realnih okvira i nalaženje zavjetrine u irealnim svjetovima, možda i s mogućnošću da se uz pomoć tih irealnih svjetova utječe i na svijet zbilje i njegovu barem misaonu korekciju. Evo kako se razvija naracija i narativni glas u međusobnom suodnosu unutar značenjskih polja. Predstavljeni su svjetovi konceptualne metafore prostora, s heterotopnim obilježjem, usto ispresijecane i drugim stilskim figurama.

Prvi svijet i prva narativna sekvencija. Prva pjesma "O rubovima" pruža narativnu orijentaciju gdje započinje poetska priča – na crti razgraničenja, između poznata svijeta i svijeta metafore, na njihovu rubu, o kojemu naracijski glas/glas subjekta obavješćuje čitatelje kao vodič na putovanju. On kazuje da se osjeća uznemireno jer rubovi na kojima se nalazi znaju biti opasni. Stoga priželjkuje zagrljaj kakve šume, što se i obistinjuje. Tako je prvi svijet označen prostorom šume, koja usto što je konceptualna metafora prostora nosi i simbolske i mitske konotacije. Ta je šuma, personificirana, zaštitnički raspoložena i u njezinim stablima žive "najljepši ljudi" i nedužna, krajnje pitoma bića kao što je sinonimno predstavljena: "liska, plojka, palistak" (isto: 7). Ta imaginarna šuma, iako nalikuje stvarnoj, predstavlja svijet bez straha, čime naracijski glas/subjekt također otkriva svoj karakter tražitelja mira. Šuma je u ovom kontekstu metafora utočišta, prostor harmonije s prirodom, ali i nutarnje potrage za alternativnom istinom.

U drugoj pjesmi "Prelaženje linije" naracijski glas odlučuje tko će biti, dodo ili huia – obje su ptice nestale u povijesti, te se priprema na strpljivo samostvaranje, spreman na mijene i evoluciju. Obavješćuje da je postao hologram, te da ima "zelenu kosu" i "tigra u zjenici" (isto: 8) i, očitujući se prvi put u ženskom rodu, tvrdi da će se takva obnavljati do kraja vremena. Obnavljanje vlastitog identiteta i njegova mijena bit će jedno od temeljnih obilježja tog bića koje stvara novi svijet i novo vrijeme, te se usklađuje i sa svemirom. Ta je pjesma označena dinamikom i stvaralačkom energijom, vizualnim slikama boja, bljeskanjem kvazara, iskrama života. Rečenični tempo, koji se ubrzava akumulacijom bezvezničkih ili asindetskih rečenica smiruje se nakon intonativnih uzleta, a često će se u daljnjem razvoju diskurza izmjenjivati s kratkim eliptičnim rečenicama. Primjer za razvijenu rečenicu: "Dok nitko ne

gleda, zakrivim vrijeme na mjestima gdje se ne očekuje, kliznem niz ogibne valove, ispresijecam se sama sa sobom i stvarima oko sebe u svim dostupnim točkama, piksel po piksel: postanem hologram." (8) Primjeri eliptičnih rečenica koje donose smirenje i meditaciju o proživljenom iskustvu: "Roditi se. Nekome. Negdje, nekako." (isto: 11) Krajnji je cilj da to novo biće, koje je i lik i pripovjedačica, u novom svijetu bude sretno, slobodno i sigurno. I krajnje pomireno.

Drugi svijet i druga narativna sekvencija: Brojalice (kad te izgovorim, budeš).

U drugoj sekvenci rađa se svijet koji je ustrojen prema logici i uzorku brojalice. Sve je organizirano u koracima i slijedovima. U prvoj pjesmi "Zagrljivanja, svakodnevna: da počnemo" biće se rađa i samo dograđuje (zanimljivo je da izgrađuje svoj skelet po uzoru na ljudski od 350 kostiju, iako će kasnije spominjati svoja krilca i nožice), no bitno je roditi se, imenovati i imati nekoga kome se biće rodilo. U jednom od koraka pripovjedačica se obraća majci. Zatim slijede ostali koraci. Početak je označen kao u mitskom diskurzu – novi svijet ne postoji ako se ne zamijeti Postanak. Druga pjesma donosi metaforu o vratima, iza kojih stoji uvijek neki drugi identitet jastva. Uvode se razni likovi, uz bajkovite kao što je Modrobradi iz bajke Charlesa Perraulta tu su i ljudi iz stvarnosti kao što je susjeda koja traži soli, što upućuje na intertekstualnost i interdiskurzivnost u osnovnom diskurzu/tekstu te i na feminističku temu kad je Modrobradi u pitanju, nadasve na komunikacijsku i socijalnu dimenziju. Pojavljuje se i lirsko *ti* koje je također kao i *ja* još neodređeno. Prostor i bića u njemu oneobičuju se obratnim perspektivama, kao što je u pjesmi "Oni koji vise (obješenici, obješenjaci, galženjaki)", koja se uz igru riječima, zasniva na figurama nabrajanja i nagomilavanja. O vremenu u svijetu brojalice progovara pjesma "Ure, kasne: fluidnost bivanja". Oživljavanjem ura personifikacijom u tom se svijetu brojalica vrijeme i dalje niže i otkucavajući broji – dakle, prolaznost je i dalje kao i u zbilji evidentna.

U pjesmi "En ten tini, za radni tjedan" odvijaju se razne promjenjive aktivnosti u skladu s promjenjivošću identiteta. Prema riječima pripovjedačice/subjekta, "Prvi dan ljubim, drugi dan brusim noževe, trećeg sam mora, baba Jaga, vilenica" (isto: 16). Uz sve te višelikosti i prilagodbe na nove uloge, brojanje dana u tjednu postaje zamorno te pripovjedačica potiče biće u drugom licu jednine, lirsko *ti*, da i ono malo broji i tako pomogne u tom svijetu brojalice. Značajan dio svijeta brojalica čini i triptih o riječima, koje se oživljuju i u prvoj pjesmi predstavljaju kao priča o bogu koji dolazi u pomoć, ali ga do kraja brojalice nema. Druge riječi su riječi ljubavi, ali one su bolesne,

kašlju, imaju vrućicu, a usto su i prijetvorne. Treće riječi se predstavljaju u pjesmi "Govoriti", u kojoj se govor slijeva kao u potoku, riječi se nižu u infinitivu i slijede asocijativne nizove i oblike. Naracija se usložnjava uvođenjem novih motiva brojki i riječi, i to performativnih koje znače i činove, te zajednički s brojanjem poput bajanja stvaraju nove obrise svijeta. Tako je svijet brojalica istodobno i svijet bajalica radi stvaranja i stvaralaštva, sugerirajući usanjujuću intonaciju ponavljanja simptomatičnu za poeziju.

Treći svijet i treća narativna sekvencija: Uzgajanje planine, korak po korak.

U tom se značenjskom polju novo jastvo u nastajanju odlučuje uzgojiti planinu. U pjesmi "Ja, majka planine", ona kazuje: "Želim svoju planinu. I želim. Mogu na njoj biti riba, vriježa, peteljka, slap, a nije mi stran ni koji okrutniji oblik postojanja – recimo nešto kao kondor ili lisica." (isto: 21) Dakle, pripovjedačica uzgaja planinu i planira ponovno promjenljive oblike svog identiteta. Obraća se i dalje nekome *ti*, koji također još nije definiran. Ne znamo o njemu ili njoj ništa, osim da je kraj pripovjedačice odano prisutan i sluša je. Naracija se, ostvarujući zaplet, provodi u postavljanju prepreka kako bi pripovjedačica što teže stigla do cilja. U prvom pokušaju ona podiže lijevi vrh uz pomoć brojnih sudionika. Usto šalje svoje kosce, orače, prelje, čak gatare, da pomognu u tom uzgoju i uzgonu planine, što podsjeća na velike radove poput žetvenih. Zatim slijedi uzgoj desnog vrha, uz dojam da pripovjedačica i njezini pomoćnici ulažu enorman napor kako bi postavili i desni vrh.

Najposlije, pripovjedačica se hvata u koštac s premještanjem planine, što podsjeća na biblijski uzorak o premještanju gore. Taj je pothvat osobito težak, ali ona je uporna i tu kabastu težinu pokušava namjestiti čak i na svoja leđa uz rizik da sama izgubi ravnotežu i padne u ambis, što sve sugerira hiperbolu. Pritom se dosjeti da je najbolje zadobiti povjerenje planine, da je osvoji i tako uz njezinu suradnju premjesti ako se već mora, iako nije jasno zašto. Za taj problem naratorica nalazi inventivna i lakša rješenja. Može "posaditi divove" koji će premjestiti planinu, a može je i pustiti da sama ode ili je pak pripitomiti lijepim pričama i sličnim umijećima. Može prizvati izvanzemaljce. U takvoj okolnosti sjeti se da bi možda i bog mogao pomoći. Mogla bi ga odgojiti, samo "da bude jači od mene i da ne bude grešan i smrtan kao ja" (isto: 28), zahtijeva ona. Uza sve opcije, javljaju se i gnomi, mala mitološka bića koja žive u podzemlju i čuvari su zlata i dragog kamenja, a susrećemo se u fantastičnim romanima kao što su *Gospodar prstenova*, *Harry Potter* i drugdje, što narativu u ovoj sekvenci daje intertekstualnu fantastičnost. Intertekstualnost je vidljiva i u pjesmi "Naša brda", koja upućuje na pjesmu Dijane Burazer "Kupila sam brdo", a ovdje, čini se, ulijeće glas autorice s tvrdnjom

da je ona kupila brdo prije Dijane, i to zbog zmajeva, koji su također produkti fantazije iz svijeta bajki i mitoloških priča. Slijedi narativ o prizivanju ptica i prešutnom dogovoru s vukovima, unutar kojeg se javlja i pokušaj razgovora s "praocem Kiklopom" (isto: 35). Na kraju pripovjedačica postaje u sudbonosnom susretu s jednim iznimnim stablom šuma, planina, stablo, pri čemu se narativ proširuje opisima brojnih živih vrsta, postaje vibrantan, vrvi svim postojećim, mitskim i neviđenim bićima, što ističe i raznovrstan i bogat leksik, nijansiran, stiliziran i ugođen eufonijski i ritmički gotovo do glazbenog izričaja. Pripovjedačica je ushićena svojim djelom i kaže da "čupa" tu svoju planinu "iz nepostojanja" (40) i nikada je neće napustiti. Narativ je u tom dijelu djelomično deskriptivan, opisan, a zaplet raste s neizvjesnošću hoće li planina biti uspješno premještena i hoće li se pripovjedačica useliti u oblik huije ili će se rasipati u brojnim drugim identitetima.

Četvrti svijet i četvrta narativna sekvencija. A kako je s tvojom planinom: posuđeni naslovi

U ovoj sekvenciji narativ se nastavlja na temelju intertekstualnih poticaja. Poticajni element je samo naslov, dok je stvaranje novih tijela pjesama krenulo svojim putem, kako čitatelje obavješćuje autoričin glas u podbilješci. Pjesme podteksta su sljedeće: "Tamna materija", nadnaslov u pjesmi Andrijane Kos Lajtman koji je producirao pjesme "Uroci" i "Kozmička pelena". U njima se pripovjedačica ugnježđuje u rubni položaj tamne materije u svemiru sa svojim jatom, u raspoloženju magnovenja kao u prenatalnoj polusvijesti. U pjesmi "Kozmička pelena" pripovjedačica je najposlije sigurna da je ptica, i to u punom smislu, cjelovita: "na drugom kraju sutona sam svoja, kružna i beskrajna" (44). Može se reći da je to vrhunac narativa o samostvaranju. Nakon lutanja i napora pothvat je uspio – rodila se huia. Drugi je poticajni naslov "Dječaci koje sam ljubila ponekad, a ponekad nisam" Marije Dragnić, treći je "Catwoman" Therese Rebeck, četvrti "Gda ti se v pesmi zleže vrana" Zdenke Maltar, peti "Le dernier combat" / hrv. "Posljednja bitka" Luca Bessona i šesti "Udomljavanje Sunca" Lane Derkač. U svim novonastalim pjesmama nastavlja se narativ o huiji, ne više linearno, već skokovito, s odstupanjima, kao što je u pjesmi "Vrana", u kojoj se pripovjedačica želi riješiti nametljive vrane, no na kraju pjesme ona kazuje obraćajući se lirskom *ti* da može ako hoće i sama biti vrana. Je li *ti* čitatelj u tom slučaju ili kakav nutarnji *ti* – nije jasno. Sve je izvjesnije da pripovjedačica sada ima kuću, a u kući i ormare. Dakako, u visokometaforičkom i alegorijskom tekstu i kuća i ormari mogu biti tek slike dubljih ili apstraktnih značenja.

Peti svijet i peta narativna sekvencija: Dramaljski suton: Rašomon

Ova sekvencija sadrži opis prostora koji je realan i odnosi se na priobalje u Dramlju. Čini se da je ostvaren proboj iz imaginarnoga svijeta u realan, ali samo donekle. Njegovi su obrisi u kroki potezu prepoznatljivi (more i nebo, i to u crti spajanja, u "sljubnici"), no budući da likovi koje ondje susrećemo rasprostiru svaki svoje gledište koje se međusobno ne podudara, objektivnost prizora pa tako i prostora uslijed njihovih različitih perspektiva nije moguća. Naslov "Rašomon" upućuje na film "Rashomon" redatelja Akira Kurosave, snimljen 1950. godine po noveli R. Akutagawe u kojoj više likova iznosi svoje razlikovno gledište na isti događaj. U ovoj sekvenciji likovi su djevojka, koja u moru vidi dolazak mladića iz njezinih snova, pas koji vidi samo ono što njegov gospodar označi kao cilj, djevojčica s vrpcom, koja ne mari za vrpcu što je uljepšava jer je sama sebi dovoljno lijepa, ptica koja vidi sve što je u letu, posebno pauka prikladnog za prehranu, a u zoru šestom, kako autorica naziva svako gledište, pojavljuje se i gledište ptice huije. Iako su pčele nestale, ona vjeruje da će se i vratiti i stoga čuva sjemenku za sadnju biljaka, što je slikovita potpora misli o kružnom vraćanju života. U sedmom zoru pojavljuje se noću albino vrana – koja treba svjetla da uhvati plijen. Nakon svih likova izlazi kao na scenu i pripovjedačica koja kaže da bi se na tom mjestu mogla dovršiti "kao ptica, kao voda, kao kamen, kao bog, kao zmija, kao lisica, kao ja (sve odjednom)" (isto: 58). Povratak u realan svijet nije donio objektivnost. Također nije očuvao trajni identitet huije, već lik pluralnog identiteta. U toj sekvenciji narativ se mijenja u narativ gledišta. Nagovješćuje se rasplet.

Šesti svijet i narativna sekvencija. Otvaranje prostora.

U pjesmi "Vizure", čiji je naslov slično "zoru" vizualan, pripovjedačica otkriva pogled na pitom krajolik, svijet ispunjen golubovima, livadama, šipražjem, vranama i kukcima. Obraća se lirskom *ti* i uz zabrinutost zbog "vriježa" koje ga prate, "mahnitih lasica" i "mrava trkača" (isto: 61), daje mu obećanje da će mu sutra dopustiti da zvirne kroz dimnjak ili ključanicu, što je očito znak mogućeg prihvaćanja i dijeljenja intime. U pjesmi "Uspjev" pripovjedačica je "gospodarica prizora" i hodajući sa svojim jatom grlica i zvijerki sluša Jacquesa Brela i njegovu šansonu *Ne me quitte pas* (isto: 62), u ponavljajućem refrenu, te cijela pjesma "Uspjev" biva prožeta ljubavnim sentimentom. Oni čitatelji koji su osjetljivi na tek aluzivan ljubavni tijek priče prepoznat će u ovoj pjesmi da je pripovjedačica spremna dati milost *ti*-ju da je pogleda kroz dimnjak ili ključanicu i da je to možda početak sretnog ljubavnog raspleta.

"Jedna okrutna, o svemiru" pjesma je o rubnom prostoru u kojemu živi

pripovjedačica i njeni, kaže "moji". Ako se tko počne ponašati neučtivo, ona podsjeća da su vrata otvorena. Vrata su ovdje metafora o mogućnosti ulaska u svijet pripovjedačice i izlaska iz njega, što upućuje na slobodu, ali i na odgovornost onih koji ulaze u taj povlašteni prostor. To je sada prema obrisima iz prethodne pjesme zacijelo kuća s dimnjakom, prozorima i vratima s ključanicom, možda i stvarna, no vjerojatno i dalje uvelike i metaforična.

U pjesmi "Još koja o vratima" pripovjedačica kazuje da su vrata "moćna i nadmena – plaše, zovu i zavode. Ako mene koja od njih zavedu, pa ih rastvorim pa se rastvorim i onda nekako budemo sretni, nek tako i ostane" (isto: 64).

U pjesmi "Otvoriti" pripovjedačica izjavljuje da je "puna ljudi i glasova... oni čekaju hoću li im otvoriti vrata, ali zaključano je, a ja neću otvoriti. I neću" (isto: 65). Ta odlučna gesta da se distancira od svekolikog mnoštva koje čeka pred vratima prikazuje rezerviranost u odnosu na društveni pritisak i želju da sačuva privatnost i osobna načela.

Nadnaslov "Dani s Mašom na rubu slike" otvara pristup glasu autorice koja piše pjesme. Maša je djevojčica koja prolazi ispod prozora i zbog koje autorica piše. Maša ne zna da je važna, ona samo prolazi. No ona je, čini se, slika i sinegdoha svih djevojčica koje nestaju u vremenu. Narativ se razrješuje, prostor se demetaforizira, pripovjedačica se postupno vraća iz lika ptice u ljudski lik.

Sedmi svijet i sedma narativna sekvencija. Odlazak.

Nakon stvaralačkog čina i uslijed završene misije, u pjesmi "Odlazak" pripovjedačica huia odlučuje otići, što je konvencionalni eufemizam za "umrijeti". Učinit će to po svom odabiru, svjesno, skokom, pazeći da ne uprlja prostor svojom krvlju. Hvatajući dah i kap smjelosti, ona odlazi, vrednujući to iskazom: "Kad odem, odem, i to je dobro."

U takvim mislima o odlasku, to jest kraju, pojavljuje se i misao o bogu, "koji me", kaže pripovjedačica, "napušta, ponekad, i vraća se (ponekad)" (isto: 74). Ona ima primjedbe na njegovu Četvrtu, Sedmu, Devetu – posebno na Prvu zapovijed, a on ni riječi. Kad ode, ona otvara prozor da uđu ptice, insekti, čestice kiše i, kad se razigraju, očekuje da će se i bog iz radoznalosti opet pojaviti. Bogu zamjera nezainteresiranost za nju osobno.

U pjesmi "Inkantacije, inkarnacije" oživljeni prostor zaljuljan je, izgubi svoja uporišta i sve zajedno s pripovjedačicom nestaje u maglicama. Ona postaje u nekom rubnom dijelu slike "palimpsest, hoja, mapa za neki Verdis napučen bijelim srnama" (isto: 75). Možda će je netko negdje i prepoznati, i tada će pripadati nekome. Očito, unatoč suicidalnom skoku, pripovjedačica negdje i dalje traje, što upućuje na njezin život ptice – huije ili bilo koje druge.

Ista pjesma kao na početku "O rubovima" nagovješćuje zaokruženost jednog imaginarnog svijeta u kojemu je letjela huia i završila svoj let, ali i bilježi novi stvaralački poticaj koji će producirati uvijek iznova čudesno inovativne književne svjetove Emilije Kovač.

Prvi razlog izlaska iz realiteta – spoznaja drugosti. Po razmatranju svih značenjskih polja označenih konceptualnim metaforama prostora – šume, brojalice, planine, dramaljskog rašomona i vrata – razvidno je da je subjekt označen mnogolikošću identiteta iznimno dinamičan. Unutar diskurza taj evolutivan i stalno promjenjiv identitet nije samo provedba i vježba zrelog postmodernističkog poetičkog modela niti potraga za izgubljenim identitetom – pripovjedačica ga se dragovoljno odrekla, već je, čini se, želja da se iskustveno dosegne identitet brojnih životnih vrsta i oblika, kako bi se uvećala njezina spoznaja. Tako se čitateljsko kao i kritičko istraživanje tog poetskog teksta i diskurza može pratiti na spoznajnoj ili kognitivnoj dimenziji. Uzbuđenje otkrivanja novih iskustava pripovjedačica ne skriva i može se odčitati kao u ovom eksklamativu: "Radujem se novim vrstama koje ću biti na ovoj planini, čim je dovršim." (isto: 21) Budući da u "kreativnoj konstrukciji" književnosti, prema kognitivnim stilističarima, sudjeluju i čitatelji za čitanja pojedinog književnog teksta, može se pretpostaviti kako će jezik i stil ove zbirke utjecati na njih, kakve će mentalne procese pokrenuti u ovisnosti o njihovim životnim iskustvima.[9]

Naslovni odabir leksema *huia* može pokrenuti mišljenje i maštu publike o autoričinu izboru, ali i o njihovu izboru kad bi sami birali pticu u koju bi se prometnuli. Prema sklonostima, glazbenici bi vjerojatno odabrali vugu, pticu zanosna pjeva, slikari neku drugu – možda mandarinsku patku ili zlatnog fazana? Spoznaja bi uključila i iskustvo simboličnog i metaforičnog značenja ptice u poeziji – albatrosa C. Baudelairea, poludjele ptice D. Cesarića, gavrana E. A. Poea, biblijskih vrabaca i grlica, slavuja razasutih u svekolikoj poeziji i književnosti Zapada itd., čime bi u svom mapiranju produbili spoznaju tog ptičjeg lika u diskurzu zbirke E. Kovač. I najposlije, moguće je da će se pokrenuti i

9 Stockwell objašnjava kognitivni stilistički model koji zastupa opširno, no ovdje u početnom citatu daje temeljne smjernice o sudjelovanju čitatelja u stvaranju teksta: "Za istraživače kognitivne stilistike, stil je kreativan izbor autora, oslanjajući se na kapacitete koje jezik pruža i ograničava. Oslanjajući se na isti jezični kapacitet i dijeljenje onoga što bi se općenito moglo nazvati njihovim ljudskim stanjem, čitatelji su također angažirani u kreativnoj rekonstrukciji i maštovitoj konstrukciji prilikom čitanja književnosti. Kognitivna stilistika ili kognitivna poetika (pojmove ću koristiti naizmjenično) stoga je središnje i inherentno disciplina koja istražuje književno stvaralaštvo u svim njegovim aspektima." (2015: 63)

pitanje o metamorfozi uopće, o mogućnostima mijena ljudskog življenja.

Metafora uzgoja planine mogla bi pokrenuti sjećanje na uzbudljivi pothvat uzgoja vrtnih vrsta, ili pak odgoj djeteta ili vođenje škole, vjerojatno najposlije i na pothvat pisanja koji je također težak i čini se katkad nemogućom misijom, kao i ostvarenje kakvog znanstvenog projekta ili pobjeda teške bolesti. Iskustva su mnogobrojna i ta ih metafora može sustići.

Iako sebe najčešće prepoznaje kao pticu, huiju, pripovjedačica cijeni mogućnost odabira, što je jedna od bitnih pretpostavki slobode bića i njegovog integriteta. U samom početku pripovjedačica još odlučuje hoće li biti huia ili dodo, a kasnije tijekom podizanja planine kaže: “Sama mogućnost izbora čini stvari nekako mekšim, podatnijim.” (isto: 24) Svijet u kojem je moguće birati očito je svijet u kojem pripovjedačica želi živjeti i predložiti ga čitateljima. Postupno, pred kraj, sve je jasnije da su ti svjetovi i prostori zapravo književni svjetovi te da je autorica odlučila ući u vlastite konceptualne metafore prostora kako bi što bolje suosjećala s likovima i istražila prohodnost tih prostora i sebe u njima.

U pjesmi “Nacrt u osnovnom potezu” nakon ulomka “sjedeći na rubu mora, kontinenta, živaca, sebe ili na vrh brda kao Mali Princ, na vrh tornja kao križ, na vrh noža kao bol – znamo i znano je da ima da nam jest da mi bude” stoji podbilješka: “Da se pjesma ne ulegne od svojih teških riječi, recimo ih ovdje: bit, svrha, smisao, sreća, ono nešto.” (isto: 51) Potraga za smislom bila je tema velikih pisaca F. Dostojevskog, A. Camusa, H. Hessea i mnogih drugih. Posebice se pitanje smisla otvorilo unutar filozofije i književnosti egzistencijalizma te se i danas zamjećuje u neoegzistencijalističkoj poeziji i prozi, a u ovoj se fantazmagoričnoj zbirci ona povezuje s temom stvaranja i književnog stvaralaštva te se u njezinu okviru usko povezano pojavljuju i neoegzistencijalistički elementi naslijeđeni iz postmodernizma: fragmentacija narativa, igra s perspektivama ili gledištima i dekonstrukcija identiteta.

Drugi tekst pri kraju zbirke potvrđuje isto gledište u pjesmi “Djevojčice koje nestaju u vremenu”. Pjesma ih predstavlja kao djevojčice u skloništima i ratnim razaranjima, ili u sirotištima, a u podbilješci navode se njihova imena i/ili mjesta na kojima su boravile i iz kojih su potekle: Vukovar, Škabrnja, Krakov, Ukrajina, Afganistan, Tanzanija... Tim je djevojčicama realni svijet oduzeo ljubav koju su trebale doživjeti, što pripovjedačicu navodi na očajnički potez: “Sakupim ponekad dječake na ulici ili gdje ih već nađem pa idemo zajedno u neko svitanje koje su trebali gledati s tim djevojčicama koje nestaju u vremenu.” (isto: 69)

Tako je dakle izlazak iz svijeta ruševne zbilje razlog i poticaj stvaranju novih i boljih svjetova.

O potrebi za pripadnošću – psiho-socijalna dimenzija. Jedna od ljudskih potreba, prema Maslovljevoj teoriji potreba,[10] jest i potreba za pripadnošću, koja podrazumijeva da svaka osoba ima emotivnu potrebu da nekome pripada i da njoj netko pripada. Ta potreba podrazumijeva nježnost i ljubav i smještena je odmah iznad osnovnih A potreba u polju B te se smatra da je toliko nužna gotovo koliko i fiziološka potreba za hranom. U diskurzu zbirke Emilije Kovač ta je potreba osobito zamjetna već na lingvostilističkoj razini, u porabi posvojnog pridjeva *moj*, *moja*, *moje*, kako u jednini tako i u množini, kao i drugih posvojnih pridjeva ili pak eksplicitnog iskaza o pripadnosti. Evo primjera:

a) U početnoj i završnoj pjesmi "O rubovima" stoji: "U stablima žive najljepši ljudi i mogu se prestati bojati. *Dok im pripadam*, moj rub je i njihov rub i više ništa nije samo do mene." (isto: 7) Pripadnost "najljepšim ljudima" iskazuje potrebu za probranim društvenim okružjem koji pripovjedačici daje osjećaj sigurnosti i zajedništva, a danas se smatra jednim od činitelja dugovječnosti.
b) U pjesmi "Bakina" naslov je poimeničeni posvojni pridjev i odnosi se na pripovjedačicu koja sebe doživljuje kroz emotivan odnos pripadnosti baki. Usto zamjećuje: "Prva je baka, onda sam ja, pa opet baka... i tako dokle doseže oko." (isto: 13) Tako i bake čine niz pripadnosti, ona koja je bila bakina postaje također baka i red se nastavlja dokle se može pratiti. Bake su emotivna utočišta.
c) U pjesmi, također u naslovu "Inicijacija (Dobrodošao, Ti si *moj* bog)", pojavljuje se i potreba za osobnim, "mojim", bogom. Njezina je potreba da bude "moćan i pouzdan" i "u svemu bolji od mene", ne "smrtan i grešan kao ja" (isto: 28). U toj se pjesmi posreduje nezadovoljstvo postojećim religijskim diskurzom o Bogu i čežnja za drugačijim oblikom prisutnog boga.
d) "*Moja* draga čudovišta, neka od njih" također je naslov, odnosno nadnaslov za nekoliko pjesama o čudovištima koje pripovjedačica naziva svojim. Jedno je od čudovišta praotac Kiklop, od kojega želi dobiti njegovo treće oko (da njime vidi kako on vidi) i koga u raspravi nazivlje "oče Kiklope, praoče. *Moj*" (isto: 35). Tu su i njezini vukovi, a na kraju i zmajevi. Naslov pjesme "O zmajevima, *mojim*" već kazuje također da su to njezini zmajevi i da ih je ona posvojila kao svoje. Taj se odnos pripadnosti često ističe antepozicijom pridjeva ili pak postpozicijskom eliptičnom rečenicom.

10 Usp. Maslowljeva teorija hijerarhija potreba – Hrvatska internetska enciklopedija (Pregled: 17. 04. 2025).

e) Pjesma “Ja, majka planine” sadrži osobito nježnu sliku odnosa prema planini koju je pripovjedačica uzgojila. Taj majčinski odnos prema planini ističe ljubav i privrženost prema planini koju još treba istražiti kao metaforu u svim njezinim značenjima. Pjesma završava rečenicom koja je ponešto zbunjujuća: “Eto, takva je to planina, koja ću biti, *moja*.” (isto: 21)
f) Na planini koja je njezina, a koja je i ona sama, pripovjedačica ima i sve što je njezino i sve koji su njezini, za koje kazuje na kraju pjesme “Planina, njeno zaokruživanje”: “*Moji su moji* i gotovo.” (isto: 40)
g) Pjesma “Drugi pokušaj, desni vrh” opisuje uzgoj desnog vrha planine koji prati velik napor. U tom kontekstu saznajemo zašto se pripovjedačica uhvatila ukoštac s takvim pothvatom: “Povremeno se zapitam – što mi sve to treba, zaboga, taj napor i ta planina – a onda stisnem zube i ne dam se smesti: mislim o njoj kao o posljednjoj prilici da se zakorijenim i zaista *pripadam*... nečem. Ili nekom.” (isto: 23) Ova eksplicitna tvrdnja pokazuje da je pripadnost dubok motiv za neočekivanu energiju i stvaranje, koje se ovdje po mnogim signalima odnosi na književno stvaralaštvo i dotiče i biografsko iskustvo autorice.
h) U pjesmi “Dan, koji ide pod prozorom” pripovjedačica, koja sve više nalikuje autorici, vidi djevojčicu koja prolazi dok ona piše te joj ta djevojčica daje motiv za pisanje. Spisateljica je naziva Maša i u pjesmi joj se obraća pitanjem: “Zar ne, Maša *moja*?” (isto: 66)
i) Još jedna osobito emotivna potvrda o potrebi za pripadnošću nalazi se u pjesmi posuđena naslova “Udomljavanje Sunca (Lane Derkač)”. Sunce se tu oživljuje kao dijete koje pripovjedačica prihvaća kao svoje pa ga: “privinem na grudi, podojim, položim u jasle, zanunam, jedino... pa ga držim, pa ga ne dam, pa mu pjevam kako najbolje znam, prozviždim koji put, zamumlam gdje mi se čini umjesno ili gdje zaboravim prikladne riječi i značenja.” Na kraju pjesme pripovjedačica kazuje da je spremna na sve: i da ga pusti i da ostane u neskrivenoj ljubavi, koju otkrivaju izričaji tepanja uz hipokoristike i igru riječi: “Ne štedim se ni u čem – to je sunčić, sinčić, sančić: *moj*.” (isto: 48)

Tako je Emilija Kovač u svojoj zbirci o stvaranju uključila i psiho-socijalnu potrebu za pripadnošću koja uvećava sreću stvorenja. Zbirka je mnoštvena u mnogim vidovima i za čitatelje i za kritiku može biti možda složeno, ali prvenstveno vrlo vitalno i bogato iskustvo.

Zaključak

Stilistička kritika aktualne poetske produkcije u Hrvatskoj, iako u manjini u odnosu na opću književnu kritiku, značajan je doprinos u razabiranju kvalitete pjesničkih zbirki na poetskoj sceni. Ona je grana stilistike kao i akademska stilistička kritika, od koje se razlikuje po obimu i po fleksibilnosti potrebnoj u dosezanju šire publike, i prvi je refleks na kvalitetnu pjesničku zbirku te može biti uvod za kasniju akademsku analizu. Budući da je imanentna tekstu i diskurzu, ona je uvjerljiva u posredovanju organizacije i stila pojedinačnog poetskog diskurza unutar kritičkog područja i daje relevantan edukativan doprinos u razumijevanju poezije. S obzirom da naliježe uz tekst i diskurz te argumentaciju podupire citatima iz promatrane zbirke, a usto se ne bavi vrednovanjem koliko analizom, manje je sklona subjektivnim i proizvoljnim procjenama. Svaka stručno vođena stilistička kritika sadrži analizu koja usmjerava na interpretaciju promatranoga diskurza, te se upravlja kao i akademska analiza prema suvremenim teorijskim stilističkim modelima. Četvero kritičarskih paradigmatskih imena (K. Bagić, T. Lemac, D. Šalat i L. Žigo Španić), uspijevaju na različit način promicati stil i stilske postupke kao bitno obilježje objavljenih pjesničkih zbirki, no svima je zajednički nazivnik nastojanje da slijede tekst i autorski glas, kao i glas subjekata unutar poetskih diskurza te da predstave organizaciju, figurativan jezik i strategije uočljive u njima. Razlikuju se prema kritičkom diskurzu, elementima analize, modelu koji slijede, što često ovisi o promatranome diskurzu, i svi uključuju elemente literarno-stilističkog pristupa (leksik i sintaksa, figurativni jezik, ritam, frekventnost stilema, usporedne analize i dr.) na potezu prema stilističkoj diskurznoj analizi, čiji su najčešći elementi identifikacija korpusa, kontekstualna analiza, leksička i sintaktička analiza, glas subjekta, pragmatička analiza, stilističke i retoričke figure, intertekstualnost i zaključna interpretacija. Zasad postoje samo elementi analize diskurza moći i ideologije koji pokazuju djelomičnu primjenu i kritičke diskurzne analize tijekom analize poetskih diskurza. Iako još nisu zašli u puno iskustvo kritičke diskurzne analize i interdisciplinarnih pristupa, predstavljeni stilistički kritičari stručno su i pomno predstavili diskurze pojedinih pjesničkih zbirki i osvijetlili njihov estetski i umjetnički učinak. U trećem dijelu ovog članka predstavljena je netom objavljena zbirka Emilije Kovač *kao huia kao stablo kao voda* (2025), čija analiza sadrži sljedeće elemente: značenjski okvir s pripadajućim poljima, glas poetske pripovjedačice/subjekta uz povremeni glas autorice, kretanje pripovjedačice uz razvoj naracije, temeljne stilske figure: konceptualna metafora prostora, kao i

ostale figure: poredba, onomatopeja, hiperbola; leksik, rečenični tempo, repeticija i nabrajanje, konstrukcija i dekonstrukcija identiteta, intertekstualnost, polidiskurz i poliperspektivnost te upućivanje na kognitivnu dimenziju u diskurzu zbirke kao i smjernice u diskurzu koje iskazuju psihosocijalnu potrebu za pripadnošću.

Literatura

Aristotel. 2008. *Retorika*. Preveo Marko Višić. Podgorica: Grafokarton Prijepolje.

Bagić, Krešimir 2003. (22005). "Beletristički stil". U: *Treba li pisati kako dobri pisci pišu* (ur. Krešimir Bagić). Zagreb: Disput.

Bagić, Krešimir. 2017. *Pogled iz Dubrave*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bagić, Krešimir. 2023. *Republika stiha*. Zagreb: Matica hrvatska.

Baldick, Chris. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, drugo izdanje. Oxford University Press.

Biti, Marina, Marot Kiš, Danijela i Stanić, Saša. 2024. "Presjek razvojnih smjerova hrvatske stilistike od druge polovice 20. stoljeća do suvremenosti". U: *Savremena južnoslovenska metastilistika i metapoetika* (ur. Branko Tošović). Beograd–Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz Aletea.

Bošnjak, Milan. 2021a. "Čežnja koja prati pjesnika jača je od straha". *Kolo* 4. (pristupljeno 7. travnja 2025)

Bošnjak, Milan. 2021b. "Igra, jezik i ljubav – tri središta poetskoga svijeta". *Kolo* 4. (pristupljeno 7. travnja 2025)

Carter, Ronald i Stockwell, Peter. 2008. "Stylistics: retrospect and prospect". U: *The Language and Literature Reader* (ur. Ronald Carter i Peter Stockwell). London i New York: Routledge.

Frangeš, Ivo. 1957. "Vrijednosti i granice stilističke kritike". *Umjetnost riječi* 4 (1957). (pristupljeno 10. ožujka 2025)

Grčević, Franjo. 1963. "Estetička i stilska kritika". *Umjetnost riječi* 1 (1963). (pristupljeno 10. ožujka 2025)

Kovač, Emilija. 2025. *kao huia kao voda kao stablo.* Čakovec: Ogranak Matice hrvatske u Čakovcu.

Lemac, Tin. 2024. *Pečati i kistovi.* Zadar: Ogranak Matice hrvatske u Zadru.

Nørgaard, Nina. 2024. "Multimodality and stylistics". U: *The Routledge Handbook of Stylistics* (ur. Michael Burke). London i New York: Routlege.

Sorlin, Sandrine. 2016. "Three major handbooks in three years: Stylistics as a

mature discipline". *Language and Literature* 25(3). Str. 286–301.
Stockwell, Peter. 2015. "Cognitive Stylistics". U: *The Routledge Handbook of Language and Creativity* (ur. Rodney Jones). London: Routledge.
Stolac, Diana. 2024. "Jedan pogled na hrvatsku jezičnu stilistiku od 1970. do 2020. godine". *Savremena južnoslovenska metastilistika i metapoetika* (ur. Branko Tošović). Beograd–Graz: Institut für Slawistik der Karl--Franzens-Universität Graz Aletea.
Šalat, Davor. 2021. *Povećalo za poeziju.* Zagreb: Matica hrvatska.
Šalat, Davor. 2022. "Poetska slikovitost motivirana egzistencijalnom bitnošću. Andrijana Kos Lajtman: *Plava i smeđa knjiga*". *Kolo* 2, 2022. Matica hrvatska – Kolo 2, 2022. – Poetska slikovitost i egzistencijalna bitnost (pristupljeno 22. travnja 2025)
Wales, Katie. 2014. *A Dictionary of Stylistics*, treće izdanje. London i New York: Routledge.
Žigo Španić, Lada. 2025. *Život među koricama.* Zagreb: Biakova.

Croatian Current Stylistic Criticism of Poetry

Abstract: This paper examines the purpose and goal of Croatian current stylistic criticism of poetry, located between literary criticism and academic stylistic criticism. Therefore, the critiques of prominent Croatian stylistic critics (K. Bagić, T. Lemac, D. Šalat and L. Žigo Španić) are analyzed and presented, whose discourses show a movement from literary to discourse stylistic criticism, sometimes with elements of critical discourse analysis. Although there is still room for the development of interdisciplinary and critical discourse analysis, the achievements of Croatian current stylistic critics demonstrate a significant skill in writing stylistic criticism, which the younger generation of critics can inherit. The third part of the paper contains a practical proposal for a written current stylistic criticism of the collection of prose poems by E. Kovač *kao huia kao voda kao stablo* (2025).

Keywords: current stylistic criticism, poetry, conceptual metaphor, analysis, interpretation

4. Stilistika zapisa

Ivana Buljubašić Srb

Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strosmayera u Osijeku
ibuljubasic@ffos.hr

Osnaživanje domaće grafostilistike (alatima teorije lirike i multimodalne stilistike)

Sažetak: Rad daje pregled dosadašnjih definiranja grafostilistike kao dijela lingvističke stilistike te komentira njezinu uokvirenost ponajprije u domaćoj stilističkoj literaturi. Za razliku od dosadašnjeg povezivanja grafostilistike s fonostilistikom te naglašavanja kao predmeta istraživanja te discipline aspekata koji su u vezi s govor(e)nim i izvedbenim faktorima književnog teksta, u radu se ističe važnost ostalih, rubnih predmeta istraživanja, a koji ulaze u okvire neverbalnih jedinica. Pritom se usmjerava na podstil poezije te se iz te perspektive grafostilistika osnažuje metodama i alatima koje su do sada bili primarnim metodološkim i terminološkim konceptualizacijama teorije lirike i/ili multimodalne stilistike, ilustrirajući analizu i interpretaciju na primjeru pjesničkog teksta A. B. Kolumbića. Širenjem predmeta interesa grafostilistike u žarište se postavljaju aspekti kompozicijske organizacije pjesničkog teksta, njegove forme (fiziologije i/ili tijela teksta) kao cjelovitog znaka te pozicioniranja teksta u straničnu plohu.

Ključne riječi: grafostilistika, kompozicija i forma pjesme, multimodalna stilistika, podstil poezije

1. Uvod

Uzimajući u obzir promjene u stilističkim istraživanjima, ponajprije s obzirom na suvremeni korpus i okružje koje ga je iznjedrilo, a dogodile su se posljednjih dvadesetak godina (Kovačević 2002; Katnić-Bakaršić 2003, 2015; Bagić 2006; Nørgaard 2010; Ryznar 2016; Buljubašić Srb 2024a), osobito

proširivanja i dopunjavanja srodnim teorijama i metodologijama u humanističkim i društvenim znanostima, rad detektira mjesta na kojima postoji mogućnost revidiranja i ažuriranja metoda i alata u već ustustavljenim okvirima hrvatske stilističke literature. Riječ je prije svega o teorijsko-metodološkim postavkama poznatima u okvirima znanosti o književnosti, napose književne i lingvističke stilistike, kako ih postavlja Krunoslav Pranjić, a "koje se bave lingvističkim raščlanjivanjem odnosno opisom stilema u književnoumjetničkom tekstu" (Ryznar 2016: 101). U primjenama metoda i operacionalizacijama terminologije navedenih disciplina u znanstvenom, a i praktičnom smislu (pogotovo u stručnoj i nastavnoj praksi) već se ukazalo na njihova međuprožimanja s recentnim stilističkim pristupima. Motivacija i ideja za promišljanje o prednostima širenja i revidiranja u domaćoj stilistici ustaljenih definicija i opisa određenih disciplina došle su primarno iz spomenute nastavne prakse, a zatim i iz znanstvenih preokupacija u kojima se pokazala nužnost pristupa suvremenom književnom, ali i neknjiževnom korpusu tekstova i sadržaja metodama i alatima koji su "baždareni" za analizu i interpretaciju na razinama koje nadilaze verbalni, u strogom smislu jezični aspekt tekstova.[1] Osim toga, unatoč tomu što se od kraja 20. stoljeća zazivaju *vizualni obrat* (Purgar 2009) i *prevlast slike nad pojmom* (Solar 2004: 21),[2] a recentno društveno-humanistička područja cvjetaju zahvaljujući interdisciplinarnošću polja semiotike i multimodalnosti, Nikola Košćak upozorava da se u "stilistici i retorici još uvijek donekle zanemaruju grafostilistički i grafoestetički fenomeni" (Košćak 2018b: 1), a koji će biti predmet i ovog rada.

Poznato je da recentni pristupi u stilistici koji se mogu skupno imenovati konceptom *krosdisciplinarnosti* brišu "tradicionalno uglavljene filološke granice" (Josić 2021: 9) kojih su se nekada držali lingvisti i književni teoretičari. Stilističari i stilističarke pak oduvijek su bili na pragu minimalno tih dviju grana, interesirajući se najprije za "način na koji se značenje stvara kroz jezik

1 Eni Buljubašić navodi da je "[p]roučavanje neknjiževnih tekstova [...] integralan [je] dio tradicije slavenskih (funkcionalno)stilističk[ih] škola koje baštine tradiciju Praške škole" te da je definiranje stilistike "[u] angloameričkom/anglofonom" svijetu usmjereno na "prvenstveno proučavanje književnosti lingvističkim instrumentarijem (Stockwell 2007: 280; Nørgaard, Busse, Montoro 2010 :1)", dok se specifično "[l]ingvističko-stilističko proučavanje neknjiževnih tekstova" "naziva[ti] kritičkom lingvistikom (Katnić-Bakaršić 2001:43) i kritičkom stilistikom (usp. Jefferies 2014)" (Buljubašić 2017: 13).

2 Nedžad Ibrahimović podsjeća i na to da je vizualna kultura "mnogo starija od verbalne" te u njoj "verbalni jezički znaci ne moraju značiti to za što su namijenjeni", zbog čega "vizuelni znaci imaju premoć" (Ibrahimović 2024: 133).

u književnosti" (Nørgaard 2010: 63), u međuzoni u kojoj se paralelno i *komplementarno* (Pranjić 1973: 186) služe i lingvističkim i književnoteorijskim pristupima. Stilistika je stoga, kao što uočava i Marina Katnić-Bakaršić, *na raskrižju* te ju se vidi kao fleksibilnu disciplinu koja se koristi različitim filološkim teorijsko-metodološkim postavkama, ali ide i onkraj područja filologije. Lesley Jeffries i Daniel McIntyre na tom tragu pojašnjavaju da se stilistika češće služi metodološkim i teorijskim postavkama s bliskih filoloških, ali i društvenih područja "nego što razvija vlastite jedinstvene teorije", pritom te teorije iz drugih područja "ne nastoj[i] [ih] duplicirati ili zamijeniti" (Jeffries – McIntyre 2010: 3), već prilagoditi stilističkom čitanju i usmjerenošću na stilske učinke i stvaranje značenja. Autorskom dvojcu taj zaključak, dakle, ne služi za kritiku stanja, već kao mjesto isticanja jedinstvenosti stilistike. Stilistika je, nastavljaju, poput *ušća* pozicionirana na mjestu *ulijevanja* koje omogućuje primanje i prožimanje spoznaja i alata iz različitih područja, polja i disciplina, a one mogu obuhvaćati lingvistiku, teoriju književnosti u najširem smislu, psihologiju itd. (Jeffries – McIntyre 2010: 3).

Da su lingvostilističke (pod)discipline, koje su usredotočene na stilemska očitavanja isključivo jezičnih razina, u određenom operacionalizacijskom deficitu kada je riječ o pojedinim područjima suvremene književnosti, a, kako je već u literaturi sugerirano, to može biti vizualna poezija (Košćak 2017: 488; Buljubašić Srb 2024a: 45) ili pak multimodalni romani (Buljubašić Srb 2024b), razvidno je jer nemaju razvijen alat koji bi nudio smjerokaze za terminološki i/ili analitičko-interpretacijski rad s navedenim korpusima i/ili žanrovima. Stoga se stilističari i stilističarke "oslanja[ju] na teorije i modele iz drugih područja" (Jeffries – McIntyre 2010: 3), primjerice medijskih studija, pričem se formira (pod)disciplina mediostilistike (Jukić i dr. 2020), ili pak isto tako širokog polja multimodalnosti, pričem se formira internacionalno *najmlađa stilistička poddisciplina* – multimodalna stilistika (Buljubašić E. 2017: 36).

U fokusu je ovog rada stoga promišljanje o poziciji grafostilistike u stilističkoj literaturi, o uklapanjima pojedinih književnoteorijskih (teorija lirike) i stilističkih (multimodalna stilistika) metoda i alata u okvire domaće stilistike, uzimajući prije svega u obzir prednosti i mogućnosti koje bi se otvorile širenjem predmeta interesa i istraživačkih pitanja u kontekstu definiranja grafostilistike. Drugim riječima, ukazat će se na benefite uključivanja u kontekst grafostilistike određenih (formalnih) kompozicijskih struktura književnog diskursa i alata multimodalne stilistike koji bi omogućili učinkovitije praćenje i implementiranje terminologije i metoda u znanosti, a i u dijelu visokoškolskog nastavnog procesa koji se oslanja na pranjićevske lingvostilističke okvire.

2. O grafostilistici i svestrano i potanko

Lingvističkom stilistikom Pranjić se bavi u svojoj knjizi *Jezik i književno djelo: ogledi za lingvostilističku analizu književnih tekstova* iz 1968. godine te ju u najširem smislu shvaća "kao studij ekspresivnih i impresivnih vrednota svojstvenih različitim izražajnim sredstvima kojima raspolaže jezik" (Pranjić 1973: 51). Zaokupljajući se ponajprije fonostilističkim, morfonostilističkim, sintaktostilističkim i semantostilističkim postupcima,[3] Pranjić ne imenuje u toj knjizi grafostilistiku (ili grafostilematiku) kao lingvostilističku disciplinu, premda se na pojedinim mjestima zadržava na pitanjima (napose ortografske norme, pauzama i grafičkim/interpunkcijskim znakovima) kojima će ju u obuhvatiti u poglavlju "Stil i stilistika" 3. izdanja *Uvoda u književnost*. Pranjić tada grafostilistiku definira kao stilističku disciplinu "koja popisuje-opisuje-vrednuje ekstralingvističke (= izvanjezične, nejezične) stilističke intenzifikatore ostvarene na planu (orto)grafije teksta uključujući osobito interpunktuaciju", dok kao jedinicu stilskog pojačanja te discipline imenuje *grafostilem* (Pranjić 1983: 257).

Krećući se ilustracijski kroz primjere na kojima dokazuje funkcioniranje grafostilema, služi se najprije pjesmom *Ubili su ga ciglama* Ivana Slamniga za koju utvrđuje da interpunkcija nije "tradicionalno poznata gramatičkā" (pravopisna) ni "tzv. logička", već se oslanja na funkciju *cijepanja* (Pranjić 1983: 271), što za posljedicu ima i uočavanje postupka distorzije (Vuletić 1993) na sintaktostilističkoj razini.[4] Zamjećuje da se u Slamnigovoj pjesmi javljaju i *ortografska* i *antiortografska* načela s ciljem iskazivanja "protutubelkantističke melodioznosti, sinkopirane i *staccato* ritmičnosti", ali i "razor[a] konvencijske priopćajnosti" (Pranjić 1983: 272). Iz prvospomenutog zaključka o učincima s obzirom na *melodioznost* i *ritmičnost* koju autor očitava na grafostilističkoj razini razaznaje se da je u obzir uzeo (glasovnu) izvedbu pjesme, što pak sugerira bliskost grafostilistike s fonostilistikom, pa je, zaključuje Nikola Košćak, pranjićevska grafostilistika "fonocentrična" (Košćak 2018b: 2). Potom se okreće drugim primjerima kojima ilustrira teze o intenzifikacijskim postupcima na planu (orto)grafije. Oba primjera iz pripovjedne proze Miroslava Krleže tiču se interpunkcijskih mogućnosti u proznom iskazu i ukazuju

3 Na tim se područjima zadržava, primjerice, i Antica Antoš u *Osnovama lingvističke stilistike* (Antoš 1974: 12).

4 O snažnijoj povezanosti grafostilističke (grafološke) i sintaktostilističke razine pisali su i Geoffrey Leech i Mick Short (Leech – Short 2007: 105).

na to da Pranjić u provjeri stilističkih učinaka uzima u obzir konvencionalne funkcije ortografskih znakova pri "interpretativnom čitanju" (Pranjić 1983: 272). Tako se dotiče dvotočja i njegove "neobilaziv[e] markacij[e] za izrazitu stanku" u *Velikom meštru sviju hulja* te "realnosti vjern[e] hitrost[i] izmjene dijaloških replika" iskazane zarezima umjesto ortografski tipičnijim znakovima poput "točke, uskličnika ili upitnika" u *Zastavama* (Pranjić 1983: 272–273). Dakle, kao što primjećuje i Košćak u stilističkoj literaturi (Košćak 2021: 126), u trima primjerima u poglavlju Pranjić ne ide onkraj ortografskih konvencija i njihovih "protupravopisn[ih] a stilotvorn[ih]" (Pranjić 1983: 273) učinaka u poetskom i pripovjednom diskursu na temelju čega se nadaje zaključiti da se grafostilistika koju definira i ilustrira ponajprije bavi spomenutim interpunkcijskim okvirima, konvencijama te njihovim odstupanjima.[5]

Katnić-Bakaršić baveći se grafostilistikom u 2. izdanju udžbenika *Stilistika* širi mogućnosti definiranja te stilističke discipline. Autorica utvrđuje da ona obuhvaća "postupke i sredstva koji mogu postati stilogeni na grafičkom nivou", a kao i u Pranjića imenuje "minimaln[u] jedinic[u]" koja "nosi stilističku obavijest" grafostilemom (Katnić-Bakaršić 2007: 203). Grafostileme vidi ponajprije predmetom istraživanja u kontekstu mikrostilističkih postupaka, no upozorava da su, osobito za književni diskurs, prožimanja mikrostilistike i makrostilistike neizbježna jer njegovi tekstovi "funkcioniraju kao jedinstven znak, a svi drugi elementi samo su dio toga znaka" (Katnić-Bakaršić 2007: 203). Potom Katnić-Bakaršić razmatra i nudi istraživačka pitanja kojima bi se stilističarke i stilističari prema pojedinim lingvističkim *nivoima* trebali voditi, a fonostilistiku i grafostilistiku obuhvaća zajedničkim pitanjima:

a) Šta se posebno opaža na tom nivou kao kvantitativno ili kvalitativno specifično?
b) Kada je riječ o usmenim tekstovima, koje su osobenosti izgovora, tempa, visine glasa, intonacije? Posebno obratiti pažnju na afektivnost iskaza.
c) Da li usmeni tekst pokazuje osobine svojstvene javnoj ili privatnoj komunikaciji, zvaničnoj ili nezvaničnoj, visokom ili niskom stilu izgovora?
d) Da li se može govoriti o posebnoj zastupljenosti nekih fonema, o njihovim opozicijama, o glasovnom simbolizmu i slično?
e) Koji su grafički elementi tipični za dati tekst? Kakva interpunkcija? Da li ga to odvaja od drugih tekstova (npr. kod konkretne poezije) ili

5 Postupke Miroslava Krleže imenovat će kao grafostileme i u knjizi *Jezikom i stilom kroza književnost* (Pranjić 1986: 146).

> zbližava s nekima (grafička rješenja tipična za novinske naslove i podnaslove)? (Katnić-Bakaršić 2007: 204)

Zatim posvećuje pozornost pojedinačnim disciplinama, pa tako minimalno i grafostilistici. Međutim, čini se već iz pitanja koja nudi kao uputnice za razmatranje stilema na fonostilističkoj i grafostilističkoj razini, autorica grafostilistiku drži svojevrsnom "suputnicom" fonostilistike. Točnije, grafostilistiku vidi "aspekt[om] proučavanja [...] vezanim za fonostilistička istraživanja" i logičnim nastavkom teze Branka Vuletića da "[p]ismo može fiksirati lingvističke znakove u grafičkim slikama", no da je "[n]emoguće [...] fiksirati čin govora" (Vuletić 1980: 40 prema Katnić-Bakaršić 2007: 216). Pri spoju dviju razina autorica ima u vidu označivanje u zapisima koji se oslanjaju na govorne žanrove (primjeri kolokvijalnoga govora) ili nadoknađivanje određenih odlika govornog jezika posebnim grafičkim izražavanjem (Katnić-Bakaršić 2007: 216). Osim toga navodi da je grafostilem "novinski naslov kada je vizuelno oneobičen, i krik junaka nekoga stripa zabilježen ponovljenim, pojačanim, boldiranim slovom, i stih zabilježen u formi ljestvice kod Majakovskog, i neuobičajena punktuacija, ali i sama rima u nekim slučajevima" (Katnić-Bakaršić 2007: 216). Drugim riječima, grafostileme autorica pronalazi u stripovima, reklamama, novinama, a i u određenom korpusu poetskog diskursa koji obuhvaća vizualnu i letrističku poeziju, kaligramske strukture i sl. (Katnić-Bakaršić 2007: 216).

Također, kroz udžbenik Katnić-Bakaršić detektira i interpretira i druge grafostileme koji se tiču promjene tipova slova, stripovnih metafora ili grafičkih tipičnosti oblikovanja početaka poglavlja u pripovjednoj prozi (Katnić-Bakaršić 2007: 179, 185, 268). Takav pristup grafostilistici, premda ga autorica ne ilustrira zasebno kao u potpoglavljima o ostalim lingvističkim disciplinama, širi njezin predmet bavljenja te se dotiče i aspekata koje će poslije obuhvatiti svojim stilističkim alatima multimodalni semiotičari i stilističari. Za razliku od Pranjića koji u primjerima poglavlja "Stil i stilistika" ostaje na razinama interpunkcijskih stilskih učinaka, a drugdje češće interpunkciju gleda kao označivanje ortoepskih, prozodijskih, ritmičkih, uopće govor(e)nih vrednota, Katnić-Bakaršić zalaže se za otvaranje discipline suvremenom kontekstu i ostalim diskursima. Pritom ipak ostaje u definicijskom okviru grafostilistike u blizini fonostilističke razine, odnosno kao njezina svojevrsnog nusproizvoda. Primjerice, kada nudeći smjerokaze za analitičko-interpretacijski pristup poetskom podstilu sugerira da se njegov korpus može čitati uzimajući u obzir različite aspekte, a čije "stilogene mogućnosti" uključuju i "ritmo-melodijsku strukturu stihova, grafostilemske osobenosti, punktuacijske stileme i slično"

(Katnić-Bakaršić 2007: 130). Iz tog se čini da Katnić-Bakaršić razlikuje grafostileme u širem smislu od, primjerice, punktuacijskih stilema, koji su obuhvaćeni prvospomenutima, a uz to detektira i zaseban nivo koji funkcionira kroz način oblikovanja iskaza u stihove i njihov potencijalni način čitanja u kojem se tek realiziraju ritmo-melodijski faktori.

U domaćoj stilističkoj literaturi od Pranjićeve klasifikacije i pristupa lingvističkoj stilistici nije bilo obuhvatnijih pregleda tog područja, stoga je prostor 2021. godine popunila Ljubica Josić monografsko-udžbeničkim izlaganjem o stilu, stilistici, stilističarskim metodama u hrvatskom jezikoslovlju i znanosti o književnosti 20. stoljeća te napose tipologizacijom stilema koja se oslanja na pranjićevske lingvostilističke okvire. Autorica osim grafostilemima zaseban prostor posvećuje semantostilemima, fonostilemima, morfo(no)stilemima, leksikostilemima, sintaktostilemima i makrostilemima (ili tekstostilemima), sa zadržavanjem na teorijskom opisu. Eksplicira, na tragu Pranjićeve podjele, da "grafostilemi nisu pridruženi nijednoj" od dviju komplementarnih disciplina lingvističke stilistike (ni mikrostilistici ni makrostilistici) i opominje, za razliku od Pranjića, da je razlog tomu što "je riječ o osobitoj skupini jedinica pojačane izražajnosti koja tu izražajnost može ostvarivati u većoj ili manjoj mjeri neverbalnim sastavnicama" (Josić 2021: 60).

Preuzimajući od Pranjića definiciju grafostilistike, Josić sintagmu *plan (orto)grafije* na prvu pojednostavljuje citirajući Marka Samardžiju i Antu Selaka koji drže da ta disciplina "proučava 'ulogu i vrijednost pravopisnih i slovopisnih značajki teksta'" (Samadržija i Selak 2001: 655 prema Josić 2021: 60). Također, Josić se tumačeći grafostilem kao zrcaljenje "autorov[a] stvaralačk[og] odnos[a], najčešće stilski zaigran[oga], prema skupu pravila koji se odnose na pravilno pisanje, kao i na grafemsko bilježenje fonema u nekome jeziku" (Josić 2021: 60) približava pozicioniranju grafostilistike bliže fonostilistici, kako sugerira Katnić-Bakaršić. No, za razliku od Katnić-Bakaršić koja eksplicira grafostilematske postupke u raznovrsnim tekstnim vrstama, žanrovima i semiotičkim modusima, Josić čini se ostaje u predmetnoj konceptualizaciji elemenata *jezičnog okvira*, koji je Nils Erik Enkvist obuhvatio fenomenom *teksnog konteksta* stilističkih istraživanja (Enkvist 1973: 58). Enkvist, doduše, razlikujući tekstni od *izvateksnog konteksta*, prvi kontekst širi sa spomenutog jezičnog okvira (*fonetsko-fonološke*, *morfološke*, *sintaktičke* i *leksičke* razine i elemenata, a njemu su pripisani i *interpunkcija* te *pisanje velikog, verzalnog početnog slova*), na tekstu inherentan *kompozicijski okvir* koji se tiče određenosti *početnog, središnjeg i završnog dijela iskaza, odlomka, pjesme, drame itd., odnosa teksta s preostalim (tekstualnim) dijelovima koji ga okružuju* te *metričke određenosti, određenosti književnog*

oblika te tipografskog aranžmana (Enkvist 1973: 58). Takvu grafostilističku perspektivu – uključivanja u predmet grafostilistike kompozicijskog okvira teksta, zagovara i ovaj rad.

Nadalje, pojašnjavajući koja su to "začudna sredstva i postup[ci]" koje grafostilistika uže istražuje, a tu se nadovezujući na Košćaka, Josić izdvaja kao ilustrativna pitanja:

> interpunkcijske i pravopisne devijacije, primjerice ukidanje bjelina ili njihovo umetanje suprotno pravopisnoj normi, poigravanje s bilježenjem većih ili manjih stanki intencionalno ne mareći za standardnojezičnu ortografiju, tj. stilogenim iskorištavanjem iste, umetanje intervokalnoga *j* po uzoru na govoreni jezik, izostavljanje apostrofa u bilježenju kolokvijalizama, fonetizirano bilježenje glasovnih sastava neprilagođenih stranih riječi i dr. (Josić 2021: 61).

Šireći se donekle prema Enkvistovu kompozicijskom okviru teksta, a recentno i alatima multimodalne stilistike, Josić dodaje da predmetom proučavanja grafostilističkih "postupaka u očuđivanju teksta" može biti i tipografski stil i izbor oblikovanja teksta, primjerice izbor između "kurzivnih slova, verzalnih, spacioniranih i dr." ili odabir određenih pisama koja primarno nisu abecednog sustava, poput azbučne "glagoljice i ćirilice" ili kulturološko udaljenijih ideografskih pisama (Josić 2021: 61). I u Katnić-Bakaršić i u Josić tako se kroz usmjeravanja na nadrečenične razine i neverbalne elemente definiranje grafostilistike približava metodama analize i interpretacije makrostilistike i/ili konceptima tekstualne stilistike i poststrukturalističkim stilistikama, osobito recentnih metodološki okvira i alata. Pritom, dakako, vrijedi da se "[k]oncepti, termini i metode razvijeni prije poststrukturalističkog obrata nisu dakle u poststrukturalističkoj stilistici odba[cili,] već prevrednova[l]i unutar nove istraživačke paradigme/modela" (Buljubašić E. 2017: 16). Štoviše, Nina Nørgaard kao pionirka multimodalne stilistike navodi da je njezin uspjeh u tome što je, kombinirajući terminologiju i metode književne znanosti, i lingvistike, i multimodalnosti stvorila "okvir za analizu semiotičkih modusa poput tipografije, kompozicije, boje i vizuala", zadržavajući i oslanjajući se na "sistematičnost detaljne analize karakteristične za pristupe tradicionalnije stilistike" (Nørgaard 2010: 63–64).[6]

6 Svjesni dostatnosti istraživanja jezičnih poruka književnog teksta, multimodalni stilističari i stilističarke kao cilj te stilističke discipline izdvajaju razvijanje "jednako sustavne deskriptivne 'gramatike' svih semiotičkih modusa, kakve su već razvijene

3. Orijentiranost na slovo, iskaz ili tekst?

Grafostilistikom najpodrobnije i najsustavnije u domaćoj stilističkoj literaturi bavio se Nikola Košćak u nizu radova, studiji o suvremenoj hrvatskoj *žargonskoj* i *žargoniziranoj* pripovjednoj prozi te njezinim osobitostima na grafostilističkoj razini teksta te u skripti priređenoj za studente kolegija Uvod u grafostilistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Košćak u korpusu pripovjedne proze kraja 90-ih prošlog i početka 21. stoljeća, a i u drugim diskursima uočava i razlikuje *pismovne postupke* odnosno *figure zapisa* koje definira "kao intencionalna očuđenja zapisa jezične poruke, proizvedenog da usredotoči pozornost recipijenta i deautomatizira njegovu percepciju pisane poruke" (Košćak 2021: 125).[7] Kada je riječ o prvospomenutom korpusu, autor razlikuje postupke "na razini manipuliranja slovnim sastavom riječi, tipovima slova i (ne)sastavljenim pisanjem, što su postupci prvenstveno u relaciji s fonetikom govorenog i kolokvijalnog jezika te žargonskog diskursa, tj. s fonostilistikom njihovih pisanih literarnih reprezentacija" i one koji su "na razini interpunkcije zapisa, koji su u vezi s fonetikom, ali i (supra)sintaksom ovih varijeteta, tj. s fono-, sintakto- i tekstostilistikom njihovih pisanih literarnih reprezentacija" (Košćak 2018a). Oba postupka u autorovoj studiji, dakle, vezuje češće uz fonemsko-fonološke specifičnosti realizacije diskursa pripovjedača i likova koji su u fokusu njegova predmetnoga korpusa, a funkcioniranje grafostilizacijskih potentnosti i učinke stoga razmatra kroz tzv. *fonetizaciju zapisa* i *postupke grafokolokvijalizacije* (Košćak 2018a). Drugim riječima, Košćak se kompleksnije i specijaliziranije od do sada navedenih autora posvećuje pismovnim, u najširem smislu, reprezentacijama u različitim diskursima, obuhvaćajući i dalje transpoziciju paralingvističkih govornih karakteristika u jezičnu, verbalnu realizaciju. Primjerice, među figurama, koje još naziva i *retorikom zapisa*, autor se odlučuje na termin figura zapisa jer drži da je "medij[u] u kojem se pojavljuju" određujući faktor (Košćak 2018b: 9). Autor razlikuje figure slova, figure bjelina, interpunkcijske figure i figure pravopisnih znakova koje funkcioniraju u pet tipova operacija – *adicijskim*,

---

za rječosklop (tj. leksički i gramatički aspekti verbalnog jezika)" (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 30–31) (engl. *wording*).

7 Autor je u izlaganju "O semiotičnosti grafostilema/figura zapisa" na znanstvenom kolokviju *Prakse čitanja: pola vijeka Katedre za stilistiku* u travnju 2025. godine proširio definiciju uzimajući u obzir i semiotičku potentnost figura, ne samo učinak očuđenja, prateći recentne istraživačke orijentacije u semiotici i polju multimodalnsti koje se zaokupljaju procesima stvaranja značenja (engl. *meaning-making*).

suptrakcijskim, *permutacijskim*, *supstitucijskim* i *ekvivalencijskim*, a razmatra još i čiste figure zapisa, figure prenošenja riječi u novi redak i grafostoplјenice (Košćak 2018b). Košćak navodi da su figure koje istražuje "jedan [su] od ključnih predmeta grafostilistike, stilističke discipline čiji su predmet pretežno intencionalna očuđenja zapisa jezične poruke na razini slovnog sastava i grafije, interpunkcije i uporabe ostalih pravopisnih znakova" (Košćak 2021). Prvim dijelom citata autor, čini se, sugerira da postoje i koji drugi predmeti grafostilistike onkraj verbalne i pismovne poruke, a već spomenute figure bjelina prema uvidu u stilistička istraživanja držala su se, možda neopravdano, perifernim pitanjem grafostilistike (Košćak 2021: 127).

Te druge predmete istraživanja grafostilistike Košćak spominje u radu "Grafostilistika i poezija". Naime, Košćak zamjećuje da se općenito grafostilistički pomaci i učinci, osobito u hrvatskoj poeziji 20. stoljeća, mogu prepoznati u barem dva slučaja: a) kada autori osvješćuju konstruktivnost svog teksta kao cjelovitog znaka, što uključuje uvide onkraj jednostavnog "bilježenj[a] jezične poruke" pa se odmiču od "ispomoć[i] usmen[e] interpretacij[e]"; b) kada "se mogu prepoznati kao intencionalna očuđenja zapisa ponajprije na razini slovnog sastava i grafije, interpunkcije i uporabe ostalih pravopisnih znakova" (Košćak 2017: 488). Potonjem autor dodaje "i očuđenja koja su u relaciji sa specifičnom stihovno-strofičnom strukturom, pa i grafičkim likom pjesničkih zapisa", uz upozorenje "da smo u takvim slučajevima već na rubnom području grafostilističkog interesa te da su za bavljenje njima znatno opremljenije vizualna retorika i multimodalna stilistika" (Košćak 2017: 488). Budući da spomenuti "postupci slikanja grafičkim likom pjesme" ne pokrivaju slovne, pismovne i u užem smislu jezične aspekte, zaključuje Košćak, njihova se pojava u hrvatskom pjesništvu 20. stoljeća prije vezuje uz *likovnost*[8] i/ili *multimedijalnost*[9] (Košćak 2017: 496), a nisu nužno interesna pitanja grafostilistike. Slično je i s primjerima "poigravanja marginama teksta" (Košćak 2017: 497). Viđena iz vizure verbalno/jezično izražene poruke, odnosno onoga što bi multimodalna stilistika na engleskom jeziku

8 Čini mi se da je s obzirom na moguća interdiskursna i intermedijalna okružja, napose suvremenog internetskog svijeta korisno proširiti koncept na vizualnost, pa komparirati i analizirati aspekte, evokacije i referencije na vizualnost, a dio koje je i likovnost.

9 U kontekstu govora o multimodalnoj stilistici Eni Buljubašić upozorava da je nužno razlikovati multimodalnost i multimedijalnost (Buljubašić E. 2017: 63).

jednostavno imenovala kao *wording*,[10] grafostilistika se zaokuplja, nastavlja Košćak, "začudnim postupcima u relaciji s osnovnim elementima zapisa alfabetskim pismom" (Košćak 2017: 498), što djelomično isključuje prema autoru *rubne* fenomene oblika i/ili tijela teksta i njegove pozicioniranosti u stranični plohu. Međutim, da tako ne mora biti, a da su se *grafikom* interesirali književni teoretičari i semiotičari još sredinom 20. stoljeća ukazuje i Jurij M. Lotman u svojoj strukturnoj poetici upozoravajući da spomenuta "nije tehničko sredstvo kojim se tekst učvršćuje, nego signal strukturne prirode" te da se analiza formalno-strukturnih aspekata ne treba držati sporednom i usputnom metodom čitanja i tumačenja književnog teksta (Lotman 1970: 100, 102).[11]

O grafemskom/grafijskom/grafičkom aspektu pisali su u domaćoj znanosti o književnosti sporadično i usmjerenije u analitičko-interpretacijskim, manje teorijsko-metodološkom smislu i drugi autori. Indikativno je, primjerice, što o relacijskom aspektu grafičkog piše Branimir Donat. Osvrnuvši se na *PRIČU O 2 KVADRATA* El Lisickoga iz korpusa avangardne književnosti 20-ih godina 20. stoljeća, Donat odnos verbalnog teksta i vizualnog teksta razmatra kroz tzv. *tipografiku*, definirajući ju kao aspekt koji "bismo mogli nazvati poetikom grafičke organizacije teksta" (Donat 1989: 350). Postavljajući u zagradi pitanje o žanrovskom i/ili modusnom pitanju navedene knjige – *je li to možda slikovnica?* – autor sugerira promišljanje o načinima "konstruira[nja] prič[e] određene poruke ostvarene uz pomoć nejezične retorike", čime bi se demonstriralo "da je i znak doista sastavni dio pisane odnosno tiskane knjige" (Donat 1989: 351). Drugim riječima, Donat, promišljajući o avangardnim

10 Na drugom mjestu predložila sam da se ustaljeni termin u multimodalnoj stilistici, koji prema Nini Nørgaard podrazumijeva analiziranje "leksičko-gramatičke razine teksta" u skladu s principima Michaela A. K. Hallidaya (Nørgaard 2019: 5, 42), prevede kao *rječosklop* (Buljubašić Srb 2024b: 39). Sukladno terminologiji koju razrađuje Nikola Košćak, termin bi se samo donekle mogao poklopiti s onim kako autor definira zapis i zašto se odlučuje na termin figure zapisa, s razlikom što svjesno ostavlja mogućnost "i za nadopune iz ne-lingvističkih vizura, odnosno iz vizura ostalih semiotičkih disciplina, pogotovo onih koje se više bave vizualnom komunikacijom nego verbalnom porukom" (Košćak 2018b: 9–10), što multimodalna stilistika upravo svojom terminologijom i metodološkim aparatom razdvaja od tzv. rječosklopa.

11 Peter Bürger pojasnit će da se svijest o *strukturnosti*, a možemo reći u okvirima ovog rada i semiotičnosti, razvija s povijesnom avangardom, koja "prepoznaje umjetnička sredstva u njihovoj općenitosti" kada se prestaju birati "po stilskom principu, već se njima služi kao umjetničkim sredstvima", stoga će ih razmatrati kroz narušavanje do tada ustaljenog odnosa "dijalektik[e] forme i sadržaja" u korist forme (Bürger 2007: 27).

tendencijama, napose u poeziji, zaključuje da "[u] nizu inovacija" treba izdvojiti dvije: "vizualizaciju teksta i tekstualizaciju slike" (Donat 1989: 350).

Košćak navodi da se i Krešimir Bagić zaustavlja na pravopisnim figurama koje u suvremenih pjesnika

> definira kao upotrebu pravopisnih znakova slobodnu od logičkih, gramatičkih i inih pravila konkretnoga jezičnog sustava (1994: 31). U njegovu određenju pravopisnih figura izbjegnut je pojam otklona pojmom slobodne upotrebe, evocirajući Genetteovo određenje figure kao prostora, jaza između napisanoga/izgovorenoga i mišljenoga. (Košćak 2018b: 2–3).

4. Podrška multimodalne stilistike i teorije lirike

Na sličnom se tragu, približavajući grafostilistiku prema metodološkim alatima multimodalne stilistike, kao ostale predmete bavljenja grafostilistike može predlagati i pitanja strukturno-kompozicijskih i tipografsko-grafičkih faktora i odlika teksta, držeći da je to ono što multimodalni stilističari i stilističarke imenuju onkraj rječosklopa – verbalno izražene poruke. Stoga pristup i procedura multimodalne stilistike za grafostilistiku mogu biti korisni i učinkoviti jer "nud[e] mogućnost tumačenja i grafičkoga/vizualnog aspekta i verbalnoga aspekta" (Buljubašić Srb 2024b: 37), a što posljedično omogućuje analizu i interpretaciju, kako je već navedeno prema Košćaku, i *rubnih* grafostilističkih fenomena. Ona osobito može biti korisna kada je riječ o vizualnoj poeziji u širem smislu, onoj koja se, sugerira Jonathan Culler, *opire* njegovu lirskom modelu i *izbjegava* liričnost s naglašenim oznakama *događajnosti*, *performativnosti*, *glasovnosti* (Culler 2015: 86), u pjesničkih tekstova kojima je "ključna jedinica" stranica, za razliku od onih kojima je to stih (Culler 2017: 130). Krećući se metodološkim postavkama koje multimodalna stilistika nudi, treba napomenuti da je književni tekst (neovisno o tome je li riječ o pripovjednoj prozi, poeziji ili drami) uvijek oblikovan minimalno u tri semiotička modusa, što može opravdati ponuđeno osnaživanje grafostilistike na tragu ovog rada. Naime, Nina Nørgaard, Rocío Montoro i Beatrix Busse postavljajući definicijski i koncepcijski multimodalnu stilistiku napominju da se "sva komunikacija i svi tekstovi smatraju multimodalnima", što iz gledišta te stilističke discipline uključuje "i konvencionalnu pripovjednu prozu bez posebnih vizualnih efekata", zadržavajući se na tezi da "pisani verbalni jezik automatski i bez iznimke uključuje i rječosklop, i tipografiju (ili grafologiju),

kao i realizaciju u prostoru u smislu kompozicije”[12] (Nørgaard i dr. 2010: 30). Prva dva modusa u nas su bolje stilistički istražena – rječosklop kroz mikrostilistička (ali i općenito tematološka, poetološka i dr.) čitanja konkretnih književnih tekstova, a dio tipografskih značenja i učinaka tipologizirao je i ilustrirao Košćak. U dijelu svojih figura zapisa pokriva ono na što se tipografija usredotočuje – na “potencijal stvaranja značenja vizualne strane verbalnog jezika”, što obuhvaća “značenja stvorena raznim tipografskim načinima poput upotrebe kurziva, masnog pisma i majuskula (tj. velikih slova), kao i različitih fontova i slova u različitim bojama” (Nørgaard i dr. 2010: 31).

Košćak, primjerice, razmatra u figurama slova *ikoničke supstitucije i reprezentacije slova* (Košćak 2015: 421) ili sagledava potentnosti učinaka kurziviranja, boldiranja, spacioniranja među pismovnim znakovima i iskazima, pa čak uzima u obzir stilske funkcije veličine slova, obojenih segmenata te tipografskih promjena koje se gdjekad u proučavanim primjerima simultano i kombinirano realiziraju (Košćak 2018, 2021).

Preostaje stoga promotriti detaljnije posljednji aspekt – semiotički modus kojim se proizvodi i/ili doprinosi značenju cjeline teksta – kompoziciju. Pitanje koje mi se nametnulo kroz istraživanje žanra romana, ali i kroz nastavnu praksu definiranja grafostilistike i njezina područja obuhvatnosti u tekstu može se sumirati sljedećom rečenicom iz završnog rada posvećenog upravo grafostilističkom istraživanju podstila poezije, a u kojoj je razvidno širenje pranjićevska okvira kakvo predlaže u nastavi u okviru osječkih stilističkih kolegija i implementira svojim radovima Sanja Jukić:

> Stilistička disciplina na čijoj razini su primarni kriteriji utvrđivanja stilske vrijednosti mikrostilemi i makrostilemi, tj. mikrokontekst i makrokontekst, upravo je grafostilistika te se analizom (orto)grafije teksta, tj. interpunkcije, forme teksta i jezičnog znaka kao i korištenja stranične praznine oba konteksta stavljaju pod povećalo te se proučavaju načini na kojima se oni individualno ostvaruju ili međusobno dopunjuju (Pranjić 1986, prema Jukić 2020). (Šprem 2021: 4)

Grafostilistici kako ju vidi Pranjić, a i mikrostilističkim (pod)disciplinama općenito, tako se može zamjeriti što se usredotočuju na proučavanje književnog teksta bez “napušta[nja] okvir[a] jezičnih jedinica koje jesu medij književnosti” i držeći se teze da se sve u tekstu događa isključivo “u jeziku i s pomoću jezika” (Pranjić 1983: 256). I premda bi se s tim složili i multimodalni stilističari i stilističarke, jer, doista, i oni su zaokupljeni književnim

12 Zadržavam u nas već predloženi termin za engleski termin *layout*.

tekstom koji je proizvod jezične ili dominantno jezične manifestacije, njihova postavka različitih semiotičkih modusa koji tekst čine dodatno podcrtava i afirmira ključnu stilističku tezu – "ono *kako* je što rečeno" (Pranjić 1983: 253). Drugim riječima, multimodalna stilistika detaljizira i sistematizira raslojavanjem *jezika* književnog teksta načine i postupke – semiotičke moduse, kojima se nešto realiziralo, s ciljem odgovaranja na pitanje "kako se postiže [komunikacijska] funkcija?" (Bionda 2022: 33) i što znače određeni neverbalni aspekti kojima se omogućuje književna cjelina.

Glede primjene proširena definiranja područja grafostilistike kakvo nudi Jukić, uputno je najprije usmjeriti pozornost na podstil poezije koji je zbog svojih kompozicijsko-strukturnih značajki odnosno, kako bi rekao Josip Užarević, zbog svoje "unutarnje organizacije" i *fiziologije* (Užarević 1991: 40), prepoznatljivog vizualnog i kompozicijskog aspekta. Naime, "poezija se stoljećima pretežno zapisuje u obliku stihova i strofa okruženih bjelinom papira i ta je grafička konvencija postala njezin zaštitni znak" (Košćak 2017: 487). Drugim riječima, i minimalno čitateljsko iskustvo omogućuje prepoznavanje tog podstila i razlikovanje stihovnog (u klasičnom smislu) oblikovanja teksta od proznosti koja "ne poznaje pojam 'kraj retka'", a što je posljedica njezine "linearne, nevertikalne naravi" (Užarević 1991: 41). Slijedom toga, ono što bi širilo područje interesa grafostilistike poezije, a već je naznačio Košćak, ide u smjeru analize i interpretacije "stihovno-strofičn[e] struktur[e], pa i grafičk[og] lik[a] pjesničkih zapisa" (Košćak 2017: 488), dakle, podrazumijeva potragu za semiotičkim potencijalima načina na koji se rječosklop pjesme konceptualizira, semantizira i formalizira. Ono što Jukić smatra tekstualnom strukturom forme nije nužno usmjereno samo na istraživanje korpusa vizualne/intermedijalne poezije (Rem 2010: 39), već su odlike i podstila poezije, tzv. konvencionalne poezije.[13] Nerijetko su ta istraživanja dijelom teorije lirike, genealoških studija, pitanja versifikacijskih i metričkih konvencija itd. Slične postupke u sklopu bavljenja grafostilistikom i poezijom već je komentirao Košćak, ilustrirajući ih u Šimića ili Maleša (Košćak 2017: 496–497).

Iz perspektive multimodalne stilistike kompozicija obuhvaća "sistematizira[nje] značenja stvoren[ih] aranžmanom teksta i slika u prostornoj kompoziciji stranice" (Nørgaard i dr. 2010: 32). U relaciji predloženog proširenja grafostilistike takva perspektiva potencira pitanje stilogenosti postupaka

13 Tim pojmom služim se kao pandanom za ono što Nørgaard imenuje *vizualno konvencionalnim* romanima nasuprot *eksplicitno multimodalnih* romana (Nørgaard 2019), a moguće i u smislu konvencionalnosti koja je u dosluh s (tradicionalnom) lirikom i njezinim značajkama (Culler 2015).

koje obuhvaćaju grafičko tijelo teksta, odnose među tekstualnim segmentima (i vizualnim/likovnim segmentima), njihovu poziciju u odnosu na margine i bjeline te uopće lokaliziranost u straničnoj plohi. Nørgaard, Montoro i Busse nastavljaju, premda se primjerima referiraju na pripovjednu prozu, da to ponajprije iz perspektive multimodalnosti uključuje provjeru relacija navedenih grafičkih segmenata kao "*informacijsk[ih] vrijednost[i]* (Kress i van Leeuwen, 1996., str. 186–211), odnosno pitanje pripisuje li se posebno značenje vrhu i dnu, lijevom i desnom dijelu, sredini i margini stranice", pa i njihovih *povezivanja* i *spajanja* te *uokvirivanja* (Nørgaard i dr. 2010: 32) u smislu određivanja funkcijske/značenjske signifikantnosti između segmenata i vizualnih elemenata (pogotovo kada je riječ o slikama i fotografijama) te semantiziranja praznina u okviru prostornih aspekata.

Predmetom interesa grafostilistike podstila poezije stoga može biti i *ikoničnost* kompozicije (Nørgaard i dr. 2010: 98) odnosno kaligramska, palindromska, ambigramska i dr. strukturiranja na razini diskursa (Bagić 2012), koja se vezuju i s tipografijom, raznovrsno integrirane drugomedijske i drugodiskursne referencije (Jukić 2013), ali i u konvencionalnoj poeziji tradicionalno shvaćen koncept *vizualne perceptibilnosti* i *lirske prostornosti*, sa svojom *vertikalnošću* u vidu *strukturnih razloga* (metrička, stihovna i strofična razina), koja ima "važnu semantičku ulogu" (Užarević 1991: 41). Poslije Užarević spominje i *okvir* u smislu da je on pjesničko "grafičko tijelo, tj. grafička fiksiranost teksta na stranici, gdje praznina (bjelina) služi kao pozadina na kojoj se u doslovnom smislu ocrtavaju granice teksta" (Užarević 1991: 50).

5. Primjer grafostilističkog čitanja pjesničkog teksta

Za ilustraciju što sve može biti obuhvaćeno konceptom forme pjesničkog teksta i što sve može biti dijelom predmeta bavljenje grafostilistike, a u dosluhu s proširenim protumačenim alatima koje nudi multimodalna stilistika preko semiotičkog modusa kompozicije i općeprihvaćenim odlikama podstila poezije kroz kompoziciju iz teorije lirike, predočit ću na primjeru "A. B. Šimić – Povratak" Antuna Barišića Kolumbića iz njegove zbirke *Prašumom pisaćeg stroja* (1972). Odabrani primjer karakterizira izostanak konvencionalnog verbalnog sloja i rječosklopa, odnosno klasične distribucije leksema u pjesničkom tekstu, stoga se može učiniti *egzotičnim*, *rubnim* i *nereprezentativnim* primjerom. No, čini mi se da upravo intenzivna reduciranost gramatičko-leksičke razine, tj. rječosklopa omogućuje zadržavanje fokusa na tijelu teksta, njegovim

grafostilističkim postupcima i pozicioniranosti u odnosu na stranicu i bjeline. Taj primjer bit će pogodan i zato što će minimizacija rječosklopa omogućiti ostvarivanje odmaka u odnosu spram lingvističkih razina, a posljedično i mikrostilističkih (pod)disciplina. Također, odsutnost konvencionalnog *jezika* pjesme usmjeravat će proces analize pojedinačnih elemenata i njihove funkcionalnosti u tekstu dalje od klasičnog bavljenja smisaonim i/ili značenjskim aspektima, točnije neće biti istaknutoga govora o "mehanizmima semantičkoga samouvraćanja" koji obuhvaćaju "*sve* komponente umjetničkoga djela – i sadržajne i formalne, i leksičke i gramatičke, i sintaksne (logičke) i metričke, i zvukovno-intonacijske i tematske" (Užarević 1991: 38), već će spomenuti *minus-postupak* (Lotman 1970: 88) fokusirati one sastavnice koje su uže vezane uz primanje teksta *gledanjem*. U obzir će se u primjeru uzeti i citatna relacija koja se ostvaruje formom, a funkcionira i na makrostilističkoj razini.

Pjesnički tekst "A. B. Šimić – Povratak" vizualno je perceptibilan, što bi prema Užareviću značilo da ga je, u skladu sa žanrovskim odlikama, moguće "obuhvatiti jednim pogledom" (Užarević 1991: 41). Tekst je, dakle, prostorno položen u plohu jedne stranice. Potonje već sugerira da je na razini čitateljske percepcije, odnosno samo gledanja, ne nužno i čitanja rječosklopa, moguće zaključiti o žanrovskom određenju književnog teksta. Osobito u konvencionalne poezije koja je stihovno-stofično organizirana njezina kompozicija jasno govori o žanrovskoj obilježenosti i pripadnosti. Vizualna perceptibilnost povezana je s vertikalnošću pjesničkog teksta, a s obzirom na zamišljene vertikale i horizontale Kolumbićev tekst položen je u straničnu plohu u njezinu središnjem segmentu. I premda je vertikalnost pjesme, za razliku od prozne horizontalnosti, *differentia specifica* pjesničkog teksta (Užarević 1991: 42), Kolumbićev tekst prostornom smještenošću u stranici, tj. s obzirom na margine pokazuje još jednu specifičnost. Riječ je o središnjoj simetriji vertikale. Pjesnički tekst položen je, kako je rečeno, u centru stranice, a nije poravnat uz lijevu marginu, što je uobičajena grafička i kompozicijska pjesnička praksa.

S tim u svezi jest i spomenuta citatnost koja se ostvaruje u odnosu na titularnu referencu. Naime, naslov Kolumbićeva pjesničkog teksta uobičajeno je postavljen u prostor iste stranice u kojoj je realiziran i tekst. Ono što pomalo odudara od konvencionalnog lociranja naslova u podstilu poezije jest to da je naslov pomalo odvojen od teksta, realiziran uz gornju marginu i poravnat uz lijevu. Moglo bi se pretpostaviti da će, s obzirom na to da je tekst uglavljen u centralni segment stranice, i naslov biti u središnjoj osi, što se pak ne ostvaruje. No, uzimajući u obzir zbirku u kojoj se nalazi i uočivši da su na isto mjesto uz gornju i lijevu marginu postavljeni i ostali naslovi, može se zaključiti da je u tom (makro)kontekstu naslov ponovljive i uobičajene lokacije.

Nadalje, što se tiče značenja naslova, on funkcionira i referencijalno i autoreferencijalno. S jedne strane on upućuje na korpus avangardnog književnog prostora, dakle figurira kontekstualizirajuće, a, s druge strane konkretnije, identificira i imenuje konkretni prototekst – "Povratak" Antuna Branka Šimića. S obzirom na poznatu tipologiju citata po vrsti prototeksta Dubravke Oraić Tolić moglo bi se reći da je predmetni citat novi tip koji predlažem imenovati *kompozicijski citat* ili *citat forme*. Riječ je, dakle, o provizornom tipu koji proširuje postojeću tipologiju jer se citatni odnos koji se ostvaruje u relaciji Šimić – Kolumbić ostvaruje upravo na spomenutoj razini koju ovaj rad nastoji obuhvatiti grafostilističkim predmetom interesa. Najbliže ilustriranim tipovima jesu, prema Oraić Tolić, *jezično-stilski citati* (premda se oni očituju u potpunoj usmjerenosti na verbalni sloj koji je u Kolumbića posve reduciran) ili, eventualno, *citatni žanr* (premda je riječ relaciji koja se događa unutar istog žanrovskoga polja i koda – oba su teksta pjesnička) (Oraić Tolić 2019: 73–74), stoga se oba tipa za konkretni primjer pokazuju kao ponešto suženih konceptualizacija. U svakom slučaju, razvidno je da "Kolumbićev tekst kao svoju stvarnost prepoznaje jedino jezičnu stvarnost Šimićeva teksta" (Buljubašić Srb 2023: 58).

Za odabrani primjer, dakle, moguće je odrediti citatnu relaciju s obzirom na postavljenost pjesničkih tekstova u prostor stranice, pričem oba primjera ostvaruju indikativni značaj aranžmana i simetrije okomice. Riječ je, prema Cvjetku Milanji, o šimićevskoj *jezgrenoj* "konotativn[oj] semanti[ci] 'geometrizirane' vertikalne središnjice pjesme" (Milanja 2000: 91) koja ima kohezivnu funkciju, a koju grafostilizira Kolumbić u svom *praznom palimpsestu* (Rem 2010: 115). Upravo zbog te *praznine*, s obzirom na to da je u Kolumbića otežano zbog odsutnosti rječosklopa tumačiti spomenutu kohezivnost, jer ne postoji konvencionalna distribucija leksema i pjesničkih slika, posljedično je otežano govoriti i o mogućim značenjskim relacijama ostvarenima u horizontalama stihova spram njihova okupljanja ili parceliziranja u vertikale. Tipična šimićevska *geometrijska konstrukcijnost* (Milanja 2000: 70), zapravo je dodatno naglašena u Kolumbića upravo zbog supstitucije leksema onim što na njih nalikuje, a tvoreno je isključivo grafemom *x*. Taj je grafem sam po sebi simetričan (Buljubašić Srb 2023: 58), a njegova se stilogenost krije i u tome što je riječ o grafemu koji nije dijelom hrvatske latinice, dakle preuzima se iz drugih latiničnih pisama. Također, u obzir se može uzeti da *x* u matematičkom diskursu označuje (nezavisnu) varijablu i nepoznanicu[14]

14 Moglo bi se reći, uzimajući u obzir širi kontekst *teorijskog uma* Antuna Branka Šimića, da iz *prepjeva* Antuna Barišića Kolumbića izviru slične tendencije, možda

(Buljubašić Srb 2023: 58), što može konotirati i varijacijske (paradigmatske) mogućnosti, otvorenost i fleksibilnost u supstitucijskim postupcima kojima se *x* određuje, smjenjuje kojim drugim grafemima, da bi potom, opet sugestijom matematičkog diskursa, ali sada s obzirom na koncept koordinatnog sustava predstavljala sintagmatsku (horizontalnu os) koja prema određenim (gramatičkim) pravilima usložnjava nizove u lekseme.[15]

Osim toga, uobičajeno je simetrija "povezana s osjećajem za estetsko" (Bagić 2012: 223), što bi u slučaju Kolumbića i svedenosti rječosklopa na jedan grafem moglo proizvoditi učinke kontradiktornosti. Naime, redukcija klasične semantike može sugerirati i općenit ironijski i/ili parodijski odmak spram žanra u kojem se pjesnički tekst tumači. Namjerno svođenje rječosklopa na grafem bez posebne značenjske informacije djeluje dekonstrukcijski, možda sugerira odbacivanje i/ili izbjegavanje standardiziranih (pa čak i klišejiziranih) poetskih faktora ili recepcijskih učinaka, primjerice, patosa ili motivskog banaliziranja, možda je pokušaj razrješavanja *krize pjesničkog jezika* (Donat 1972: 6). Na tom je tragu simetrijska forma signal za žanr, dok je istodobno realizirana na spomenut način strategija kojom taj žanr (auto)ironizira.[16]

Što se tiče stihovnosti i strofičnosti, grafika pjesme, ali i njezina citatna relacija upućuje na to da je riječ o slobodnim stihovima. S obzirom na to da je u Kolumbićevu pjesničkom tekstu zbog reduciranosti rječosklopa na jedan grafem nemoguće utvrditi eventualnu rimu, u tom se slučaju treba osvrnuti na nejednaku duljinu stihova. Tekst čini šesnaest stihova različite duljine,

---

ne u smjeru prevrednovanja, ali svakako istraživanja u književnosti: "Mi ćemo se ako treba izražavati tako da nitko ne će moći da nađe ikakvu uspomenu na kakvu gramatiku ili kakvu sintaksu ili kakav tzv. onaj stil. Mi ćemo ako treba završtati u neartikuliranim glasovima kao životinje" (cit. prema Milanja 2000: 67). Moguće da je to *nertikulirano* donekle prepoznato u *x*-u, pa i Branimir Donat u predgovoru napominje da "novi jezik **novog pjesništva** još uvijek nije pronađen" (Donat 1972: 5). Također, leksem *povratak* iz naslova može sugerirati regresijske sklonosti, a *x* može pozivati na hotimičnu skrivenost i nevoljkost identificiranja.

15 Premda treba napomenuti da se u jednom stihu broj *x*-eva ne poklapa s brojem grafema u Šimićevim stihovima. Recimo, šesti stih u Kolumbića ima sedam jedinica/skupova *x*-eva s ukupno 32 grafema, dok posljednji stih druge strofe u Šimića ima sedam leksema s 31 grafemom. Pitanje je i je li riječ o intencionalnosti u tom primjeru ili pogreški; čini se, s obzirom da su drugdje grafemi istobrojni, da je prije grafička pogreška.

16 Istodobno, Donat upozorava na to da svakako nije riječ o "negiranj[u] smisla književnosti", premda i sam netom prije tog zaključka identificira Kolumbićev pjesnički tekst *aliterarnim* (Donat 1972: 6–7).

među kojima se ističu četiri vrlo kratka stiha, od kojih tri završavaju svoju horizontalu interpunkcijskim znakom – dvotočkom. To je ujedno jedini interpunkcijski znak Kolumbićeva (a i Šimićeva) pjesničkog teksta. Za razliku od Kolumbićeva teksta u kojem se nižu stihovi, Šimićev je tekst organiziran u četiri strofoida, a interpunkcija je, kao i opkoračenje sedmog i osmog stiha, u Kolumbića manje stilogena jer ne postoji leksem, a kamoli njegova eventualna konotacijska vrijednost, koji je potom s obzirom na značenje moguće tumačiti u njegovoj *opterećenosti* (Užarević 1991: 72). Simptomatičan je s obzirom na interpunkcijsku važnost u grafostilističkoj analizi i kraj pjesničkog teksta bez interpunkcijskog znaka, koji sugerira otvorenost, kao što je to i u *Povratku*.

Što se tiče tipografskog aspekta Kolumbićeva pjesničkog teksta, ono što se uočava dominantno je i na razini autorove zbirke, a korelira s naslovnim motivom. Dakle, titularni *pisaći stroj* tipografski se manifestira u analiziranom tekstu (i u zbirci) skoro poput realizirane metafore. Bez obzira uzme li se da je riječ o autentičnoj tipografiji pisaćeg stroja, a što je izvjesno i s obzirom na godinu izdanja, ili da računalni font imitira, poput Couriera, pisanje na stroju te semiotički to označava (Nørgaard i dr. 2010: 31), moguće je Kolumbićeve pjesničke tekstove čitati kao figurativne prašume – neprohodne, slojevite, razgranate, zgusnute, netaknute.

6. Prema zaključku...

Da se "grafostilistika ne može svesti tek na fonostilistici pomoćnu disciplinu" (Košćak 2017: 499), pokazale su ponuđene smjernice kojima se predlaže na koji način pojedine grafičke, formalne i kompozicijske faktore podstila poezije s aspekta teorije lirike i multimodalne stilistike uključiti u disciplinu koja se, pranjićevski rečeno, bavi *izvanjezičnim* i *nejezičnim* jedinicama. Riječ je o vizualnoj perceptibilnosti, odnosima vertikala i horizontala; odnosu pjesničkog teksta i okvira, tj. praznina i margina i prostornog rasporeda na stranici; riječ je o identifikaciji stihova, strofa, strofoida ili redaka, odlomaka, s njima povezanih rime, ritma, opkoračenja itd.; elemenata koji se mogu pojaviti *na rubu* ili u peritekstu pjesničkog teksta, poput epigrafa, posvete ili lokacijske i datacijske oznake. Njima se pridružuju i sve druge, prema Košćaku, figure zapisa, tipografski znakoviti ostvaraji i/ili drugi u/oko pjesničkog teksta grafički i vizualni signali koji se u udružuju s ostalim tekstualnim strukturama te omogućuju cjelovitu analizu i interpretaciju.

Bez obzira na to prihvate li se prijedlozi i mogućnosti kojima bi se grafostilistiku kao disciplinu lingvističke stilistike proširilo onkraj uske definicije jezika i njegova tipično verbalnog iskaza, i dalje ostaje sekundarni izazov definiranja jezika odnosno verbalnog iskaza i shvaćanje lingvostilističkih disciplina kao primarno mikrostilističkih, usmjerenih raščlambi jezičnih razina. Multimodalna stilistika tu je u prednosti jer se prema do sada utvrđenim definicijama i alatima ona otvara semiotičkim modusima čija se značenja potenciraju primarno *gledanjem*, a potom u suodnosu *gledanja* i *čitanja* obuhvaća sve razine jezika i značenja. Svakako treba dodati da cilj rada nije bio razmatrati načine i metode odvajanja formalnog i sadržajnog aspekta književnog odnosno pjesničkog teksta koji su već zapaženi kao *štetni* (Lotman 1970: 101–103), nego ukazati na mogućnosti formalnih, kompozicijskih i tipografskih aspekata, pričem je privremeno fiksiranje takvih odnosa u odabranom primjeru potvrdilo (ko)relacijski nužne principe analize i interpretacije svih struktura, ulazeći u Kolumbićevu pjesničkom tekstu u semiotički potencijal grafema *x* i uzimajući u obzir citatnost, dakle makrostilističku razinu.

I premda Josić zaključuje "kako na mnoga pitanja pokrenuta u doba afirmacije lingvostilistike jezikoslovna kroatistika", a ni domaća stilistika, "još nije u potpunosti odgovorila", "ta su pitanja i dalje relevantna za stilističko proučavanje" jezika i diskursa književnosti (Josić 2021: 8). Upravo na tom tragu pokušalo se odgovoriti na pitanje postoji li razlika između u hrvatskoj stilistici udomaćene grafostilistike i međunarodno popularne multimodalne stilistike te kako njihove interese približiti, a imajući u vidu i benefite u nastavnom procesu. Stoga je u završnom dijelu rada ponuđena grafostilistička analiza nekonvencionalnog pjesničkog teksta A. Barišića Kolumbića i njegova citatnog odnosa s A. B. Šimićem, čime se još jednom dokazalo da "više doista nema razloga da se grafostilistika", kao dio lingvostilistike, "ne pokuša etablirati kao drugim (lingvo)stilističkim disciplinama ravnopravna", pogotovo uzimajući u obzir preferencijsku orijentiranost suvremenih diskursa na vizualnost (Košćak 2018b: 1).

Literatura

Antoš, Antica. 1974. *Osnove lingvističke stilistike*, 2. izd. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 2006. "Od stilema do globalnoga stilskog potpisa". U: *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor: Suvremena francuska i frankofona stilistika* (prir. Krešimir Bagić). Zagreb: Naklada MD.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Barišić Kolumbić, Antun. 1972. *Prašumom pisaćeg stroja*. Zagreb: Naprijed / Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba.

Bionda, Gabrijela. 2022. *Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do*

kazališnog teksta (doktorski rad). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Buljubašić, Eni. 2017. *Neoklapski diskurs i stil: aspekti interdiskurzivnosti mediteranizma, baštine i popularne kulture* (doktorski rad). Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu.

Buljubašić Srb, Ivana. 2023. "Pola stoljeća od Kolumbićeve kaligramije". *Zadarska smotra: časopis za kulturu, znanost i umjetnost* LXXII(1–3). Str. 55–59.

Buljubašić Srb, Ivana. 2024a. "Normativni i deskriptivni pristupi funkcionalnim stilovima u hrvatskoj lingvistici i stilistici". *Od norme do uporabe 3: Zbornik radova sa znanstvenoga skupa Od norme do uporabe 3 održanog 23. i 24. rujna 2022. godine na Filozofskom fakultetu u Osijeku* (ur. Vlasta Rišner, Maja Glušac i Jadranka Mlikota). Osijek / Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku / Hrvatska sveučilišna naklada.

Buljubašić Srb, Ivana. 2024b. *Stilski učinci peritekstova i peritekstoida u suvremenom hrvatskom multimodalnom romanu* (doktorski rad). Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge – London: Harvard University Press.

Culler, Jonathan. 2017. "Theory of the Lyric". *Nordisk poesi* 2 (2). Str. 119–133.

Donat, Branimir. 1989. "Predgovor". U: Antun Barišić Kolumbić. *Prašumom pisaćeg stroja*. Zagreb: Naprijed / Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba.

Donat, Branimir. 1989. “Jedna analogija iz povijesti avangardnog slikarstva književnosti”. *Quorum: časopis za književnost* V(5–6). Str. 348–354.

Ibrahimović, Nedžad. 2024. *Mlinarov san: kako čitati suvremenu poeziju*. Zagreb: MeandarMedia.

Jeffries, Lesley i McIntyre, Dan. 2010. *Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Josić, Ljubica. 2021. *Hrvatska lingvostilistika*. (pristupljeno 23. ožujka 2025.)

Jukić, Sanja i Rem, Goran i HIKOS MASH-UP. 2020. *Osječka mediostilistika. Tri konceptualne studije: književnost, film i noise-kultura*. Osijek / Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski / MeandarMedia.

Jukić, Sanja. 2013. *Medijska lica subjekta: stilistika medijskoga subjekta u suvremenom*

hrvatskome pjesništvu. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjskosrijemski.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. “Stilistika diskursa kao kontekstualizirana stilistika”. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja* 15(2). Str. 37–48.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2015. “Stilistika na raskrižju: kojim putem dalje”. U: *Svijet stila, stanja stilistike: zbornik radova* (ur. Anera Ryznar). Zagreb: Stilistika. org, Filozofski fakultet u Zagrebu. (pristupljeno 12. prosinca 2024)

Košćak, Nikola. 2017. “Grafostilistika i poezija”. *XIII. Međunarodni kroatistički znanstveni skup: zbornik radova* (ur. Stjepan Blažetin). Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj.

Košćak, Nikola. 2018a. *Šrajbenzi spiku? Stilovi hrvatske žargonske i žargonizirane proze 1990-ih i 2000-ih*. (pristupljeno 14. travnja 2025)

Košćak, Nikola. 2018b. *Uvod u grafostilistiku (figure zapisa)*. Skripta, Filozofski fakultet u Zagrebu.

Košćak, Nikola. 2021. “Figure bjelina”. *Periferno u hrvatskom jeziku, kulturi i društvu / Peryferie w języku chorwackim, kulturze i społeczeństwie: zbornik radova, 2. svezak* (ur. Robert Bońkowski, Milica Lukić, Krešimir Mićanović, Paulina Pycia-Košćak, Sanja Zubčić). Katowice / Zagreb / Osijek / Rijeka: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego / Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu / Sveučilište u Osijeku / Sveučilište u Rijeci. (pristupljeno 31. ožujka 2025)

Kovačević, Marina. 2002. “Diskursnoteorijski i diskursnoanalitički okviri stilistike”. U: *Važno je imati stila* (ur. Krešimir Bagić). Zagreb: Disput.

Leech, Geoffrey i Short, Mick. 2007. *Style in Fiction: A Linguistic Introduc-*

tion to English Fictional Prose. Harlow: Pearson Education Limited.

Lotman, Jurij Mihajlovič. 1970. *Predavanja iz struktutalne poetike (uvod, teorija stiha)*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Nørgaard, Nina i Montoro, Rocío i Busse, Beatrix. 2010. *Key Terms in Stylistics*. London / New York: Continuum.

Nørgaard, Nina. 2010. "Modality. Commitment, Truth Value and Reality Claims across Modes in Multimodal Novels". *Journal of Literary Theory* 4(1). Str. 63–80.

Nørgaard, Nina. 2019. *Multimodal Stylistics of the Novel: More Than Words*. New York / Oxon: Routledge.

Milanja, Cvjetko. 2000. *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.

Pranjić, Krunoslav. 1973. *Jezik i književno djelo: ogledi ta lingvostilističku analizu književnih tekstova*, 2. neprom. izd. Zagreb: Školska knjiga.

Pranjić, Krunoslav. 1983. "Stil i stilistika". U: *Uvod u književnost: teorija, metodologija* (ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać), 3. prerađeno izdanje. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Pranjić, Krunoslav. 1986. *Jezikom i stilom kroza književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Purgar, Krešimir. 2009. "Uvod u vizualne studije". U: *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*: vii–xxix (ur. Krešimir Purgar). Zagreb: Centar za vizualne studije.

Rem, Goran. 2010. *Pogo i tekst*. Zagreb: MenadarMedia.

Ryznar, Anera. 2016. "Koliko je danas funkcionalna funkcionalna stilistika". *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 40(60). Str. 101–110.

Solar, Milivoj. 2004. *Predavanja o lošem ukusu*. Zagreb: Politička kultura.

Šprem, Ema. 2021. *Grafostilistički postupci u pjesništvu Branka Maleša* (završni rad). Osijek: Filozofski fakultetu u Osijeku.

Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Vuletić, Branko. 1993. "Distorzija u pjesništvu Jure Kaštelana". *Govor* 10(2). Str. 1–13.

Empowering of Domestic Graphostylistics (With the Tools of Lyric Theory and Multimodal Stylistics)

Abstract: The paper provides an overview of previous definitions of graphostylistics as a branch of linguistic stylistics and comments on its conceptualization, primarily within domestic stylistic literature. Unlike the previous linking of graphostylistics with phonostylistics and the emphasis on aspects related to the verbal and performance factors of a literary text as subjects of research in graphostylistics, the paper emphasizes the significance of other, marginal subjects of research, which would be covered by non-verbal units. The focus is thereby directed towards the substyle of poetry, and from this perspective, graphostylistics is reinforced by methods and tools that have thus far been primarily conceptualized within the methodological and terminological frameworks of lyric theory and/or multimodal stylistics, illustrating the analysis and interpretation using the example of a poetic text by A. B. Kolumbić. By broadening the scope of graphostylistic inquiry, aspects of the layout organization of the poetic text, its form (physiology and/or the body of the text) as an integral sign, and the positioning of the text on the page surface are brought into focus.

Keywords: graphostylistics, composition and form of the poem, multimodal stylistics, substyle of poetry

Nikola Košćak

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
nkoscak@m.ffzg.hr

O semiotičkim potencijalima grafostilema/figura zapisa

Sažetak: Na temelju dosadašnjih istraživanja grafostilema i figura zapisa nastoji se utvrditi određenje potonjih kojim bi se sintetizirali i integrirali dosadašnji pristupi tim fenomenima u stilistici i retorici, uz pokušaj da se njihova stilematičnost, tj. figurativnost zasnuje (i) na semiotičkim konceptima uobičajenim u multimodalnoj stilistici. Odredit će se tipovi semiotičkih potencijala grafostilema/figura zapisa i naznačiti kako se dosad utvrđene figure zapisa mogu razvrstati u relaciji s tim tipovima.

Ključne riječi: grafostilistika, grafostilem, figure zapisa, semiotika, multimodalna stilistika

1. Uvod

Obrazloživši u prethodnim radovima kako stilistički i retorički pristupi začudnim pismovnim fenomenima ne samo da nisu inkompatibilni, već upućuju jedan na drugoga, utvrdilo se i da se u slučaju termina *grafostilem* i *figure zapisa* zapravo može govoriti o sinonimima:

> Figure zapisa definiramo [...] kao intencionalna očuđenja zapisa jezične poruke, proizvedenog da usredotoči pozornost recipijenta i deautomatizira njegovu percepciju pisane poruke. Dio figura zapisa temelji se na devijaciji od (orto)grafijskih pravila ili od stilističkog ko(n)teksta (adicijske, suptrakcijske, permutacijske i supstitucijske figure), a dio na ostvarivanju kakvog tipa ekvivalencije u zapisu, bez obzira na poštivanje ili narušavanje pravopisne norme (ekvivalencijske figure). Te figure, koje se inače nazivaju i

> grafostilemima ili grafostilističkim postupcima, jedan su od ključnih predmeta grafostilistike, stilističke discipline čiji su predmet pretežno intencionalna očuđenja zapisa jezične poruke na razini slovnog sastava i grafije, interpunkcije i uporabe ostalih pravopisnih znakova. (Košćak 2021: 125/126)

Figure zapisa razvrstane su na temelju pet operacija – dodavanja, izostavljanja, premetanja, zamjene i jednakovrijednosti – koje H. F. Plett rabi kod podjele polja grafemskih figura (Košćak 2018b: 10). Plett (2010: 66) polje figura ustustavljuje na osnovu modela koji se sastoji od dviju komponenata: lingvističkih operacija i lingvističkih razina. Operacije podrazumijevaju pravila koja narušavaju jezičnu normu (agramatičnost) i pravila koja je pojačavaju (singramatičnost). Oba su tipa pravila teorijski objašnjena kod raznih istraživača, npr. agramatičnost u radovima J, Mukařovskog (v. estetska funkcija), a singramatičnost u radovima R. Jakobsona (v. poetska funkcija). Tim operacijama manipulira se osnovnim elementima zapisa alfabetskim pismom: slovima ili grafovima, interpunkcijskim znakovima, pravopisnim znakovima, bjelinama (Košćak 2018b: 10). Navedena određenja evidentno u sebi sadržavaju svojevrsnu retoričku dimenziju (intencija i recepcija), kao i elemente teorije začudnosti Viktora Šklovskog, Mukařovskijevog određenja estetske funkcije, tj. nenormiranog estetskog (deautomatizacija, aktualizacija) i Jakobsonovog određenja poetske funkcije. Ono što tim određenjima nedostaje je spominjanje toga jesu li ti pismovni postupci znakoviti (semiotični), i ako jesu, na koje načine znače.

Tijekom prethodnih istraživanja opaženo je već da ti postupci imaju raznovrsne semiotičke potencijale. Primjerice, u radovima o figurama slova (Košćak 2015a) i figurama bjelina (Košćak 2021) uočeno je da oni štošta konotiraju, evociraju, metaforički označavaju ili reprezentiraju govorni ostvaraj jezične poruke. Potonji su potanje prikazani u istraživanjima suvremene hrvatske žargonske i žargonizirane proze (Košćak 2018a), pri istraživanju grafostilematike (hrvatske) poezije figure zapisa podijeljene su pak na fonosignifikantne i čiste (Košćak 2017), a istraživana je i njihova politička i ideološka konotativnost (Košćak 2015b), no preostalo je sustavnije istraživanje njihova semiotičkoga potencijala.

U nastavku rada prokomentirat će se nekoliko određenja začudnih pismovnih fenomena u stilistici i retorici, te iz njih izlučiti ono što bi bilo od koristi za istraživanje njihova semiotičkoga potencijala, a potom istražiti iskoristivost nekih suvremenijih multimodalnostilističkih koncepata u okviru takva istraživanja, ponajprije onih koji se također tiču zapisa jezične poruke. Potom

će se istražiti mogućnosti razvrstavanja figura zapisa prema pojedinim tipovima semiotičkoga potencijala.

2. O grafostilemima i/ili figurama zapisa

Krunoslav Pranjić piše o grafostilematici, a ne o grafostilistici, ali radi se o zanemarivoj terminološkoj razlici: "*Grafostilematika* jest stilistička disciplina koja popisuje-opisuje-vrednuje ekstralingvističke (= izvanjezične, nejezične) stilističke intenzifikatore ostvarene na planu (orto)grafije teksta uključujući osobito interpunktuaciju; jedinica stilskog pojačanja na ovome planu jest *grafostilem*" (1998: 196). Među Pranjićevim ilustracijama grafostilema prednjače interpunkcijski grafostilemi, a njih analizira pretežno uzimajući u obzir funkciju interpunkcijskih znakova pri interpretativnome čitanju. Pranjićeva grafostilistička praksa u snažnoj je dakle relaciji s fonostilistikom, pa bi se moglo reći da je i donekle fonocentrična. (Košćak 2018b: 2)

Prema Marini Katnić-Bakaršić grafostilistika "posmatra sve one postupke i sredstva koji mogu postati stilogeni na grafičkom nivou" (2007: 203). Dajući definiciju grafostilistike i grafostilema, stilogenost potonjih povezuje prvenstveno s bilježenjem govora i nadoknađivanjem fonetsko-fonoloških obilježja, no izdvaja i postupke čija funkcija nije u vezi s posebnostima govorenoga jezika, poput onih u slikovnoj poeziji (Košćak 2018b: 1/2).

U tradicionalnoj retorici ne obrađuju se zasebno figure pisma, zapisa ili sl. Ipak, neke figure svrstane u druge razrede u snažnoj su relaciji s pisanom razinom iskaza, što demonstrira i Bagićev *Rječnik stilskih figura* (2012), primjerice u natuknicama o ambigramu, anagramu, palindromu itd.[1] Velik pomak u odnosu na tradicionalnu retoriku u smjeru istraživanja figurativnosti pismovnih fenomena napravio je međutim njemački retoričar H. F. Plett, koji u svojoj književnoj retorici uz fonološke, morfološke, sintaktičke, semantičke i tekstološke figure izdvaja i grafemske figure. Prema njemu nesumnjivo je da su pisani znakovi jezika podložni gramatičkim konvencijama, tj. pravilima. S obzirom na to da potonja ekspliciraju odnos između pisanoga medija i različitih jezičnih razina, prema njima se mogu razlikovati grafofonološke, grafomorfološke, grafosintaktičke i grafotekstološke jedinice. Na razinama

1 Bagić u vezi s fenomenima koji su nam ovdje od interesa koristi termin *pravopisne figure*, koje definira kao upotrebu pravopisnih znakova slobodnu od logičkih, gramatičkih i inih pravila konkretnoga jezičnog sustava (1994: 31)

tih jedinica moguće je pak proizvoditi figure istim onim operacijama koje vrijede i za druge tipove figura: adicijom, suptrakcijom, permutacijom, supstitucijom i ekvivalencijom. Te figure predstavljaju temelje grafoestetike (Plett ne rabi termin *grafostilistika*), koju on potom skicira.

Tijekom naših istraživanja kojim se prikupljen korpus pismovnih poigravanja nastojao razvrstati prema kriteriju pet operacija kojima se manipulira osnovnim elementima zapisa alfabetskim pismom, simultano se nastojalo opaziti postoje li kakve pravilnosti u smislu znakovitosti postupaka koji se istražuju, tj. mogu li se izlučiti i kakvi tipovi semiotičkoga potencijala u vezi s njima. Najprije se pokazalo da se sve te figure mogu razvrstati bilo u fonosignifikantne bilo u tzv. čiste, te da i tako podijeljene mogu biti obuhvaćene Pranjićevim konceptom grafostilema kao ekstralingvističkih stilističkih intenzifikatora (pojačivača), kao i Genetteovim konceptom figure kao oblika s viškom značenja. No da bi se pranjićevska stilistička intenzifikacija i genetteovski višak značenja preciznije odredili i prilagodili prikupljenoj građi, ponajviše su pripomogli semiotički utemeljeni koncepti koji se rabe u multimodalnoj stilistici, pogotovo u vezi sa značenjskim potencijalom tipografije.

Primjenjujući naime korisno iz Genetteova kritičkoga razmatranja određenja figura iz retoričke tradicije (1985: 52–54), moglo bi se kazati da i figure zapisa karakterizira kakva preinaka nefigurativnoga *(do-slovnoga!)* zapisa. Ističući da se radi o tautološkom, ali nužnom određenju, svaka figura ima formu, upravo: figuru, dakle podrazumijeva razmak između doslovnoga (ovdje: pravopisno korektnoga, odnosno diskursno uzusnoga ili pismovno ko-tekstualnoga) i figurativnoga; figura zapisa nastaje onda kada se jedan zapis može usporediti s drugim, virtualnim, neprisutnim. I dalje slijedeći Genettea, figura zapisa može biti uobičajena (konvencionalna), ali ona nikad nije jednostavna, jer u sebi istovremeno sadrži prisutnost i odsutnost, tzv. *višak* značenja, koji on naziva konotacijskim. Ipak, za razliku od Genettea, koji o konotaciji u vezi s figurama govori, po uzoru na Borgesa, kao o Znaku književnosti (isto: 60), ovdje se posve odustaje od ideje o nužnoj povezanosti figurativnosti i književnosti, te se smatra da konotativnost ili višak značenja figura zapisa otprilike odgovara onome što u određenju grafostilema Pranjić naziva stilskim pojačanjem, odnosno ekstralingvističkom intenzifikacijom (1998: 196), kao i semiotičkim potencijalima u istraživanjima tipografije u radovima iz multimodalne stilistike, čiji se osnovni semiotički koncepti mogu prilagoditi grafostilističkome području.

Naime, unatoč već komentiranim snažno istaknutim vezama grafo- i fonostilistike u Pranjićevim određenjima poticajnim se pokazuje to što on o grafostilemima piše kao o ekstralingvističkim stilističkim intenzifikatorima, jer

bi se stilistička intenzifikacija grafostilema mogla tumačiti i kao da se odnosi na one aspekte zapisa kojima on poprima značenja koja nisu (orto)grafijski propisana ili predviđena, nego dodana, kao svojevrstan višak značenja, bilo u smislu fonetske signifikantnosti (takav tip grafostilema Pranjić ističe kao ključan predmet grafostilistike te uglavnom i analizira) bilo u smislu značenja koja su relativno neovisna i od jezične, pa i od (pretpostavljene) fonetske razine iskaza. Jedan je od ključnih koraka naime pri dekodiranju, pa i tumačenju pismovno začudnoga postupka odrediti upućuje li on na kakve fonetske (ili čak fonološke) posebnosti jezične poruke (kako se ona treba čuti "unutarnjim sluhom" ili izgovoriti) ili je pak na kakav drugi način semiotiziran. Prema tome kriteriju figure bi se zapisa ugrubo mogle razvrstati na fonosignifikantne i na čiste.

3. Iskoristivost multimodalnostilističkih koncepata u grafostilističkom kontekstu

U kontekstu analize semiotičnosti zapisa, pa i figura zapisa, vrlo se korisnima pokazuju koncepti ikona, indeksa i evokacije (diskursnoga unosa), koji se rabe i u multimodalnostističkim istraživanjima semiotičkih potencijala tipografije (Van Leeuwen 2006; Nørgaard 2009, 2019). Posve sukladno tim istraživanjima, pri istraživanju pisanih jezičnih poruka ne bi trebalo zanemariti ni semiotički potencijal grafostilogenih zapisa, onih kojima se realiziraju figure zapisa, štoviše, potonje bi valjalo promatrati kao poseban modus komunikacije.[2] Zamjedbe multimodalnih stilističara u vezi sa semiotičkim potencijalima tipografije mogu se iskoristiti i u vezi s istraživanjem semiotičkih potencijala figura zapisa, uz sitne preinake.

Ikoničnost se ovdje definira prema Nørgaard, kao semiotičko načelo na kojem je zasnovano značenje proizvedeno kada tipografija sliči na ono što je označeno ili dijeli konceptualne kvalitete s njime (2019: 98). U sličnome smislu Van Leeuwen rabi termin *iskustvena metafora*, inspiriran kognitivnolingvističkim promišljanjem metafore (2006: 146). Prema Nørgaard, indeksnost je semiotičko načelo o kojemu se može govoriti kada tipografski označitelj pokazuje tragove vlastitog materijalnog nastanka, pa se može smatrati

2 Ideja o tome da se figure zapisa mogu promatrati kao zaseban komunikativni modus predstavljena je u izlaganju *Zašto ćelavi latinica? Figure zapisa kao aspekti reprezentacije u popularnoj hrvatskoj glazbi* Gabrijele Puljić i Nikole Košćaka na 8. hrvatskom slavističkom kongresu u Slavonskome Brodu 14. rujna 2024. godine (2024: 210/211).

oznakom osobe, alata itd. koji su proizveli tekst (2019: 87). Treći se važan koncept u multimodalnostilističkim proučavanjima tipografije tiče značenja koje potonja proizvodi kada se, zajedno sa svojim konotacijama, uveze u kontekst kojemu inače ne pripada (Nørgaard 2019: 104). Za taj koncept Van Leeuven rabi termin *konotacija*, dok N. Nørgaard preferira termin *diskursni uvoz*. Mana je prvoga inflacija njegove uporabe u raznim značenjima (prikladnije bi bilo taj termin sačuvati za denotaciji dodana i o njoj ovisna značenja), a prednost potonjega svakako njegova prepoznatljivost, no ovdje će se za taj tip značenja ipak pretežno rabiti termin *evokacija*, što se može argumentirati i njegovom uporabom u stilističkoj tradiciji, pogotovo onoj koja se nadovezuje na Ch. Ballyja, koja je u sličnom smislu utvrdila stilističke efekte evokacijom.[3] Dakle značenja posebna tipa, kojima se kakvim začudnim pismovnim postupkom asocira na kakav drugi socio-kulturni kontekst, diskursni tip, žanr, pa čak i individualan stil nazivat će se ovdje evokacijama.

U nastavku će se pokazati da se i figure zapisa dobrim dijelom mogu podijeliti na one koje znače ikonično i evokacijski, pa i indeksno, no pritom će se uzeti u obzir i već spomenuta podjela na fonosignifikantne i čiste figure zapisa, odnosno argumentirati da se u svakoj od potonjih dviju klasa figura mogu izdvojiti one koje su ikonične i one koje su evokacijske.[4]

4. Fonosignifikantne i čiste figure zapisa

Dok se (orto)grafijski konvencionalnim zapisom bilježi tek jezična poruka, točnije prema fonološkim (orto)grafijama približno fonemski sastav riječi od kojih se sastoji, granice između riječi, sintaktičke osobitosti, tip rečenice i sl., zapis može biti semiotičan i na druge načine. Zapisom se primjerice mogu reprezentirati kakva ortografijom nepredviđena fonetska obilježja izraza (npr. slogan *Red Bull daje ti kriiila*). No za grafostilistiku kao zasebno područje istraživanja (nesvodivo na pomoćnu disciplinu fonostilistike) još je važnije postojanje onih zapisa koji su semiotični i mimo fonetske signifikantnosti, pa i relativno neovisni od jezične poruke koju označuju, te su izvor

3 Tako Pierre Guiraud u vezi s efektima evokacijom piše da jezični (a moglo bi se kazati: i pismovnojezični) “oblici odražavaju situacije u kojima se aktualiziraju i svoj izražajni efekat dobivaju od društvene grupe koja ih upotrebljava.” (1964: 39)

4 S obzirom na to da su indeksne figure zapisa u istraživanom korpusu činile znatno manji udio, ovdje će se samo istaknuti da se pretežno radilo o figurama intencionalnih pravopisnih pogrešaka i postupcima grafostilizacije dječjega pisanja, kojima se upućivalo i na /fiktivne/ proizvođače zapisa/diskursa.

posebnih (nelingvističkih i nefonetskih) značenja. Drugačijim riječima, pri dekodiranju, pa i tumačenju pismovno začudnih postupaka nije nevažno indicira li postupak na kakve fonetske posebnosti jezične poruke (kako se ona treba čuti "unutarnjim sluhom" ili izgovoriti) ili je on na kakav drugi način znakovit. Prema tom kriteriju tipa semiotičnosti figure bi se zapisa ugrubo mogle razvrstati na čiste, i na one koje su fonetski signifikantne (fonosignifikantne).

5. Fonosignifikantne figure zapisa

Dakle dok se (orto)grafijski korektnim zapisom alfabetskim pismom načelno upućuje tek na fonemski sastav (sastavnica) označiteljskoga sloja jezične poruke (uz neke iznimke, kao što su upućivanje na kakvu glasovnu promjenu i dr.), raznim ortografijski nekodificiranim postupcima reprezentiraju se različite osobitosti fonetskih aspekata jezične poruke. Njima se primjerice reprezentiraju produljen izgovor sloga, povišena glasnoća iskaza, osobita intonacija, inače neoznačene govorne stanke, podomaćen izgovor inojezičnih izraza i sl.

5.1. Ikonične fonosignifikantne figure zapisa

Pregledom dosad istraženih fonosignifikantnih grafostilističkih postupaka uočeno je da oni počesto predstavljaju (vizualne) metafore pretpostavljenoga glasovnoga ostvaraja. Tako je primjerice u slučaju dijela adicijskih figura slova, u kojima niz ponovljenih slova biva ikonom produljena izgovora kojega sloga. I kod "uporabe verzala (majuskule) u funkciji reprezentacije povišene glasnoće iskaza" (Košćak 2018a) verzal zapravo predstavlja metaforu te glasnoće, a ikonična su i kurziviranja u funkciji reprezentacije posebne intonacije ili rečeničnog naglaska, pa i osobita (npr. ironična) izgovora iskazivaču tuđe riječi (isto). Ikonični su i postupci grafostilogenoga ritmo-melodijskog interpunktuiranja, npr. kada interpunkcijski znakovi bivaju metaforama govornih stanki, kao i one suptrakcijske figure bjelina kojima se sastavljeno piše više riječi da bi se reprezentiralo naglasne cjeline (isto).

5. 2. Evokacijske fonosignifikantne figure zapisa

Za fonosignifikantne figure zapisa, i kada su ikonične i kada nisu, moglo bi se ustvrditi da su redovito (simultano) semiotizirane i u smislu evociranja raznih socio-kulturnih i teritorijalno specifičnih konteksta u kojima se rabe

pretežno govoreni varijeteti i načini izgovora koji se njima grafostiliziraju, bilo u književnim bilo u neknjiževnim primjerima. U tome smislu ističu se grafodomestikacije, koje nerijetko konotiraju i nezgrapan izgovor, kojime se iskazi na stranome jeziku realiziraju "predomaće" (Košćak 2015a: 419), a njima se zapravo mogu pridodati i primjeri prethodno prikazanih ikoničnih fonosignifikantnih figura.

6. Čiste figure zapisa

To da se grafostilistika ne može svesti na fonostilistici pomoćnu disciplinu najbolje demonstriraju oni pismovni postupci koji nisu ni u kakvoj relaciji s fonetsko-fonološkim osobitostima jezične poruke. Upućujući na relativnu semiotičku autonomiju pisma, one se sukobljavaju fonocentrizmu koji ga promatra isključivo kao sekundarni kod kojime se bilježi glasovni jezik. Stoga ih se naziva čistim figurama zapisa (u smislu "očišćenosti" od fonetsko-fonološke signifikantnosti). Njihova se semiotičnost često temelji na metaforičkim prijenosima i evokacijskim efektima, tj. oni su pretežno ikoni (ali ne i pretpostavljena glasovnoga ostvaraja) ili znače evokacijski.

6. 1. Ikonične čiste figure zapisa

Među ikonične čiste figure zapisa mogu se uvrstiti one adicijske figure slova gdje začudan postupak zapravo predstavlja ikon denotacije jezične poruke, poput zapisa ⟨EXXTRA⟩ (Robert Carola) (Košćak 2015a: 407). Grafometateze su isključivo ikonične, kao što to ilustriraju primjeri ⟨ERORR⟩ ili ⟨tifpeler / tiplefer / tipferel⟩ (Košćak 2015a: 410). Ikonične su i mnoge sporadične alternacije malih i velikih slova, poput zapisa imena kazališta Kerempuh u obliku ⟨KeReMPUH⟩ (Košćak 2018b: 412), gdje su alternacije potencijalne metafore igre ili zaigranosti (što konotira tip predstava po kojima je prepoznatljivo ovo kazalište).

6. 2. Evokacijske čiste figure zapisa

Mnoge čiste figure zapisa, gdje zapis ne pretpostavlja i preinačen izgovor u odnosu na "doslovan" zapis, osmišljene su tako da podrazumijevaju kakve evokacijske efekte. Takve su primjerice grafoarhaizacije, kojima se počesto evocira tzv. korijenski pravopis iz doba NDH ili kakva druga starija hrvatska grafija, pa i pripadajuće razdoblje (npr. "prva" od triju verzija Ujevićeve

pjesme “Oproštaj“) (Košćak 2015a: 416/417; 2015b). Također i grafoalijenacije, kojima se grafski sastavi domaćih izraza preinačuju prema inojezičnim grafijama, evocirajući inojezične sociokulturne kontekste, pa i globalnu popularnu kulturu (Košćak 2015a: 417/418). Figure namjernih pravopisnih pogrešaka pak često evociraju i polupismeni ili dječji pisani diskurs (isto: 413/414), a transliteracijske figure i pseudotransliteracije sociokulturne kontekste u kojima se piše ćirilicom i grčkim alfabetom (isto: 420); ćiriličnim se pseudotransliteracijama npr. “uglavnom nastoji evocirati štogod karakteristično za SSSR, Rusiju, europski istok i sl.” (isto: 422)

7. O semiotičkoj kompleksnosti nekih figura zapisa

Premda se figure zapisa najčešće ostvaruju bilo kao ikonične bilo kao evokacijske, rjeđe i kao indeksne, čiste ili fonosignifikantne figure, pojedini se primjeri začudnih zapisa opiru jednostavnim klasificiranjima. Kao primjer može poslužiti pseudonim repera Ede Maajke, u kojemu *majka* ima značenje blisko kolokvijalizmima *majstor* ili *car* ili riječi *prika* u Dalmaciji (usp. Košćak 2015: 406). Zapis je te imenice grafostilistički zanimljiv jer simultano može predstavljati i primjer grafoalijenacije, supstitucije grafa (a) grafom (aa), ali i primjer epenteze ili adicije slova *a*, u funkciji ikona otegnuta izgovora prvoga sloga (karakteristična za onaj dio BiH odakle je podrijetlom ovaj izvođač) (ibid). Dakle zapis u isti mah potencijalno oprimjeruje i grafoalijenaciju, koja je primarno evokativna, ali i adiciju slova, koja je metaforički fonosignifikantna, ali također evokativna. Tako ovom ambivalentnošću taj pseudonim potencijalno simultano evocira globalnu popularnu kulturu u kojoj nisu rijetki oni čija se imena pišu s dvostrukim ⟨aa⟩ (npr. hip-hop pionir Afrika Bambaataa), ali i njezinu potpunu suprotnost, kulturu vezanu uz jedan štokavski varijetet (bosanski) koji u Hrvatskoj početkom 21. stoljeća definitivno nema prestiž engleskoga, dapače, čak je i poprilično stigmatiziran. Dakako, sam će Edo u svojemu opusu reprezentirati sintezu jednoga s drugim, prepoznatljiv po svojim reperskim stilizacijama s bosanskim jezičnim elementima na suvremene glazbene instrumentalne podloge.

8. O autoreferentnosti i ludičnosti figura zapisa

Mnoge tendencioznije figure zapisa karakterizira to što je začudan pismovni postupak u kakvoj relaciji s denotacijom jezične poruke, pa se pritom realizira kakav tip autoreferentnosti, tj. začudan pismovni postupak biva ikonom

denotacije jezične poruke, poput primjerice zapisa naslova drame *Ćelava pjevačica* E. Ionesca na plakatu Kazališta slijepih i slabovidnih *Novi život* kao ⟨CELAVA PJEVACICA⟩, u kojem ćelavost (pjevačice) metaforički predstavljaju dedijakritizirana slova (2015a: 414). Grafostilogena kurziviranja nisu uvijek u funkciji reprezentiranja specifična govornoga ostvaraja; uočeni su naime i primjeri poput zapisa ⟨E*N*EMY⟩, u logotipu filma *Enemy* redatelja D. Villeneuvea iz 2013. (2018b: 30), u kojemu jedno nakošeno slovo potencijalno predstavlja metaforu neprijatelja (iz naslova). Autoreferentnost je zamijećena i u interpunkcijskim figurama, npr. kod izostavljanja interpunkcija koja su u konvergenciji sa semantikom nekih stihova Slamniga i Šimića (Košćak 2017: 501).

S druge strane međutim uočene su i figure zapisa u kojima ne samo da izostaje relacija s denotacijom, već je teško detektirati i bilo kakav tip ikoničnosti, indeksnosti ili fonetske signifikantnosti postupka. Tako je u slučajevima mnogih dekapitalizacija u logotipima, pa se tako semiotičnost pisanja malim početnim slovom, kao npr. ono u logotipu tvrtke Ledo, svodi na neke apstraktne vrijednosti poput dekorativnosti ili ludičnosti. I supstitucijske figure bjelina često imaju nisku razinu konotativnosti, no uočeno je i to da baš zbog toga izvrsno oprimjeruju autonomnost nekih aspekata zapisa i upućuju na opravdanost govora o čistim figurama zapisa (Košćak 2021: 158).

9. Zaključak

Istraživanje je pokazalo da figure zapisa ne predstavljaju samo očuđenja zapisa jezične poruke već i postupke kojima se zapis dodatno semiotizira. Premda se polje tih figura možda i ne može svesti na one figure koje znače isključivo ikonično, indeksno ili evokacijski, ipak se ispostavlja da su ti tipovi semiotičnosti prevladavajući, te da neki tipovi figura znače isključivo na te načine. Stoga su pri tumačenju začudnih pismovnih postupaka svakako neka od prvih pitanja koje valja razmotriti ima li postupak kakav ikonični ili indeksni značaj, evocira li kakav tip sociokulturnoga konteksta i sl. U krajnjoj liniji o semiotičnosti figura zapisa može se govoriti i u širemu smislu: ako ništa drugo, one redovito konotiraju stanovitu ludičnost i opuštenost spram stega (orto)grafije. (To je već, doduše, tema, odnosno problem koji zahtijeva dodatno istraživanje.)

Uzevši sve u obzir, postojeća bi se određenja figura zapisa mogla donekle preinačiti, pa bi se one mogle odrediti ne samo kao postupci intencionalnoga očuđenja nego i kao postupci dodatnoga semiotiziranja zapisa jezične poruke,

koji se temelje na transformacijama na razini slovnoga/grafskoga sastava, interpunkcije i uporabe ostalih pravopisnih znakova, uključujući bjeline, očuđenja i semiotiziranja zapisa onkraj njegove uobičajene funkcije ortografijski propisana pismovnoga označitelja jezične poruke. A u vremenima obilježenima prevlašću vizualnog aspekta komunikacije, problem "ekstrasemiotiziranja" zapisa verbalnih poruka svakako nije efemeran, ma koliko se same jezične poruke ponekad činile takvima.

Literatura

Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Genette, Gérard. 1985. *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić.

Guiraud, Pierre. 1964. *Stilistika*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće "Veselin Masleša"

Katnić-Bakaršić, Marina. 2007. *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.

Košćak, Nikola. 2015a. "Figure slova". U: *XII. međunarodni kroatistički znanstveni skup. Zbornik radova* (ur. Stjepan Blažetin). Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj.

Košćak, Nikola. 2015b. "Grafostilistika i politika". U: *Svijet stila, stanja stilistike. Zbornik radova prezentiranih na istoimenom kolokviju održanom 13. veljače 2015. na Filozofskom Fakultetu u Zagrebu* (ur. Anera Ryznar). Zagreb: Stilistika.org, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. stilistika.org/koscak

Košćak, Nikola. 2017. "Grafostilistika i poezija". U: *XIII. Međunarodni kroatistički znanstveni skup. Zbornik radova* (ur. Stjepan Blažetin). Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj.

Košćak, Nikola. 2018a. *Šrajbenzi spiku? Stilovi hrvatske žargonske i žargonizirane proze 1990-ih i 2000-ih*. Zagreb: Stilistika.org, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Košćak, Nikola. 2018b. *Uvod u grafostilistiku. Figure zapisa*. Skripta. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Košćak, Nikola. 2021. "Figure bjelina". U: *Periferno u hrvatskom jeziku, kulturi i društvu / Peryferie w języku chorwackim, kulturze i społeczeństwie*, svezak 2 (ur. Robert Bońkowski, Milica Lukić, Krešimir Mićanović, Paulina Pycia-Košćak, Sanja Zubčić). Katowice – Zagreb – Osijek – Rijeka: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski

fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Osijeku, Sveučilište u Rijeci, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Nørgaard, Nina, 2009. "The Semiotics of Typography in Literary Texts. A multimodal Approach". *Orbis Litterarum*, Vo.. 64, no. 2, 2009. Str. 141–160.

Nørgaard, Nina. 2019. *Multimodal Stylistics of the Novel. More than Words*. New York: Routledge.

Plett, Heinrich F., 2010. *Literary Rhetoric*. Leiden – Boston: Brill.

Pranjić, Krunoslav. 1998. "Stil i stilistika". U: *Uvod u književnost* (ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać). Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Puljić, Gabrijela i Košćak, Nikola. 2024. "Zašto ćelavi latinica? Figure zapisa kao aspekti reprezentacije u popularnoj hrvatskoj glazbi". U: *8. hrvatski slavistički kongres. Knjiga sažetaka* (ur. Ivana Eterović, Jože Horvat, Miroslav Hrdlička, lahorka Plejić Poje, Ivana Vidović Bolt). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

Van Leeuwen, Theo. 2006. "Towards a semiotics of typography". *Information Design Journal*, no. 14, 2006. Str. 139–155.

On the Semiotic Potential of Graphostylemes/ Figures of Writing

Abstract: Based on previous research into graphostylemes and figures of writing, an attempt is made to determine the definition of the latter to synthesize and integrate the previous approaches to these phenomena in stylistics and rhetoric, with an attempt to base their stylematicity, i.e., figurativeness, on semiotic concepts common in multimodal stylistics. The types of semiotic potential of graphostylemes/figures of writing will be determined, and it will be indicated how the figures of writing established so far are classified according to the types of this potential.

Keywords: graphostylistics, graphostyleme, figures of writing, semiotics, multimodal stylistics

STILISTIKA

www.stilistika.org